

Η μουσική της Σίφνου μέσα από τις διαθέσιμες ηχογραφήσεις: Μια αποτίμηση

Η μουσική της Σίφνου μέσα από τις διαθέσιμες ηχογραφήσεις: Μια αποτίμηση

Στάππα Αντιγόνη-Μαρία

Πτυχιακή εργασία ΠΜΣ Εθνομουσικολογία & Πολιτισμική Ανθρωπολογία

ΕΚΠΑ, Σεπτέμβριος 2022



Εικόνα 1: «Οικισμός» Κολλάζ Νίκος Χούτος

Επιβλέπων καθηγητής : Λιάβας Λάμπρος

Συνεπιβλέπων: Σαρρής Χάρης

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος - Ευχαριστίες.....	4
Περίληψη	6
Εισαγωγή.....	7
Μεθοδολογία έρευνας.....	9
Θεωρητικό μέρος.....	12
<i>Μουσικά δίκτυα:</i>	12
<i>Μουσικές ταυτότητες</i>	14
<i>Η μουσική επιτέλεση (performance)</i>	17
<i>Η μουσική του Αιγαίου: σύγχρονες προσεγγίσεις</i>	19
Κεφάλαιο 1: Το νησί, ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο.....	22
1.1. Φυσική διάπλαση - Γεωγραφία – Μορφολογία - Οικονομία.....	22
1.2. Ιστορική αναφορά: Η Σίφνος από αρχαιοτάτων χρόνων.....	24
1.3. Πολιτισμός και τέχνες στη Σίφνο.....	28
Κεφάλαιο 2: Έθιμα και παραδόσεις	32
2.1 Έθιμα.....	32
Το πανηγύρι.....	32
Ο γάμος.....	34
Τα αυθόρμητα γλέντια	35
Τα κάλαντα	35
Το έθιμο του κυρ Βοριά.....	36
Άλλα έθιμα.....	36
Κεφάλαιο 3: Η μουσική του νησιού.....	38

	3
3.1. Χαρακτηριστικά.....	38
3.2. Η Σιφνέικη ζυγιά, το λεγόμενο «τακίμι».....	44
3.3. Αξιοσημείωτοι μουσικοί προηγούμενων γενεών.....	50
Κεφάλαιο 4: Ταξινόμηση και ανάλυση του αρχείου ηχογραφήσεων	55
4.1. Το σώμα των ηχογραφήσεων.....	55
4.2. Η γνώμη των μουσικών απέναντι στις διαθέσιμες ηχογραφήσεις.....	57
4.3. Ταξινόμηση – Περιγραφή παραμετροποίησης του υλικού σε πίνακα υπολογιστικών φύλλων.....	59
Ως προς τον ρυθμό (μέτρο).....	61
Ως προς τον «χτύπο» του λαούτου που συνδέεται άμεσα με τον χορό.....	63
Ως προς την προέλευση/είδος.....	73
Ως προς τον μουσικό δρόμο - μακάμ.....	83
Κεφάλαιο 5: Ο Θεραπειανός και η επίδραση της δισκογραφίας	87
Κεφάλαιο 6: Τονικότητες	91
Κεφάλαιο 7: Tempo.....	94
Κεφάλαιο 8: Φωνητική προσέγγιση	96
Κεφάλαιο 9: Συμπεράσματα.....	99
Παράρτημα	107
Βιβλιογραφία	127

Πρόλογος - Ευχαριστίες

Η σχέση μου με την μουσική παράδοση, τα έθιμα και τους ανθρώπους της Σίφνου υπήρξε τυχαία αλλά καταλυτική. Μέσα από την ενασχόλησή μου με τη μουσική γνώρισα τα αδέρφια Σπύρο και Γρηγόρη Λεμπέση (ντόπιοι μουσικοί της Σίφνου) με τους οποίους πριν σχεδόν 9 χρόνια δημιουργήσαμε μαζί με τον Μ. Παλιάκη το μουσικό σχήμα «Ξέφραγο Αμπέλι» που καταπιανόταν με παραδοσιακά και έντεχνα τραγούδια, εμφανιζόταν σε μαγαζιά της Αθήνας και έμελλε να αποτελέσει ένα συγκρότημα ζωής και ο λόγος ενασχόλησής μου με την παραδοσιακή μουσική. Μέσα από αυτό, είχα την τύχη να παίξω ως μουσικός σε πολλών ειδών περιστάσεις, γλέντια, γάμους, βαπτίσεις και σε πανηγύρια στο νησί κυρίως τα καλοκαίρια. Η αρχικά αφελής προσέγγισή μου για τη μουσική και τα έθιμα του τόπου άρχισε να μετατρέπεται σε ειλικρινές ενδιαφέρον για τις παραδόσεις αυτές, και καθώς η γνωριμία με τους ανθρώπους και τα γενόμενα κάθε καλοκαίρι συνεχιζόταν, άρχιζα να γνωρίζω όλο και περισσότερο την ζωή ενός νησιού με άκρως ζωντανή παράδοση από τα «μέσα». Η συγκεκριμένη εργασία αποτελεί μια προσπάθεια προσέγγισης της μουσικής αυτής και κατ' επέκταση ενός ιδιαίτερου πολιτισμού που έχουμε την τύχη να κοσμεί το Αιγαίο. Πολύ περισσότερο όμως αντιπροσωπεύει την ανάγκη για επαφή με το πρωτογενές, το ανεπιτήδευτο και αυτό που τελικά κρατάει στο χρόνο καθώς και με τη δυναμική που αυτά μπορεί να έχουν. Μια βουτιά σε λεπτομέρειες μπορεί να θεωρείται κουραστική ή το τίμημα για να προκύψουν συμπεράσματα και να απαντηθούν, ενδεχομένως, ενδιαφέροντα ερευνητικά ερωτήματα, στην ουσία όμως, οι ίδιες οι λεπτομέρειες είναι άκρως αποκαλυπτικές και ενδιαφέρουσες στο συγκεκριμένο ταξίδι. Κάθε τραγούδι κρύβει έναν ολόκληρο κόσμο, αρκεί να έχει κανείς τα αυτιά του ανοιχτά.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Κ. Γεωργούλη που από την αρχή της έρευνάς μου ασχολήθηκε με ενδιαφέρον και ιδιαίτερο ζήλο για τα θέματα που με απασχόλησαν απαντώντας σε όλες τις ερωτήσεις μου, ενώ μέσα από τις συζητήσεις μας που αφορούσαν τη μουσική της Σίφνου διασαφηνίστηκαν πολλά σημεία που ήταν σε πολύ πρώιμο στάδιο στο μυαλό μου. Δεν θα ήταν υπερβολή να πω ότι χωρίς τη συμβολή του η εργασία θα ήταν κατά πολύ φτωχότερη καθώς ο ίδιος διαθέτει μεγάλη αγάπη για την μουσική της Σίφνου, έχει εντριφήσει σε ζητήματα μουσικολογικού αλλά και εθνογραφικού χαρακτήρα και το σημαντικότερο, θέλησε να τα μοιραστεί απλόχερα. Ακόμη θέλω να ευχαριστήσω ξεχωριστά τα δίδυμα αδέρφια Σπύρο και Γρηγόρη Λεμπέση (που παίζουν βιολί και λαούτο αντίστοιχα) που και αυτοί διέθεσαν και το αρχείο τους αλλά και τον χρόνο τους για συζήτηση

και συνεντεύξεις αλλά πολύ περισσότερο για το ότι μέσω της αγάπης τους για τη μουσική του τόπου τους και λόγω της κοινή μας μουσικής πορείας, στάθηκαν η αφορμή να ασχοληθώ και να αγαπήσω κι εγώ με τη σειρά μου τη μουσική και τα έθιμα της Σίφνου αλλά και τη Σίφνο γενικότερα, κάνοντάς με να νοιώθω κομμάτι της. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον υπεύθυνο καθηγητή μου κ. Χάρη Σαρρή για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγησή του.

Περίληψη

Η συγκεκριμένη έρευνα επιχειρεί μια εξέταση της μουσικής παράδοσης του νησιού της Σίφνου μέσα από την ανάλυση τραγουδιών και σκοπών που βρέθηκαν στο αρχείο ντόπιων μουσικών λαμβάνοντας υπόψη την ιστορική και κοινωνικοπολιτισμική διαδρομή του καθώς και τα μουσικά δίκτυα που το επηρέασαν κατά την πορεία αυτή. Το διαθέσιμο μουσικό περιεχόμενο ταξινομήθηκε και αναλύθηκε με γνώμονα την ανάδειξη του μουσικού πλούτου, της διαφορετικότητας της μουσικής της Σίφνου και την παρουσίαση του μουσικού κόσμου της κοινότητας έχοντας ως οδηγό τη στάση και άποψη των ίδιων των ντόπιων οργανοπαικτών απέναντι στη μουσική αυτή. Κατά την πορεία της έρευνας προέκυπταν νέα ερωτήματα που τροφοδοτούσαν το περιεχόμενο των επόμενων βημάτων.

Στο σώμα της εργασίας αρχικά αναλύεται η μεθοδολογία έρευνας που επιλέχθηκε για τις ανάγκες της έρευνας και ακολουθεί το θεωρητικό μέρος. Στη συνέχεια αναλύεται το ιστορικό και πολιτισμικό υπόβαθρο αλλά και τα έθιμα του νησιού ως το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η μουσική που εξετάζουμε. Στα επόμενα κεφάλαια αναλύεται η μουσική του νησιού από υλικοτεχνικής απόψεως αλλά και ως προς το ρεπερτόριο, τις μελωδίες και τη δομή των τραγουδιών. Αναφέρονται αξιοσημείωτοι μουσικοί προηγούμενων γενεών και η δράση τους. Στο 4^ο κεφάλαιο αναλύεται η κατηγοριοποίηση / ταξινόμηση των διαθέσιμων ηχογραφήσεων που έγινε σε πίνακα excel και τα επιμέρους συμπεράσματα. Τέλος αναλύονται ξεχωριστά ειδικά θέματα που προέκυψαν από την προηγούμενη ταξινόμηση. Γίνεται μία γενική αποτίμηση και διατυπώνονται ποιοτικά συμπεράσματα ως προς την αισθητική του παιξίματος και του τραγουδίσματος αλλά και την προέλευση του ρεπερτορίου. Αποκαλύπτεται η συνάφεια με την Πόλη και τη Μ. Ασία καθώς και με την αστική κουλτούρα και αναλύεται ο κομβικός ρόλος της εμφάνισης της δισκογραφίας στην πορεία των τραγουδιών της Σίφνου στο διάβα του χρόνου. Διατυπώνονται υποθέσεις σε σχέση με την χρησιμοποίηση των οργάνων στο παρελθόν ενώ μέσα από ιδιαιτερότητες και στοιχεία όπως το κούρδισμα των οργάνων ή το είδος των τονικών βάσεων που χρησιμοποιούνται στο τραγούδι καταδεικνύεται το ιδιαίτερο ύφος και το ηχόχρωμα της μουσικής της Σίφνου ανάμεσα στις μουσικές του Αιγαίου. Διαφαίνεται επίσης πως η Σίφνος διαθέτει ζωντανή παράδοση που δεν στηρίζεται σε ηχογραφημένες εκτελέσεις αλλά στην βιωματική εκμάθηση των οργανοπαικτών, και πως το παίξιμο έχει παραμείνει το ίδιο με αυτό του '60 –'70 ως προς το ρεπερτόριο, το κούρδισμα και το ύφος.

Λέξεις-κλειδιά: Σιφνέικο τραγούδι, νησιώτικη παράδοση, Σίφνος, μουσική της Σίφνου, λαούτο, βιολί, μουσικά δίκτυα

Εισαγωγή

Η Σίφνος είναι ένα νησί των δυτικών Κυκλάδων με πλούσια πολιτισμική κληρονομιά και έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Φημίζεται για την κεραμική του τέχνη, τη γαστρονομία, την αρχιτεκτονική του και έχει αναδείξει εξαιρετους ποιητές, συγγραφείς, λαογράφους και αρχιτέκτονες. Έντονα παρατηρεί κανείς ότι είναι και η μουσική δραστηριότητα στο νησί και στο παρελθόν αλλά και στις μέρες μας. Οι σκοποί και τα τραγούδια που συνοδεύουν τα πανηγύρια και κάθε κοινωνική έκφραση των Σιφνίων αναδεικνύουν μια μουσική παράδοση που είναι πολύ ζωντανή και ταυτόχρονα μεταφέρει μια άυλη πολιτιστική κληρονομιά.

Στο μουσικό ρεπερτόριο που χρησιμοποιείται θεωρούμε ότι αντικατοπτρίζεται αναμφισβήτητα η ιστορική και κοινωνικοπολιτισμική διαδρομή του νησιού, η οποία αποτυπώνεται σε κάθε δείγμα του υλικού αλλά και του άυλου πολιτισμού. Όπως η κεραμική τέχνη, η αρχιτεκτονική ή η γαστρονομία έχουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα και ταυτότητα, αντίστοιχα υπάρχουν στοιχεία που δίνουν συγκεκριμένη ταυτότητα στη μουσική της Σίφνου και την χαρακτηρίζουν μέσα στο διάβα του χρόνου. Τα τραγούδια, λοιπόν, της κοινότητας του νησιού, ως μια άυλη πολιτιστική κληρονομιά θεωρούμε ότι είναι ένας κοινός τόπος και τρόπος έκφρασης, είναι έντονα συνυφασμένα με κάθε δραστηριότητα των ανθρώπων και είναι αυτά που μπορούν να αποκαλύψουν την ιδιαίτερη ταυτότητα της σιφνέικης μουσικής παράδοσης.

Σκοπός της συγκεκριμένης εργασίας είναι η σκιαγράφηση του μουσικού προφίλ του νησιού μέσα από την ανάλυση των διαθέσιμων τραγουδιών και σκοπών λαμβάνοντας υπόψη την ιστορική και κοινωνικοπολιτισμική διαδρομή του καθώς και τα μουσικά δίκτυα που το επηρέασαν κατά την πορεία αυτή. Προκύπτει το ερώτημα αφ' ενός, πώς μπορεί να χαρτογραφηθεί ένα τέτοιο φαινόμενο και αφετέρου ποια εργαλεία μπορούν να χρησιμοποιηθούν για εξαγωγή ποιοτικών συμπερασμάτων επάνω στο ρεπερτόριο της Σίφνου σε σχέση με τον χρόνο, τον τόπο, πιθανότατα την προέλευση και εν γένει την αισθητική του.

Πιο συγκεκριμένα, λόγω έλλειψης επίσημης δισκογραφίας αρχικά συγκεντρώθηκαν ηχογραφήσεις που διέθεταν στο αρχείο τους ντόπιοι μουσικοί και περιελάμβαναν όλη την επίσημη δισκογραφία καθώς και αρκετό υλικό από ανέκδοτες ηχογραφήσεις, ραδιοφωνικές εκπομπές, συλλογές, ακόμα και ηχογραφημένα γλέντια. Καταχωρήθηκαν και ταξινομήθηκαν σε κατηγορίες σε πίνακα excel. Για την εξαγωγή, όμως, συμπερασμάτων με επιστημονικό τρόπο ήταν αναγκαία η εφαρμογή μεθοδολογίας και στην περίπτωση μας κρίθηκε κατάλληλη

η Εμπειρικά Θεμελιωμένη Θεωρία (grounded theory) τα βήματα της οποίας αναλύονται παρακάτω.

Μεθοδολογία έρευνας

Στην πράξη, με σκοπό την μουσικολογική ανάλυση και διείσδυση στα ίδια τα τραγούδια της Σίφνου συλλέχθηκαν ηχογραφήσεις σκοπών και τραγουδιών που βρέθηκαν στο αρχείο ντόπιων μουσικών (Κ. Γεωργούλη και Σπ. Λεμπέση), ταξινομήθηκαν σε πρώτη φάση ανά δίσκο ή ηχογράφιση με κοινά χαρακτηριστικά και κατεγράφησαν λεπτομέρειες για τους μουσικούς, τις συνθήκες ηχογράφησης και εν συνεχεία σχόλια, λεπτομέρειες ή ιστορίες για το κάθε τραγούδι που εμφανίζεται στο αρχείο μέσω συζητήσεων και συνεντεύξεων με μουσικούς του νησιού.¹ Στην προσπάθεια διείσδυσης, εμπάθυνσης αλλά και έκθεσης συμπερασμάτων της εργασίας αυτής με επιστημονικά τεκμηριωμένο τρόπο κρίθηκε απαραίτητη η χρησιμοποίηση μεθόδων και τεχνικών ανάλυσης που έχουν χρησιμοποιηθεί σε αντίστοιχες εθνογραφικές μελέτες. Η θεωρία έρευνας που κρίθηκε κατάλληλη για την ανάλυση τέτοιου τύπου υλικού είναι η Εμπειρικά Θεμελιωμένη Θεωρία ή αλλιώς Grounded Theory.² Σύμφωνα με την εν λόγω μεθοδολογική πρόταση η παραγόμενη θεωρία αναπτύσσεται σταδιακά κατά τη διάρκεια της εμπειρικής έρευνας μέσω της συνεχούς αλληλοτροφοδότησης των διαδικασιών της ανάλυσης και της παραγωγής δεδομένων. Θεμελιώνεται σε εμπειρικά δεδομένα τα οποία συλλέγονται και αναλύονται με συστηματικό τρόπο.

Είναι μια θεωρία που προσφέρει την δυνατότητα διαχείρισης υλικού, όπως τραγούδια της Σίφνου στην περίπτωσή μας, και θεωρούμε ότι είναι ταιριαστή καθώς σύμφωνα με αυτή, αντί να ξεκινούμε με μια υπόθεση, το πρώτο βήμα είναι η συλλογή δεδομένων μέσα από ποικιλία μεθόδων, και στην περίπτωσή μας το βασικό σώμα δεδομένων στο οποίο μπορούσαμε να έχουμε αρχικά πρόσβαση ήταν οι προαναφερθείσες ηχογραφήσεις σκοπών και τραγουδιών από τη Σίφνο. Συλλέγοντας, λοιπόν, τα δεδομένα προκύπτουν τα θεωρητικά ερωτήματα και ανατροφοδοτούν την έρευνα κατά την πορεία της. Κατά τον Γ. Τσιώλη στο κεφάλαιο «Η παραγωγή εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας: Η μεθοδολογία της Grounded Theory» του βιβλίου «Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα»³ η συγκεκριμενοποίηση των ερωτημάτων της έρευνας, η επιλογή των περιπτώσεων και η ανάπτυξη των εννοιολογικών κατηγοριών και υποθέσεων δεν αποφασίζεται αμετάκλητα από

¹ Λεπτομέρειες για τη συλλογή, ταξινόμηση και καταγραφή των τραγουδιών βρίσκονται παρακάτω.

² Τσιώλης, Γ. (2014). *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική. σελ 74

την αρχή, αλλά προσδιορίζεται και επαναπροσδιορίζεται στην πορεία της έρευνας. Μάλιστα στο κεφάλαιο αναλύονται τεχνικές κωδικοποίησης και τρόποι με τους οποίους επιτυγχάνεται συστηματικά η μετάβαση από τα πρωτογενή εμπειρικά δεδομένα στις έννοιες, τις κατηγορίες, τις υποθέσεις και εν τέλει στην διατύπωση μιας εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας. Αυτό είναι ένα μοτίβο που θεωρούμε ότι θα βοηθήσει στην εξαγωγή συμπερασμάτων μέσα από την ανάλυση και αποτίμηση των τραγουδιών που διαθέτουμε, συμπεράσματα που θα αναδυθούν από τα ίδια τα τραγούδια κατά την πορεία της έρευνας.

Τα στάδια που ακολουθούνται σύμφωνα με τη θεωρία είναι η συλλογή δεδομένων, δηλαδή των ηχογραφήσεων και των συνεντεύξεων, στην περίπτωση μας, και η καταγραφή τους, στην συνέχεια η κωδικοποίηση και κατηγοριοποίηση ανάλογα με κοινά χαρακτηριστικά και μουσικές παραμέτρους ως μια αφαιρετική διαδικασία μετάβασης από τα δεδομένα στις θεωρητικές κατηγορίες, στη συνέχεια είναι η ποιοτική ανάλυση αυτών και τέλος η απόφαση για το ποια δεδομένα επιπλέον χρειάζεται να συλλεχθούν, σύμφωνα με τα προηγούμενα, με σκοπό να αναλυθεί ποιοτικά η θεωρία όπως αυτή αναδύεται. Η έρευνα ολοκληρώνεται με τον θεωρητικό κορεσμό, δηλαδή όταν η αντιπαραβολή νέων δεδομένων με τις ιδιότητες τους και το πλέγμα των μεταξύ τους σχέσεων δεν προσφέρει καινούργιες θεωρητικές προοπτικές ούτε δημιουργεί την ανάγκη για μετασχηματισμό της ήδη παραχθείσας εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας.⁴

Συνοψίζοντας αναφέρουμε εδώ ότι στην ουσία το υλικό με το οποίο θα τροφοδοτήσουμε τα δεδομένα της έρευνας αποτελείται από :

α) διαθέσιμες ηχογραφήσεις σκοπών και τραγουδιών της Σίφνου που βρέθηκαν στο αρχείο ντόπιων μουσικών της Σίφνου αλλά και της υπάρχουσας επίσημης δισκογραφίας

β) στοιχεία που θα προκύψουν από την μελωδική – αρμονική και ρυθμική τους ανάλυση και

γ) στοιχεία που θα προκύψουν μέσα από συνεντεύξεις και συζητήσεις με μουσικούς του νησιού. Πιο συγκεκριμένα χρησιμοποιούνται ημιδομημένες συνεντεύξεις (semi-structured interviews) έτσι ώστε να επιτευχθεί η ελεύθερη έκφραση του συνεντευξιζόμενου

³ Τσιώλης, Γ. (2014). Κεφάλαιο Β1: Η παραγωγή εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας: Η μεθοδολογία της Grounded Theory. Στο Γ. Τσιώλης, *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα* (σσ. 73-196). Αθήνα: Κριτική

⁴ Τσιώλης, Γ. (2014).ο.π. σελ 135

και η ανάλυσή του σε θέματα που κατά την κρίση του είναι άξια αναφοράς, επάνω όμως στο γενικότερο υφολογικό θέμα της μουσικής της Σίφνου.

Ακολουθώντας βήμα – βήμα τα στάδια της Εμπειρικά Θεμελιωμένης Θεωρίας γίνεται προσπάθεια να «χαρτογραφηθεί» το σώμα του ρεπερτορίου και να διατυπωθούν θεωρητικές σκέψεις πάνω στο ρεπερτόριο της Σίφνου σε σχέση με τον χρόνο, τον τόπο, πιθανότατα την προέλευση και την εν γένει αισθητική του.

Θεωρητικό μέρος

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο αναλύονται βασικές θεωρητικές έννοιες οι οποίες αποτέλεσαν τη βάση, φιλοσοφική σκοπιά ή αλλιώς τη «ραχοκοκαλιά» της παρούσας έρευνας. Θεωρητικές προσεγγίσεις και βιβλιογραφικές αναφορές υπάρχουν παράλληλα διάσπαρτες σε όλη την έκταση της εργασίας.

Μουσικά δίκτυα:

Η ανάλυση δικτύων είναι ένα μεθοδολογικό εργαλείο ευρείας χρησιμότητας στις κοινωνικές και ανθρωπολογικές επιστήμες και προσφέρεται για την διεξόδυση σε πολυσύνθετα και πολυεπίπεδα ερευνητικά πεδία.

Ο όρος «δίκτυο» είναι ετυμολογικά ένα πλέγμα που αποτελείται από νήματα ή σύρματα, το κοινό «δίχτυ». Κατ' επέκτασιν όμως είναι κάθε σύμπλεγμα ομοιογενών ή ετερογενών δομικών στοιχείων που διασταυρώνονται και πλέκονται μεταξύ τους. Η ύπαρξη των δικτύων προϋποθέτει την διαπλοκή αυτών των δομικών στοιχείων που συγκροτούν ένα ευρύτερο σύνολο. Τα δομικά στοιχεία ονομάζονται κλάδοι του δικτύου και τα σημεία στα οποία συναντώνται οι κλάδοι ονομάζονται κόμβοι. Ιδιαίτερη αναλυτική σημασία για την κατανόηση ενός δικτύου έχει ένας κόμβος καθώς αποτελεί το σημείο στο οποίο εκφράζεται η σχέση των κλάδων σε τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο μέσα στο ευρύτερο σύνολο του δικτύου.⁵

Η έννοια του δικτύου στην ανθρωπολογία έχει καθιερωθεί ως μια εναλλακτική αναλυτική κατηγορία που έχει αντικαταστήσει τους όρους της πολιτισμικής περιοχής και των δυϊστικών σχημάτων π.χ. «παράδοση - εκμοντερνισμός» ή «πολιτισμικό κέντρο - πολιτισμική περιφέρεια». Η μουσική ενός τόπου εκφράζει την ευρύτερη πολιτισμική κουλτούρα ως ένα στοιχείο της, παράλληλα όμως μετασχηματίζει, ως αυτόνομη τέχνη, και συμβάλλει στην μετάπλαση της συνολικής κουλτούρας. Η μουσική, άρα, είναι ένα πλήρες πολιτισμικό φαινόμενο και μπορεί να εξετασθεί υπό τη σκοπιά των δικτύων. Η μελέτη της λειτουργίας ενός δικτύου μουσικών σχέσεων είναι ουσιαστικά η μελέτη ενός ευρύτερου πολιτισμικού δικτύου.⁶

⁵ Κάβουρας, Π. (1997). Η έννοια του μουσικού δικτύου. Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. *Ομιλία στο συνέδριο Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (σσ. 39-69). Σάμος: Πν.Ίδρυμα Σάμου "Νικόλαος Δημητρίου". σελ 45

⁶ Κάβουρας, Π. (1997) ο.π.,σελ 47

Στο άρθρο «Η έννοια του μουσικού δικτύου. Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας» στα πλαίσια του συνεδρίου «Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο το 1997 ο Π. Κάβουρας ⁷ υποστηρίζει ότι τα μουσικά δίκτυα αλληλοεξαρτώνται και αλληλοδιαμορφώνονται και ότι για την πληρέστερη περιγραφή ενός μουσικού φαινομένου είναι αναγκαία η ένταξή του σε κάποιο μουσικό δίκτυο, αλλά και η κατανόηση της σχέσης του δικτύου αυτού με τα υπόλοιπα που αυτό διαπλέκεται.

Την άποψη αυτή έρχεται να στηρίξει η θεωρία του Jacques Attali, ο οποίος χρησιμοποίησε τη μουσική ως εργαλείο εξέτασης των μετασχηματισμών του μοντέρνου δυτικού πολιτισμού από πολιτικοοικονομική σκοπιά στο δοκίμιό του για την πολιτική οικονομία της μουσικής : *Θόρυβοι* ⁸. Σύμφωνα με τον Attali, η μουσική, λόγω της αφαιρετικής και άμεσης μορφής της, έχει τη δυνατότητα να εκφράζει κοινωνικές διεργασίες πριν καν αυτές αποκρυσταλλωθούν και διατυπωθούν ρητά. Έτσι η μουσική, καθώς εξελίσσεται σε απόλυτο συγχρονισμό με την ανθρώπινη κοινωνία «εξερευνά όλο το πεδίο του δυνατού, ταχύτερα απ' όσο η υλική πραγματικότητα μπορεί να το πετύχει»⁹ και μ' αυτό τον τρόπο κάνει ευδιάκριτο το πολιτικοοικονομικό σκηνικό που πρόκειται να καθιερωθεί στο μέλλον. Ακόμα, λόγω της ρητορικής της δύναμης, εκτός από το να αντανακλά στοιχεία της κοινωνίας που την παράγει, μπορεί και να τη διαμορφώνει, να την αναπλάθει. Μέσα από τις τέσσερις διαδικασίες μετάδοσης της μουσικής που ξεχωρίζει ο Attali («θυτική» λειτουργία, λειτουργία της «παράστασης» της «επανάληψης» και της «σύνθεσης»¹⁰) χρησιμοποιεί τη μουσική ως ένα αναλυτικό εργαλείο για να διερευνήσει και να κατανοήσει το σύνθετο φαινόμενο της αλληλοδιαμόρφωσης των πολιτισμικών συστημάτων.

Η μουσική, σύμφωνα με τα προηγούμενα, είναι ένα κομβικό πολιτισμικό σύμβολο που βρίσκεται σε άμεση αλληλεπίδραση με την κοινωνία και κατ' επέκταση και με την οικονομία ή την πολιτική, δεν αναπαριστά απλώς την παρούσα αντίληψη, αντίθετα «προβλέπει» κατά την παραπάνω έννοια τις εξελίξεις, ενώ παράλληλα λειτουργεί αυτόνομα, πλάθει και ανατροφοδοτεί. Η μελέτη ενός μουσικού πολιτισμού δεν μπορεί να

⁷ Κάβουρας, Π. (1997) ο.π.

⁸ Attali, J. (1991). *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. (μ. Ν. Ανδριτσάνου, Επιμ.) Αθήνα: Ράππας.

⁹ Attali, J. (1991). *ό.π.*, σελ 28

¹⁰ Οι τέσσερις διαφορετικοί τρόποι μετάδοσης της μουσικής κατά τον Attali. Τέσσερα διακριτά δίκτυα μουσικών σχέσεων. Attali, J. (1991)

αντιμετωπιστεί, άρα, ως μια κλειστή θεώρηση που περιορίζεται σε αναλύσεις με βάση το αποτέλεσμα ή διπολικές θεωρήσεις («παλιό-νέο», «παραδοσιακό – μοντέρνο»), αντίθετα τα μουσικά δίκτυα ως μεθοδολογικό εργαλείο μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να αποφευχθούν τέτοιου τύπου αδιέξοδα και να φωτίσουν πτυχές και εκφάνσεις του μουσικού φαινομένου τοπικά και υπερτοπικά, συγχρονικά και διαχρονικά θεμελιώνοντας την έρευνα επάνω στη διαλεκτική σχέση μεταξύ μιας καθαρά τεχνικής θεώρησης μιας μουσικής κουλτούρας και των ιδιαίτερων εκφράσεων του πολιτισμού όπως είναι η γλώσσα, η τέχνη, η οικονομία, η πολιτική κ.α.

Στη βάση αυτή, στην παρούσα εργασία επιχειρείται η εξέταση κάποιων εκφάνσεων της σιφνέικης μουσικής παράδοσης σαν να ήταν κλάδοι ενός ευρύτερου μουσικού και πολιτισμικού δικτύου. Πιο αναλυτικά, η επιλογή και κατασκευή των μουσικών στοιχείων και κόμβων έχει σκοπό να ταξινομήσει το μουσικό περιεχόμενο για την καλύτερη ανάλυσή του με γνώμονα την ανάδειξη του μουσικού πλούτου, της διαφορετικότητας της μουσικής της Σίφνου και την παρουσίαση του μουσικού κόσμου της κοινότητας λαμβάνοντας υπόψη τη στάση και την άποψη των ίδιων των ντόπιων οργανοπαικτών και ακροατών απέναντι στη μουσική αυτή. Η ταξινόμηση αυτή καθώς γίνεται με βάση τη θεωρία των δικτύων καταδεικνύει μοιραία τη διαφορετικότητα των στοιχείων ή διαφορετικών κλάδων μεταξύ τους ενώ παράλληλα τα κατατάσσει σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, μια μεγαλύτερη εικόνα δικτύου με την οποία υπάρχει αλληλόδραση.

Δηλαδή, τα επιμέρους νοητικά σχήματα, οι πρακτικές που συναντώνται όπως για παράδειγμα οι μουσικοί δρόμοι ενός τραγουδιού ή ο τρόπος παιξίματος του βιολιού και που φανερώνονται από την ανάλυση των «κόμβων» (ένας κόμβος είναι για παράδειγμα μία συγκεκριμένη ηχογράφηση ενός σιφνέικου σκοπού) είναι «κλάδοι» που οδηγούν αναπόφευκτα στην προσέγγιση ενός ευρύτερου δικτύου που είναι η μουσική παράδοση της Σίφνου (και κατ' επέκταση ένα ευρύτερο μουσικοπολιτισμικό δίκτυο που απλώνεται στον χώρο και στο χρόνο), από την οποία διαμορφώνεται το συγκεκριμένο ύφος. Παράλληλα οι κλάδοι αυτοί δημιουργούν και ανατροφοδοτούν την συγκεκριμένη μεγαλύτερη εικόνα. Στόχος είναι να μπορέσουν να αναδειχθούν μέσα από μια τεχνική ανάλυση, υπό τη σκοπιά των δικτύων, στοιχεία που έχουν ερευνητικό αλλά και πολιτισμικό ενδιαφέρον.

Μουσικές ταυτότητες

Μια άλλη έννοια που έχει απασχολήσει πλήθος μελετών που έχουν να κάνουν με πολιτισμικές πρακτικές είναι αυτή της πολιτισμικής «ταυτότητας». Η «ταυτότητα» είναι μια

κοινωνική και πολιτισμική κατασκευή που αποτελεί μέσο επικοινωνίας και μέσω της οποίας γίνεται ο αυτοπροσδιορισμός.¹¹ Για τον Erikson, τον πρώτο ψυχαναλυτή που εισήγαγε τον όρο «κρίση ταυτότητας» η ταυτότητα είναι ένα «αίσθημα ενότητας και συνέχειας που μπορεί να αναχθεί στο συνεχές αίσθημα του «να είναι κανείς ο εαυτός του», αποτελεί δηλαδή μια αίσθηση του εαυτού και είναι μέρος του ασυνειδήτου.¹² Ο ίδιος υποστηρίζει ότι το αίσθημα της ταυτότητας είναι το αποτέλεσμα μιας διπλής διεργασίας που λαμβάνει χώρα ταυτόχρονα στην καρδιά του ατόμου και στην καρδιά της κουλτούρας της κοινότητας στην οποία ανήκει. Υπό αυτή τη θεώρηση ο εαυτός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την κοινότητα και η κοινότητα αλλάζει/μετασχηματίζεται από αυτόν. Ο προσδιορισμός του εαυτού δεν είναι, άλλωστε, μια διαδικασία που λαμβάνει χώρα σ' ένα κλειστό σύστημα, απεναντίας είναι αδύνατος χωρίς την παρουσία του άλλου. Όπως επισημαίνει η ερευνήτρια S. O'Neil¹³ στο "The Self Identity of Young Musicians" η γνώση για τον εαυτό δεν μπορεί να υπάρχει σε μια αγνή, προσωπική και υποκειμενική μορφή αλλά η αντίληψη της υποκειμενικής εμπειρίας είναι κάτι που συνδέεται με τον κοινωνικό κόσμο και τις γλωσσικές διεργασίες του ανθρώπου για να νοηματοδοτήσει τον κόσμο.

Επιπροσθέτως, στην μελέτη της για το φλαμένκο των τσιγγάνων στην Ανδαλουσία¹⁴ η Μαρία Παπαπούλου αντιμετωπίζει την έννοια της κοινωνικής ταυτότητας ως μια προέκταση του κοινωνικού εαυτού χρησιμοποιώντας τον όρο «κατοπτρικός εαυτός» ως την εικόνα, το είδωλο του «εγώ» στον καθρέπτη δηλαδή στα μάτια του «άλλου» και θεωρεί την αλληλεπίδραση των δύο κομβικής σημασίας. Θεωρεί ότι «η μετάβαση από την ταυτότητα στην ετερότητα διαμεσολαβείται αναγκαστικά από την έννοια της διαφοράς» και ότι χωρίς την ετερότητα δεν μπορεί να διαμορφωθεί ο κοινωνικός εαυτός και η κοινωνική ομάδα.

Σύμφωνα με αυτά, αναπτύσσεται μέσα στον άνθρωπο η δυναμική των άλλων που είναι κάτι που τον προσδιορίζει, που σημαίνει ότι από τη μία τον ενώνει με τους άλλους, τον

¹¹ Αυδίκος, Ε. (2002α). Το κατσίκι αν πηδήσει στο μαντρί, θα βρει να φάει πολύ. Ζώντας στην οδό Άβαντος, στο χώρο εκείθεν της γραμμής. Στο Ε. Αυδίκος, *Οι Ρομά στην Ελλάδα* (σσ. 185-229). Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας.

¹² Erikson, E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. New York: W.W. Norton Company.

¹³ O'Neil, S. A. (2002). The Self Identity of Young Musicians. Στο D. Hargreaves, R. MacDonald, & D. Miell, *Musical identities* (σσ. 79-96). Oxford: Oxford University Press.σ. 85.

¹⁴ Παπαπούλου, Μ. (2004). Κουλτούρα, αισθητική και παραστασιακή επιτέλεση της τσιγγάνικης ταυτότητας μέσα από το φλαμένκο της Ανδαλουσίας. Στο Ε. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, & Π. Χ. [Επιμ], *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σσ. 39-50). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα & Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας.

κάνει να αποκτά κοινωνική υπόσταση ως μέρος ενός ευρύτερου συνόλου κι απ' την άλλη τον διαφοροποιεί ως μονάδα κάνοντας τον ξεχωριστό. Αυτή η τελευταία κοινωνική διάσταση της ταυτότητας είναι αυτή που θα μας απασχολήσει, υπό το πρίσμα της μουσικής. Όπως υποστηρίζει ξεκάθαρα η Δ. Παπασταύρου στην διδακτορική της διατριβή που αφορά τις μουσικές ταυτότητες ¹⁵ «η μουσική δεν καθορίζει απλώς μια πτυχή του εαυτού αλλά στην ουσία είναι οι σχέσεις που θέλουμε να αναπτύξουμε, είναι μια βάση κατανόησης και εκδήλωσης του εαυτού μας και των άλλων [...] Οι μουσικές μας ταυτότητες δεν εκφράζουν μόνο τις μουσικές μας επιλογές αλλά είναι το κομμάτι του εαυτού μας που προσπαθεί να δηλώσει τις σχέσεις που επιθυμούμε μέσα στο κοινωνικό σύνολο». Δηλαδή η μουσική είναι ένα πεδίο έκφρασης της ταυτότητας και όχι απλώς μια αισθητική επιλογή και κατά αυτή την έννοια αντιμετωπίζεται και στην εργασία μας. Οι πολιτισμικές και κοινωνικές πρακτικές που συνοδεύουν τη μουσική πράξη και ολόκληρη η ιεροτελεστία ενός γλεντιού και μιας μουσικής συνέντευξης ιδιαίτερα σε κλειστές κοινωνίες ενισχύουν τον παραπάνω συλλογισμό αποκαλύπτοντας όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που κάνουν ένα άτομο μέλος της συγκεκριμένης κοινότητας και ταυτόχρονα το διαφοροποιούν από άλλες εκφράζοντας έτσι την «ταυτότητα».

Χαρακτηριστικά η Δ. Παπασταύρου για την ανάπτυξη μουσικών ταυτοτήτων μέσω της μουσικής συμμετοχής σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χώρο αναφέρει ότι η μουσική επανακαθορίζει τη βάση του χώρου στον οποίο εκδηλώνεται καθώς υποβάλλει ή επιτρέπει συγκεκριμένες συμπεριφορές και σχέσεις μέσα σ' αυτόν. Οι μουσικές ταυτότητες μπορούν να δηλώνουν και συλλογικές, τοπικές, εθνικές, φυλετικές ή άλλες ταυτότητες. Ο χώρος ανάπτυξης γίνεται και τόπος αναφοράς. Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Β. Νιτσιάκο ¹⁶ οι κοινότητες διαχειρίζονται το παρόν αλλά και το παρελθόν τους μέσω των κοινωνικών πρακτικών όπως το γλέντι και τα τοπικά έθιμα και ενσωματώνουν καινούργια στοιχεία στην παράδοση τους σύμφωνα με τις σύγχρονες εξελίξεις. Η αναπαράσταση της πολιτισμικής-κοινωνικής ταυτότητας είναι παράλληλα και μια διαδικασία ιστορικά προσδιορισμένη που εκτείνεται στο χρόνο και υπόκειται σε κοινωνικές και πολιτικές χειραγωγήσεις και διαπραγματεύσεις.

¹⁵ Παπασταύρου, Δ. (2010). *Οι μαθησιακές διεργασίες στη συγκρότηση μουσικών ταυτοτήτων. Η περίπτωση της ομάδας πέντε ενηλίκων από τη Θεσσαλονίκη που μαθαίνουν και παίζουν μαζί μουσική*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

¹⁶ Νιτσιάκος, Β. (2003). *Χτίζοντας το Χώρο και το Χρόνο*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ.88

Εφόσον η μουσική και ο χορός ως πολιτισμικές πρακτικές που είναι τοποθετημένες στο χώρο και στον χρόνο αντιπροσωπεύουν αναπαραστάσεις τέτοιων ταυτοτήτων και ετεροτήτων μας δίνεται η δυνατότητα μέσα από την ανάγνωσή τους να διερευνήσουμε ζητήματα αισθητικής που διεισδύουν σε βάθος, άπτονται πολλών επιστημονικών πεδίων και δυναμικά αποκαλύπτουν με άμεσο τρόπο τον «χαρακτήρα» της κοινότητας της Σίφνου που ερευνούμε. Θεωρούμε ότι μια προσπάθεια ανάλυσης και προσέγγισης των μουσικών πρακτικών στην κοινότητα της Σίφνου αποσυνδεδεμένη από το ζήτημα της πολιτισμικής ταυτότητας θα ήταν μια προσπάθεια άνευ νοήματος καθώς όλα τα τραγούδια, οι συμπεριφορές, οι τελετουργίες, τα έθιμα και γενικότερα ο παραγόμενος πολιτισμός παρατηρούμε ότι είναι έντονα εμποτισμένα με το στοιχείο της εντοπιότητας, της κοινότητας και της ένταξης του ατόμου μέσα σ αυτήν, και εν τέλει με το στοιχείο της «παράδοσης» υπό την έννοια της ιστορικής συνέχειας και των διαπραγματεύσεων που αυτή υφίσταται με την πάροδο του χρόνου, στοιχεία τα οποία μας οδηγούν στην διερεύνηση της ιδιαίτερης ταυτότητας που συγκροτείται και εκφράζεται μέσα από την μουσική και τα τραγούδια του τόπου.

Η μουσική επιτέλεση (performance)

Η έννοια της «επιτέλεσης» χρησιμοποιείται ευρέως σε κοινωνικές και ανθρωπολογικές έρευνες. Σύμφωνα με τον Singer¹⁷ που εισήγαγε την έννοια της πολιτισμικής επιτέλεσης πρόκειται για μια συμπεριφορά, μια διαδικασία, μια καθορισμένη εμπειρία όπως το θέατρο, ο χορός, οι συναυλίες, οι αφηγήσεις, οι θρησκευτικές τελετουργίες, οι γάμοι κ.α. στα οποία οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον πολιτισμό τους και έχει ορισμένα χαρακτηριστικά όπως: περιορισμένο χρόνο, αρχή και τέλος, οργανωμένο πρόγραμμα δράσης, ομάδα τελεστών, κοινό, χώρο και περίσταση επιτέλεσης. Η σύγχρονη εθνομουσικολογία ερευνά μουσικές πρακτικές υπό τη σκοπιά της μουσικής επιτέλεσης. Ένα γλέντι, ένα πανηγύρι θα μπορούσε να είναι ένα παράδειγμα μουσικής επιτέλεσης υπό την παραπάνω έννοια. Και αν εκλάβουμε τον όρο «γλέντι» κατά τον Π. Κάβουρα¹⁸, δηλαδή ως «κάθε κοινωνική πρακτική η οποία έχει μουσικό και ταυτόχρονα πολιτισμικό περιεχόμενο», η μελέτη της Σιφνέικης μουσικής δεν μπορεί παρά να γίνει κάτω από αυτό το πρίσμα, καθώς

¹⁷ Singer, M. (1959). *Traditional India: structure and change*. Philadelphia: American Folklore Society σ.71

¹⁸ Κάβουρας, Π. (2000). Το γλέντι στη Λέσβο. Στο Σ. Χτούρης, *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19ος -20ος αιώνας)*. Αθήνα: Εξάντας.

οποιαδήποτε από τις διαθέσιμες ηχογραφήσεις των τραγουδιών της Σίφνου που εξετάζουμε εντάσσεται σε ένα τέτοιο πλαίσιο επιτέλεσης.

Ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο που αναλύει διάφορες ανθρωπολογικές διαστάσεις της μουσικής επιτέλεσης είναι το «Η μουσική ως επιτέλεση: Ανθρωπολογικές προοπτικές» της Β Λαλιώτη¹⁹. Σε αυτό η αρθρογράφος διερευνά μέσα από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας της επιτέλεσης τις δραματικές διαστάσεις διαφορετικών ειδών δυτικής μουσικής και ανιχνεύει δυνατότητες ανάπτυξης των ειδών αυτών. Χρησιμοποιώντας την έννοια της επιτέλεσης ως αναλυτικό εργαλείο και μέθοδο διερεύνησης της μουσικής διαπιστώνει μεταξύ άλλων ότι κάθε επιτέλεση δεν αποτελεί απλώς μια αναπαράσταση του νοήματος ενός μουσικού έργου αλλά είναι μια εκ νέου δημιουργία! Θεωρεί την παρουσία του κοινού αναπόσπαστο κομμάτι οποιασδήποτε επιτέλεσης για να μπορεί να οριστεί ως τέτοια. Στη βιωμένη εμπειρία της μουσικής επιτέλεσης το «κοινό» λειτουργεί ως συν-δημιουργός των οποιονδήποτε νοημάτων και εμπειριών δημιουργεί το γεγονός. Βασική ιδέα είναι ότι η θεωρία της επιτέλεσης μας δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε τις σχέσεις μεταξύ των τελεστών και των συμμετεχόντων καταργώντας παγιωμένους δισμούς όπως: μουσικοί εκτελεστές – αποδέκτες, κοινό ή δημιουργία – αναπαραγωγή. Η μουσική αντιμετωπίζεται έτσι ως ένα φαινόμενο δυναμικό που επιτρέπει τη διαπραγμάτευση και τη δημιουργία νέων πολιτισμικών παραδοχών.

Θα μπορούσαμε συμπερασματικά να πούμε ότι η διαδικασία ενός γλεντιού αποτελεί μια διαδικασία αυτοπροσδιορισμού του ατόμου στην παραδοσιακή κοινότητα, επικυρώνοντας τη σχέση των μελών της. Κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού (μιας παράστασης, performance) τα κοινωνικά και μουσικά χαρακτηριστικά της κοινότητας συνενώνονται και αντανakλάται το ατομικό αλλά και το συλλογικό στοιχείο και έτσι διαμορφώνεται η αισθητική της.²⁰

Κατ' αντιστοιχία, στην περίπτωση της μουσικής της κοινότητας της Σίφνου θα χρησιμοποιήσουμε την έννοια της μουσικής επιτέλεσης όπως αποδόθηκε παραπάνω με σκοπό τη διερεύνηση των δυναμικών και των σχέσεων που αναπτύσσονται ανάμεσα στους ανθρώπους της κοινότητας για την καλύτερη κατανόηση του μουσικού φαινομένου αλλά και του τρόπου με τον οποίο προκύπτει η συγκεκριμένη αισθητική.

¹⁹ Λαλιώτη, Β. (2012). Η μουσική ως επιτέλεση: Ανθρωπολογικές Προοπτικές. *Εθνολογία*, 205-226.

²⁰ Fairbairn, H. (1994). Changing Contexts for Traditional Dance Music in Ireland: The Rise of Group Performance Practice. *Folk Music Journal*, 6, 567-568.

Με οδηγό τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις και έχοντας κατά νου ότι η οποιαδήποτε μουσική επιτέλεση που λαμβάνει χώρα στο νησί της Σίφνου περιλαμβάνει τους μουσικούς, τους τελεστές, το κοινό που είναι ταυτόχρονα και συν-δημιουργοί του μουσικού γεγονότος, υπήρξε ο προβληματισμός εάν έχοντας συμμετάσχει προσωπικά σε ποικίλες γλεντιστικές περιστάσεις στο νησί, όντας δηλαδή μέρος της ευρύτερης «εικόνας» του πλαισίου που ερευνάται θα μπορούσε τεθεί σε κίνδυνο η αντικειμενικότητα και η επιστημονική ακρίβεια των επιχειρημάτων της παρούσας έρευνας. Στη συγκεκριμένη, λοιπόν, εργασία όσον αφορά τα εθνογραφικά στοιχεία έχει γίνει μια προσπάθεια προσέγγισης του θέματος υπό την εξής λογική: Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Α. Χαψούλας :

«Προϋπόθεση μιας αληθινής επαφής με τον πολιτισμό του «ξένου» είναι αρχικά η προσπάθεια υπέρβασης των προσδοκιών του εθνογράφου και η ταυτόχρονη αποδοχή της κατάστασης που βιώνει και των πιθανών εκδοχών της. Η συγκεκριμένη τοποθέτηση οδηγεί αναγκαστικά τον ερευνητή σε μία στάση ουδέτερης παρατήρησης, κύριο γνώρισμα της οποίας θα μπορούσε να θεωρηθεί το στοιχείο της απόστασης. [...] η ουσιαστική απόδοση μιας εθνογραφικής εργασίας είναι η κατανόηση της πραγματικότητας ενός ξένου πολιτισμού ή μιας έκφρασής του και η έκθεσή της με επιστημονικά τεκμηριωμένο τρόπο»²¹

Η μουσική του Αιγαίου: σύγχρονες προσεγγίσεις

Οι σύγχρονες εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις βλέπουν το Αιγαίο ως μια σύνθετη πολιτισμικά και κοινωνικά οντότητα που διαθέτει πολλαπλότητα και ετερογένεια πολιτισμικών στοιχείων σε αντίθεση με παλαιότερες λαογραφικές μελέτες που αντιμετώπιζαν το χώρο του Αιγαίου ως έναν ενιαίο, ξεχωριστό χώρο με κοινά μουσικά χαρακτηριστικά και δεν έδιναν έμφαση στον ανοιχτό σε επιδράσεις χαρακτήρα του.

Ο Π. Κάβουρας στο άρθρο του «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή. Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση»²² αναφέρει πως οι λαογράφοι συγγραφείς θεωρούν ότι το Αιγαίο δεν αποτελεί ένα μέρος αλλά τον πυρήνα του κυττάρου του ελληνικού πολιτισμού και αναφέρει ότι η θεώρηση αυτή ίσως περιορίζει τη διερεύνηση πολιτισμικών

²¹ Χαψούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος, ο.π. σελ 21

²² Κάβουρας, Π. (1995). Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή. Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση. *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα. Πρακτικά Β' Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο*, (σσ. 44-75). Αθήνα.

ιδιαιτεροτήτων των κοινωνιών του Αιγαίου αλλά και ομοιοτήτων και διαφορών που μπορεί να υπάρχουν με άλλους λαούς της Μεσογείου. Εξετάζει επίσης το ζήτημα της κατασκευής και διαχείρισης της πολιτισμικής ενότητας του Αιγαίου. Μέσα από ανθρωπολογικές αναλύσεις από τις υπάρχουσες κοινωνικο-ιστορικές μελέτες βλέπει το Αιγαίο ως έναν ιδιαίτερο πολιτισμικά χώρο και προτείνει μεθοδολογικές προσεγγίσεις ως προς την ίδια την ερευνητική διαδικασία. Το ζήτημα του Αιγιακού πολιτισμού υποστηρίζει πως θα πρέπει να αντιμετωπιστεί με επισταμένη έρευνα συγκεκριμένων ως προς τον τόπο και το χρόνο πολιτισμικών εκδηλώσεων σε συνάρτηση προς το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτές πραγματοποιούνται. Για τον αρθρογράφο η έρευνα θα πρέπει να θεμελιώνεται στη συνολική θεώρηση μιας κουλτούρας και των ιδιαίτερων εκφράσεων της, όπως η γλώσσα, η οικονομία, η πολιτική ή η τέχνη. Δεν αρκούν μουσικολογικές ηχογραφήσεις, χρειάζονται περιγραφές που να εστιάζουν στη σχέση των μουσικών με τον εαυτό τους, με την παρέα τους και με το κοινό στο οποίο απευθύνονται με όρους συγχρονικούς αλλά και διαχρονικούς καθώς και να εστιάζουν στο ρόλο του μουσικού ως γεφυροποιού στοιχείου που συνδέει μια ορισμένη μουσική παράδοση με τον εκμοντερνισμό της.

Αντίστοιχα ο Σ. Χτούρης στο «Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19ος - 20ος αι.)»²³ αναφέρει ότι μέσα από την έρευνά του για τη μουσική της Λέσβου επιδιώκεται μια προσέγγιση που αναδεικνύει «τα στοιχεία που προσδιορίζουν τους τοπικούς πολιτισμούς ως ανοιχτά επικοινωνιακά συστήματα που μεταβάλλονται διαχρονικά [...] ενσωματώνοντας συνεχώς νέα ερεθίσματα και πρότυπα μέσω ποικιλόμορφων επικοινωνιακών δικτύων που τους συνδέουν με άλλους τοπικούς πολιτισμούς ή και πολιτισμικές μητροπόλεις». Η προσέγγιση αυτή προσπαθεί να κατανοήσει την πολλαπλότητα και την ετερογένεια των πολιτισμικών στοιχείων του Αιγαίου και προσπαθεί να συμβάλλει στην αποδέσμευση από μονοσήμαντους προσδιορισμούς που προϋποθέτουν μια σταθερή και διαχρονική τοπική παράδοση.

Όπως αναφέρει ο ίδιος στον τόμο : *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο - Λήμνος 19ος 21ος αιώνας*. που έρχεται ως συνέχεια της πρώτης έρευνας που αφορά την μουσική της Λέσβου, οι σύγχρονες προσεγγίσεις, που αντιμετωπίζουν τις διαδικασίες συγκρότησης των μουσικών δρώμενων ως σύνθετα πολιτισμικά μορφώματ ²⁴ , δεν επικεντρώνονται

²³ Χτούρης, Σ. (2000). *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19ος - 20ος αι.)*. Εξάντας, σελ 12

²⁴ Μουσικό μόρφωμα σύμφωνα με τον Σ. Χτούρη (Χτούρης & Παπαγεωργίου , *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο - Λήμνος 19ος 21ος αιώνας*, 2009) είναι μια σύνθετη οντότητα που μπορεί να προσεγγιστεί ως

αποκλειστικά στη μελέτη των μουσικών φαινομένων αλλά εξετάζουν το σύνολο των σχέσεων που προσδιορίζουν τη συγκρότηση και την αναπαραγωγή τους σε σύνδεση με ποικίλες καθημερινές κοινωνικές και οικονομικές πρακτικές ενώ επεκτείνονται στη διερεύνηση των όρων και των μηχανισμών που συμβάλλουν στην δημιουργία των μουσικών φαινομένων σε διάφορα πεδία δραστηριοτήτων.²⁵

Η μουσική του Αιγαίου έχει διαμορφωθεί μέσα από σύνθετες διαδικασίες επιδράσεων κατά τη διάρκεια των αιώνων. Ο Πανόπουλος στο άρθρο του: «Παραδοσιακή μουσική του Αιγαίου»²⁶ σκιαγραφώντας την μουσική του Αιγαίου αναφέρει ότι «συναντούμε πλούσιες υπερτοπικές οσμώσεις αλλά και έντονο τοπικιστικό χαρακτήρα. Τα μουσικά στοιχεία κινούνταν σε δίκτυα που κάλυπταν μέρος ή το σύνολο του γεωγραφικού χώρου του Αιγαίου ή και το υπερέβαιναν ακόμη αλλά και κάθε τοπική κοινωνία διαμόρφωνε και ένα δικό της ρεπερτόριο, ένα δικό της στυλ επιτέλεσης, ένα δικό της χαρακτηριστικό ύφος στην ερμηνεία αλλά και την κοινωνική λειτουργία της μουσικής της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δεν μπορούμε να πούμε ότι διαμορφώθηκε ποτέ στο χώρο του Αιγαίου μια ενιαία μουσική συνείδηση, μια αίσθηση κοινής μουσικής ταυτότητας που θα ένωνε αυτές τις τοπικές μουσικές εκφράσεις σε ενιαίο σύνολο με κοινά χαρακτηριστικά». Επισημαίνεται στη συνέχεια η σημασία που πρέπει να αποδίδεται στον ανοιχτό σε επιδράσεις χαρακτήρα της περιοχής και στην καθοριστική επίδραση αστικών μουσικών και κοινωνικοεκφραστικών στοιχείων στα τοπικά μουσικά ιδιώματα.

Συνεπώς, καθώς η Σίφνος είναι ένα νησί που βρίσκεται στην καρδιά του Αιγαίου, με βάση τα παραπάνω, η μουσική της στην παρούσα εργασία εξετάζεται και αναλύεται υπερτοπικά ως ένα κομμάτι της γενικότερης μουσικής παράδοσης και ιστορίας του Αιγαίου αλλά πολύ περισσότερο ως ένα ξεχωριστό, ιδιαίτερο τοπικό ιδίωμα που είναι αποτέλεσμα πολλών επιρροών που αναλύονται με βάση τα μουσικά δίκτυα ενώ παράλληλα λαμβάνονται υπόψιν οι σχέσεις που διαμορφώνουν το συγκεκριμένο ιδίωμα σε σύνδεση με επιμέρους πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας.

σύστημα που διαθέτει εσωτερική συνοχή, η οποία συγκροτείται με βάση συγκεκριμένες κομβικές, αλλά και επιμέρους νοηματικές δομές, που διαμορφώνονται στο εσωτερικό του και διατηρούν ένα απαραίτητο επίπεδο αλληλόδρασης και συνάφειας μεταξύ τους ώστε να οριοθετούν την ομοιότητα του συστήματος, δηλαδή τη συνάρθρωση της διατήρησης και λειτουργίας των συστατικών μερών που το απαρτίζουν με τη διατήρηση και λειτουργία του συνολικού συστήματος.

²⁵ Χτούρης, Σ., & Παπαγεωργίου, Δ. (2009). *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο - Λήμνος 19ος 21ος αιώνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίων., ο.π. σελ 20

²⁶ Πανόπουλος, Π. (2005). Παραδοσιακή μουσική του Αιγαίου

Κεφάλαιο 1: Το νησί, ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο

Σύμφωνα με τα παραπάνω για να διερευνηθεί το πλέγμα των πολύπλευρων σχέσεων και δυναμικών μιας κοινωνίας απαιτείται ένας ολιστικός τρόπος προσέγγισης όπου επιμέρους επίπεδα, όπως η οικονομία, η γεωγραφία, ο πολιτισμός είναι ξεχωριστά δυναμικά στοιχεία μιας ολότητας που συνθέτουν τον χαρακτήρα και την ταυτότητά της.

Στην παρούσα εργασία αναλύονται αρχικά η γεωγραφία, η μορφολογία του νησιού, οι βασικοί πόροι της οικονομίας του, στη συνέχεια η ιστορία και τέλος ο πολιτισμός και οι τέχνες της Σίφνου ως πλαίσιο στο οποίο γεννήθηκε η μουσική που ερευνούμε και που ταυτόχρονα επαναπροσδιορίζεται και ανατροφοδοτείται μέσω της αμφίδρομης σχέσης που έχουν τα μουσικά δρώμενα με την κοινωνία και τους ανθρώπους ενός τόπου.

1.1. Φυσική διάπλαση - Γεωγραφία – Μορφολογία - Οικονομία

Ο χώρος αποτελεί το πλαίσιο με βάση το οποίο παρουσιάζονται οι ανθρώπινες δραστηριότητες σε μια σχέση αλληλεπίδρασης. Ο τόπος, γεωγραφικά και συμβολικά, αποτελεί μια οργανική ενότητα μέσα στην οποία εξελίσσονται καταστάσεις, οριοθετεί, διαμορφώνει και αλληλεπιδρά καθοριστικά με τον άνθρωπο. Υπάρχει διαλεκτική σχέση του χώρου με την παραγωγική διαδικασία και εργασία²⁷ και οι κοινότητες μεταμορφώνουν το χώρο σε πολιτισμικό τοπίο. Η σχέση της δομής του χώρου προς την κοινωνική δομή δημιουργεί μια ορισμένη μορφή κοινωνικών σχέσεων και πολιτισμού σε κάθε τόπο.

Η Σίφνος, λοιπόν, είναι ένα νησί των δυτικών Κυκλάδων με έκταση 73,18τ.χμ και μήκος ακτών 70χμ. Βρίσκεται μεταξύ Σερίφου και Κιμώλου και απέχει από το λιμάνι του Πειραιά 141χμ. ή 76 ναυτικά μίλια. Το 2011 είχε πληθυσμό 2,625 κατοίκους²⁸. Κατά βάση είναι ορεινό νησί με ψηλότερες κορυφές αυτή του Προφήτη Ηλία (680 μ.) και του Αγίου Συμεών (490 μ.). Γεωλογικά το έδαφος της Σίφνου αποτελείται από πετρώματα όπως γρανίτη, αργιλώδη ψαμμίτη λίθο ή σχιστόλιθους, ασβεστόλιθους κλπ. Είναι πλούσια σε μεταλλεύματα σιδήρου, μολύβδου, χαλκού και αργύρου. Στην αρχαιότητα διέθετε και μεταλλεία χρυσού και αργύρου, μεγάλη εκμετάλλευση των οποίων έγινε κατά τους προϊστορικούς αλλά και τους κλασσικούς χρόνους²⁹. Βουνά, λόφοι και λοφίσκοι δεν έχουν επιτρέψει τον σχηματισμό πεδιάδων για καλλιέργειες, που γίνονται σε λιβάδια,

²⁷ Σπαθάρη-Μπεγλίτη, Ε. (1989). Οι αγγειοπλάστες της Σίφνου. (διδακτορική διατριβή) Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, σελ 22

²⁸ Wikipedia. (2020, Νοέμβριος 26). Ανάκτηση από <https://el.wikipedia.org/wiki/Σίφνος>

²⁹ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014). *Ιστορία της Σίφνου*. Αθήνα: Πολιτιστικός Σύλλογος Σίφνου.ο.π., σελ 9

μικροεκτάσεις και τεχνητά εδάφη με αντιστηρίγματα από τις λεγόμενες «ξερολιθιές» ή «λουριά»³⁰.

Οι κάτοικοι ασχολούνταν ανέκαθεν με την γεωργία, την κτηνοτροφία και λιγότερο με την αλιεία. Κύρια απασχόληση από αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα είναι η αγγειοπλαστική, για την οποία μάλιστα η Σίφνος φημίζεται. Το έδαφος είναι ευνοϊκό για την ανάπτυξή της, πλούσιο σε καλής ποιότητας άργιλο, νερά από πηγές και σχοίνα ως καύσιμη ύλη.³¹ Ο τουρισμός είναι μια άλλη ασχολία των κατοίκων που έχει γνωρίσει ραγδαία άνθιση τα τελευταία χρόνια. Κάθε χρόνο επισκέπτες από όλο τον κόσμο καταφθάνουν στο νησί για να θαυμάσουν όχι μόνο τις φυσικές ομορφιές του αλλά και ανθρώπινα δημιουργήματα όπως η τοπική λαϊκή αρχιτεκτονική, η κεραμική τέχνη, τα εκκλησιαστικά μνημεία, οι άρχαιες ακροπόλεις-πύργοι (οι λεγόμενες φρυκτωρίες) και φυσικά να παρακολουθήσουν και να μυηθούν στα έθιμα και τις παραδόσεις του τόπου, κορωνίδα των οποίων αποτελούν τα πανηγύρια.

Οι σημαντικότεροι οικισμοί της Σίφνου είναι η Απολλωνία (ή Σταυρί) πρωτεύουσα του νησιού από το 1936, που οφείλει το όνομά της στον αρχαίο ναό του Απόλλωνα, ο Αρτεμόνας (από ναό της Αρτέμιδος)³², το δεύτερο μεγαλύτερο χωριό όπου κατοικεί ο περισσότερος ντόπιος πληθυσμός, οι Καμάρες που είναι το λιμάνι του νησιού, το Κάστρο, γραφικό, ιστορικό χωριό που διατηρεί χαρακτηριστικά βενετσιάνικου οχυρού από τον 16^ο αι επί Φραγκοκρατίας³³, ο Πλατύς Γιαλός, το Βαθύ, ο Φάρος και η Χερρόνησος, ένα μικρό απομονωμένο ψαροχώρι στα βόρεια του νησιού.

Τη σημερινή της ονομασία την οφείλει πιθανότατα στον Σίφνο, γιό του Σουνίου, αρχαίου ήρωα της Αττικής. Κατ' άλλους (ετυμολογικά) η ονομασία προήλθε από το επίθετο «σιφνός» που σημαίνει κενός, άδειος, κούφιος λόγω των πολλών μεταλλείων που υπήρχαν στο νησί.³⁴ Κατά τον Κ. Γκιων το όνομα του νησιού ήταν αρχαιότερο αυτών και μιας και οι περισσότερες πόλεις και νησιά στην αρχαιότητα έπαιρναν ονόματα θεών, ηρώων και ηγεμόνων, έτσι θεωρεί την πρώτη περίπτωση επικρατέστερη.

³⁰ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014), ο.π., σελ 10

³¹ Σπαθάρη-Μπεγλίτη, Ε. (1989). Οι αγγειοπλάστες της Σίφνου. (διδακτορική διατριβή) Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

³² (Γκιων, 1876)

³³ *e-sifnos.com*. (2020, Δεκέμβριος 3). Ανάκτηση από <http://e-sifnos.com>: <http://e-sifnos.com/explore-sifnos/villages/kastro.php>

³⁴ Γκιων, Κ. (1876). *Ιστορία της Νήσου Σίφνου*. Σύρος: Πρόοδος, ο.π., σελ 49

1.2. Ιστορική αναφορά: Η Σίφνος από αρχαιοτάτων χρόνων

Η ανάπτυξη του γνωστού «Κυκλαδικού ή πρωτοκυκλαδικού πολιτισμού» ενός από τους μεγαλύτερους ευρωπαϊκούς πολιτισμούς έκανε από πολύ νωρίς τις Κυκλάδες πολιτιστική γέφυρα μεταξύ Ευρώπης και Ασίας.³⁵ Τα ευρήματα που υπάρχουν από την περίοδο εκείνη (3^η χιλιετία) στη Σίφνο έχουν έρθει στο φως από ανασκαφή του Χρ. Τσουντα περί το 1898 στην περιοχή Ακρωτηράκι στο Βαθύ.³⁶

Κατά τους αρχαίους ιστοριογράφους η πρώτοι κάτοικοι της Σίφνου ήταν Κάρες, Φοίνικες, Φρύγες, Λέλεγες, δηλαδή βαρβαρικά φύλλα της Μεσογείου που προέρχονταν από την Μ. Ασία, την Φοινίκη και την Αίγυπτο³⁷. Όμως σήμερα επικρατεί η γνώμη ότι σε ολόκληρη την περιοχή του Αιγαίου κατοικούσαν, εκείνους τους χρόνους, άνθρωποι μιας μεγάλης ομοεθνίας με το όνομα Προέλληνες ή Αιγαίοι³⁸.

Τα ευρήματα που έχουμε από την περίοδο 2.800 με 2.200 (πρώιμη εποχή του Χαλκού) και με την ανάπτυξη του Μινωικού πολιτισμού δείχνουν ότι υπήρξε έντονη μεταλλευτική δραστηριότητα στις Κυκλάδες και φανερώνουν ότι η Σίφνος υπήρξε η κυριότερη πηγή προμήθειας μεταλλευμάτων καθώς τα μισά περίπου από τα αντικείμενα μολύβδου και αργύρου της περιόδου εκείνης στην περιοχή, που εξετάστηκαν σε εργαστήρια, είναι βέβαιο ότι κατασκευάστηκαν από μετάλλευμα της Σίφνου και πιθανώς επεξεργάστηκαν από τεχνίτες από το Β. Αιγαίο³⁹. Με την ανάπτυξη της ναυσιπλοΐας και του εμπορίου οι Κυκλαδίτες ήρθαν σε επαφή με διάφορους λαούς. Η δραστηριότητά τους στο Αιγαίο τους έδωσε υπεροχή η οποία υπήρξε ενεργή και συνεχής μέχρι και την Αρχαϊκή περίοδο.

Η Σίφνος αποτέλεσε από την αρχαιότητα θέμα ιδιαίτερης ιστορικής αναφοράς λόγω του πλούτου της κατά τους Αρχαϊκούς και τους Κλασσικούς χρόνους. Η ύπαρξη μεταλλείων χρυσού και αργύρου (αναφέρεται πρώτα από τον Ηρόδοτο το 530π.Χ) κατέστησε τους Σίφνιους ιδιαίτερα πλούσιους ανάμεσα στους νησιώτες και τους έδωσε τη δυνατότητα να

³⁵ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014), ο.π. σελ 18

³⁶ Μάρθαρη, Μ. Ε. (2005). Ο Χρήστος Τσουντας και η Σίφνος: Από τα Πρωτοκυκλαδικά νεκροταφεία στους πύργους των ιστορικών χρόνων. *Πρακτικά Β' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου*. Αθήνα: Σύνδεσμος Σιφναϊκών Μελετών.

³⁷ Γκιων, Κ. (1876), ο.π., σελ 71

³⁸ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014), ο.π. σελ. 37

³⁹ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014), ο.π. σελ. 25

αφιερώνουν από το ένα δέκατο των εισοδημάτων τους θησαυρό ασυνήθιστης μεγαλοπρέπειας στους Δελφούς το 525π.Χ. προς τιμήν του Απόλλωνα.⁴⁰

Το 145π.Χ κατακτήθηκε απ' τους Ρωμαίους. Και την περίοδο εκείνη, οι νησιώτες παρέμειναν σχετικά αυτόνομοι υπό την επίβλεψη της ρωμαϊκής συγκλήτου όμως μέχρι και τις αρχές του 1^{ου} αι. π.Χ. επιδρομές πειρατών έφεραν τη Σίφνο και τα άλλα κυκλαδονήσια σε άθλια κατάσταση. Μεταξύ 1^{ου} αι. π.Χ. και 2^{ου} αι. μ.Χ είναι γνωστό ότι γειτονικά νησιά όπως η Αμοργός, η Σίκινος, η Σέριφος είχαν ερημωθεί.⁴¹ Τα χρόνια που ακολούθησαν μέχρι και το 270μ.Χ. οι Κυκλάδες είχαν περιέλθει σε σοβαρή ένδεια, πλήρωναν φόρους στους Ρωμαίους και δέχονταν πολλαπλές επιδρομές βαρβάρων. Πολύ πιθανόν να υπέστησαν και τον λοιμό του 250μ.Χ.

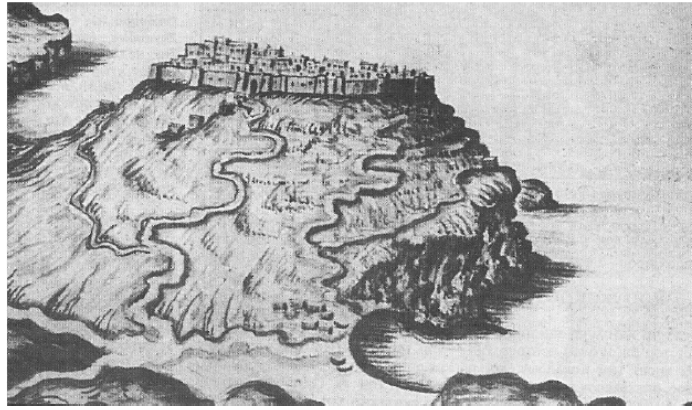
Μετά την ίδρυση την Κωνσταντινούπολης από τον Μ. Κωνσταντίνο το 323μ.Χ, η διοργάνωση του βυζαντινού κράτους έγινε υπό νέες βάσεις και επιβλήθηκε διοικητική αφομοίωση. Το 653μ.Χ Σαρακηνοί πειρατές κατέλαβαν τα νησιά και πολιορκήσαν ακόμα και την Κωνσταντινούπολη. Η παραμονή τους στο Αιγαίο δημιούργησε προβλήματα στην αυτοκρατορία τα οποία και ενισχύθηκαν και από τις επιδρομές των Αράβων στην Κρήτη και στο Αιγαίο που κράτησαν μέχρι το 924μ.Χ. και επαναλήφθηκαν το 1027,1033 και 1035, οπότε και οριστικά κατατροπώθηκαν από τον βυζαντινό στρατό.⁴²

Από το 1180 και μετά Σαρακηνοί πειρατές αλλά και άλλοι από τη Μάλτα και τη Γένοβα κούρσευαν παραλιακούς οικισμούς με αποτέλεσμα οι κάτοικοι να αποτραβηχθούν στα ενδότερα καθώς και η Βυζαντινή αυτοκρατορία πλησίαζε στην παρακμή της και δεν μπορούσε να προστατέψει τα νησιά. Μετά τον πόλεμο που ξέσπασε μεταξύ Βενετίας και βυζαντινής αυτοκρατορίας το 1296 απομακρύνθηκαν οι βυζαντινοί από τα νησιά και η κυριαρχία τους πέρασε στους Φράγκους υπό την βενετσιάνικη πολιτική επιρροή.

⁴⁰ Σωτηρακοπούλου, Π. Ι. (2000). Η Σίφνος κατά την πρώιμη εποχή του Χαλκού. *Πρακτικά Α' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (σσ. 81-102). Αθήνα: Εταιρεία Σιφναϊκών Μελετών., ο.π. σελ 81

⁴¹ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014)., ο.π. σελ 78

⁴² Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014)., ο.π. σελ 107



Εικόνα 2 Άποψη του λατινικού Κάστρου της Σίφνου όπου διακρίνονται χαρακτηριστικά των οικισμών της περιόδου. (πηγή: Μ.Φιλίππα Αποστόλου, "Το Κάστρο της Σίφνου και το σχέδιο Μονηαπύ. Η σημασία τους" Πρακτικά Β' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου. Σίφνος Ιούνιος 2002).

Συγκεκριμένα η Σίφνος πέρασε στα χέρια των Γιαννούλη Ντακορόνια (Da Corogna)⁴³ που την διοίκησαν ως το 1463 που ενώθηκαν οικογενειακά με τους Gozadinni. Η διάρκεια της Φραγκοκρατίας που στη Σίφνο διήρκεσε μέχρι και το 1537 χαρακτηρίζεται από πάρα πολλές διαμάχες μεταξύ των Φράγκων δυναστών των Κυκλάδων όσο και από αδυναμία αποτελεσματικής αντιμετώπισης των Τούρκων πειρατών.⁴⁴ Κατά την περίοδο 1537-1617 οι Gozadinni συνέχισαν να διοικούν το νησί όντας όμως φόρου υποτελείς στον σουλτάνο.⁴⁵



Εικόνα 3 Άποψη της Χώρας και της Σίφνου / Κατά την Βενετοκρατία η Σίφνος είχε πολλές ονομασίες, όπως Σίφνος, Σίφανος, Σιφάνο, Σιφάνα και

⁴³ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014)., ο.π. σελ 119

⁴⁴ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014)., ο.π. σελ 121

⁴⁵ Κολοβός, Η. (2006)., ο.π. σελ 34-44

Το 1580 παραχωρήθηκαν στους νησιώτες προνόμια που ισοδυναμούσαν σχεδόν με καθεστώς αυτονομίας, πράγμα που τους έκανε να αναπτύξουν και πάλι ναυτιλιακή και εμπορική δραστηριότητα.⁴⁶ Προς τα τέλη του 16^{ου} και αρχές 17^{ου} αι. φαίνεται ότι εγκαταστάθηκαν στη Σίφνο πολλοί νέοι ορθόδοξοι κάτοικοι αρκετοί από τους οποίους ήταν έμποροι. Αναμεσά τους και ο πιο σημαντικός μεγαλέμπορος της Σίφνου, ο Βασίλης Λογοθέτης, που ήταν πρόξενος Βενετίας, Γαλλίας και Αγγλίας, κατείχε 15 από τα 35 εμπορικά σκάφη στη Σίφνο και φαίνεται ότι μαζί με τους άλλους εμπόρους προώθησαν οικονομικά και κοινωνικά τη ζωή του τόπου. Η Σίφνος είχε γίνει ένα από τα σημαντικότερα λιμάνια της εποχής όπου κινούνταν ελεύθερα εμπορικά πλοία με προορισμό την Αγκόνα, τη Βενετία, τη Σικελία, τη Μάλτα, τη Γένοβα κ.α..⁴⁷ Όταν έληξε ο πρώτος βενετοτουρκικός πόλεμος το 1669, με νίκη των Τούρκων και η Κρήτη περιήλθε στην Οθωμανική αυτοκρατορία, πολλοί πρόσφυγες Κρητικοί κατέφθασαν στη Σίφνο και άρχισαν να απορροφούνται στην τοπική κοινωνία. Το 1715 ο Τούρκος ναύαρχος Κότζα είχε επιτεθεί και στη Σίφνο, λεηλατήσει το Κάστρο και μεταφέρει κατοίκους της Σίφνου στην Κωνσταντινούπολη.⁴⁸

Μετά από 50χρονη ειρήνη οι Κυκλάδες καταλήφθηκαν από τους Ρώσους για 4 χρόνια (1770-1774). Από φόβο για τουρκικά αντίποινα πολλοί νησιώτες έφυγαν μαζί με τους Τούρκους ως πρόσφυγες στην Κωνσταντινούπολη αλλά και αργότερα στη Ρωσία.

Στα τέλη του 18^{ου} και αρχές του 19^{ου} αι η Σίφνος αριθμούσε 4000-5000 κατοίκους παρά τις μεταναστεύσεις. Υπήρχαν δε στο νησί μόνιμα εγκατεστημένοι Έλληνες από άλλες περιοχές: Κυδωνίες, Τσακωνιά και Κρήτη και προεπαναστατικά η κοινωνία θα μπορούσε να θεωρηθεί υψηλών προδιαγραφών παρά τις τουρκικές αυθαιρεσίες και παρεμβάσεις. Λειτουργούσε στο νησί η σχολή του Αγίου Τάφου δημιουργώντας από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μεγάλο αριθμό μορφωμένων νέων που είχαν γίνει γραμματείς, κληρικοί κλπ και εργάζονταν σε διάφορα μέρη της Τουρκίας, στη Ρωσία ακόμα και στις Ινδίες και φρόντιζαν για τους δικούς τους στη Σίφνο.⁴⁹ Το 1833 επί αντιβασιλείας Όθωνα η Σίφνος διαιρέθηκε πρώτη φορά σε δύο δήμους: της Σίφνου (που περιελάμβανε τον Αρτεμόνα και το Κάστρο)

⁴⁶ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014)., ο.π. σελ 153

⁴⁷ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014)., ο.π. σελ 163, 226

⁴⁸ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014)., ο.π. σελ 168

⁴⁹ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014)., ο.π. σελ 239

και της Απολλωνίας (που περιελάμβανε τα υπόλοιπα)⁵⁰. Οικονομική βοήθεια κατέφθανε κατά τον 19^ο αι στο νησί και από Σίφνιους εύπορους που ζούσαν σε μεγάλα αστικά κέντρα (Ρουμανία, περισσότεροι στην Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια και Αθήνα) και είχαν δημιουργήσει συλλόγους και αδελφότητες που στήριζαν τους συμπολίτες τους στις πολεμικές και μεταπολεμικές περιόδους που ακολούθησαν.⁵¹

Οι Σιφνιοί συμμετείχαν επάξια στους αγώνες των βαλκανικών πολέμων και μετά τη μικρασιατική καταστροφή μετανάστες που βρίσκονταν στην Κωνσταντινούπολη επέστρεψαν στη Σίφνο αλλά και στην Αθήνα. Η ιταλική κατοχή της Σίφνου κατά τα έτη 1941-1943 εξαθλίωσε τους κατοίκους της σε σημείο που πολλοί πέθαιναν από την πείνα. Σε όλη την ελληνική επικράτεια παρατηρήθηκε μετά τον πόλεμο μετανάστευση στα αστικά κέντρα. Η Σίφνος υπήρξε επίσης τόπος εξορίας πολιτικών κρατουμένων κατά την περίοδο δικτατορίας του Μεταξά και φιλοξένησε σημαντικό αριθμό διωγμένων ρεμπετών. Ανάμεσά τους ίσως ήταν και ο Στ. Παγιουμτζής. Κατά την δεκαετία 1950-1960 διάφορα κυκλαδονήσια αλλά περισσότερο η Αττική αποτέλεσε πόλο έλξης άνεργων αγγειοπλαστών και συγκεκριμένα έχουμε μεταναστευτική δραστηριότητα από Σιφνιούς στο Μαρούσι και την Καλογρέζα και εγκατάσταση για μόνιμη ή εποχιακή εργασία⁵². Από το 1970 ως σήμερα υπάρχει άνοδος της οικονομίας που κατά πολύ μεγάλο ποσοστό βασίζεται στον τουρισμό.

1.3. Πολιτισμός και τέχνες στη Σίφνο

Ως πολιτισμός κατά τον Χαψούλα⁵³, μπορεί να ορισθεί ως το σύνολο των υλικών και πνευματικών επιτευγμάτων ενός κοινωνικού συνόλου σε ένα ορισμένο ή μη ιστορικό πλαίσιο, το οποίο εκφράζει κάποια συγκεκριμένη «κοσμοθεωρία», ηθικές αξίες αλλά και μια μορφή συλλογικής γνώσης ή μνήμης, η οποία βρίσκει την έκφρασή της είτε στην γραπτή είτε στην προφορική παράδοση. Κάθε πολιτισμός παρέχει συγκεκριμένα πλαίσια συγκρότησης και κατανόησης μιας πραγματικότητας από την οποία συνάγονται οι διάφορες πιθανότητες δράσης για τα μέλη του. Ο πολιτισμός ως πλαίσιο καθορίζει την κοινωνία ενώ ταυτόχρονα αποτελεί έκφρασή της και η διττή αυτή σχέση βρίσκεται σε δυναμική ισορροπία. Ο μουσικός

⁵⁰ Γκιων, Κ. (1876), ο.π., σελ

⁵¹ Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014), ο.π. σελ 299

⁵² Σπαθάρη-Μπεγλίτη, Ε. (1989). ο.π. σελ 71

⁵³ Χαψούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος, ο.π., σελ 35

πολιτισμός μπορεί να ειπωθεί ως μια προέκταση ενός ευρύτερου πολιτισμού που εμπεριέχει συγκεκριμένο αισθητικό και αξιακό περιεχόμενο και έτσι θεωρούμε ότι ο ιδιαίτερος χαρακτήρας και οι πτυχές της μουσικής ταυτότητας του νησιού μπορούν να αναδυθούν μόνο μέσα από την συνολική ιστορική και πολιτισμική εικόνα του.

Η πολιτισμική φυσιογνωμία του νησιού, λοιπόν, διαφαίνεται μέσα από όλες τις πτυχές της κοινωνικής ζωής και δράσης των κατοίκων της και διαμορφώθηκε μέσα στο πέρασμα των αιώνων. Η Σίφνος, από πολύ παλιά σύμφωνα με την προηγούμενη ενότητα, γνώρισε μεγάλη οικονομική και πολιτισμική ανάπτυξη ανά περιόδους. Αυτό θεωρούμε ότι επηρέασε σημαντικά την ανάπτυξη του πολιτισμού και αυτό αντικατοπτρίζεται στις τέχνες και τα γράμματα. Παράλληλα μέσα από μετακινήσεις πληθυσμών, εξωτερικές επιρροές και εμπόριο διαφαίνεται το μωσαϊκό που συνθέτει αυτή την ιδιαίτερη πολιτισμική φυσιογνωμία.

Μια σημαντική εξέλιξη στον πολιτισμό ήταν η ίδρυση της σχολής του Αγίου Τάφου το 1687 ως αποτέλεσμα της οικονομικής ευχέρειας στην οποία βρισκόταν η Σίφνος το προηγούμενο διάστημα. Η ίδρυση της σχολής αυτής συνέβαλε στην εκπαίδευση και στην ανάδειξη προσωπικοτήτων που βοήθησαν στην πολιτισμική ανάπτυξη του τόπου. Μέσω των θέσεων που κατέκτησαν ως δάσκαλοι, γραμματείς ή επιφανή πολιτικά πρόσωπα βοήθησαν ακόμα και από το εξωτερικό στην εν λόγω ανάπτυξη. Μερικά παραδείγματα είναι ο Νικόλαος Χρυσόγελος, μαθητής και δάσκαλος της σχολής και αργότερα υπουργός της πρώτης ελληνικής κυβέρνησης, ο Αριστομένης Προβελέγγιος, μεγάλος ποιητής που έζησε στο εξωτερικό αλλά επέστρεψε στον τόπο του πριν πεθάνει, ο Γιώργιος Σπεράτζας, ποιητής και αυτός, ο Ιωάννης Γρυπάρης, λογοτέχνης, ο Νικόλαος Τσελεμεντές, αρχιμάγειρας με σπουδές σε Αμερική και Βιέννη.

Αξιοσημείωτες πολιτισμικές επιδράσεις που φέρουν ακόμα τα σημάδια τους στο νησί έφεραν οι Φράγκοι και οι Ένετοί που έχουν επηρεάσει την αρχιτεκτονική του με κύριο παράδειγμα τον οικισμό του Κάστρου που χρησιμοποίησαν και ως φρούριο. Οι μορφές των οικιστικών συστημάτων παρέχουν πλήθος στοιχείων τα οποία φωτίζουν οικονομικές, κοινωνικές αλλά και πολιτισμικές λειτουργίες στο παρόν και στο παρελθόν

Η μεγαλύτερη όμως, θα έλεγε κανείς, καλλιτεχνική δραστηριότητα που επηρέασε από αρχαιοτάτων χρόνων το νησί και συνεχίστηκε ακόμα και σε καιρούς ένδειας είναι η αγγειοπλαστική. Πέρα από τη χρηστική ιδιότητα που έχουν τα αγγεία αποτελούν φορέα πολιτισμού καθώς συμπυκνώνουν την αισθητική της εκάστοτε εποχής και φέρουν τα σημάδια της ιδιαίτερης καταγωγής τους. Η τοπική λαϊκή τέχνη γενικότερα αποκαλύπτει πολλές πτυχές του ιδιαίτερου πολιτισμού της Σίφνου εάν εξετάσει κανείς την αισθητική που

αναδύεται από τα έργα τέχνης που διαθέτουμε. Η περίοδος μεταξύ 18^{ου} και 20^{ου} αιώνα ήταν μια περίοδος ανάπτυξης της κεραμικής τέχνης και η φήμη των «τσικαλαριών» της Σίφνου ήταν πανελλαδική, τόσο που το όνομα Σιφνιός θεωρούνταν συνώνυμο με το «τσικαλάς» ή «κανατάς». Οι αγγειοπλάστες μετακινούνταν για εποχιακή εργασία σε γειτονικά μέρη ενώ τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια (από το 1950 και μετά) μεγάλος αριθμός αγγειοπλαστών εγκατέλειψε το νησί και εγκαταστάθηκε σε περιοχές όπως το Μαρούσι, η Καλαμάτα, η Κύθνος και η Άνδρος⁵⁴. Οι μετακινήσεις αυτές θεωρούμε ότι συνέβαλαν με τη σειρά τους στην διαμόρφωση του μουσικού ιδιώματος.

Οι παραπάνω πληροφορίες συνθέτουν ένα πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε το σιφνέικο μουσικό ιδίωμα που θέλουμε να εξετάσουμε.

Σύμφωνα και με την πρόσφατη ιστορική διαδρομή, συνοψίζοντας, παρατίθενται παρακάτω οι κυριότερες επιρροές που θεωρούμε ότι έπαιξαν το ρόλο τους στην μουσική του τόπου. Οι επιρροές, δηλαδή, που υποθέτουμε ότι μπορεί να ανιχνεύσουμε και στη μουσική και συγκεκριμένα στις υπάρχουσες ηχογραφήσεις που θα εξετάσουμε.

- Θεωρούμε ότι η σύνδεση με την Πόλη είναι δεδομένη καθώς από το 1715 έχουμε μετακίνηση κατοίκων του νησιού σε αυτές τις περιοχές λόγω επίθεσης των Τούρκων. Δεύτερη μετακίνηση υπάρχει και γύρω στο 1770. Προεαπαναστατικά όπως προαναφέρθηκε και μέσω της σχολής του Αγίου Τάφου υπήρξε μόρφωση και άνοδος των τεχνών και των γραμμάτων και υπήρξε εκ νέου σύνδεση με την Κωνσταντινούπολη καθώς πολλοί Σιφνιοί έβρισκαν εργασία και μετοικούσαν εκεί έχοντας όμως επαφή με το νησί ενώ δημιούργησαν συλλόγους διατηρώντας κοινότητες. Η άμεση ακτοπλοϊκή σύνδεση λόγω εμπορικών συναλλαγών θεωρούμε πως είναι η κύρια αιτία διατήρησης του δικτύου με την Κωνσταντινούπολη.
- Η γενικότερη έντονη εμπορική δραστηριότητα της Σίφνου με τα υπόλοιπα νησιά Αιγαίου (και από το 1650 ακόμα που υπήρξε ένα από τα μεγαλύτερα λιμάνια στο Αιγαίο αλλά και από τον 18^ο και 19^ο αιώνα) θεωρούμε ότι δημιούργησε δίκτυα πολιτισμού και σύνδεση με τα νησιά καθώς και με τα παράλια της Μ. Ασίας. Ακόμη, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή πολλοί

⁵⁴ Σπαθάρη-Μπεγλίτη, Ε. (1989). Οι αγγειοπλάστες της Σίφνου. (διδασκαρική διατριβή) Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. σελ 68

Σιφνιοί που ήταν εγκατεστημένοι στις περιοχές εκείνες επέστρεψαν στον τόπο τους.

- Είναι πιθανή και η συνάφεια και με την Κρήτη καθώς από το 1669 όταν η Κρήτη περιήλθε στην Οθωμανική αυτοκρατορία πολλοί πρόσφυγες Κρητικοί κατέφθασαν στη Σίφνο και άρχισαν να απορροφώνται στην τοπική κοινωνία.
- Τέλος, είναι αναμφισβήτητη η επίδραση της αστικής κουλτούρας και θα είναι περίεργο αν δεν παρατηρήσουμε συνάφειες. Γνωρίζουμε και από άλλα νησιά ότι από παλιά στο Αιγαίο έχουμε αστικές μουσικές εκφράσεις που επηρέασαν τα τοπικά ιδιώματα και επηρεάστηκαν αντίστοιχα από αυτά. (Ας μην ξεχνάμε πως το Αιγαίο θεωρείται ο γενέθλιος τόπος του ρεμπέτικου τραγουδιού). Η Σίφνος συγκεκριμένα, πέραν του ότι και γεωγραφικά δεν βρίσκεται πολύ μακριά από το λιμάνι του Πειραιά και ανέκαθεν ήταν η σύνδεση με την ηπειρωτική Ελλάδα, έχουμε εμπόριο αλλά και μετανάστευση τσικαλάδων ιδιαίτερα την μεταπολεμική περίοδο, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως.

Θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε εδώ ότι, όπως και σε όλο τον Αιγαίο χώρο, η παραδοσιακή μουσική έχει διαμορφωθεί μέσα από σύνθετες διαδικασίες επιδράσεων και επιρροών που φυσικά υπερβαίνουν τον γεωγραφικό χώρο του Αιγαίου και έτσι οι παραπάνω εικασίες δίνουν μόνο μια πρώτη προσέγγιση των πιθανών πολιτισμικών επιρροών. Άλλωστε δεν μπορούμε με απόλυτο τρόπο να ορίσουμε την προέλευση σκοπών, τραγουδιών ή ύφους. Επιπροσθέτως η μελέτη των πολυποίκιλων οσμώσεων σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους που καθόρισαν τον μουσικό πολιτισμό της περιοχής δεν αποτελούν για τους σύγχρονους μελετητές την κατεξοχήν τους έρευνα καθώς έχει δοθεί ιδιαίτερη έμφαση σε μια γενικότερη ιστορική συνέχεια από την Αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας, διαχρονικά δηλαδή αλλά και υπερτοπικά. Εξίσου μεγάλης σημασίας, όπως αναφέρει ο Πανόπουλος στο άρθρο του «Παραδοσιακή μουσική του Αιγαίου»⁵⁵ είναι και η αναγνώριση της συμβολής των γειτονικών πολιτισμών στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας της περιοχής καθώς και η επίδραση των αστικών μουσικών στοιχείων.

⁵⁵ Πανόπουλος, Π. (2005).ο.π., σελ 2

Κεφάλαιο 2: Έθιμα και παραδόσεις

2.1 Έθιμα

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, εστιάζοντας περισσότερο τοπικά, θα αναφερθούν επιγραμματικά βασικά έθιμα και πρακτικές της Σίφνου. Σκοπός της αναφοράς είναι η κατανόηση του πλαισίου στο οποίο τελείται μία μουσική συνέγερση στη Σίφνο και δίνεται έμφαση στη μουσική τους διάσταση. Ένας άλλος λόγος για τον οποίο αναφέρονται τα έθιμα είναι διότι μετά από αρκετές συζητήσεις με ντόπιους μουσικούς ήταν ξεκάθαρο ότι η μουσική που παίζουν στο μυαλό τους φαίνεται να είναι κομμάτι μιας τελετουργίας συγκεκριμένης και ο ρόλος των μουσικών ενέχει και την παρουσία τους ως άτομα στην κοινότητα του νησιού. Ένας γάμος, ένα γλέντι, ένα πανηγύρι προς τιμήν ενός αγίου είναι περιστάσεις που τους αφορούν προσωπικά και δίνεται ισότιμη σημασία από αυτούς σε όλα τα συμβάντα που λαμβάνουν χώρα παρότι είναι οι μουσικοί-γλεντιστές. Η μουσική δεν είναι κάτι αποκομμένο, λοιπόν, από τα υπόλοιπα δρώμενα άρα με αντίστοιχο τρόπο είναι ανάγκη να εξεταστεί. Άλλωστε κατά τον Π. Κάβουρα⁵⁶, το μουσικό νόημα που αντιλαμβάνεται ένα ακροατήριο που ανήκει σε μια ορισμένη πολιτισμική ομάδα δεν απορρέει από την τεχνική έκφρασή του αλλά αποκλειστικά από την κοινωνική λειτουργικότητα της μουσικής του επιτέλεσης. Το νόημα, δηλαδή, ενός μουσικού τμήματος ή ενός ολόκληρου γλεντιού είναι συνυφασμένο με τα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της επιτέλεσής του.

Το πανηγύρι

Στη Σίφνο υπάρχουν 235 εκκλησίες (μοναστήρια και ξωκλήσια) σε αρκετές από τις οποίες, ιδιαίτερα στα ξωκλήσια, την παραμονή της εορτής του Αγίου πέραν του εσπερινού γίνεται πανηγύρι με μουσική και χορό ενώ προσφέρεται φαγητό μαγειρεμένο από τους «πανηγυράδες» όπως λέγονται, που είναι πιστοί οι οποίοι έχουν αναλάβει την διεκπεραίωση του πανηγυριού. Δεν υπάρχει μήνας που να μην «πανηγυρίζεται», όπως λέγεται, κάποια εκκλησία. Στο παρελθόν αρκετές εκκλησίες και ξωκλήσια ανήκαν σε ιδιώτες ενώ κάποιες είχαν αναλάβει να φροντίζουν κάτοικοι οι οποίοι συνήθιζαν κάποιες φορές να παίρνουν την εικόνα του Αγίου σπίτι τους για να τη φροντίσουν καλύτερα. Σιγά-σιγά η πρακτική αυτή

⁵⁶ Κάβουρας, Π. (1995). Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή. Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση. *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα. Πρακτικά Β' Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο*, (σσ. 44-75). Αθήνα,

εξελίχθηκε στο έθιμο της φιλοξενίας της εικόνας από έναν πιστό ή μια οικογένεια που αναλάμβανε την φύλαξη της εικόνας όλο το χρόνο στο σπίτι και την επέστρεφε ανήμερα της εορτής του Αγίου. Ο πιστός αυτός είναι ο λεγόμενος πανηγυράς και είναι και αυτός (ή αυτοί) που αναλαμβάνουν όλη τη διεκπεραίωση και τα έξοδα του πανηγυριού προς τιμή του Αγίου. Το έθιμο συναντάται κατά κόρον και στις μέρες μας και, όπως λέγεται, σήμερα πάνω από 300 εικόνες κατοικούν εκτός της εκκλησίας τους. Οι πανηγυράδες και οι κοντινοί τους που βοηθούν, επιμελούνται από το άσπρισμα του μονοπατιού που οδηγεί στο ξωκλήσι, τα έξοδα για το κρασί και το φαγητό που θα καταναλώσει ο κόσμος μέχρι το στρώσιμο της τράπεζας που στρώνεται και ξαναστρώνεται μέχρι να φάνε όλοι οι παρευρισκόμενοι, αλλά και το κάλεσμα και την πληρωμή των οργανοπαίκτων. Οι οργανοπαίκτες δεν πληρώνονται, όμως, μόνο από τους πανηγυράδες αλλά και από το κοινό και ιδιαίτερα από παρέες οι οποίες μπορεί να συμμετέχουν εντονότερα στα δρώμενα τη στιγμή του γλεντιού υπό τη μορφή είτε «παραγγελιών» είτε απλώς μέσα από την καλή διάθεση της στιγμής θεωρούν υποχρέωση να δώσουν χρήματα στους οργανοπαίκτες ανάλογα φυσικά και με το κέφι της στιγμής. Ο γύρω χώρος των ξωκλησιών είναι διαμορφωμένος και εξοπλισμένος ανάλογα για να εξυπηρετεί τις ανάγκες του πανηγυριού και το μαγείρεμα γίνεται επί τόπου καθώς υπάρχουν όλα τα απαραίτητα σκεύη και υποδομές. Το γλέντι παλαιότερα ξεκινούσε αφού τελείωναν όλοι το φαγητό αλλά σήμερα ξεκινά απ' τη στιγμή που θα τελειώσει ο εσπερινός και θα κρατήσει πολλές φορές και μέχρι πρωίας. Ο οποιοσδήποτε μπορεί να ζητήσει την εικόνα από τον επίτροπο της κάθε εκκλησίας και να γίνει πανηγυράς και αυτό θεωρείται μεγάλη ευλογία για αυτόν και την οικογένειά του. Από την προσωπική μου σκοπιά έχοντας παρακολουθήσει πάμπολλα τέτοια πανηγύρια και έχοντας συζητήσει με ντόπιους, είναι πολύ ενδιαφέρον το ότι με τον ίδιο τρόπο φαίνεται να κανονίζονταν όλα τα παραπάνω ακόμη και έναν αιώνα πριν και όλα βασίζονταν στην αρχή της αλληλοβοήθειας και της συνεταιριστικότητας μεταξύ των κατοίκων. Ανάλογες πρακτικές με το έθιμο των πανηγυράδων δεν φαίνεται να υπάρχουν στις Κυκλάδες.

Το πανηγύρι-γλέντι όπως υπονοήθηκε και παραπάνω είναι μια κομβική κοινωνική πρακτική με διαχρονική πολιτισμική σημασία που συμπυκνώνει νοήματα και αποκαλύπτει τις ιδιαιτερότητες μιας κοινωνίας. Τα τραγούδια που έχουμε στη διάθεσή μας και που

θέλουμε να εξετάσουμε αποκτούν μια άλλη διάσταση και νοηματοδοτούνται αναλόγως όταν βρίσκονται σε μια τέτοια πολύ συγκεκριμένη περίπτωση όπως η παραπάνω.

Ο γάμος

Ο παραδοσιακός γάμος ξεκινάει από νωρίς το μεσημέρι. Καλεσμένοι είναι όλοι οι κάτοικοι του νησιού. Σ' ένα καφενείο μαζεύεται παρέα αντρών και ξεκινούν να πίνουν και να τραγουδούν με συνοδεία βιολιού και λαούτου. Στη συνέχεια μαζί με τα όργανα πηγαίνουν περπατώντας να πάρουν τον κουμπάρο και ύστερα την κουμπάρα από το σπίτι της παίζοντας συγκεκριμένους σκοπούς, τα λεγόμενα μαρσάκια ή «του δρόμου». Υπάρχει συγκεκριμένος «σκοπός του κουμπάρου» και αντίστοιχα «σκοπός της κουμπάρας». Έξω από το σπίτι τραγουδιούνται οι μακινάδες όπως λέγονται. Μακινάδες είναι σκοποί που τραγουδιούνται γενικά όταν μια παρέα πάει σε κάποιο σπίτι και προαναγγέλει την άφιξή της απευθύνοντας ευχές μέσω αυτοσχέδιων διστίχων. Στην περίπτωση του γάμου οι μακινάδες έχουν ευχητικό και συγκινητικό περιεχόμενο. Όλη η πομπή στη συνέχεια κατευθύνεται στο σπίτι του γαμπρού και μετά της νύφης, όπου και εκεί υπάρχει ο αντίστοιχος ιδιαίτερος σκοπός. Καταλήγουν όλοι μαζί στην εκκλησία όπου γίνεται το μυστήριο και δίνεται στον κόσμο καρυδόμελο (καρύδι με μέλι). Όργανα συνοδεύουν το νεόνυμφο ζευγάρι στο καινούργιο του σπίτι ενώ ένα δεύτερο τακίμι (βιολί -λαούτο) ξεκινάει να παίζει στο κέντρο όπου είναι μαζεμένος ο κόσμος. Παλαιότερα το τραπέζι γινόταν στο σπίτι της νύφης όμως σε όσους παραδοσιακούς γάμους γίνονται στις μέρες μας στο νησί, το γλέντι γίνεται σε κάποιο ευρύχωρο μαγαζί.

Όταν φτάνει το ζευγάρι ξεκινά ο χορός της νύφης. Εκτός από τους κοντινούς της συγγενείς, όποιος θέλει μπορεί να χορέψει τη νύφη. Η διαδικασία κρατάει 5 με 6 ώρες κατά τα λεγόμενα του μουσικού Γ. Λεμπέση ενώ ταυτόχρονα όποιος τη χορεύει της τραγουδά και αυτοσχέδιους στίχους. Παλαιότερα ο χορός της νύφης κρατούσε όλη τη νύχτα και ο γάμος 2 με 3 μέρες. Συνήθως υπάρχουν δύο ζευγάρια μουσικών που παίζουν σε ξεχωριστά σημεία και μετά τον χορό της νύφης ενώνονται όλοι μαζί σε μία παρέα και αλλάζουν μεταξύ τους για να ξεκουράζονται. Το ζευγάρι φεύγει μετά από κάποια ώρα και όταν πια οι υπόλοιποι γλεντιστές τελειώσουν, το πρωί κάνουν «ξυπνητικά» στο ζευγάρι. Δηλαδή στο καινούργιο σπίτι του ζευγαριού τραγουδούν πάλι μακινάδες με ευχές αλλά και πειράγματα. Παλαιότερα επειδή ο γάμος μπορεί να διαρκούσε περισσότερες μέρες έκαναν δυο φορές ξυπνητικά. Καθ' όλη τη διάρκεια του γλεντιού εάν κάποιος θέλει να χορέψει ή να πει μια παραγγελιά δίνει

φιλοδώρημα στα όργανα. Στο τέλος του γάμου οι μοιρασιά γίνεται εξ αδιαιρέτου στα δύο ζευγάρια μουσικών που έπαιξαν.

Το τελετουργικό του γάμου περιλαμβάνει, όπως είδαμε, ιδιαίτερες πρακτικές που συνοδεύονται και από ιδιαίτερους σκοπούς και τραγούδια, η ανάλυση των οποίων δεν μπορεί να είναι αποκομμένη από την ιδιαίτερη τελετουργία που υπάρχει και τον σκοπό που επιτελούν.

Τα αυθόρμητα γλέντια

Διαχωρίζουμε εδώ το γλέντι το οποίο γίνεται στο πλαίσιο των δρώμενων που υπάγονται στον κύκλο του χρόνου (πανηγύρια, έθιμα Αποκριάς, Πάσχα) ή τον κύκλο της ζωής (γάμοι, βαπτίσεις) από το γλέντι που μπορεί να γίνει σε ένα σπίτι ένα κέντρο ή έναν καφενέ. Με την αφορμή μιας γιορτής, τον ερχομό ενός ξενιτεμένου, μιας καλής σοδειάς, ή μιας απλής μάζωξης πάμπολλες φορές οι παρέες γλεντούν αυθόρμητα καλώντας τα όργανα. Σε ένα τέτοιο γλέντι θα δοθεί πολύς χρόνος στα «ποιητικά», αυτοσχέδιους στίχους επάνω σε συγκεκριμένους σκοπούς, στη στιχομυθία δηλαδή μεταξύ της παρέας, και το γλέντι θα είναι συνήθως περισσότερο καθιστό ενώ μπορεί να υπάρξει και χορός.

Τα κάλαντα

Παραμονές των γιορτών μικροί και μεγάλοι ετοιμάζουν αυτοσχέδια κάλαντα πάνω σε έναν συγκεκριμένο σκοπό. Δεν υπάρχουν συγκεκριμένα λόγια για τα κάλαντα της Σίφνου. Κάθε χρόνο φτιάχνονται νέα στιχάκια και η κάθε παρέα λέει τα δικά της κάλαντα με διαφορετική θεματολογία κάθε φορά. Μια μεγάλη συλλογή στιχουργημάτων που αφορούν στην πλειοψηφία τους κάλαντα παρατίθεται στην πολυσέλιδη μελέτη (533 σελίδες) του ποιητή και λογοτέχνη Νίκου Γ. Σταφυλοπάτη που βραβεύτηκε από την ακαδημία Αθηνών «Τα λαϊκά τραγούδια και κάλαντα της Σίφνου»⁵⁷. Παρουσιάζονται και σχολιάζονται στιχουργήματα λαϊκών τραγουδιστών που αφορούν την περίοδο 1829 έως 1980. Αυτό είναι ένα στοιχείο από τα πολλά που δείχνουν ότι οι κάτοικοι της Σίφνου επιδίδονταν ανέκαθεν με δεινότητα στους αυτοσχέδιους στίχους. Εάν κάποιος προσέξει τις ρίμες θα δει ότι

⁵⁷ Σταφυλοπάτης, Ν. Γ. (1997). *Τα λαϊκά τραγούδια και κάλαντα της Σίφνου (1829 - 1980)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

χαρακτηρίζονται από ευγένεια και αξιοσημείωτη στιχουργική αρτιότητα αν αναλογιστεί ότι όλα αυτά τα συνέθεταν πηγαία και πολλές φορές στη στιγμή.

Το έθιμο του κυρ Βοριά

Πρόκειται για ένα έθιμο που έχει εκλείψει και γίνονται προσπάθειες αναβίωσής του. Από πληροφορίες ντόπιων της προηγούμενης γενιάς γνωρίζουμε ότι την τελευταία Κυριακή της Αποκριάς τελούνταν το χορευτικό δρώμενο του κυρ Βοριά όπως λέγεται, στον Αρτεμώνα, κατά το οποίο οι όλοι κάτοικοι μασκαρεμένοι συμμετείχαν στον κύκλο του χορού τον οποίο έσερνε ο ιερέας αφού τελείωνε ο εσπερινός της Συγγνώμης όπου όλοι έπαιρναν συγχώρεση από αυτόν ένας- ένας ξεχωριστά. Πιθανότατα πρόκειται για έθιμο που προϋπήρχε του χριστιανισμού και συγχωνεύτηκε στην εκκλησιαστική παράδοση. Οι πιστοί ευχαριστούν το Θεό που τελείωσε ο χειμώνας και απαλλάχθηκαν απ' τους βοριάδες. Στη διάρκεια του χορού τραγουδούνταν αυτοσχέδια δίστιχα πολλές φορές χωρίς συνοδεία μουσικής. Το αξιοσημείωτο είναι ότι, όπως θυμούνται κάποιοι, εάν δεν υπήρχαν όργανα κάποιος έπαιζε το «τούμπου τούμπου», και με τον όρο αυτό εννοούσαν ότι κάποιος έπιανε ένα ποτήρι ή κάτι και το κτυπούσε ρυθμικά σε ένα ξύλο για να δημιουργήσει την αίσθηση του ρυθμού στους γλεντιστές για να μπορέσουν να τραγουδήσουν και να χορέψουν. Και σε άλλα γλέντια απ' ό,τι αποκόμισα από συζητήσεις, υπήρχαν κάποιοι που αναλάμβαναν αυτό το ρόλο αν δεν υπήρχαν όργανα. Προσομοιάζει με ανάλογες καταστάσεις σε πολλά νησιά η χωριά της επαρχίας όπου γίνονταν γλέντια ολόκληρα «με το στόμα» εάν δεν υπήρχαν οργανοπαίκτες.

Άλλα έθιμα

Το Λωλοπανήγυρο ή Τρελοπανήγυρο γινόταν στις 7 Αυγούστου και σταμάτησε να γίνεται το 1990. Υπήρχαν δυο γούρνες από μάρμαρο που τις γέμιζαν με κρασί, η μία στο έδαφος και η άλλη σε μια στήλη στον αυλόγυρο της εκκλησίας και από τη χαμηλή έπιναν η άντρες και απ' την υπερυψωμένη οι γυναίκες. Ο ένας έπιανε τον άλλο και τον «έβαζε να πιεί».

Τις Απόκριες παλαιότερα ντύνονταν «καμήλες» όπως λέγεται. Υπάρχει ακόμα το συγκεκριμένο έθιμο, είναι όμως σε παρακμή. Μασκαρεύονταν, δηλαδή, μικροί και μεγάλοι σατιρίζοντας συνήθως κάποιο ντόπιο και κτυπούσαν τις πόρτες των σπιτιών κάνοντας δρώμενα και αστεία σαν αφορμή για να μαζεφτούν και να γλεντήσουν με όργανα.

Τις ημέρες της Σαρακοστής δεν υπάρχουν πανηγύρια και τραγούδια μόνο κάποια παραδοσιακά παιχνίδια, όπως «τα τσουνια» που παίζονταν έξω.

Δεν υπάρχει κάποιο ιδιαίτερο τοπικό έθιμο που να συνδέεται με το Πάσχα.

Παρατηρούμε πως σε κάθε κοινωνική έκφραση, έθιμο, πρακτική στην παράδοση της Σίφνου κυρίαρχο ρόλο παίζει η μουσική, ο στίχος και ο χορός. Μοιάζει σχεδόν σαν να είναι αδύνατον να υπάρξει κάποιο σημαντικό γεγονός και να μην υπάρξει μουσική να το συνοδέψει και να το νοηματοδοτήσει. Έχοντας προσδιορίσει λοιπόν το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζεται το ρόλο της η μουσική που εξετάζουμε, μπορούμε να επικεντρωθούμε πια εξ ολοκλήρου στην μουσική αυτή.

Κεφάλαιο 3: Η μουσική του νησιού

3.1. Χαρακτηριστικά

Αδιαμφισβήτητο παραμένει το γεγονός ότι η μουσική, σε οποιαδήποτε μορφή εκδήλωσής της και σε οποιοδήποτε κοινωνικό πλαίσιο, διαδραμάτισε και διαδραματίζει σημαντικό ρόλο σε κάθε πολιτισμό του ανθρώπου. Η ικανότητα της πρόσληψης και παραγωγής μουσικής ανήκει στην ίδια κατηγορία των ανθρώπινων ικανοτήτων με αυτή της όρασης, της σκέψης ή της ομιλίας και η μουσική παραμένει όπως και η γλώσσα κυρίαρχο συστατικό στοιχείο της βιολογικής και πολιτισμικής σφαίρας του ανθρώπου, μια και η διαδραστική της ικανότητα είναι πάντοτε εμφανής στις κοινωνικές διαδικασίες κάθε πολιτισμού.⁵⁸ Εστιάζοντας, λοιπόν, σ' αυτή την αρχέγονη και βασική λειτουργία, τη μουσική μιας κοινότητας (της Σίφνου), αυτή καθ' εαυτή, έχουμε τα εξής:

Ο ακροατής που ακούει για πρώτη φορά το σιφνέικο παίξιμο είτε σε κάποιο γλέντι είτε μέσω ηχογραφήσεων, παρατηρεί αμέσως πως δεν πρόκειται για «στρογγυλεμένο» παίξιμο και απλές μελωδίες. Με μια πρώτη προσέγγιση το αυτί του ακροατή καθλώνεται στο τραχύ παίξιμο του βιολιού που όμως περιγράφει περίτεχνες μελωδίες, στις υψηλές τονικές βάσεις, ιδιαίτερα για τους άντρες τραγουδιστές, και στον ιδιαίτερο ρόλο του λαούτου που κάνει αισθητή την παρουσία του ηχητικά μέσα στο σύνολο ενώ παράλληλα παντρεύεται τόσο ταιριαστά με το βιολί δημιουργώντας ένα ξεχωριστό ηχητικό αποτέλεσμα.

Πιο συγκεκριμένα όσον αφορά τις **μελωδίες**, σύμφωνα με τον βιολιστή Κ. Γεωργούλη, είναι «πολύ σύνθετες και ο τρόπος που παίζονται θεωρώ ότι είναι με πολλή ψυχή, μερακλήδικα πράγματα. Όχι πολύ τεχνικά στο παίξιμο. Οι σκοποί είναι τεχνικοί, το παίξιμο είναι πιο συναισθηματικό, οπότε γίνεται ένα πολύ ωραίο πάντρεμα του τεχνικού με το εκφραστικό»⁵⁹. Οι μελωδίες, πράγματι, παρατηρούμε εύκολα ότι είναι αρκετά σύνθετες και ως προς την εξέλιξη αλλά και ως προς τη σύσταση των κλιμάκων. Πολύ συγκεκριμένα ο μουσικός τις περιγράφει ως «σύνθετες» και θεωρεί τους σκοπούς τεχνικούς. Όσον αφορά το παίξιμο χρησιμοποιεί τις λέξεις «συναισθηματικό», «εκφραστικό» και «μερακλήδικο», κάτι που δείχνει αναμφισβήτητα την συναισθηματική σύνδεση που έχει ο ίδιος με τα τραγούδια

⁵⁸ Χαρούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος, σελ 41

⁵⁹ Συνέντευξη του κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

αυτά προσεγγίζοντας όμως ταυτόχρονα και την αισθητική των μελωδιών. Το πάντρεμα αυτών των χαρακτηριστικών είναι αυτό που ο μουσικός θεωρεί ωραίο.

Εδώ δεν μπορούμε να μην λάβουμε υπόψη την άμεση σχέση που είχε η Σίφνος με την Κωνσταντινούπολη καθώς σύμφωνα με την ιστορική της διαδρομή, υπήρχε άμεση ακτοπλοϊκή σύνδεσή της με λιμάνι της Πόλης, πέραν της μεγάλης κοινότητας μεταναστών και συλλόγων που διατηρούσε εκεί. Είναι αναμφισβήτητο ότι μελωδίες και ολόκληροι σκοποί ήρθαν ακόμη και αυτούσιοι από την Κωνσταντινούπολη αλλά και τη Μ. Ασία, αφομοιώθηκαν στο σιφνέικο ρεπερτόριο και ύφος και ως εκ τούτου εμπότισαν τη μουσική της Σίφνου με ανατολικότερα και πιο περίτεχνα ακούσματα που παραπέμπουν στην μουσική της Πόλης. (Ένα παράδειγμα είναι ο Θεραπιανός, ένα δημοφιλέστατο κομμάτι που ήρθε από την περιοχή Θεραπιά ή Tarabya και υπάρχει η μαρτυρία ότι το έφερε στη Σίφνο από την Πόλη ο Δημήτριος Φιλίππου ή «Βιολάς».⁶⁰ Ο «Αη- Νηγιάς», ένας ακόμα σκοπός-σήμα κατατεθέν - ύμνος του ρεπερτορίου είναι χαρακτηριστικό ότι χρησιμοποιεί και εναλλάσσει τα μακάμ νικρίζ, χιτζάζ, ράστ και ουσάκ. Άλλοι σκοποί, όπως ο Σουλτανής, ο Συλιβριανός, ο Σμυρναίικος, η Κωνσταντινιά, ο Πολίτικος κ.α. χρησιμοποιούν μακάμ χιτζάζ, νικρίζ, νεβεσέρ, χουζάμ, μακάμια που δεν χρησιμοποιούνται ευρέως στην παράδοση των Κυκλάδων. Ο τίτλος και μόνο των προηγούμενων σκοπών ενισχύει τον παραπάνω συλλογισμό.)

Παρατηρούμε επίσης ότι έχουμε παράλληλα επιθετικό και **ρυθμικό** παίξιμο και από τα δύο όργανα. Τεχνικά αυτό μπορεί να μεταφράζεται με διάφορες πρακτικές όπως το ότι δεν υπάρχουν λεγκάτα στο βιολί, δεν υπάρχουν δηλαδή συνήθως τρεις ή τέσσερις νότες σε μία δοξαριά (όπως μας εξηγεί ο βιολιστής Κ. Γεωργούλης αναφορικά με την τεχνική του βιολιού). Παιζοντας μία – δύο νότες ανά δοξαριά κάνει το παίξιμο πιο ρυθμικό και βοηθά τον χορευτή. Ταυτόχρονα το λαούτο παρατηρούμε σε μια πρώτη προσέγγιση πως έχει έντονη παρουσία και χρησιμοποιεί ιδιαίτερα ρυθμικά ποικίλματα που θα αναλυθούν στη συνέχεια της εργασίας. Φαίνεται, επίσης, πως το παίξιμο του τακιμιού είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τον χορό

Ως προς τη **δομή**, τα τραγούδια εύκολα παρατηρεί κάποιος πως δεν ακολουθούν απαραίτητα αυστηρή στροφική δομή και καθώς εύστοχα παρατηρεί ο Χ. Ψαρομήλιγκος στην

⁶⁰ Τρούλλος, Α. (1977, Ιανουάριος). Ο "Βιολάς" και τα κάλαντά του. *Σιφναϊκή Φωνή*. Θα αναλυθεί στο κεφάλαιο «Θεραπιανός»

εργασία του για το σιφνέικο ιδίωμα⁶¹ υπάρχει ελευθερία στο που και πώς θα παιχτούν ορισμένες φορές τα οργανικά μέρη, παρότι η πλειοψηφία των τραγουδιών ακολουθεί την κλασική φόρμα: πρώτο μέρος – δεύτερο μέρος -πρώτο μέρος και επισημαίνει πως αυτή η διαφορά στις φόρμες των τραγουδιών μπορεί να διαχωρίσει κομμάτια τα οποία έχουν έρθει στη Σίφνο από τη δισκογραφία ή έφτασαν εκεί με την προφορική παράδοση. Η επόμενη χαρακτηριστική δήλωση του Κ. Γεωργούλη έρχεται να ενισχύσει την συγκεκριμένη άποψη:

«[τα τραγούδια] (...) δεν έχουνε αυτή την αυστηρή δομή, όπως έχουμε μάθει την τετραγωνισμένη, δεν είναι απόλυτα τετραγωνισμένα, δηλαδή μπορεί μια φράση να την κάνεις δυο φορές μπορεί να την κάνεις τέσσερις ανάλογα με το πως σου έρχεται εκείνη την ώρα... Πλάθεται η μελωδία. Γενικώς αυτό απάνω στο γλέντι υπάρχει και σε άλλα νησιά, περισσότερο σε αυτά που δεν έχουν επηρεαστεί πολύ απ' τη δισκογραφία. Οι μουσικοί το ακούνε απ' τη δισκογραφία και το παίζουνε όπως το ακούνε στη δισκογραφία. Εμείς δεν τα πήραμε απ' τη δισκογραφία, τα πήραμε μέσα απ' το γλέντι οι νεότεροι μουσικοί, οπότε έχουμε αυτή τη λογική να το παίζουμε ελεύθερα το κομμάτι, να κρατήσουμε και μια νότα παραπάνω ή να βάλουμε την πάρτη εκείνη μετά και να βάλουμε την άλλη πρώτα. Υπάρχει μια ζύμωση. Ενώ οι μουσικοί που ακούν το κομμάτι απ' τη δισκογραφία, θα το βγάλουν όπως τ' ακούνε στη δισκογραφία και θα τα βγάλουν και τα λόγια με τη σειρά. Σ' ένα γλέντι στη Σίφνο, στα Θερμιά, στην Κάρπαθο, εκεί είναι το πράμα πολύ ελεύθερο και λογικό είναι γιατί αν εγώ τώρα ακούσω ένα σκοπό απ' την Κάρπαθο θα προσπαθήσω να τον βγάλω όπως τον ακούω. Τι δικά μου να βάλω; Θα βάλω κι ένα δικό μου το οποίο θα είναι εκτός ύφους, ενώ ο ντόπιος θα συμβουλευτεί την ηχογράφιση αλλά θα βάλει και τα δικά του γιατί τα 'χει μες στ' αυτιά του αλλά θα βάλει και τις παραλλαγές του. Οπότε φεύγουμε απ' την τετράγωνη λογική, στο γλέντι πλάθεις».⁶²

Εδώ παρατηρούμε ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις που αποτελούν σίγουρα αντικείμενο περεταίρω συζήτησης και ανάλυσης: Ως ντόπιος μουσικός ο Κ. Γεωργούλης, κάνει ξεκάθαρο πως μαζί με τους συγχρόνους του μελέτησαν τους παλαιότερους όχι μέσα από δίσκους αλλά μέσα από ηχογραφήσεις γλεντιών και μέσα από το γλέντι αυτό καθ' αυτό, δηλαδή βιωματικά. Και για αυτόν ακριβώς το λόγο θεωρεί πως υπάρχει ελευθερία στη δομή των τραγουδιών

⁶¹ Ψαρομήλιγκος, Χ. (2020, Ιούνιος). Το Μουσικό Ιδίωμα της Νήσου Σίφνου από το 1950 μέχρι το 2000. *Πτυχιακή εργασία*. Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.ο.π. σελ 22

⁶² Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

ακριβώς επειδή έχουν αντίληψη του γενικότερου ύφους. Το ίδιο υπονοεί ότι συμβαίνει και σε άλλα νησιά με τους ντόπιους οργανοπαίκτες και πολύ χαρακτηριστικά αναφέρεται σε νησιά που δεν έχουν επηρεαστεί πολύ απ'τη δισκογραφία. Στη συνέχεια φέρνει τον εαυτό του στην υποθετική κατάσταση να προσεγγίσει ως σύγχρονος μουσικός τη μουσική ενός άλλου τόπου και παρατηρεί πως εάν την προσέγγιζε μέσα από τους δίσκους αναπόφευκτα θα προσπαθούσε να το ερμηνεύσει όπως ακριβώς το ακούει καθώς δεν θα είχε άλλη πληροφορία, ακόμα και με τους στίχους στη σειρά που τους άκουσε. Θεωρεί πως οι ντόπιοι μουσικοί θα συμβουλευτούν τη δισκογραφία αλλά θα «βάλουν και δικά τους» επειδή τα «έχουν στ' αυτιά τους». Αυτή είναι ίσως και η ελευθερία της παράδοσης που ενώ φαινομενικά περιορίζεται στα στενά όρια του τόπου και της επαναληψιμότητας, στην ουσία όμως για τους μουσικούς αυτούς απελευθερώνει και επιτρέπει την συμβολή του προσωπικού στοιχείου εάν υπάρχει βιωματικά το γενικότερο ύφος του τόπου σαν πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούν να δημιουργήσουν. Ο μουσικός νοιώθει ότι στο γλέντι «πλάθει» ενώ η δισκογραφία τον περιορίζει.

Η συγκεκριμένη άποψη ενισχύει το αρχικό μας ενδιαφέρον να αναλυθούν οι ηχογραφήσεις που έχουν στη διάθεσή τους οι μουσικοί της Σίφνου και η σχέση τους με αυτές και όχι απαραίτητα το επίσημα δισκογραφημένο υλικό. Ταυτόχρονα άγεται το συμπέρασμα πως η δισκογραφία φαίνεται να είναι ένα κομβικό σημείο για την πορεία της μουσικής της Σίφνου στο διάβα του χρόνου και η επιρροή της χρήζει περαιτέρω ανάλυσης.

Όσον αφορά το **ρεπερτόριο**, το σιφνέικο γλέντι φαίνεται να διατηρεί τη δικιά του πορεία. Υπάρχει ένας μεγάλος όγκος τοπικών ιδιαίτερων κομματιών, με διάφορες επιρροές ή και ομοιότητες με μικρασιάτικα τραγούδια και τραγούδια της πρώτης εποχής της δισκογραφίας που με το πέρασμα του χρόνου και τη μουσική ζύμωση άλλαξαν τόσο που λειτουργούν ως πρωτότυπα, τοπικά και παίζονται κατά κόρον στα σιφνέικα γλέντια. Σε αυτόν το όγκο προστίθενται πολλά τραγούδια κατεξοχήν μικρασιάτικα και πολιτικά που όπως αναφέρθηκε παραπάνω έφθασαν πιθανότατα στη Σίφνο μέσω πολιτισμικών ανταλλαγών με τις περιοχές αυτές και πέρασαν στο τοπικό μουσικό ιδίωμα. Υπάρχουν εν συνεχεία πάρα πολλά ρεμπέτικα, αστικά λαϊκά και ελαφρολαϊκά προπολεμικά και μεταπολεμικά τραγούδια που ήρθαν μέσω της δισκογραφίας και διάφορων πολιτισμικών ανταλλαγών με την Αθήνα, ενσωματώθηκαν στο τοπικό ρεπερτόριο και παρέμειναν στα σιφνέικα γλέντια «διασκευασμένα», θα έλεγε κανείς, στο σιφνέικο μουσικό ύφος. Όσον αφορά τα ρεμπέτικα τραγούδια που εμφανίστηκαν είναι πιθανόν να ήρθαν και μέσω συγκεκριμένων μουσικών που είχαν σχέσεις με την Αθήνα. Άξια διερεύνησης είναι και η περίπτωση να μετέφεραν στη

Σίφνο καποια από αυτά τα τραγούδια εξόριστοι ρεμπέτες που βρίσκονταν στο νησί, ωστόσο δεν υπάρχει κάποια πιο συγκεκριμένη πληροφορία για αυτό. Σύμφωνα με τον Κ. Σανάκη ελάχιστα τραγούδια πέραν της εποχής του 1955 με 1960 φαίνεται να έχουν ενσωματωθεί στο σιφνέικο ρεπερτόριο καθώς όπως πιθανολογεί από εκεί και πέρα ο κόσμος φαίνεται να διασκεδάζει περισσότερο με τα μαγνητόφωνα αλλά ίσως να συντρέχουν και άλλοι λόγοι.

Άλλη μία κατηγορία αποτελούν τα «ευρωπαϊκά», όπως τα ξεχωρίζουν οι ντόπιοι, που είναι πιο δυτικότερα κομμάτια, και αυτά από την πρώτη εποχή της δισκογραφίας, οπερέτες και διάφορα άγνωστης προελεύσεως. Τα περισσότερα χορεύονται σε ζευγάρια ως «φοξ ανγλέ», όπως αναφέρουν, ή βαλσάκια. Υπάρχουν φυσικά στο ρεπερτόριο πάμπολλα τραγούδια άλλων νησιών, κυρίως Νάξου και δεν λείπουν τα δημοτικά από άλλα μέρη της στεριανής Ελλάδας.

Όλα τα τραγούδια έχουν ένα ενιαίο άκουσμα και είναι άξια ανάλυσης η μετατροπή γνωστών, και επώνυμων τραγουδιών (π.χ. ρεμπέτικων) στο σιφνέικο μουσικό ύφος. Αρκετές φορές το πρωτότυπο τραγούδι από το διασκευασμένο μπορεί να έχει τόση μεγάλη διαφορά που να είναι σχεδόν αδύνατο να το αναγνωρίσει κάποιος και να γνωρίζει το πρωτότυπο.

Η συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση του ρεπερτορίου για να δοθεί μια γενική εικόνα της μουσικής που ακούγεται και που περιμένουμε να περιλαμβάνουν οι ηχογραφήσεις που υπάρχουν και έχουμε στη διάθεση μας για περεταίρω ανάλυση.

Σχετικά με το ρεπερτόριο ο Κ. Γεωργούλης επισημαίνει:

«Η Σίφνος είχε και άμεση σχέση με την Κωνσταντινούπολη και με αστικά κέντρα. Έχουνε έρθει πολλά του αστικού ρεπερτορίου και του Κωνσταντινουπολίτικου ρεπερτορίου. Μέρα παρά μέρα γλεντούσανε οπότε χρειαζότανε ανανέωση ρεπερτορίου. Ο,τι ακούγανε είτε απ'το ράδιο είτε απ'τα δισκάκια σιγά σιγά περνούσε και στο ρεπερτόριο. (...) Πριν από τα δισκάκια τα 45άρια υπήρχανε οι πλάκες οπότε στους καφενέδες ή στα πλουσιόσπιτα που είχανε γραμμόφωνα καμιά πλάκα που ακούγανε τα περνούσανε και στα βιολιά.»⁶³

Ο Κ. Γεωργούλης πέραν της σύνδεσης του ρεπερτορίου με ακούσματα της Κωνσταντινούπολης προσθέτει ότι το ρεπερτόριο χρειαζόταν ανανέωση διότι αναφερόμενος πιθανότατα στην προηγούμενη γενιά, έχει την αίσθηση ότι γλεντούσε πολύ με τον

συγκεκριμένο τρόπο. Αναφέρεται στην πρώιμη εποχή της δισκογραφίας όπου είτε από το ραδιόφωνο είτε τις πλάκες του γραμμοφώνου οι μουσικοί ξεσήκωναν μελωδίες και όπως λέει τις «περνούσανε και στα βιολιά». Αυτό το «πέραςμα» είναι η ζύμωση που επιτελέστηκε λόγω της ανάγκης ανανέωσης και που αποδεικνύει πως η παράδοση είναι ένας ζωντανός οργανισμός και το ρεπερτόριο στη Σίφνο διαμορφώθηκε και επηρεάστηκε από τη δισκογραφία. Ο Κ. Γεωργούλης λέει χαρακτηριστικά για τα τραγούδια της δισκογραφίας ότι «αφομοιώθηκαν». Και έχει σημασία η λέξη αυτή καθώς υποστηρίζεται από πολλούς ντόπιους μουσικούς πως τα κομμάτια που προήλθαν από τη δισκογραφία πέρασαν στο ήδη υπάρχον ιδίωμα χωρίς να το επηρεάσουν.

Εξέχουσα θέση στην μουσική της Σίφνου κατέχουν τα λεγόμενα «ποιητικά», αυτοσχέδιοι στίχοι που τραγουδιούνται στη διάρκεια ενός γλεντιού ή ενός γάμου και είτε ερωτικά είτε σκοπτικά, είτε για να σχολιάσουν την επικαιρότητα, οι Σιφνιοί επιδίδονται συχνά στην στιχουργική αυτή συνήθεια που ανέκαθεν υπήρχε, τους καθορίζει και χαρακτηρίζει την μουσική τους παράδοση. Ένα ντοκουμαντέρ κατατοπιστικότατο και αφιερωμένο μόνο στους αυτοσχέδιους αυτούς στίχους της Σίφνου είναι το «Σίφνος, η Ποιητική»⁶⁴. Το συγκεκριμένο ντοκουμαντέρ της εκπομπής «Ελλήνων Δρώμενα» μεταφέρει με μεγάλη γλαφυρότητα την εκρηκτική ποιητική διάθεση των Σιφνίων που δεν είναι ευρέως γνωστή. Λιγότερη σημασία δίνεται στους μουσικούς σκοπούς που παίζονται τα ποιητικά καθώς και στο γενικότερο μουσικό πλαίσιο όμως το ντοκουμαντέρ επιτυγχάνει να δώσει την απαραίτητη προσοχή στην ιδιαίτερη αυτή ποιητική συνήθεια των κατοίκων της Σίφνου που κατέχει πολύ μεγάλο μέρος των τοπικών γλεντιών και συνοδεύει ανέκαθεν κάθε κοινή εθιμοτυπία και συνύπαρξη. Στις ηχογραφήσεις που διαθέτουμε ίσως να περιέχονται αυτοσχέδιοι στίχοι που έχουν παραμείνει σε κάποια τραγούδια. Τα ποιητικά όμως είναι ένα στοιχείο που εμφανίζεται στις γλεντιστικές περιστάσεις και πρόκειται για συνθέσεις της στιγμής οπότε δύσκολα θα τα συναντήσει κανείς σε ηχογραφήσεις.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι υπάρχουν τραγούδια που συνοδεύουν συγκεκριμένες περιστάσεις των πανηγυριών ή του γάμου και μπορεί να παίζονται μόνο εκεί. Για παράδειγμα υπάρχει ο σκοπός του κουμπάρου, της κουμπάρας και του γαμπρού,

⁶³ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

⁶⁴ Τσάβαλος, Α. (Σκηνοθέτης). (2021). *Σίφνος, η ποιητική* [Ντοκουμαντέρ] ΕΡΤ3

ιδιαίτεροι σκοποί που αναλογούν μόνο στην συγκεκριμένη περίπτωση και δεν θα παιχτούν ποτέ σε ένα πανηγύρι ή ένα παρεϊστικό γλέντι. Τα μαρσάκια όπως λέγονται, τραγούδια που θα ειπωθούν στις πατινάδες, δηλαδή στο δρόμο, παίζονται μόνο στη συγκεκριμένη περίπτωση. Αυτοσχέδια στιχάκια που λέγονται σε ένα γλέντι συνοδεύονται από συγκεκριμένους σκοπούς, και στιχάκια που τραγουδιούνται σε ένα γάμο συνοδεύονται από άλλους. Όλος αυτός ο πλούτος και η ποικιλία σκοπών αποτελεί μεγάλη πολιτιστική κληρονομιά που φαίνεται να μην έχει χαθεί στο πέρασμα του χρόνου και αποτελεί κομμάτι του σιφνέικου ρεπερτορίου.

Για να διεισδύσουμε στα τραγούδια και τους σκοπούς αυτούς, πιο τεχνικά, θα αναλύσουμε την σιφνέικη ζυγιά (το βιολί και το λαούτο) και στη συνέχεια θα αναφερθούμε σε μουσικούς που επηρέασαν και άφησαν το στίγμα τους στη μουσική παράδοση αυτή. Η ανάλυση αυτή είναι αναγκαία για να μπορέσουμε να αναλύσουμε πιο τεχνικά ζητήματα και να εξάγουμε συμπεράσματα που σε συνδυασμό με την αποτίμηση των ηχογραφήσεων που έχουμε στα χέρια μας, θα μας δώσουν απαντήσεις και συγκεκριμένα συμπεράσματα στα ερωτήματα της παρούσας έρευνας.

3.2. Η Σιφνέικη ζυγιά, το λεγόμενο «τακίμι»

Τα όργανα που έχουν καθιερωθεί στη Σίφνο είναι η γνωστή «νησιώτικη ζυγιά»⁶⁵, δηλαδή το βιολί και το λαούτο. Στη Σίφνο όμως δεν το ονομάζουν «ζυγιά» όπως στα περισσότερα νησιά, αλλά «τακίμι»⁶⁶. Παλαιότερα αλλά ακόμα και τώρα ο βιολιστής και ο λαουτιέρης του κάθε τακιμιού συνηθιζόταν να παίζουν μαζί για πολλά χρόνια με αποτέλεσμα ο καθένας να γνωρίζει πολύ καλά τον τρόπο παιξίματος του άλλου. Στο νησί υπήρχαν ονομαστά τακίμια που χαρακτηρίζονται από τα ονόματα των δύο οργανοπαίκτων. Στα γλέντια τραγουδούν είτε και οι δύο οργανοπαίκτες, είτε ο ένας αλλά υπάρχει και η περίπτωση να μην τραγουδά κανένας, κάτι το οποίο είναι συνηθισμένο. Έτσι φροντίζουν να υπάρχουν τραγουδιστές μέσα στην παρέα που θα πάρουν επάνω τους το τραγουδιστικό κομμάτι και θα σύρουν το γλέντι, κάτι το οποίο συμβαίνει, συνήθως, ούτως η άλλως καθώς εκτυλίσσεται μια τέτοια περίπτωση και το κέφι κορυφώνεται. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί πως μεγάλο μέρος του γλεντιού, περισσότερο σε γάμους και παρεϊστικά γλέντια, καταλαμβάνουν τα

⁶⁵ Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα. ο.π. σελ 27

⁶⁶ Από την τούρκικη λέξη takim = σύνολο αντικειμένων που χρησιμοποιούνται για τον ίδιο σκοπό.

«ποιητικά», οι αυτοσχέδιοι δηλαδή στίχοι (το αντίστοιχο της κρητικής μαντινάδας) που τραγουδιούνται απ' τους παρευρισκόμενους και συνθέτονται εκείνη τη στιγμή.

Το βιολί κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην μουσική της Σίφνου παίζοντας τις μελωδίες. Σε μια πρώτη προσέγγιση του σιφνέικου τρόπου παιξίματος του βιολιού θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το παίξιμο είναι «σκληρό», δηλαδή ο ακροατής που για πρώτη φορά θα ακούσει τη μουσική αυτή θα παρατηρήσει ότι το βιολί παίζει μεν περίτεχνες μελωδίες, όχι απλές αλλά κατά κύριο λόγο με ένταση, όχι στρογγυλεμένα, αλλά ρυθμικά, επιθετικά. Ερωτηθείς ο βιολιστής Κ. Γεωργούλης για ιδιαίτερες πρακτικές στο βιολί που συναντά ακούγοντας τους προκατόχους του και έχοντας ο ίδιος παίζει πανελλήνιο ρεπερτόριο ως καταξιωμένος μουσικός στην Αθήνα απαντά: «Παικτικά δεν υπάρχουν πρακτικές παιξίματος που δεν έχω συναντήσει αλλού... Ακούω κάποια συγκεκριμένα πράγματα, ας πούμε ότι δεν κάνανε λεγκάτα, παίζανε δοξαριά και νότα, νότα και δοξαριά, δεν ήτανε τρεις τέσσερις νότες σ ένα δοξάρι μαζί [...] Βοηθάει το χορευτή είναι πιο ρυθμικό το παίξιμο»⁶⁷. Άρα σίγουρα παρότι οι πρακτικές δεν διαφέρουν διακρίνουμε ρυθμικό παίξιμο στο βιολί.

Θα μπορούσε εδώ να παρατηρηθεί η ιδιαιτερότητα της Σίφνου ως προς το κούρδισμα: Το βιολί στη Σίφνο κουρδίζεται ένα τόνο κάτω. Δεν πρόκειται για την κουρδισιά «αλά Τούρκα» στην οποία κουρδίζεται η χορδή μι ένα τόνο κάτω, αλλά όλες οι χορδές κουρδίζονται ένα τόνο κάτω. Εάν, δηλαδή, γνωρίζουμε ότι το βιολί κουρδίζεται ευρέως σε μι, λα, ρε, σολ, στη Σίφνο το κούρδισμα είναι ρε, σολ, ντο, φα. Και κατά συνέπεια, όπως λέει ο Κ. Γεωργούλης: «Εγώ έχω χειρισμό ρε αλλά ακούγεται ντο». Ο λόγος για τον οποίο θα μπορούσε να έχει καθιερωθεί αυτό είναι ίσως ότι τα δύο όργανα βιολί και λαούτο (με δεδομένο ότι ο τόπος επιτέλεσης ενός γλεντιού είναι κατά βάσιν εξωτερικοί χώροι) θα έπρεπε κάπως να χρησιμοποιούν ανοιχτές χορδές. Όπως το λαούτο που είναι όργανο συνοδείας χρησιμοποιεί ανοιχτές χορδές έτσι και το βιολί ως σολιστικό όργανο θα διευκόλυνε να έχει ανοιχτές θέσεις. Κατά τον Γεωργούλη «Είναι πιο γεμάτο το παίξιμο με ανοικτές θέσεις και πιο εύκολος ο χειρισμός, πιο επιθετικό, σονάρει καλά». Το συγκεκριμένο κούρδισμα, λοιπόν, σε συνδυασμό με το κούρδισμα του λαούτου καταφέρνει να επιτύχει ικανοποιητικά το παραπάνω και να ανταποκρίνεται από παλιά στις ανάγκες αυτές ανάλογα και με το ιδιαίτερο ρεπερτόριο του νησιού. Όσον αφορά το τελευταίο, δηλαδή το ρεπερτόριο

⁶⁷ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

και κατ' επέκτασιν τους μουσικούς δρόμους που χρησιμοποιούνται στην παράδοση αυτή, ένα παράδειγμα που επιβεβαιώνει ίσως την επιλογή αυτή είναι το εξής : (κατά τον Κ. Γεωργούλη)

«Άλλο να παίζεις ένα μι ουσάκ και να παίζεις ανοιχτή χορδή του βιολιού κι άλλο να παίζεις ένα ρε ουσάκ το οποίο είναι όλο κλειστό. Η δεύτερη του ρε ουσάκ έχει τη μι χαμηλωμένη, δεν είναι ούτε μι , ούτε μι ύφεση είναι ένα μι χαμηλωμένο. Που θα το βρεις αυτό κλειστά πάνω στη λα χορδή; Οπότε τι κάνεις; Κατεβάζεις ένα τόνο την ανοιχτή χορδή που την έχεις μι κι είναι η πρίμα χορδή του βιολιού, την κάνεις ρε και παίζεις ένα ρε ουσάκ άνετα. Χειρισμός μι αλλά ακούγεται ρε αφού είναι ένα τόνο κάτω. Πολύ έξυπνο. Δεν ήτανε τυχαία όλα αυτά».⁶⁸

Δηλαδή, για να παιχτεί το μακάμ ρε ουσάκ⁶⁹, που χρησιμοποιείται ευρέως, είναι ευκολότερο να παιχτεί από ανοιχτή χορδή ρε παρά από ανοιχτή χορδή μι στο βιολί. Διαφορετικά κουρδίσματα συναντούμε και σε άλλα νησιά όπως στην Κύθνο ή τη Νάξο. Το κούρδισμα αυτό δίνει, σαφώς, συγκεκριμένο ύφος στο άκουσμα του σιφνέικου βιολιού καθώς η χροιά του βιολιού με «πεσμένο» κούρδισμα είναι διαφορετική. Με την λέξη βιολιά ή «ήρθαν τα βιολιά», «πάμε για τα βιολιά», στη Σίφνο εννοούν όχι μόνο το όργανο βιολί, αλλά γενικά τα μουσικά όργανα και ιδιαίτερα το τακίμι.

Το λαούτο έχει κατά κύριο λόγο ρόλο συνοδείας και στην ουσία παίζει πολλαπλούς ρόλους καθώς από τη μία δίνει τον ρυθμό και τον παλμό στον οποίο χορεύουν και τραγουδούν οι παρευρισκόμενοι από την άλλη δίνει την αρμονία επάνω στην οποία παίζει τις μελωδίες το βιολί και τραγουδούν οι τραγουδιστές. Όπως και σε πολλές άλλες μουσικές παραδόσεις έτσι και στη Σίφνο έχει αρκετά έντονο ρυθμικό ρόλο σε σημείο που θα μπορούσε κάποιος να τον χαρακτηρίσει και ρόλο κρουστού. Δηλαδή ένας ακροατής ίσως προσέξει πρωτίστως τον ρυθμικό ρόλο του και δευτερευόντως την αρμονία. Κατά τον Γρ. Λεμπέση:

Ο τρόπος παιξίματος σου δίνει την ελευθερία να βάλεις μέσα στοιχεία σολιστικά αλλά κανονικά ο πρώτος ρόλος του λαούτου είναι συνοδευτικός. Επειδή είναι μόνο το βιολί και το λαούτο το τακίμι, το βιολί παίζει το σόλο, το λαούτο συνοδεύει. Σε πιο

⁶⁸ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

⁶⁹ Αϊντεμίρ, Μ. (2012). *Το τούρκικο μακάμ*. Faggoto books. ο,π, σελ 106

παλιές ηχογραφήσεις ακούς μια μελωδική γραμμή αλλά είναι συνοδεία. Ο πρώτος ρόλος είναι να παίζεις συνοδεία.⁷⁰

Το κούρδισμα του λαούτου είναι το ίδιο όπως συνήθως είναι σε όλη την Ελλάδα (με εξαίρεση φυσικά τα κρητικά λαούτα): λα, ρε, σολ, ντο αρχίζοντας από κάτω προς τα επάνω. Στην Σίφνο, όμως συγκεκριμένα, η παχύτερη χορδή από τη διπλή σολ δεν υπάρχει. Δηλαδή, ενώ όλες οι χορδές λα, ρε, ντο είναι διπλές, η μία από τις χορδές που θα βρίσκονταν στο σολ αφαιρείται και πιο συγκεκριμένα αυτή είναι η μπάσα χορδή που θα συναντούσαμε σε ένα λαούτο π.χ. στην Ήπειρο και σε άλλα μέρη της Ελλάδας. Το λαούτο, δηλαδή, στη Σίφνο έχει επτά χορδές!

Πιο συγκεκριμένα, το λαούτο στην μουσική αυτή δεν συνοδεύει με συγχορδίες και σύμφωνα με τον Γρηγόρη Λεμπέση, το παίξιμο είναι ανοιχτό και όπως χαρακτηριστικά λέει: «παίζουμε ανοιχτά» δεν παίζουμε από μέσα, δηλαδή συγχορδίες κλπ, δεν παίζουμε συγχορδίες». Αυτό που ο μουσικός θέλει να κάνει ξεκάθαρο με τη φράση «παίζουμε ανοιχτά» είναι ότι επιδιώκεται το ανοικτό παίξιμο, δηλαδή η χρησιμοποίηση ελεύθερων χορδών του λαούτου. Παράλληλα με την συνοδεία, το λαούτο φαίνεται να τονίζει συγκεκριμένες νότες της μελωδίας του βιολιού με κίνηση στην ψηλή περιοχή του οργάνου χρησιμοποιώντας κατά κόρων την λα χορδή για αυτό το σκοπό. Το αξιοσημείωτο είναι ότι δεν υπάρχει ούτε η λογική της αχαρακτήριστης συγχορδίας (τονική -πέμπτη): «Έχεις την πρώτη νότα και την μελωδία που τη στηρίζεις στην πρώτη χορδή και τις υπόλοιπες θα τις μουγκώσεις ή θα τις φτιάξεις με τέτοιο τρόπο ώστε να ακουστούνε κάποιες τρίτες ή πέμπτες καμιά φορά». Δηλαδή η τονική («πρώτη νότα») στηρίζεται στην ψηλή χορδή, τη λα. Η δεύτερη χορδή του λαούτου χρησιμοποιείται μόνο όταν χρειάζεται να παιχτεί ανοιχτά ως ρε, διαφορετικά ο λαουτιέρης την κάνει να μην ηχεί, το ίδιο ισχύει και με την ανοιχτή ντο. Η χορδή σολ μένει πάντα ανοιχτή εκτός και αν χρειάζεται να παιχτεί η νότα λα. «Ακόμα και σε νότες που δεν ταιριάζει είναι πάντα ανοιχτή»⁷¹. Αυτό έρχεται σε συμφωνία με τη ρήση ότι οι τονικότητες των τραγουδιών είναι πολύ συγκεκριμένες στη Σίφνο και θα αναλυθεί παρακάτω, αλλά και με την ανάγκη έλλειψης της μπάσας σολ.

Όσον αφορά την αφαίρεση της μπάσας χορδής σολ μια πιθανή αιτιολογία είναι ότι εφόσον η σολ είναι μια νότα που ταλαντεύεται συνεχώς σε ένα παίξιμο σύμφωνα με τις

⁷⁰ Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

⁷¹ Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

παραπάνω πληροφορίες εάν υπήρχε συχνοτικά και η διπλή της, η μπάσα σολ θα υπερκάλυπτε όλη την υπόλοιπη συνοδεία και το άκουσμα θα ήταν μπερδεμένο στο αυτί.

«Όντως άμα το κάνεις και πας να παίζεις ανοιχτά με τη σολ πάνω είναι μια βαβούρα και ακούγεται άσχημο και ενοχλητικό. Δεν το 'χω δει πουθενά να υπάρχει αυτό σε άλλα νησιά. Ανοιχτό παίξιμο, ναι. Όχι ακριβώς με τον ίδιο τρόπο όμως μ' εμάς. Υπάρχει ο ανοιχτός τρόπος αλλά με διαφορετικά πιασίματα. Το συγκεκριμένο το δικό μας δεν το 'χω δει. Το να παίζουμε δηλαδή κάτω στη λα και από πάνω μόνο κόβουμε.»⁷²

Ο λαουτιέρης εδώ επισημαίνει ότι ο τρόπος παιξίματος στη Σίφνο στην ουσία δεν χωράει την ύπαρξη της σολ μπάσας χορδής και δεν ανταποκρίνεται στο γνωστό του άκουσμα όταν την προσθέτει. Αναφέρει ότι έχει συναντήσει ανοιχτά παιξίματα, δηλαδή χρησιμοποίηση ανοιχτών χορδών σε άλλα νησιώτικα, δεν έχει συναντήσει όμως κάτι που να μοιάζει στον ήχο με αυτόν στην Σίφνο όπως εκείνος τον έχει στα αυτιά του. Επίσης περιγράφει ότι μόνο η τελευταία χορδή λα χρησιμοποιείται για «να παίζουμε» υπονοώντας το παίξιμο μελωδίας και οι υπόλοιπες μόνο για «να κόβουμε» δηλαδή οι υπόλοιπες χορδές δεν χρησιμοποιούνται για μελωδία και αντ' αυτού είτε αφήνονται ελεύθερες να ηχήσουν είτε «μιουτάρονται», όπως θα λεγάμε, κατά περίπτωση.

Το στοιχείο της έλλειψης της χορδής σε συνδυασμό με το ανοικτό παίξιμο δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι μας παραπέμπει σε μια πιο «ταμπουρατζίδικη» ηχητική αισθητική. Χαρακτηριστικό είναι το πιάσιμο των χορδών με τον αντίχειρα του αριστερού χεριού από το επάνω μέρος του μπράτσου του οργάνου, μια κίνηση που γίνεται ξεκάθαρα αντιληπτή όταν ο λαουτιέρης κλείνει όλες τις χορδές του λαούτου αφήνοντας μόνο την τελευταία, τη λα, να ηχήσει. Αντίστοιχες τεχνικές έχουμε στον ταμπουρά και αυτό θα μπορούσε να είναι ένα άλλο στοιχείο ότι όχι μόνο τραγούδια αλλά και τεχνικές παιξίματος – ή ηχητικές προτιμήσεις ταξίδεψαν μέσα από δίκτυα που ένωναν τους Σιφνιούς με την Πόλη ή γενικότερα την ανατολική μεριά του Αιγαίου.

Η μεγάλη πλειοψηφία των τραγουδιών είναι σε ρυθμό συρτό 2/4. Το χτύπημα όμως είναι αρκετά ιδιαίτερο και χαρακτηρίζει τον ήχο του σιφνέικου παιξίματος. Χαρακτηριστικό είναι το άκουσμα της «τρίλιας» (όπως την αναφέρει ο μουσικός) στην πρώτη χορδή καθόλη τη διάρκεια ενός συρτού. Και με τον όρο «τρίλια» εννοείται το τρέμολο, το ποίκιλμα δηλαδή

⁷² Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

που συνίσταται στην γρήγορη επανάληψη μίας νότας αλλά όχι στην πολύ γρήγορη εναλλαγή δυο τόνων. Εδώ πρόκειται για γρήγορη εναλλαγή της πέννας στην λα χορδή. Η αίσθηση και ο τρόπος είναι συγκεκριμένοι όμως υπάρχουν και διαφορές που δίνουν τον χαρακτήρα του κάθε οργανοπαίκτη, πάνω όμως στη συγκεκριμένη πενιά. Κατά τον Γ. Λεμπέση:

«Μιλάμε για την πενιά που είναι του συρτού. Εκεί παίζονται όλα, εκεί παίζονται τα ποιητικά, εκεί παίζονται τα τραγούδια του γάμου, εκεί παίζονται όλα. Τον χαρακτήρα σου τον διαμορφώνεις πάνω στη συρτοπενιά που λέμε. Αυτή τη στιγμή έχω στο μυαλό μου 7 – 8 διαφορετικές πενιές. Μπορώ να σου κάνω μίμηση, πως κάνει αυτός, πως κάνει εκείνος αλλά άμα πάω να παίξω εγώ δεν θα 'ναι κανενός, που σ' έναν απλό ακροατή θα ακουστεί το ίδιο. Ο απλός ακροατής θα ακούσει ότι αυτός παίζει πιο γρήγορα ή πιο αργά. Μπορεί να 'χει διαφορά στην τρίλια, στο χρόνο, στη σκληράδα που δίνει ο άλλος. Ακόμα και με το υλικό που έχεις στην πένα και το πόσο σκληρή είναι διαμορφώνεις αυτό το πράμα.»⁷³

Μέσα από τα λεγόμενα του λαουτιέρη γίνεται αντιληπτό ότι η πενιά δίνει εκτός από τον σιφνέικο χαρακτήρα και τον χαρακτήρα του εκάστοτε λαουτιέρη ως παίκτη πάνω στο όργανό του. Η τρίλια⁷⁴, ο χρόνος, η σκληράδα της πέννας είναι στοιχεία που δεν μπορούμε να παραλείψουμε όταν θέλουμε να διακρίνουμε είτε το σιφνέικο παίξιμο από κάποιο άλλο, είτε το ιδιαίτερο παίξιμο ανάμεσα σε λαουτιέρηδες από τη Σίφνο.

Εδώ πρέπει να αναφέρουμε ότι η «τρίλια» είναι κι αυτή στοιχείο του «ταμπουρατζίδικου παιξίματος.»

Φαίνεται, λοιπόν, πως ακόμα και με μια πρώτη ματιά στα όργανα τα ίδια του τακιμιού, μόνο από το κούρδισμα ή τις συνήθειες και τεχνικές παιξίματος, μπορούμε να διακρίνουμε στοιχεία που αποκαλύπτουν την ιδιαιτερότητα του σιφνέικου ύφους.

Το τραγούδι

Το χαρακτηριστικότερο γνώρισμα του σιφνέικου τραγουδίσματος είναι η **συχνοτικά υψηλή περιοχή** που χρησιμοποιείται όταν τραγουδούν άνδρες. Μία υπόθεση θα μπορούσε να είναι πως λόγω του ανοιχτού χώρου στον οποίο τελούνταν η μουσική αυτή ήταν αναγκαίο να χρησιμοποιηθεί κάποια τονική βάση που συχνοτικά να βοηθά να ξεχωρίσει η φωνή και να

⁷³ Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

⁷⁴ Με τον όρο τρίλια αναφερόμαστε στο εξής στην γρήγορη επανάληψη μιας νότας (tremolo)

ακουστεί ανάμεσα στα όργανα. Φυσικά οι υψηλές βάσεις για άντρες τραγουδιστές σαν πρακτική υπάρχει ανα την Ελλάδα και στους τραγουδιστές του γραμμοφώνου αλλά γνωρίζουμε επιπρόσθετα πως ακόμα και τα παλιά όργανα (γκάιντες, τσαμπούνες, λύρες) κούρδιζαν υψηλότερα ώστε να εξυπηρετούν αυτήν ακριβώς την ανάγκη. Δεν έχουμε όμως απαραίτητα αντίστοιχα υψηλές βάσεις σε όλα τα παραδοσιακά τραγούδια που παίζονται σε πανηγύρια και ανοιχτούς χώρους ανά την Ελλάδα. Τίθενται, φυσικά, ερωτήματα όσον αφορά τη σχέση τραγουδιού και κουρδίσματος των οργάνων. Η τονικότητα στην οποία «σονάρουν καλά» τα όργανα και χρησιμοποιούνται ανοιχτές χορδές για την ευκολία του παιξίματος είναι και αυτή που εν τέλει χρησιμοποιείται και επάνω εκεί τραγουδά αναγκαστικά ο τραγουδιστής ή αντίστροφα; Υπήρχε η ανάγκη τραγουδίσματος σε ψηλή περιοχή και τα όργανα «κούρδισαν» εκεί; Ένα είναι το μόνο σίγουρο: ότι έχει επιτευχθεί μέσα από την πάροδο του χρόνου μια λεπτή ισορροπία που με μοναδικό τρόπο συνδέει όργανα και τραγουδιστές, η οποία παγιώθηκε και δημιουργεί το συγκεκριμένο αποτέλεσμα.

Η τονική βάση δεν αλλάζει όταν τραγουδά γυναίκα. Αυτό θα μπορούσε να ενισχύει τον πρώτο συλλογισμό, ότι η φωνή έρχεται να συναντήσει τα όργανα και όχι το αντίθετο. Φυσικά ο ρόλος της γυναίκας σίγουρα υπήρξε περιορισμένος όσον αφορά τη συμμετοχή στο τραγούδι και στη Σίφνο.

Άκομα ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι πως δεν υπάρχει στο γλέντι η έννοια του τραγουδιστή ή κάποιου καλλίφωνου που αναλαμβάνει το τραγούδι εξ ολοκλήρου σε κάποιο πανηγύρι σε αντιστοιχία με τον ρόλο του βιολιστή ή του λαουτιέρη. Το τραγούδι αναλαμβάνει η παρέα και σε πολλές περιπτώσεις η παρέα τραγουδά ταυτόχρονα σε αντίθεση με τις ηχογραφήσεις.

3.3. Αξιοσημείωτοι μουσικοί προηγούμενων γενεών

Σύμφωνα με τις πληροφορίες που αντλήθηκαν από συνεντεύξεις, προσωπικές συζητήσεις με μουσικούς (Κ. Γεωργούλη, Γ. Λεμπέση, Σ. Λεμπέση) αλλά και από την γενικότερη εικόνα που διαμόρφωσα προσωπικά σχετικά με τα μουσικά δρώμενα στη Σίφνο, όσον αφορά τους μουσικούς προηγούμενων γενεών, υπήρξαν ονόματα που έδωσαν το στίγμα τους και συνέβαλαν καθοριστικά στον τρόπο που έχει διαμορφωθεί ο ήχος της μουσικής αυτής όπως την ακούμε σήμερα παρότι κατά καιρούς υπήρξαν αρκετοί καλοί οργανοπαίχτες που έβαλαν το λιθαράκι τους και κατέθεσαν ψυχή. Οι μουσικοί που ξεχώρισαν ήταν εν συντομία οι εξής:

- Νικολός Αντιλαβής (γεννημένος το 1860) Πολύ φημισμένος βιολιτζής του νησιού. «Εκείνον θυμόντουσαν με δέος οι παλαιότεροι», κατά τον Κ. Γεωργούλη. Όπως λέει «Έχω την αίσθηση από τις φήμες ότι ο Αντιλαβής ήταν πάρα πολύ καλός». Η μεγάλη αναγνώριση της δεξιοτεχνίας του από τους συγχρόνους του φαίνεται και από τον στίχο που είπε σε γλέντι ένας μεγάλος λαϊκός ποιητής της εποχής του ο Α. Μαγκανιέρης : «Θεγέ, το άχρηστο κορμί πάρε του Μαγκανιέρη και άφησε αθάνατο του Αντιλαβή το χέρι». ⁷⁵ Ηχογραφήσεις του δεν έχουν διασωθεί δυστυχώς. Γιός του Νικολού Αντιλαβή ήταν ο Γιάννης Αντιλαβής, βιολιτζής και αυτός που δραστηριοποιήθηκε αρκετά στην Αθήνα και στον τότε μουσικό σύλλογο και έγινε γνωστότερος, «το παίξιμό του όμως δεν θυμίζει σιφνέικο ύφος» (Κ. Γεωργούλης). Ο Νικολός Αντιλαβής ήταν ο παππούς των αδελφών Ξανθάκη που αργότερα δραστηριοποιήθηκαν πολύ μουσικά και αναμφισβήτητα έβαλαν τη σφραγίδα τους στην σιφνέικη μουσική παράδοση.
- Δημήτρης Φιλίππου ή «Βιολάς». Γεννήθηκε στον Αρτεμόνα της Σίφνου το 1861 και σύμφωνα με άρθρο του Α. Τρούλλου ⁷⁶ στην εφημερίδα Σιφναϊκή Φωνή (Τρούλλος, 1977) ⁷⁷ ήταν αυτός που έφερε στη Σίφνο από την Κωνσταντινούπολη τους δημοφιλέστατους σκοπούς «Θεραπιανό», «Σουλτανή» και «Συλιβριανό» καθώς όπως αναφέρεται είχε πάει να δουλέψει ως υπάλληλος για κάποιο διάστημα σε κάποιο μαγαζί στην Πόλη, όπου και καλλιέργησε περεταίρω το ταλέντο του. Σύμφωνα με τον Κ. Γεωργούλη πρέπει να επέστρεψε γύρω στο 1892 στη Σίφνο. Ήθελε να διδάσκει πάντα την τέχνη του βιολιού στους νεότερους ενώ έφτιαχνε ο ίδιος και επισκεύαζε βιολιά. Πέθανε το 1942. Δεν διασώζεται καμία ηχογράφησή του. Άλλη μια ενδιαφέρουσα πληροφορία που παίρνουμε από το άρθρο του Α. Τρούλλου είναι ότι την τέχνη του βιολιού την έμαθε από τον πατέρα του κάτι που δείχνει ότι το βιολί πρέπει να είχε κάνει την εμφάνισή του πολύ νωρίς στη Σίφνο.

⁷⁵ Από την έκδοση: Προμπονάς, Ν. Γ. (2001). *Παραδοσιακά επαγγέλματα στη Σίφνο άλλοτε και τώρα*. Σίφνος: Κέντρο Επαγγελματικής Κατάρτισης Κυκλάδων (ΚΕΚΚ).

⁷⁶ Ίσως ο σημαντικότερος λαογράφος του νησιού. Έγραψε πλήθος λαογραφικών βιβλίων για τη Σίφνο και χάρη σ' αυτόν έχουν ίσως διασωθεί αρκετές πληροφορίες....

⁷⁷ Τρούλλος, Α. (1977, Ιανουάριος). Ο "Βιολάς" και τα κάλαντά του. *Σιφναϊκή Φωνή*

- «Μουγάδης» ή Αντώνης Κόμης (1921- 1998). Σύμφωνα με την εργασία του Ψαρομήλιγκου⁷⁸ όπου αναφέρει αναλυτικά την βιογραφία του, ο Μουγάδης στο επάγγελμα ήταν εργολάβος και ξεκίνησε τη δράση του ως βιολιτζής μετά το 1949 λόγω κατοχής και εμφυλίου. Οι επιρροές του ήταν το ρεπερτόριο που άκουγε από τις πλάκες του γραμμοφώνου είτε από την προφορική μετάδοση τραγουδιών από μουσικούς όπως ο Νικολός Αντιλαβής ή ο Δημήτρης Φιλίππου ή «Βιολάς» που ήταν μάλλον και δάσκαλός του. Επηρεάστηκε επίσης και από άλλους μεγάλους μουσικούς που δεν ήταν ντόπιοι όπως ο Γ. Κόρος, ο Ογδοντάκης, ο Σεμσής, το «Μωρό» ή και ο Στ. Κουκουλάρης αναπτύσσοντας όμως ένα προσωπικό ύφος. Συνήθως έπαιζε με τον Λ. Λουκατάρη στο λαούτο. Οι νεότερες γενιές βιολιτζήδων έχουν επηρεαστεί κυρίως από το παίξιμο του Μουγάδη. Έχει αφήσει πίσω του αρκετές ηχογραφήσεις που φαίνεται να αποτελούν μεγάλη κληρονομιά για την παράδοση της Σίφνου.
- Αδέλφια Ξανθάκη: Το συγκρότημα αποτελούσαν ο Αντώνης (απεβίωσε το 1998) στο βιολί, ο Γιώργης στο λαούτο, και η Μαρία στο τραγούδι. Τα αδέλφια Ξανθάκη ήταν εγγόνια του βιολιτζή Νικολού Αντιλαβή και ανίψια του επίσης βιολιτζή Γιάννη Αντιλαβή. Μεγάλωσαν στη Σίφνο αλλά έφυγαν στην Αθήνα τη δεκαετία του '60. Ηχογράφησαν αρκετούς δίσκους 45 στροφών με παραδοσιακά Σιφνέικα, δύο κασέτες το 1976 και 1978 και έπαιζαν στο ραδιόφωνο σε πολλές εκπομπές παραδοσιακής μουσικής. Στις ηχογραφήσεις αυτές κράτησαν, από άποψη, το παραδοσιακό Σιφνέικο παίξιμο. Είχαν απήχηση και σε γειτονικά νησιά όπως στη Μήλο, Κίμωλο, Φολέγανδρο και Σίκινο. Ο γιός του Αντώνη Ξανθάκη, Νίκος Ξανθάκης, αναφέρει στο ντοκυμαντέρ της ΕΡΤ3, «Ο τόπος και το τραγούδι του – Σίφνος»⁷⁹ πως ο πατέρας του έμεινε στη Νάξο για 8 χρόνια και διδάχτηκε πολλά από «το Μωρό» και ότι από το 1949 που το συγκρότημα έκανε την

⁷⁸ Ψαρομήλιγκος, Χ. (2020, Ιούνιος). Το Μουσικό Ιδίωμα της Νήσου Σίφνου από το 1950 μέχρι το 2000. *Πτυχιακή εργασία*. Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

⁷⁹ Κιοσόγλου, Σ. (Παραγωγός), Κατσαϊτης, Γ. (Δημοσιογραφική έρευνα), & Μελίκης, Γ. (Παουσίαση). (2012). *Ο τόπος και το τραγούδι του - Σίφνος* [Ντοκυμαντέρ]. *ertflix.gr*. (2021). Ανάκτηση από <https://www.ertflix.gr/ert3/o-topos-ke-to-tragoudi-tou-sifnos-a-meros/>

πρώτη του εκπομπή στη ραδιοφωνία ακολούθησαν πάμπολλες ηχογραφήσεις κρατώντας πάντα από επιλογή το σιφνέικο ύφος. Τα αδέρφια έφτιαξαν και μαγαζί στην Αθήνα στην οδό Κολοκοτρώνη από όπου πέρασαν πολλοί από τους μουσικούς της εποχής. Αξιοσημείωτο είναι το σχόλιο του Κ. Γεωργούλη ότι είχαν και μια άλλη αδελφή την Κατίνα που τραγουδούσε εξαιρετικά και πολύ «ποικιλματικά», δεν ασχολήθηκε όμως ποτέ επαγγελματικά. (Μπορεί κανείς να την ακούσει να τραγουδάει μαζί με την αδελφή της, Μαρία, σε δύο μόνο ηχογραφήσεις τον «Μάη» και τον «Αγγελετθή» στις κασέτες των α/φών Ξανθάκη του 1976 και 1978 αντίστοιχα)

Άλλα γνωστά τακίμια και αξιοσημείωτοι μουσικοί της προηγούμενης γενιάς που πέρασαν από το νησί είναι σίγουρα ο Γιάννης Κόμης ή «Νόνικος» μαζί με τον Λ. Λουκατάρη στο λαούτο είτε με τον Γιάννη Γαλίφο (1916-2012), ο Γιάννης ο Ξανθάκης (Κουτσουνάς) με τον Απόστολο Αβρανά στο λαούτο ή με τον Γαλίφο, ο Απόστολος Αρμελενιός με τον Γαλίφο. Άλλος γνωστός λαουτιέρης ήταν ο Τρίχας και τέλος ακόμη ένας αξιόλογος βιολιτζής πρέπει να ήταν ο Γιάννης Κόμης ή «Ράφτης» και σύμφωνα με τον Κ. Γεωργούλη «αμέσως μετά το παίξιμο του Μουγάδη και του Ξανθάκη είναι το παίξιμο του Ράφτη»⁸⁰. Πέθανε νέος, 55χρονών, και επειδή είχε κάποια αναπηρία δεν εμφανιζόταν πολύ στα «παιξίματα».

Οι σύγχρονοι οργανοπαίκτες έχουν αναμφισβήτητα όλοι επηρεαστεί ιδιαίτερα από το παίξιμο των Μουγάδη-Λουκατάρη και από το παίξιμο των αδελφών Ξανθάκη. Χαρακτηριστικά όταν ρωτήθηκαν οι μουσικοί από ποιον οργανοπαίχτη έχουν επηρεαστεί περισσότερο και ποιον θεωρούν δάσκαλό τους απάντησαν: «Ξεκάθαρα ο Μουγάδης και ο Ξανθάκης γιατί από τον Αντιλαβή και τον Βιολά δεν έχουμε ηχογραφήσεις. Το παίξιμο του Ξανθάκη και του Μουγάδη μας έχει επηρεάσει όλους. Λίγο λιγότερο, λίγο περισσότερο ο καθένας ανάλογα με τις δυνάμεις του. Τους θεωρώ βέβαια όλους δασκάλους μου, δηλαδή παίρνεις πληροφορία» λέει ο Κ. Γεωργούλης. Οι Σπύρος Λεμπέσης και Γρηγόρης Λεμπέσης αναφέρθηκαν στους δασκάλους που τους με τους οποίους πρωτοξεκίνησαν (Απόστολος Αρμελενιός και Γ. Γαλίφος αντίστοιχα) και οι δύο όμως ανέφεραν πως έκαναν πολύ

⁸⁰Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 108

εισαγωγικά μαθήματα και έκτοτε είναι αυτοδίδακτοι μελετώντας πολύ τις ηχογραφήσεις αυτές και τους συγχρόνους τους.

Κεφάλαιο 4: Ταξινόμηση και ανάλυση του αρχείου ηχογραφήσεων

4.1. Το σώμα των ηχογραφήσεων

Διεισδύοντας περισσότερο στην έρευνα μας αναζητήσαμε υλικό προς ανάλυση και σύμφωνα με την Εμπειρικά Θεμελιωμένη Θεωρία που αναλύθηκε παραπάνω, πρώτο βήμα ήταν η συλλογή ηχογραφήσεων. Αρχικά αναζητήθηκε επίσημα δισκογραφημένο υλικό αλλά πολύ γρήγορα διαπιστώθηκε ότι από τη μία το υλικό αυτό ήταν λίγο, όχι όμως ανύπαρκτο, και από την άλλη ότι οι περισσότεροι ενεργοί μουσικοί της Σίφνου, (έπειτα από συζητήσεις με τους ίδιους) κατέχουν στο αρχείο τους όλοι τις ίδιες ηχογραφήσεις (φυσικά με κάποιες αποκλίσεις), τις οποίες μελετούν και «σώζουν» θα λέγαμε στους προσωπικούς υπολογιστές τους και οι οποίες φυσικά περιλαμβάνουν το δισκογραφημένο υλικό αλλά και πλήθος άλλων ηχογραφήσεων από γλέντια, πανηγύρια, γάμους, παρέες, ραδιοφωνικές εκπομπές αλλά και προσωπικές τους ηχογραφήσεις. Το υλικό που επιλέχθηκε προς ανάλυση είναι κατά βάση το αρχείο του Κ. Γεωργούλη και του Σ. Λεμπέση που το διέθεσαν με χαρά για τις ανάγκες της εργασίας, εμπλουτισμένο με κάποιο δισκογραφημένο υλικό που δεν βρέθηκε στο αρχείο κανενός («Τραγούδια της Σίφνου» από το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών Μ. Μερλιέ.). Τα δύο αρχεία αλληλοεπικαλύπτονται σε μεγάλο βαθμό ενώ υπάρχει απόκλιση σε ζωντανές ηχογραφήσεις. Για το λόγο αυτό κρίθηκε σκόπιμο να επιλεγούν τα κοινά στοιχεία των δύο αρχείων, όλο το επίσημα δισκογραφημένο υλικό, και από εκεί και πέρα προστέθηκαν, ως άξιες ανάλυσης, ηχογραφήσεις ανάλογα με την ποιότητα της ηχογράφησης, το περιβάλλον στο οποίο δημιουργήθηκαν και κατά πόσον θεωρούνταν από τους ίδιους τους μουσικούς αντιπροσωπευτικές και καλές.

Το σώμα των ηχογραφήσεων σύμφωνα με τα παραπάνω δεν μπορεί να δώσει σαφή εικόνα για τα τραγούδια που παίζονται συνήθως στα πανηγύρια, χωρίς όμως να αποκλείει μία συνάφεια καθώς οι μουσικοί που είναι ενεργά μέλη της παράδοσης αυτής, αλλά και οι προηγούμενες γενιές μουσικών, μελετούσαν και μελετούν τους συγκεκριμένους δίσκους και ηχογραφήσεις πέρα από την ζωντανή εκμάθηση από την παρατήρηση των παλαιότερων, αναπαράγοντας έτσι αντίστοιχη εικόνα στα δικά τους παιξίματα. (Και ως προς το ρεπερτόριο αλλά και ως προς το ύφος). Το υλικό δηλαδή από το οποίο θα εξαχθούν στη συνέχεια συμπεράσματα θεωρήθηκε αντιπροσωπευτικό όχι απαραίτητα ως προς την άμεση σχέση του με το ρεπερτόριο που παίζεται σε ένα σιφνέικο πανηγύρι αλλά περισσότερο ως ένα ευρύτερο υλικό (περιλαμβάνει π.χ. τραγούδια του δρόμου που τραγουδιούνται σε συγκεκριμένες περιστάσεις όπως ο γάμος) που κατά κοινή ομολογία έχει στα αυτιά του ένας σύγχρονος

μουσικός του νησιού, και ως σημείο αναφοράς όλων αποτελεί έναν ιστορικό χάρτη του μουσικού κόσμου που διαμόρφωσε και διαμορφώνει τον ήχο της Σίφνου.

Πιο αναλυτικά το υλικό που έχουμε στα χέρια μας αποτελείται από δύο κασέτες των α/φών Ξανθάκη, η μία του 1976 και η άλλη του 1978 με έξι τραγούδια στην κάθε μεριά, διάφοροι δίσκοι 45' στροφών πάλι των α/φών Ξανθάκη του 1973⁸¹ (29 τραγούδια) τέσσερις ηχογραφήσεις άγνωστης προέλευσης των ιδίων (ίσως από νεότερη ηχογράφιση με τα μέσα της εποχής), 7 ηχογραφήσεις από ραδιοφωνικές εκπομπές της Ε.ΡΑ από το Ζάππειο τη δεκαετία του 1960 και από το ραδιομέγαρο της Αγ. Παρασκευής το 1981. Στη συνέχεια έχουμε από τον δίσκο «Τραγούδια Σίφνου, Κύθνου και Αμοργού» από ηχογράφιση του Σίμωνα Καρρά τέσσερα πολύ χαρακτηριστικά σιφνέικα κομμάτια με τον Μουγάδη στο βιολί και τον Λ. Λουκατάρη στο λαούτο.⁸² (Η συγκεκριμένη ηχογράφιση χαίρει του σεβασμού όλων των μουσικών που ερωτήθηκαν «είναι ό,τι πιο χαρακτηριστικό μπορείς να ακούσεις από ηχώχωμα» ανέφεραν). Ηχογράφιση του Σ. Τσιάνη στις 5 Αυγούστου του 1970 στον Αη-Λούκα με 15 κομμάτια παιγμένα οργανικά από τους προηγούμενους (Μουγάδης - Λουκατάρης) (ενώ κατά βάση τα περισσότερα τραγουδιούνται) με εξαίρεση δύο κομμάτια που τραγουδά ο Β. Γεωργούλης. Στη συγκεκριμένη ηχογράφιση μπορεί να διακρίνει κανείς καθαρά τη δεξιοτεχνία του «τακμιού» αυτού όπως και να εξάγει συμπεράσματα για το ύφος του σιφνέικου παιξίματος. Μια ακόμη σειρά ηχογραφήσεων που είναι δημοφιλής στους φακέλους των μουσικών είναι 19 κομμάτια πάλι οργανικά παιγμένα από τους Μουγάδη-Λουκατάρη με την επιμέλεια του Νίκου Κακάκη τον Ιανουάριο του 1989 για τον Sifnos 101 fm ηχογραφημένα στον μύλο στην Καταβατή. Ακολουθεί η έκδοση του Πολιτιστικού Συλλόγου Σίφνου με τίτλο «Εμείς τα 'χουμε»⁸³ το 1985 που περιλαμβάνει δύο κασέτες και υπάρχει και σε cd. Από αυτήν υπάρχουν 11 κομμάτια. Μία ακόμα σειρά ηχογραφήσεων που είναι επισήμως δισκογραφημένη και που όμως δεν συναντήθηκε σε κανένα από τα αρχεία

⁸¹ Ένα δείγμα αυτών υπάρχει και εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=vzlnS_Yzbq0 YouTube. (2019, Οκτώβριος 22). Ανάκτηση από https://www.youtube.com/watch?v=vzlnS_Yzbq0

⁸² Καράς, Σ. (1973). Καλλιτεχνική και γενική διεύθυνση. *Τραγούδια Αμοργού, Κύθνου και Σίφνου*. [βινύλιο] Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν την Εθνικής Μουσικής.

⁸³ Η φράση «Εμείς τα 'χουμε» σύμφωνα με τον Γ. Λεμπέση: «είναι έκφραση που χρησιμοποιούμε όταν παίρνουμε τα όργανα, σαν έκφραση περηφάνιας ότι εμείς έχουμε τα βιολιά, που συνεπάγεται από πίσω όλη την υποστήριξη, οικονομική, τραγουδιστική, χορευτική ακόμα και υποστηρικτική στα όργανα με οποιοδήποτε τρόπο π.χ. φαγητά, μεζέδες, κρασί»

των μουσικών, είναι αυτή με τίτλο «Τραγούδια της Σίφνου» από το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών Μ. Μερλιέ.⁸⁴ (Περιλαμβάνει 21 τραγούδια ηχογραφημένα το 1930 στην Αθήνα από την Μέλπω Μερλιέ, το 1961 στην Αθήνα από τον Μάρκο Δραγούμη, το 1971 στη Σίφνο από την Δέσποινα Μαζαράκη και το 1998 στη Σίφνο από τον Θανάση Μωραΐτη.)

Στη συνέχεια έχουμε κάποιες ανέκδοτες ηχογραφήσεις από γλέντια που περιλαμβάνουν επτά τραγούδια με τον «Νόνικο» στο βιολί, διάφορες ηχογραφήσεις από γλέντια από το 1970 έως το 1974, ένα κομμάτι από γάμο με Μουγάδη στο βιολί και Τρίχα στο λαούτο, ένα γλέντι από πανηγύρι στις 17/11/09 όπου παίζουν νέας γενιάς μουσικοί (Π. Αγιουτάντης-Μπαϊράμης), επτά ηχογραφήσεις των α/φών Λεμπέση το 2013 με τέσσερις από αυτές να τραγουδά η γιαγιά τους Αι. Λεμπέση (τότε ετών 86) και τέλος δύο κομμάτια με τον παπά-Στρατή Συρίγο στο βιολί.

4.2. Η γνώμη των μουσικών απέναντι στις διαθέσιμες ηχογραφήσεις

Ερωτηθέντες οι μουσικοί για το ποιούς δίσκους θεωρούν αντιπροσωπευτικότερους, κατά κοινή ομολογία, οι ηχογραφήσεις του Σ. Καρρά (1973) και του Σ. Τσιάνη (1970) όπου και στις δύο παίζει βιολί ο Μουγάδης, ήταν στις πρώτες προτιμήσεις όλων και αμέσως μετά αναφέρθηκαν από όλους οι ηχογραφήσεις των Ξανθάκηδων.

«Κυρίως δισκάκια 45άρια της δεκαετίας του '60 που ήταν παλαιότερα. Από κει έχω να πάρω πολλά. (...) Ο,τι πιο χαρακτηριστικό ηχόχρωμα μπορείς να ακούσεις είναι αυτό: του Σ. Καρρά, και του Τσιάνη... και των Ξανθάκηδων. Των Ξανθάκηδων είναι πιο λειασμένο, πιο λείο το παίξιμο, πιο στρωτό, γιατί οι άνθρωποι ζούσανε στην Αθήνα, είχανε εξοικειωθεί με τα μικρόφωνα και με τα μηχανήματα, δεν παίζανε σε κάτι θεμωνιές και σε κάτι πανηγύρια σκέτα οπότε ήτανε το παίξιμο λίγο πιο λείο. Και ευτυχώς αυτές οι ηχογραφήσεις είναι στα χρόνια της ακμής, και της ακμής τους ηλικιακά και της ακμής όλου του πράγματος»⁸⁵

Εδώ ο μουσικός σχολιάζει τις αγαπημένες του ηχογραφήσεις προσπαθώντας να μας δώσει μια εικόνα για το μουσικό ύφος. Σχολιάζει επίσης το γεγονός ότι οι ηχογραφήσεις

⁸⁴ Τραγούδια της Σίφνου. (2001). Σίφνος: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπω Μερλιέ.

⁸⁵ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

αυτές είναι στα χρόνια της ακμής των μουσικών που συμβαδίζει με την ακμή, όπως την αντιλαμβάνεται, της μουσικής αυτής παράδοσης.

Αντίστοιχα αναφέρει ο Σπ. Λεμπέσης: «Η ηχογράφιση του Τσιάνη με τον Μουγάδη είναι πολύ καλή και οι Ξανθάκηδες επίσης, απλώς αυτοί επηρεάστηκαν επειδή πήγαν στην Αθήνα. Ο,τι ηχογράφιση έχεις του Μουγάδη είναι τέλεια.»⁸⁶

Ο Γ. Λεμπέσης πέραν των ηχογραφήσεων του Μουγάδη που χαίρουν σεβασμού από όλους λέει και αυτός: «Επίσης καλές ηχογραφήσεις είναι των Ξανθάκηδων. Αυτές είναι στουντιακές, βγάζουνε το χρώμα της Σίφνου αλλά πάλι είναι στουντιακές. Δεν αποδίδουνε ακριβώς την πραγματικότητα που γίνεται σ ένα σιφνέικο γλέντι.»⁸⁷

Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε ότι όλοι οι μουσικοί τρέφουν πολύ μεγάλη εκτίμηση στις ηχογραφήσεις που σώζονται από γλέντια της εποχής της ακμής αυτών των μουσικών της προηγούμενης γενιάς: «Εμείς έχουμε την τύχη να έχουμε και πολλά γλέντια της δεκατετίας του '70 τα οποία ήτανε πολύ καλά γλέντια και καταλαβαίνουμε από κει τι γίνεται και για το ρεπερτόριο και για το κούρδισμα». Λέει ο Κ. Γεωργούλης. Σε άλλη συζήτηση αναφέρει ο ίδιος:

«Έστω δηλαδή κι αυτά που ακούς από της μπομπίνες που ήτανε στα γλέντια που ακούς μέσα και γελάνε και χτυπάνε παλαμάκια και γίνεται ένας χαμός ακόμη κι από κει παίρνεις πολλή πληροφορία για το κούρδισμα, για το ρεπερτόριο, για το παίξιμο του κάθε βιολιστή και του κάθε λαουτιέρη, για τα ποιητικά που είπανε, για τα τραγούδια, παίρνεις πολλή πληροφορία.(...) Αξιολογώ το ίδιο σημαντικά και τις κασέτες του γλεντιού με τις κασέτες τις επίσημες που υπήρχε απόλυτη ησυχία (...) Οπότε οι ηχογραφήσεις αυτές ήτανε πολύτιμες, μπορεί να 'χε λίγο φασαρία να 'τανε πετσοκομμένες. Πότε πατούσε κάποιος το play πότε πατούσε το stop.. αλλά ήτανε πολύτιμη πληροφορία για να μπορέσει κανείς να μελετήσει π.χ. τη φράση του Μουγάδη, πώς την έκανε, ή την τονικότητα».⁸⁸

Οπότε στην έρευνά μας ήταν αδύνατον να μην συμπεριλάβουμε ηχογραφήσεις που διαθέταμε από γλέντια καθώς από εκεί έχουν μελετήσει όπως φαίνεται όλοι οι μουσικοί της νέας γενιάς και αποτελούν θησαυρό πληροφορίας για τις πτυχές της μουσικής που εξετάζουμε.

⁸⁶ Συνέντευξη του Σ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

⁸⁷ Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

⁸⁸ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

Αντίθετα το γενικό κλίμα που αποκομίστηκε για τον δίσκο «Τραγούδια της Σίφνου» από το κέντρο Μ. σπουδών Μ Μερλιέ δεν έχαιρε της ίδιας εκτίμησης από τους μουσικούς και ίσως δεν είναι τυχαίο που δεν συναντήθηκε σε κανένα από τα αρχεία τους. Παρόλα αυτά, για λόγους πληρότητας έχει συμπεριληφθεί προς εξέταση όλο το επίσημα δισκογραφημένο υλικό.

Γενικότερα, η γνώμη των μουσικών απέναντι στις διαθέσιμες ηχογραφήσεις, κρίθηκε ιδιαίτερα χρήσιμη για τις ανάγκες της έρευνας και την έχει καθοδηγήσει σε μεγάλο βαθμό.

Ακολουθεί παρουσίαση της κυρίως ταξινόμησης του υλικού και η ανάλυση του.

4.3. Ταξινόμηση – Περιγραφή παραμετροποίησης του υλικού σε πίνακα υπολογιστικών φύλλων

Αρχικά κατεγράφησαν όλες οι εκτελέσεις ανά δίσκο με όλες τις εγγραφές που τις χαρακτήριζαν όπως όνομα τραγουδιστή, βιολιτζή, λαουτιέρη, τονικότητα του κομματιού μουσικός δρόμος, ρυθμός, χορός, πιθανή προέλευση και σχόλια που αφορούσαν το κάθε τραγούδι και μπορούσαν να αντληθούν είτε από συνεντεύξεις και συζητήσεις με τους μουσικούς ή ντόπιους κατοίκους, από τη βιβλιογραφία ή την προσωπική έρευνα. Δηλαδή η πρώτη κατηγοριοποίηση έγινε ως προς τον δίσκο ή τον φάκελο στον οποίο ανήκαν τα κομμάτια.

Από αυτή την πρώτη καταγραφή και εικόνα εύκολα παρατηρείται ότι κάποια συγκεκριμένα τραγούδια ανακυκλώνονται και συναντώνται σε περισσότερους από έναν δίσκους και συλλογές. Υπάρχουν ακόμη, ίδιοι τίτλοι τραγουδιών παιγμένοι από τους ίδιους μουσικούς στο αρχείο σε άλλη εκτέλεση, προφανώς άλλη περίσταση και άλλη χρονολογία. Παράδειγμα, το τραγούδι «Αη-Νηγιάς» εμφανίζεται στο αρχείο με 8 διαφορετικές εκτελέσεις από τους αδελφούς Ξανθάκη, σε δισκογραφημένο ή μη υλικό και 4 φορές από τους Μουγάδη- Λουκατάρη. Αντίθετα πολλοί από τους τίτλους συναντώνται μία φορά. Από αυτό συνάγεται το συμπέρασμα ότι υπάρχουν συγκεκριμένα τραγούδια που θεωρούνταν ίσως περισσότερο άξια καταγραφής. Οι δίσκοι της εποχής και γενικότερα όλες οι προσπάθειες καταγραφής της μουσικής αυτής θα περιελάμβαναν τραγούδια που είτε θεωρούνται τα πιο χαρακτηριστικά της περιοχής είτε για κάποιο λόγο υπήρχε η ανάγκη να καταγραφούν, είτε άρεσαν περισσότερο στους μουσικούς και αυτά ήθελαν να παρουσιάσουν. Συμπεριλαμβανομένης της ανάλογης τυχαιότητας καταγραφής ενδεχομένως κάποιων τραγουδιών, αυτά που εμφανίζονται περισσότερες φορές σε γενικές γραμμές είναι και αυτά που οι ίδιοι οι μουσικοί στο σύνολο τους ανέδειξαν και πιθανότατα αυτά που αγαπούσαν ή

ήταν πιο δημοφιλή. Ακολουθεί πίνακας με τα τραγούδια που εμφανίστηκαν περισσότερες από μία φορές στο αρχείο και ο αριθμός εμφάνισής τους:

Παρουσιάζονται και λαμβάνονται υπόψιν στον συγκεκριμένο συλλογισμό και

Τραγούδι	Εμφάνιση στο αρχείο
Αη Νηγιάς	15 φορές
Θεραπιανός	15 φορές
Σμυρνέικος	9 φορές
Μπάλλος	9 φορές
Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα	8 φορές
Παριανέικος	7 φορές
Χερρόνησος	7 φορές
Στου βοριά	6 φορές
Καναράκι	6 φορές
Ακρίδα	5 φορές
Περβολαριά	5 φορές
Σουλτανής	5 φορές
Στου Αη Μαρκουριού	4 φορές
Φασόλης	4 φορές
Αρμιδάκι	4 φορές
Μυλοποταμίτισσα	4 φορές
Απόψε θα περάσω	3 φορές
Πολίτικος	3 φορές
Σούστα	3 φορές
Γαλανομάτα	2 φορές
Εγώ θα σ' αγαπώ	2 φορές
Λουλούκα	2 φορές
Μακινάδα	2 φορές
Μουγάζας	2 φορές
Ποιος μωρό μου ποιος	2 φορές
Στην Πάρο και στη Νάξο	2 φορές
Συλιβριανός	2 φορές
Ψηλά είν' τα παραθύρια σου	2 φορές
Έλλη	2 φορές

τραγούδια που εμφανίζονται ακόμα και μόνο δύο φορές. Αυτό συμβαίνει διότι θεωρούμε ότι σχετικά με τον όγκο του υλικού που έχουμε διαθέσιμο εάν ένα κομμάτι εμφανιστεί έστω και μια φορά ακόμα στο αρχείο μας θεωρούμε ότι είναι αρκετά δημοφιλές στα αυτιά των ντόπιων για να καταγραφεί ξανά και δεν είναι τυχαία ούτε περιττή η επιλογή αυτή. Αν ένα τραγούδι εμφανίζεται μόνο μία φορά ή και καθόλου στο αρχείο μας δεν σημαίνει απαραίτητα ότι δεν μπορεί να ακουστεί και να παιχτεί ευρέως, όμως ο παραπάνω πίνακας είναι ένα

δείγμα της δημοφιλίας ενός τραγουδιού και το συμπέρασμα βαραίνει τα πρώτα σε φορές εμφάνισης χωρίς αυτό να είναι απόλυτο καθώς κάποιες φορές το τί θα ηχογραφηθεί και θα παραμείνει μπορεί να είναι και θέμα τύχης.

Θα άξιζε να εξεταστούν όλες οι διαθέσιμες εκτελέσεις κάποιου συγκεκριμένου τραγουδιού μόνον εάν εστιάζαμε σε ειδικά υφολογικά ζητήματα συγκρίνοντας ηχογραφήσεις. Σκοπός της συγκεκριμένης εργασίας είναι η σκιαγράφηση του μουσικού προφίλ του νησιού.

Στη συνέχεια, με σκοπό την καλύτερη διαχείριση και εξαγωγή συμπερασμάτων πιο διεισδυτικά, τα τραγούδια καταχωρήθηκαν με αλφαβητική σειρά ως μοναδικά τραγούδια (103 διαφορετικά τραγούδια) και χαρακτηρίστηκαν ως προς τον ρυθμό τους, τον χορό, την προέλευση (ο όρος θα εξηγηθεί αναλυτικότερα παρακάτω), ως προς το τον μουσικό δρόμο που τα χαρακτηρίζει (μακάμι) και συλλέχθηκαν σχόλια για το κάθε τραγούδι ξεχωριστά. Από την ανάλυση της δεύτερης αυτής κατηγοριοποίησης έχουμε ότι:

Ως προς τον ρυθμό (μέτρο)

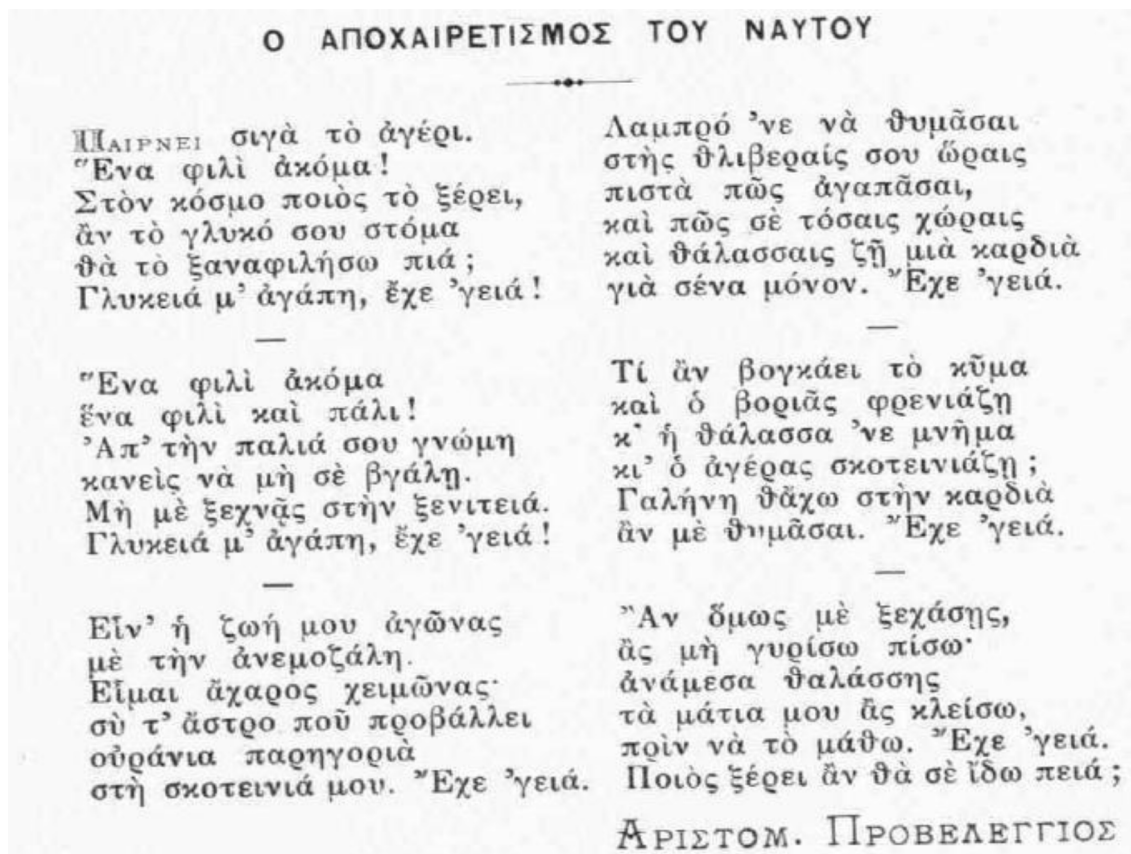
Κυριαρχεί το μέτρο 2/4. Πιο συγκεκριμένα 90 από τα 103 διαφορετικά τραγούδια του αρχείου παίζονται σε ρυθμό 2/4. Αυτό δίνει μια γενικότερη εικόνα των ρυθμών που επικρατούν στο ρεπερτόριο και είναι ασφαλές να πούμε ότι την ίδια εικόνα με μικρή ίσως απόκλιση θα έχουμε εάν επεκταθούμε σε όλο το ρεπερτόριο του νησιού. Αυτό είναι κάτι που ενισχύεται και από τη γνώμη των ντόπιων μουσικών που όταν μιλούν για ρυθμούς θεωρούν δεδομένο ότι η μεγάλη πλειοψηφία των τραγουδιών παίζεται σε ρυθμό 2/4. Μέτρα 7/8ων αντιπροσωπεύονται στο αρχείο με 8 τραγούδια. Σε 3/4 συναντούμε το τραγούδι «Φεγγαράκι», ένα βαλσάκι άγνωστης προελεύσεως, τοπικό τραγούδι, αρκετά διαδεδομένο στα πανηγύρια όπου χορεύεται συνήθως σε σειρά με άλλα βαλσάκια και όπως αναφέρουν οι μουσικοί ανήκει στην κατηγορία των «ερυρωπαϊκών». Ένας ακόμη σκοπός που αρχικά παίζεται σε 3/4 αλλά στη συνέχεια γίνεται συρτός 2/4 είναι ο «Μπάλος» ή αλλιώς «Ξαπολυτό» και ο χορός που τον συνοδεύει είναι ιδιαίτερος. Κατά τον Σπ. Λεμπέση: «Ο μπάλος έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα, έχει μια εισαγωγή η οποία είναι σε 3/4, μετά κάνει γύρισμα σε 2/4 και στο τέλος τελειώνει με τον ρούσσικο, ο οποίος είναι πάλι 2/4 αλλά σε πολύ πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή.»⁸⁹ Μοναδικό τραγούδι σε μέτρο 4/4 στο αρχείο

⁸⁹ Συνέντευξη του Σ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

είναι το «Αέρι». Πρόκειται για το μελοποιημένο ποίημα του Αριστομένη Προβελέγγιου (1850-1936) «Ο αποχαιρετισμός του ναύτου» που δημοσιεύθηκε το 1912⁹⁰ και μελοποιήθηκε από τον Απόστολο Αποστολιάδη (1887-1967) γνωστό με το παρατσούκλι “Αγιασεμής”. Το ποίημα πέρασε στα σιφνέικα γλέντια, μάλλον με τη βοήθεια του βιολιτζή Γιάννη Κόμη - Νόνικου, και επιτελείται μέχρι και σήμερα με βιολί και λαούτο. Θα λέγαμε ότι πρόκειται για έντεχνη ποίηση που πέρασε στα λαϊκά γλέντια. Σαφώς διαφέρει συνθετικά από το τυπικό σιφνέικο ύφος, και μία απόδειξη είναι το μέτρο 4/4 που δεν συναντάται σε άλλα τραγούδια του ρεπερτορίου. Κατά τον Γ. Σανάκη για το πότε παίζεται σ ένα γλέντι: «Παίζεται σε φάση χαλάρωσης, συνήθως μετά από παύση, και η επιτέλεσή του δίνει την αίσθηση ρομαντικής ατμόσφαιρας.». Σύμφωνα πάλι με τον ίδιο για τον «Αγιασεμή»: «Έπαιξε μαντολίνο και στις παρέες του, το ρεπερτόριο του ήταν τραγούδια επτανησιακού και αθηναϊκού ύφους, σιφνέικοι σκοποί αλλά και αμανέδες. Φαίνεται ότι η μουσική παιδεία που απόκτησε στην Κωνσταντινούπολη συνδύαζε και το ανατολίτικο και το δυτικότροπο ύφος.»⁹¹

⁹⁰ Προβελέγγιος, Α. (1912). Ο αποχαιρετισμός του ναύτου. Εθνικόν Ημερολόγιον - έτος ΚΖ' (1912), 27, σ. 242.

⁹¹ Σανάκης, Γ. (χ.χ.). www.rembetiko.gr. <https://rembetiko.gr/t/τ-αέρι-μελοποιημένοι-στίχοι-του-αριστομένη-προβελέγγιου-στο-σιφνέικο-γλέντι/41053>



Εικόνα 4 Από το περιοδικό 'Εθνικόν Ημερολόγιον -έτους ΚΖ' (1912) του Κ. Σκόκου

Το αέρι είναι ένα παράδειγμα του πώς το αστικό και λόγιο ρεπερτόριο μπορούσε να περάσει στα λαϊκά πανηγύρια. Αρκούσε απ' ό,τι φαίνεται κάποιες φορές ένας άνθρωπος, που στην περίπτωση μας συνδύαζε μουσικές καταβολές, για να εισάγει καινούργιο υλικό στα παρεϊστικά γλέντια. Η παραπάνω μαρτυρία δείχνει και με ποιον τρόπο αντιμετωπίζεται ένα τέτοιο τραγούδι μέσα στο γλέντι αλλά κυρίως ότι υπάρχει χώρος και γι' αυτό, κάτι που δείχνει την πλήρη αποδοχή και ενσωμάτωσή του.

Ως προς τον «χτύπο» του λαούτου που συνδέεται άμεσα με τον χορό

Η συγκεκριμένη κατηγορία μπορεί να θεωρηθεί και υποκατηγορία της προηγούμενης. Παρατηρήθηκαν επτά ομάδες ρυθμών. Ο διαχωρισμός έγινε λαμβάνοντας υπόψη και τα λεγόμενα των μουσικών όπως εκείνοι έχουν στο μυαλό τους τις συγκεκριμένες κατηγορίες και τους χορούς και είναι οι εξής:

Ο **συρτός** (2/4) είναι ο πιο διαδεδομένος ρυθμός που χρησιμοποιείται. Τα 51 τραγούδια από τα 103 είναι σε ρυθμό συρτό (2/4). Αντιστοιχεί στον ομώνυμο χορό, χορεύεται με έξι βήματα και είναι παραλλαγή του γνωστού νησιώτικου συρτού. Χαρακτηριστικά σύμφωνα με τον Γ. Λεμπέση:

«Η σιφνέικη πενιά (συρτοπενιά) καλύπτει το 90% του ρεπερτορίου σ' ένα σιφνέικο γλέντι γιατί με αυτήν παίζεις τα παραδοσιακά τα σιφνέικα, παίζεις τα νησιώτικα και παίζεις και καθετί συρτό που μπορεί να υπάρχει. Αυτή η συρτοπενιά καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος. Αυτή είναι 2/4 και χορεύεται στο συρτό το σιφνέικο που είναι σαν να χορεύεις με παραλλαγές και διαφορετικό ύφος και στυλ ένα συρτό νησιώτικο.»⁹²

Ο ρυθμός στο λαούτο θα μπορούσε να παρασταθεί ως εξής:



Στην πράξη, όμως, ο ρυθμός είναι θα λέγαμε «κουνημένος», όπως και σε πολλά άλλα νησιά. Υπάρχει μια καθυστέρηση μέσα στο μέτρο που δίνει μια αίσθηση ανάτασης όταν λύνεται. Και το τελευταίο όγδοο επίσης καθυστερεί. (Η καθυστέρηση επαφίεται στον κάθε οργανοπαίκτη). Φυσικά όμως η γενικότερη αίσθηση του ρυθμού συνολικά είναι αυτή που δίνει μαζί με την «τρίλια», δηλαδή το τρέμολο που προστίθεται, το ιδιαίτερο σιφνέικο συρτό.



Η καταγραφή κατά συνέπεια δεν μπορεί να είναι ακριβής αλλά μπορεί να δώσει μια γενική εικόνα του σιφνέικου συρτού.

Στο αρχείο, πέντε από τα περισσότερα εμφανιζόμενα τραγούδια στις ηχογραφήσεις σε ρυθμό συρτό είναι τα εξής: (κατά σειρά περισσότερων φορών εμφάνισης)

Αη – Νηγιάς

Θεραπιανός

⁹² Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

Σμυρνέικος

Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα

Παριανέικος

Κατά τον βιολιστή και χοροδιδάσκαλο Σπύρο Λεμπέση, όσον αφορά το χορευτικό κομμάτι:

«Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συρτού είναι ότι χορεύεται σε πεντάδες με τέσσερα άτομα να χορεύουνε και ένα άτομο στη μέση να μη χορεύει αλλά να τους κρατάει. Λέγεται «κάβος» Κανονικά στον συρτό δε χορεύουνε πάνω από πέντε άτομα αλλά άμα έρθεις σε πανηγύρι δεν θα το συναντήσεις αυτό. Χορεύουν όλοι μαζί. Πρέπει να πετύχεις πανηγύρι χειμωνιάτικο για να δεις να χορεύουνε παλιοί , να τηρούν αυτή τη διάταξη. Το ύφος είναι βαρύ γενικά. Το πέλμα όλο κάτω στο έδαφος, δεν έχουμε τσαλίμια του πρωτοχορευτή παρά μόνο στροφές στη δεύτερη. Υπάρχει σεβασμός. Ο αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή έχει να κάνει με τη ντάμα όχι με τον εαυτό του. Δεν έχουμε χτυπήματα στα πόδια, τσαλίμια που έχουμε στα περισσότερα κυκλαδονήσια. Και φυσικά έχουμε τραγούδι. Ο πρωτοχορευτής τραγουδάει στη δεύτερη. Είτε αυτή είναι νύφη, είτε κουμπάρα, είτε μια οικοδέσποινα σ' ένα σπίτι οτιδήποτε.»⁹³

Φυσικά σε κάθε νησί των Κυκλάδων θα δούμε παραλλαγές του συρτού. Βλέπουμε εδώ ότι στη Σίφνο τα βήματα του συρτού είναι βαριά και στρωτά, όπως μας πληροφορεί ο Σ. Λεμπέσης και τελείται πολύ συγκεκριμένο τυπικό για τη διάταξη. Αυτό είναι ένα ενδεικτικό του ύφους καθώς ο χορός είναι αλληλένδετος με τη μουσική, ενώ εκφράζει και το κοινωνικό υπόβαθρο, τον τρόπο με το οποίο εκφράζεται καλύτερα η κοινωνία την οποία εξετάζουμε στον συγκεκριμένο χώρο. Ο πληροφορητής μας αναφέρει ότι υπάρχει «σεβασμός», όπως το αντιλαμβάνεται ο ίδιος, και ο χορός φαίνεται να μην είναι εγωκεντρικός ακόμα και στο αυτοσχεδιαστικό του κομμάτι σε σχέση με άλλους κυκλαδίτικους χορούς που γνωρίζει ενώ το τραγούδι παίζει πολύ σημαντικό ρόλο ακόμα και την ώρα που ο γλεντιστής χορεύει. Βλέπουμε άλλη μια φορά επίσης, ότι το τραγούδι δεν είναι κάτι που αναλαμβάνει ένας τραγουδιστής ή ένας μουσικός, είναι πολύ απελευθερωμένο και σ' ένα σιφνέικο γλέντι όχι μόνο δεν ανατίθεται σε κάποιον αλλά ίσως να είναι και προϋπόθεση ο οποιοσδήποτε θέλει να

χορέψει μια ντάμα να χρειάζεται να της τραγουδήσει. Αντίστοιχη πρακτική συναντούμε και στον σιφνέικο γάμο όπου όλοι χορεύουν τη νύφη λέγοντάς της ποιητικά. Το γιατί έχει επικρατήσει, φυσικά, μια πρακτική ή ένας συγκεκριμένος τρόπος έκφρασης μιας κουλτούρας είναι και θέμα πολλών παραγόντων, αυτό που όμως μας ενδιαφέρει στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι ότι και από τα στοιχεία του χορού μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες και να κατανοήσουμε καλύτερα την αισθητική και τις αξίες της μουσικής που εξετάζουμε.

Ο καλαματιανός αντιπροσωπεύεται στο αρχείο από 8 κομμάτια. Δεν χάνεται ο ρυθμός των $7/8^{ov}$ του γνωστού πανελλαδικού καλαματιανού, το λαούτο παίζει και εδώ δικιά του πενιά με μία προσαρμοσμένη «τρίλια» με την έννοια του τρέμολου που δώσαμε παραπάνω, συνήθως πριν το 4^o 8^o και παίζει και εδώ «ανοιχτά», κάτι που δίνει μια ιδιαίτερη αίσθηση στα τραγούδια αυτά. Χορεύεται με μικρές παραλλαγές όπως ο καλαματιανός στην υπόλοιπη Ελλάδα.

Τα τραγούδια που εμφανίζονται στο αρχείο πάνω από μία φορά σε ρυθμό καλαματιανό είναι τα εξής:

Περβολαριά

Γαλανομάτα

Λουλούκα

Ο μπάλος ($2/4$) αντιπροσωπεύεται στο αρχείο από δύο μόνο κομμάτια. Τον μπάλο της Σίφνου ή αλλιώς «Ξαπολυτό» ή «Μόλα Όξω» και τον Ανδριώτικο μπάλο. Όσον αφορά τον δεύτερο, πρόκειται για το γνωστό «Μάτια σαν και τα δικά σου» και στα γλέντια υπάρχει περίπτωση να χορευτεί σαν μπάλος όπως και στα υπόλοιπα Κυκλαδονήσια, ανάμεσα και σε άλλα νησιώτικα ακούσματα ή άλλους μπάλους. Στην ουσία όμως ο μόνος μπάλος που είναι τοπικός είναι ο ιδιαίτερος μπάλος Σίφνου ή Ξαπολυτό που έχει τελείως ξεχωριστή αντιμετώπιση από τους μουσικούς και τους χορευτές. Εμφανίζεται στο αρχείο 9 φορές και όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το πρώτο μέρος του είναι σε ρυθμό $3/4$ και στη συνέχεια τα όργανα αλλάζουν τον ρυθμό σε $2/4$ με αντίστοιχη ανταπόκριση των χορευτών. Ο χτύπος του λαούτου από εκεί και πέρα θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι σαν ένα γρήγορο συρτό,

⁹³ Συνέντευξη του Σ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

τίθεται όμως σε ξεχωριστή κατηγορία γιατί πρόκειται για τελείως ξεχωριστό χορό και αίσθηση. Συνήθως γίνεται γύρισμα σε «Ρούσικο»⁹⁴ που είναι ρυθμικά το ίδιο αλλά σε πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή. Σύμφωνα με τον Σ. Λεμπέση για το ύφος του μπάλου στο χορευτικό κομμάτι:

«Είναι λίγο πιο βιρτουόζικος σε σχέση με το συρτό και τη σούστα αλλά και πάλι ό,τι φιγούρες και αυτοσχεδιασμό συναντάμε στον μπάλο έχει να κάνει με τον χορευτή που κάνει τις φιγούρες στη χορεύτρια. Δεν θα δεις, όπως σε άλλα μέρη, τσαλίμια τύπου καθίσματα, δεν θα δεις χτυπήματα στα πόδια. Στροφές ο ένας με τον άλλο, ένα κυνηγητό είναι ο μπάλος. Ο άντρας κυνηγούσε τη γυναίκα».⁹⁵

Βλέπουμε και εδώ πως το ύφος είναι γενικά σοβαρό, λιτό και συγκρατημένο ακόμα και όταν πρόκειται για μπάλο. Διατηρεί την αίσθηση του «κυνηγητού» όπως κάθε μπάλος, δεν συναντούμε όμως έντονες φιγούρες και τσαλίμια. Δεν υστερεί λοιπόν η Σίφνος όσον αφορά τον μπάλο σε σχέση με άλλα Κυκλαδονήσια, αντίθετα έχει να επιδείξει έναν πολύ όμορφο και ιδιαίτερο χορό και σκοπό υπογραμμίζοντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της ανάμεσα στους σκοπούς του Αιγαίου.

Της τάβλας

Τα ζεϊμπέκικα θεωρούνται στη Σίφνο τραγούδια της τάβλας και δύσκολα θα χορευτούν. Πρόκειται για τραγούδια κατά βάση ρεμπέτικα που συνήθως είχαν επώνυμο δημιουργό και ήρθαν πιθανότατα στη Σίφνο μέσω της δισκογραφίας την εποχή του '30-'40 αλλά και μεταγενέστερα. Δηλαδή αποτελούν κομμάτι των αστικών -λαϊκών τραγουδιών που ζυμώθηκαν και αφομοιώθηκαν στον ήδη υπάρχοντα ήχο των «βιολιών» και μελωδικά αλλά και ρυθμικά. Ο ρυθμός τους έχει παραλλαχθεί και όλα τα ζεϊμπέκικα στη Σίφνο παίζονται σε ρυθμό 2/4^{ων} αντί του πανελλαδικού γνωστού ρυθμού, με χτύπημα «πάνω – κάτω», όπως θα μπορούσαμε απλοϊκά να πούμε, και φυσικά διαφέρει από το χτύπημα του συρτού.

Στο αρχείο υπάρχουν 6 ζεϊμπέκικα:

⁹⁴ Σκοπός που παίζεται ευρέως στην Πάρο

⁹⁵ Συνέντευξη του Σ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

Στο Παλιόσπιτο ετούτο (του Β. Τσιτσάνη με πρώτη εκτέλεση Στ.Τζουανάκος | Μ. Νίνου, ηχογράφιση του 1951⁹⁶)

Μεμέτης (από τα διασημότερα ρεμπέτικα της ανώνυμης δημιουργίας. ⁹⁷)

Μια Πασαλιμανιώτισσα (άλλη μια επώνυμη δημιουργία, εδώ του Π. Τούντα⁹⁸)

Ψηλά είν' τα παραθύρια σου (ο τίτλος του αντίστοιχου ρεμπέτικου τραγουδιού του Μ. Βαμβακάρη είναι : Ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά⁹⁹)

Το κορίτσι σου κυρά μου (το αντίστοιχο ρεμπέτικο ζεϊμπέκικο του 1937 είναι σύνθεση του Κ. Καρίτη¹⁰⁰)

Μπουζούκι μου διπλόχορδο (σύνθεση Σ. Περιστερή, πρώτη ερμηνεία Μ. Βαμβακάρης & Στ. Παγιουμτζής¹⁰¹)

Με το Ψηλά είν' τα παραθύρια σου να εμφανίζεται δύο φορές.

Άλλοι ρυθμοί όπως τσιφτετέλια ή και κάποια χασάπικα του αστικού ρεπερτορίου αντιμετωπίζονται στη Σίφνο με τον ίδιο τρόπο με τα ζεϊμπέκικα ως 2/4 . Στο αρχείο βρέθηκαν: Ένα αργό τσιφτετέλι : Μέρα -νύχτα μεθυσμένος (σύνθεση του Γ. Δραγάτη (Οδοντάκη) με τίτλο «Μεθυσμένος», ηχογράφιση του 1932 με την Μαρίκα την Πολίτισσα¹⁰²) και ένα χασάπικο: Έδιωξα κι εγώ μια γάτα (του Στ. Περπινιάδη¹⁰³) Ο Γ. Λεμπέσης εξηγεί:

«(...)είναι μια κατηγορία που λέμε του τραπεζιού ρεμπέτικα, ζεϊμπέκικα, αργά τα οποία τα παίζουμε με πολύ αργό ρυθμό «πάνω κάνω» και τα προσαρμόζουμε όλα

⁹⁶ Τσιτσάνης, Β. (1951). Σε τούτο το παλιόσπιτο [Σ. Τζουανάκος , & Μ. Νίνου]. *Αριθμός δίσκου: DG-6900* *Αριθμός μήτρας: CG-2799*. Columbia Ελλάδος.

⁹⁷ Μία εκτέλεση είναι αυτή του Δ. Αραπάκη το 1931 : ανώνυμος (1931). Ο Μεμέτης [Δ. Αραπάκης]. *Αριθμός δίσκου: ORS-601* *Αριθμός μήτρας: 2W156*. Αμερική: Orthophonic Αμερικής.

⁹⁸ Τούντας, Π. (1928). Πασαλιμανιώτισσα [Α. Νταλγκάς]. *Αριθμός μήτρας AO-278*. His Master's Voice.

⁹⁹ Βαμβακάρης , Μ. (1940). Ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά [Α. Βαμβακάρης]. *Αριθμός μήτρας: GA-7238* *Αριθμός δίσκου: GO-3391*. ODEON Ελλάδος.

¹⁰⁰ Καρίτης, Κ. (1937). Το κορίτσι σου κυρά μου [Κ. Τσανάκος]. *Αριθμός μήτρας: AO-2402* *Αριθμός δίσκου: OGA- 570*. His Master's Voice.

¹⁰¹ Περιστερή, Σ. (1937). Μπουζούκι μου διπλόχορδο [Μ. Βαμβακάρης]. Στο *Αριθμός μήτρας: GA-7029* *Αριθμός δίσκου: GO-2708*. ODEON Ελλάδος.

¹⁰² (Ογδοντάκης), Γ. Δ. (1932). Μεθυσμένος [Μ. Πολίτισσα]. *Αριθμός δίσκου: DG-267* *Αριθμός μήτρας: WG-372*. Columbia.

¹⁰³ Περπινιάδης, Σ. (1937). Η Γάτα [Σ. Περπινιάδης]. *Αριθμός μήτρας: AO-2401* *Αριθμός δίσκου: OGA- 572*. His Master's Voice

πάνω σε αυτό. Μπορεί να ‘ναι διάφοροι ρυθμοί, μπορεί να ‘ναι 9/8 εμείς θα το παίζουμε «πάνω κάτω». Κι από κει και πέρα μπορεί να είναι κάποια που έχουνε περάσει κατά καιρούς και είναι μονά χτυπήματα, δηλαδή καρσιλαμάς. Παίζουμε έναν καρσιλαμά, με ανοιχτό τρόπο αλλά είναι δύο τρία τραγούδια που παίζουμε, τα οποία τα ‘χουμε πάρει από λαϊκά όπως είναι το «Από ένα ρολόι», τα οποία είναι πρόσφατα ή το «Αγκινάρα με τ’ αγκάθια» που είναι τσάμικο που είναι με ανοιχτό τρόπο αλλά αυτά είναι μεμονωμένα τραγούδια που έχουν έρθει μετέπειτα.»¹⁰⁴

Δηλαδή υπάρχουν στο ρεπερτόριο των μουσικών όπως φαίνεται και κάποια ελάχιστα τραγούδια σε αρχικά άλλους ρυθμούς, τα οποία όμως έχουν αφομοιωθεί και αυτά με τον συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος: «με ανοιχτό τρόπο» όπως λέει χαρακτηριστικά «πάνω-κάτω». Τα παραδείγματα που αναφέρει ο λαουτιέρης είναι το «Ρολόι Κομπολόι» (του Άκη Πάνου με πρώτη εκτέλεση Γ. Μπιθικώτση 1967) που είναι σε 9/8 και το «Αγκινάρα με τ’αγκάθια», τσάμικο παραδοσιακό που όμως το βρίσκουμε και σε ηχογράφιση του Στ. Καζατζίδη το 1960¹⁰⁵. Αναφέρεται αυτό διότι υπάρχει περίπτωση η προσθήκη στο ρεπερτόριο να προήλθε από την συγκεκριμένη εκτέλεση της δισκογραφίας. Ο λαουτιέρης έχει την αίσθηση πως τα τραγούδια αυτά «έχουν έρθει μετέπειτα» και γνωρίζουμε ότι σίγουρα υπήρξε μεγάλη αγάπη της γενιάς των Σιφνιών του ‘60 για τον Στ. Καζατζίδη. Στο αρχείο μας δεν βρέθηκαν τα συγκεκριμένα τραγούδια.

Σημειώνουμε εδώ ότι τα τραγούδια που ενσωματώθηκαν και ήρθαν από τη δισκογραφία πολλές φορές δεν φέρουν τους ίδιους τίτλους με τα αντίστοιχα επίσημα δισκογραφημένα αλλά παραπλήσιους ή συνηθέστερα παίρνουν τον τίτλο τους από τον πρώτο στίχο. Υπάρχει γενικότερα και αλλοίωση των στίχων όπως και προσθήκη στίχων κατά περίπτωση. Εκτιμούμε ότι τα τραγούδια αυτά παίζονται αρκετά στα γλέντια παρόλο που οι ηχογραφήσεις από στο αρχείο δεν είναι αρκετές σε αριθμό. Δεν είναι τυχαίο ότι οι συγκεκριμένοι τίτλοι του αρχείου μας ανήκουν σε ζωντανές ηχογραφήσεις από πραγματικά γλέντια.

¹⁰⁴ Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

¹⁰⁵ Δερβενιώτης, Θ. (1960). Αγκινάρα [Σ. Καζατζίδης]. Στο *Αριθμός μήτρας: AO-5671 Αριθμός δίσκου: OGA-3125*. His Masters Voice Ελλάδος.

(Το τραγούδι «Αέρι» θα ανήκει στα τραγούδια του τραπεζιού, είναι όμως σε 4/4 και η αντιμετώπισή του ρυθμικά είναι διαφορετική, οπότε σύμφωνα με την συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση αποτελεί εξαίρεση)

Τα ευρωπαϊκά

Τα «ευρωπαϊκά» όπως ονομάζονται είναι μια κατηγορία τραγουδιών δυτικότερων στο άκουσμα αλλά και στον χορό αφού όσα χορεύονται, χορεύονται αγκαλιαστά ως «φοξ ανγκλέ» όπως λέγεται, φοξ τρότ ή βαλς και κατέχουν ειδική θέση στο σιφνέικο γλέντι. Είναι και αυτά ως επί το πλείστον τραγούδια του ρεμπέτικου και αστικού ρεπερτορίου, υπάρχουν όμως και τραγούδια τελείως άγνωστης προελεύσεως στην κατηγορία αυτή. Γενικότερα δεν υπάρχουν αρκετές πληροφορίες για το πως εισήχθησαν οι χοροί αυτοί στο νησί. Όλα τα τραγούδια αυτά θα μπορούσαν να ανήκουν σε μία κατηγορία ρυθμικά παρότι ο προσδιορισμός «ευρωπαϊκά» δεν αναφέρεται στον ρυθμό ή τον χορό. Παίζονται σε ρυθμό 2/4 και παίζονται και αυτά «πάνω κάτω», έχουν όμως διαφορετική αντιμετώπιση από τα ζειμπέκικα καθώς είναι και τραγούδια που συνήθως χορεύονται. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει μια αίσθηση 6/8^{ov} ειδικά στα πιο αργά από αυτά. Ο χτύπος του λαούτου είναι φυσικά πιο γρήγορος, εμπλουτισμένος με ενδιάμεσα ρυθμικά παιχνιδίσματα και στολίδια.

Στο αρχείο βρέθηκαν τα εξής τραγούδια σε αυτό το στυλ ρυθμού:

Απόψε θα περάσω

Βατσιτσέλο Βατσιτσό

Εάν είχα εκατό χιλιάδες λίρες

Εγώ θα σ' αγαπώ

Είμαι ερωτευμένος με τα μάτια σου

Ένας λύκος καπετάνιος απ' τη Σύρα

Κατινάκι μου

Μια ζωή την έχουμε

Ο μήνας έχει εννιά

Στην ίδια ρυθμικά κατηγορία μαζί με τα ευρωπαϊκά θα μπορούσαμε να βάλουμε και τα τραγούδια **του δρόμου**. Τα τραγούδια του δρόμου δεν χορεύονται και λέγονται μόνο στον

δρόμο, δηλαδή όταν η παρέα με τα όργανα περπατάει και κάνει κάποια καντάδα ή στην ιδιαίτερη περίπτωση του γάμου όπου με συγκεκριμένους σκοπούς και τραγούδια συνοδεύεται ο κουμπάρος, η κουμπάρα και το ζευγάρι στην εκκλησία. Ο ρυθμός δηλαδή και σ' αυτά τα τραγούδια είναι $2/4^{ov}$ σε αντιστοιχία με τα παραπάνω και το tempo προσαρμόζεται ανάλογα με το τραγούδι. Στο αρχείο μας έχουμε:

Γαμήλιο μαρς

Το μαρς του κουμπάρου

Της κουμπάρας

Μακινάδα (μες στα γλυκοχαράματα)

Στου βοριά το μπαλκονάκι

Έλλη

Τα βάλς

Στα «ευρωπαϊκά» ανήκουν και τα βάλς, ρυθμικά όμως θα τα κατατάξουμε ξεχωριστά. Ο ρυθμός είναι $3/4$ και στο αρχείο μας βρίσκουμε μόνο το «Φεγγαράκι», ένα τοπικό τραγούδι τελείως άγνωστης προελεύσεως.

Οι εξαιρέσεις (Σούστα, πόλκα)

Σούστα

Η Σίφνος έχει άλλον έναν ιδιαίτερο χορό πέραν του μπάλου, τη σούστα Σίφνου. Ρυθμικά προσομοιάζει με συρτό δεν χορεύεται όμως σαν συρτό. Είναι αργή και χορεύεται κυκλικά. Όπως μας πληροφορεί ο Σπ. Λεμπέσης σε σχέση με το ύφος:

«Οι κινήσεις της σούστας είναι μικρές, χορεύεται από λίγα άτομα. Παλιά λέγανε ότι ο πρωτοχορευτής χορεύει τη σούστα μέσα σ' ένα πλακάκι, δεν είχε μεγάλες εντυπωσιακές κινήσεις, μικρές απλές κινήσεις για να μπορούνε να χορεύουνε και να χωράνε και στις σάλες με βήμα αρκετά βαρύ σε σχέση με τα υπόλοιπα

νησιώτικα που η κίνηση είναι προς τα πάνω, σουστάρισμα στα γόνατα κλπ. Δεν έχουμε τόσο πολύ σουστάρισμα στα γόνατα και τέτοια.»¹⁰⁶

Όπως φαίνεται ο χώρος παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη μιας πρακτικής που μένει στην παράδοση όχι μόνο στο τραγούδι αλλά και στον χορό. Την σούστα την συναντούμε στο αρχείο μας ηχογραφημένη τρεις φορές

Πόλκα

Η πόλκα που παίζεται στη Σίφνο είναι ένας σκοπός που τοποθετείται συνήθως στο τέλος κάποιας μουσικής ενότητας με ευρωπαϊκά. Η πόλκα γνωρίζουμε γενικά ότι είναι μια γενική κατηγορία εύθυμου χορού με καταγωγή από την κεντρική Ευρώπη σε ρυθμό 2/4 που χορεύεται με κοφτά βήματα και διαδόθηκε ιδιαίτερα κατά τον 19^ο αιώνα. Ο ρυθμός των 2/4^{ων} έρχεται σε συμφωνία με την πόλκα που παίζεται στη Σίφνο, δεν μπορούμε όμως να πούμε με σιγουριά ότι προέρχεται από γνωστό πολωνικό χορό. Αυτό που όμως γίνεται αντιληπτό είναι ότι το ύφος είναι σίγουρα δυτικότροπο καθώς και η κλίμακα αλλά και ο αντίστοιχος χορός παραπέμπουν σε ευρωπαϊκό άκουσμα. Γενικώς και σε άλλα νησιά έχουμε αντίστοιχες κατηγορίες «ευρωπαϊκών» που φυσικά δεν είναι απόλυτα γνωστό μέσω ποιών δικτύων εισήχθησαν αρχικά. Ιδιαίτερα σε παραθαλάσσια μέρη και εκεί που υπήρχε η επαφή με τη δισκογραφία είναι πιο πιθανό να συναντήσουμε τέτοια ακούσματα. Ένα κοινό χαρακτηριστικό της πόλκας Τζιάς με αυτή της Σίφνου είναι η λαβή των χορευτών, που είναι ιδιαίτερη καθώς οι χορευτές πιάνονται αντικρουστά από τους ώμους. Ο σκοπός είναι σε γρήγορο ρυθμό και εξελίσσεται σε στροφές του ζευγαριού γύρω από τον άξονά τους.

Από την ταξινόμηση σε σχέση με τον ρυθμό που έχει άμεση σχέση με τον χορό είδαμε πως η πλειοψηφία των τραγουδιών είναι σε ρυθμό συρτό δικαιολογώντας και τη θέση της Σίφνου στις Κυκλάδες, πως έχουμε αρκετά κομμάτια 7/8^{ων} και πάμπολλα τραγούδια 2/4^{ων} που τα διακρίναμε σε τραγούδια της τάβλας, χορευτικά- ευρωπαϊκού τύπου και τραγούδια του δρόμου. Αυτά τα τραγούδια έχουν μια αίσθηση πολλές φορές 6/8^{ων} και ο ρυθμός μπορεί να χαρακτηριστεί ως «κουνημένος» σε όλες τις κατηγορίες που αναλύσαμε. Διακρίνουμε ιδιαίτερους σκοπούς που αντιμετωπίζονται αντίστοιχα και χορευτικά, όπως τον μπάλο και τη σούστα Σίφνου ή την πόλκα. Παρότι οι ρυθμοί που χρησιμοποιούνται σε ένα γενικό πλαίσιο είναι γνωστοί και δεν διαφέρουν από τους βασικούς ελληνικούς ρυθμούς, διεισδύοντας

¹⁰⁶ Συνέντευξη του Σ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

περισσότερο και ταξινομώντας τα τραγούδια, αυτό που παρατηρούμε είναι πως η χρησιμοποίηση της ιδιαίτερης «τρίλιας» που αναφέραμε σε συνδυασμό με το ιδιαίτερο αυτό «κούνημα» δίνει μια ταυτότητα στην αίσθηση του ρυθμού που χαρακτηρίζει το σιφνέικο παίξιμο το οποίο είναι αλληλένδετο με τον χορό και φανερώνεται και μέσα απ' αυτόν. Διακρίνουμε δηλαδή μια κοινή συνισταμένη, σε οποιοδήποτε ρυθμό και να χρησιμοποιηθεί από τους παραπάνω που θα μπορούσε και να θεωρηθεί και ως σήμα κατατεθέν που χαρακτηρίζει το σιφνέικο παίξιμο. Αυτό φαίνεται πιο καθαρά στον τρόπο με τον οποίο τραγούδια επώνυμης δημιουργίας με ποικίλους ρυθμούς έχουν αφομοιωθεί ρυθμικά στον σιφνέικο τρόπο παιξίματος χωρίς να χάσουν την ομορφιά τους.

Εκτός από την ταξινόμηση ως προς τον ρυθμό έχει γίνει και ταξινόμηση ως προς την προέλευση ή το είδος των τραγουδιών. Η συγκεκριμένη ταξινόμηση ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον τρόπο με τον οποίο οι μουσικοί του τόπου έχουν στο μυαλό τους κατηγοριοποιημένα τα τραγούδια αυτά. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η προέλευση ενός τραγουδιού ποτέ δεν μπορεί να είναι ακριβής καθώς πολλές φορές τα ίχνη χάνονται στα βάθη του χρόνου αλλά και γεωγραφικά. Δεν είναι, όμως σκοπός ο γεωγραφικός προσδιορισμός αλλά η άντληση πληροφοριών και πρακτικών μέσω της κατηγοριοποίησης που μας δίνει πληροφορίες σχετικά την επιρροή των δικτύων σε μια συγκεκριμένη περιοχή και παραπέμπει δυνητικά σε συμπεράσματα σε σχέση με τον ιδιαίτερο τρόπο ή την αισθητική της μουσικής που εξετάζουμε.

Ως προς την προέλευση/είδος

Τοπικά

Οι περισσότερες ηχογραφήσεις στο αρχείο είναι τοπικά, ιδιαίτερα τραγούδια και σκοποί. Πιθανότατα υπήρχε μεγαλύτερη ανάγκη καταγραφής αυτών των ιδιαίτερων τραγουδιών που ίσως δεν τα συναντά κανείς εύκολα αλλού παρά άλλων, που ναι μεν μπορεί να χρησιμοποιούνταν στα γλέντια, ή να αφομοιώθηκαν, δεν θεωρούνταν όμως κατεξοχήν τοπικά από την κοινότητα. Το τι θεωρείται φυσικά τοπικό τραγούδι είναι ένα μεγάλο ζήτημα, καθώς μπορεί μετά από πάρα πολλές ζυμώσεις ένα τραγούδι που έχει μια αρχική προέλευση και τρόπο παιξίματος, μετά από καιρό να μην έχει πια κανένα κοινό χαρακτηριστικό με το πρωτότυπο. Για τον λόγο αυτό στην κατηγοριοποίηση έχει γίνει σίγουρα κάποια προσέγγιση

σε σχέση πάντα και με την άποψη των μουσικών. Θεωρήσαμε ιδιαίτερα-τοπικά 35 τραγούδια από το αρχείο . Τα 10 πρώτα τοπικά τραγούδια σε φορές εμφάνισης είναι τα εξής :

Τραγούδι	Εμφάνιση στο αρχείο
Αη Νηγιάς	15 φορές
Θεραπιανός	15 φορές
Σμυρνέικος	9 φορές
Μπάλος	9 φορές
Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα	8 φορές
Παριανέικος	7 φορές
Χερρόνησος	7 φορές
Στου βοριά	6 φορές
Καναράκι	6 φορές
Ακρίδα	5 φορές

και το πρώτο πράγμα που παρατηρούμε είναι ότι συμπίπτουν με τα πρώτα 10 σε φορές εμφάνισης από όλο το αρχείο. (βλ. Πίνακα 1) κάτι που ενισχύει τον προηγούμενο συλλογισμό.

Τα δύο πρώτα είναι ο Αη- Νηγιάς και ο Θεραπιανός. Και οι δύο αυτοί σκοποί θεωρούνται ύμνοι του σιφνέικου ρεπερτορίου και δεν είναι τυχαίο ότι εμφανίζονται από 15 φορές το καθένα στο αρχείο μας. Δεν υπάρχει γλέντι στο οποίο να μην παιχτούν αυτοί οι δύο σκοποί:

Ο Αη- Νηγιάς αναφέρεται στο μοναστήρι του Προφήτη Ηλία στον ομώνυμο λόφο που είναι και το ψηλότερο σημείο του νησιού. (Ο Αη- Νηγιάς ο Αψηλός όπως λέγεται). Οι στίχοι που λέγονται συνήθως αναφέρονται στο βουνό, τον Άγιο ή γενικότερα σε θέματα που αφορούν την καθημερινή ζωή. Δεν είναι συγκεκριμένοι καθώς ο σκοπός χρησιμοποιείται και για να ειπωθούν αυτοσχέδιοι στίχοι, τα λεγόμενα ποιητικά. Συχνά ακούγονται οι εξής: « Στο πιο ψηλότερο βουνό έφτιαξες το κελί σου και καμαρώνεις το νησί και χαίρετ' η ψυχή σου» «Άγιε μου προφήτ' Ηλία δίνε σ όλους μας υγεία» «Τ' Αη Νηγιά τ' ανήφορο τ' ανέβαινα πετώντας, τώρα μου κόψαν τα φτερά και πάω περπατώντας» «Στ' Αη Νηγιά τις πουπουλιές κάνουν οι πέρδικες φωλιές» , ακόμα επαινούν και τον ίδιο το σκοπό: « Σαν χαλάσει το βουνό σου θε να σβήσει κι ο σκοπός σου». Τοποθετείται συνήθως στην αρχή κάθε γλεντιού και αποτελεί έναν από τους πιο ενδιαφέροντες μουσικά σκοπούς καθώς εναλλάσσει μουσικούς δρόμους στη μελωδική του γραμμή και η μελωδική γραμμή της φωνής είναι διαφορετική από αυτήν που ακολουθεί το βιολί. Υπάρχει τσάκισμα (π.χ. «Στ' Αη Νηγία τις πουπουλιές κάνουν

οι πέρδικες φωλιές», «Στ' Αη Νηγιά τ' ανήφορο κανέλλα και γαρύφαλλο» « Μυρωδάτη μου ανεμώννα απ' την άκρη του Αρτεμώννα») οπότε όταν κάποιος θέλει να πει ένα ποιητικό που να περιέχει τσάκισμα συνήθως ζητά να του παίξουν αυτό το σκοπό.

Όσο για τον Θεραπιανό, ο σκοπός αυτός δεν έχει τσάκισμα και χρησιμοποιείται κατεξοχήν για ποιητικά. Θα αναλυθεί περισσότερο σε ξεχωριστό κεφάλαιο παρακάτω. Αυτό που όμως μας ενδιαφέρει περισσότερο εδώ είναι πως στο αρχείο εμφανίζεται και αυτός πάρα πολλές φορές και οι ηχογραφήσεις περιέχουν ποικίλους στίχους.

Και οι δύο αυτοί σκοποί φαίνεται να έχουν συνάφεια με σμυρναίικα - πολιτικά ακούσματα. (Για τον Θεραπιανό συγκεκριμένα, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, υπάρχει μαρτυρία ότι τον έφερε στη Σίφνο από την Πόλη ο Δημήτριος Φιλίππου ή «Βιολάς» το 1892 και προέρχεται από την περιοχή Θεραπειά ή Tarabya.)

Ένας ακόμα πολύ αγαπητός σκοπός είναι ο Σμυρνέικος που εμφανίζεται στο αρχείο μας 9 φορές σε διαφορετικές εκτελέσεις. Και εδώ τίθεται το ερώτημα εάν αυτός ο σκοπός μπορεί να χαρακτηριστεί κατεξοχήν τοπικός ή προέρχεται από τη Σμύρνη. Το μόνο σίγουρο είναι πως θεωρείται από τους πιο κλασσικούς σκοπούς που χρησιμοποιούνται στο σιφνέικο ρεπερτόριο.

Ο Μπάλος εμφανίζεται και αυτός 9 φορές. Πρόκειται για τον ιδιαίτερο μπάλο της Σίφνου ή αλλιώς «Ξαπολυτό» στον οποίο αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο και απ' ότι φαίνεται υπήρξε η ανάγκη καταγραφής του επίσης αρκετές φορές. Είναι σκοπός οργανικός που περιέχει δύο μέρη ένα σε 3/4 και ένα σε 2/4 με αντίστοιχη ανταπόκριση των χορευτών.

Το τραγούδι «Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα» ή αλλιώς «Άσπρο μου τριανταφυλλάκι» είναι ένα όμορφο και τρυφερό τραγούδι σε τροχαϊκό δεκαπεντασύλλαβο στίχο που είναι δημοφιλέστατο στη Σίφνο. Οι στίχοι αναφέρονται στην ομορφιά του έρωτα και μεταξύ άλλων περιέχει και τον πασίγνωστο πανελλαδικά στίχο «Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα θα τα κάνω φορεσιά, θα τα βάλω να περάσω να σου κάψω την καρδιά». Έχει πεπερασμένο αριθμό στίχων και δεν προσφέρεται για ποιητικούς αυτοσχεδιασμούς.

Ο Παριανέικος είναι ένας σκοπός που προσφέρεται και αυτός για ποιητικά. Δεν υπάρχει κάποια ομοιότητα με κάποιον σκοπό από την Πάρο, ίσως ανήκει στην κατηγορία των τραγουδιών που έχουν μεταβληθεί τόσο με τα χρόνια που έχει αφομοιωθεί πλήρως στον Σιφνέικο τρόπο παιχνιδιού και η αρχική σύνθεση είναι δυσεύρετη.

Η «Χερρόνησος» ή αλλιώς «Στράτα μου της Χερρόνησος» είναι από τα πιο αγαπημένα τραγούδια των ντόπιων, ειδικά αυτών που έχουν κάποια ιδιαίτερη σχέση με το

χωριό. Οι στίχοι αναφέρουν στην ουσία τα τοπωνύμια που περνάει κανείς ξεκινώντας να πάει από τον Αρτεμόνα στη Χερρόνησο, που βρίσκεται στο βορειότερο άκρο του νησιού. Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 2/4 και ο χορός συρτός.

Το «Στου βοριά το μπαλκονάκι» είναι ένα τραγούδι που ανήκει στην κατηγορία των τραγουδιών του δρόμου. Λέγεται σε περιστάσεις που η παρέα με τα όργανα έχει βγει στο δρόμο να τραγουδήσει κάτω από κάποιο σπίτι και δεν θα παιχτεί σε ένα πανηγύρι. Είναι σε ρυθμό 2/4 και έχει επωδό.

Το τραγούδι «Καναράκι» εμφανίζεται με 6 επαναλήψεις και στις 4 από αυτές τραγουδιέται από τη Μ. Ξανθάκη στο αρχείο μας. Και αυτό το τραγούδι προσφέρεται και για ποιητικά παρότι συνήθως υπάρχουν συγκεκριμένοι στίχοι που το συνοδεύουν.

Και τέλος η «Ακρίδα» είναι ένα άλλο πολύ δημοφιλές τραγούδι της Σίφνου. Χρονολογείται περίπου στα μέσα του 19^{ου} αι. και το θέμα του έχει να κάνει με την διακυβέρνηση του Όθωνα τον καιρό της Βαυαροκρατίας. Θα μπορούσε, δηλαδή, να θεωρηθεί και πολιτικό τραγούδι διαμαρτυρίας. Το ίδιο τραγούδι υπάρχει και στη Σίκινο και πιθανότατα να τραγουδιέται γενικότερα στις δυτικές Κυκλάδες.¹⁰⁷ Στο αρχείο μας συναντιέται 5 φορές και μόνο σε μία από αυτές είναι ηχογραφημένο με στίχους, ενώ σε όλες τις υπόλοιπες είναι ηχογραφημένο οργανικά. Η ηχογράφιση που έχει στίχους είναι από γλέντι (Ταξιάρχη στη Μερρσιήνη με Αγιουτάντη και Μπαϊράμη στο βιολί και στο λαούτο το 2008) και ακούγεται όλη η παρέα να τραγουδά. Οι δύο από τις 5 ηχογραφήσεις είναι από τους Μουγάδη – Λουκατάρη, η μία του Σ. Τσιάνη και η άλλη στον sifnos 101 fm υπό την

¹⁰⁷ Οι στίχοι είναι οι εξής:

Τα πουλιά που πετούν στον αέρα
δε φοβούνται κανένα καιρό
μόν' φοβούνται μπαρούτι και σκάγια
κι ένα νέον καλό κυνηγό.

Έως πότε η ξένη ακρίδα,
έως πότε σκληρός Βαυαρός
θα γυμνώνει τη δόλια πατρίδα
εγερθείτε αδέλφια, καιρός.

Θα μας διώχνει απ' αυτά μας τα μέρη,
θα μας διώχνει απ' αυτή μας τη γη
φρίττουν τ' άστρα η μέρα κι η νύχτα
φρίττει ο ήλιος, σελήνη κι αυγή

επιμέλεια του Ν. Κακκάκη. Εκεί όλα τα τραγούδια παίχτηκαν οργανικά. Οι άλλες δύο ηχογραφήσεις είναι από τους αφούς Ξανθάκη η μία είναι στην κασέτα του 1976 και η άλλη είναι από την ηχογράφιση της ΕΡΑ στο Ζάππειο τη δεκαετία του 1960. Εδώ το μόνο τραγούδι που δεν τραγουδιέται είναι η Ακρίδα. Ο Κ. Γεωργούλης σε ελεύθερη συζήτηση σημειώνει: «Η Ακρίδα δεν τραγουδήθηκε απ' την Ξανθάκαινα γιατί ήτανε σε αντρικό τόνο. Ίσως και επειδή ήτανε και λίγο μετά τη χούντα δεν θέλανε να την τραγουδήσουνε και λόγω λογοκρισίας, ξέρεις».¹⁰⁸ Και θέτει δύο θέματα, αυτό της τονικότητας και αυτό της λογοκρισίας. Το θέμα της λογοκρισίας αναπόφευκτα απασχολούσε τραγουδιστές, συνθέτες και στιχουργούς την εποχή εκείνη και είναι ένα θέμα που μαζί με τη θέση της γυναίκας στο τραγούδι στις κοινωνίες της περιόδου, θα μπορούσε να σχολιαστεί εκτενέστερα στα πλαίσια μιας άλλης εργασίας. Βλέπουμε ακόμη πως η ιστορική διαδρομή ενός τόπου καθώς και τα μουσικά δίκτυα επηρεάζουν κατά κόρων το μουσικό ρεπερτόριό του. Η τονικότητα από την άλλη, που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι για αντρικές φωνές παρότι υψηλή, είναι κάτι που, αν και δεν είναι αποκομμένο από το προηγούμενο, μας ενδιαφέρει όσον αφορά το άκουσμα και εν τέλει την αισθητική των τραγουδιών που παίζονται στη Σίφνο. Προκύπτει δηλαδή το ερώτημα: Ποιες τονικότητες χρησιμοποιούνταν και γιατί; Το συγκεκριμένο ζήτημα θα σχολιαστεί εκτενώς στο 6^ο κεφάλαιο.

Τα υπόλοιπα τραγούδια που θεωρήθηκαν τοπικά είναι τα εξής:

Περβολαριά	5 φορές
Σουλτανής	5 φορές
Στου Αη Μαρκουριού	4 φορές
Φασόλης	4 φορές
Αρμιδάκι	4 φορές
Μυλοποταμίτισσα	4 φορές
Πολίτικος	3 φορές
Σούστα	3 φορές
Του κουμπάρου	2 φορές
Λουλούκα	2 φορές
Μακινάδα	2 φορές
Μουγάζας	2 φορές
Έλλη	2 φορές
Γαλανομάτα	2 φορές
Πατινάδα νύφης	2 φορές

¹⁰⁸ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

Αέρι	1 φορά
Η τρεχαντήρα	1 φορά
Κάλαντα Πρωτοχρονιάς	1 φορά
Της κουμπάρας	1 φορά
Μη με δέρνεις μάνα	1 φορά
Όρνιθα (σε διάφορες παραλλαγές)	1 φορά
Αγγελετθής	1 φορά
Φεγγαράκι	1 φορά
Μα την Αγιά την Παναγιά	1 φορά
Αποκριάτικος	1 φορά

Προχωρούμε στην περαιτέρω ταξινόμηση και ανάλυση των υπόλοιπων ηχογραφήσεων ως προς την προέλευση/ είδος :

Αστικά- λαϊκά -ρετρό

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα τραγούδια που στις περισσότερες περιπτώσεις έχουν επώνυμο δημιουργό και ευρύτερα ανήκουν στον κύκλο των τραγουδιών που εισήλθαν στο σιφνέικο ρεπερτόριο είτε μέσω της δισκογραφίας (προπολεμικής και μεταπολεμικής) είτε μέσω άλλων δικτύων και αφομοιώθηκαν στο Σιφνέικο ρεπερτόριο με βιολολάουτα. Εδώ κατατάξαμε 21 τραγούδια :

Μεμέτης
Μέρα νύχτα μεθυσμένος
Μια ζωή την έχουμε
Μια Πασαλιμανιώτισσα
Μπουζούκι μου διπλόχορδο
Ο μήνας έχει εννιά
Κουτσαβάκι - ταξίμι - χασαποσέρβικο
Σκερτσοπεταχτό ή μάγικο
Απόψε θα περάσω
Εάν είχα εκατό χιλιάδες λίρες
Έδιωξα κι εγώ μια γάτα
Είμαι ερωτευμένος με τα μάτια σου
Ήντα μου μηνάς
Καλυβιώτισσα
Κατινάκι μου

Ψηλά είν τα παραθύρια σου
Στο παλιόσπιτο ετούτο
Το κορίτσι σου κυρά μου
Τα πεντόλιρα
Το Μεγάλο Σάββατο το βράδυ
Εγώ θα σ' αγαπώ

Από αυτά το «Απόψε θα περάσω»¹⁰⁹ εμφανίζεται 3 φορές και το «Ψηλά είν' τα παραθύρια σου»¹¹⁰ δύο φορές στο αρχείο μας. Τα περισσότερα τραγούδια από αυτά εμφανίστηκαν σε ηχογραφήσεις από ζωντανά γλέντια. Σε αυτά περιέχονται αρκετά τραγούδια που αρχικά ήταν ζειμπέκικα καθώς και τραγούδια που οι ντόπιοι τα ονομάζουν ευρωπαϊκά που είναι σε γρήγορη ρυθμική αγωγή, και χορεύονται ως φοξ τροτ, φοξ ανγκλε ή βαλς καθώς στην πλειοψηφία τους τα ευρωπαϊκά έχουν επώνυμους δημιουργούς και προέρχονται από ρεμπέτικα. Αυτό για το οποίο δεν υπάρχει καμία πληροφορία από πού προήλθε είναι το «Το Μεγάλο Σάββατο το βράδυ».

Πολίτικα – Σμυρνέικα

Στα τραγούδια που είναι άμεσα επηρεασμένα από τη μουσική της Πόλης και της Σμύρνης θα μπορούσαμε άνετα να κατατάξουμε και αρκετούς τοπικούς σκοπούς. Αυτοί όμως θεωρήσαμε πως αφομοιώθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν τόσο στη Σίφνο που αποτελούν το κατεξοχήν τοπικό ρεπερτόριό της. Οι υπόλοιποι σκοποί που είτε θυμίζουν, είτε όντως προέρχονται από μικρασιάτικα ακούσματα είναι οι εξής:

Ρηνώ Κατερινιώ
Σουλτανής
Κότερος
Κωσταντινά (ή Σμυρνιά μου το φακίόλι σου)
Μη με στέλνεις μάνα
Συλιβριανός
Συρτός πολίτικος

¹⁰⁹ Περιστερης, Σ. (1940). Απόψε θα περάσω [Απ. Χατζηχρήστος & Μάρκος Βαμβακάρης & Γιαν. Παπαϊωάννου]. *Αριθμός μήτρας: GA-7247*. ODEON Ελλάδος

¹¹⁰ Βαμβακάρης, Μ. (1940). Ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά [Α. Βαμβακάρης]. *Αριθμός μήτρας: GA-7238* *Αριθμός δίσκου: GO-3391*. ODEON Ελλάδος

Ο Σουλτανής, ο Συλιβριανός και ο Πολίτικος συρτός είναι οργανικοί σκοποί. Ο Σουλτανής προσομοιάζει μελωδικά με τον σκοπό που είναι ευρέως γνωστός στις Κυκλάδες ως «Ατζιδιές» με προέλευση το Τενέδιο. Τον συναντούμε στο αρχείο σε 5 επαναλήψεις, τον Πολίτικο συρτό 3 φορές και τον Συλιβριανό 2 φορές, κάτι που δείχνει πως αυτοί οι σκοποί ήταν άξιοι καταγραφής και είναι ένα ενδεικτικό της δημοτικότητάς τους.

Των άλλων νησιών

Δικαιολογώντας τη θέση της ανάμεσα στα νησιά των Κυκλάδων η Σίφνος γλεντά και ενσωματώνει στο ρεπερτόριό της τραγούδια από την ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου. Εδώ συναντήσαμε:

Ψηλό Κυπαρισσάκι μου
Αη Γιώργης/Εγια μόλα
Ακόμα δεν εμίσεψες
Ανδριώτικος μπάλλος
Η ευτυχία κι η χαρά
Η τράτα
Έρχεν ο Μάης
Κάτω στα Περιβόλια
Ποιός μωρό μου ποιός
Ποταμός Θερμιώτικος
Στη Μήλο και στην Κίμωλο
Στην Αγιά Μαρκέλλα
Στην Πάρο και στη Νάξο
Τα βάσανα του Ιησού (που αγαπιόμαστε)
ταξίμι -φανταράκι
Τραγιάσκα
Τρελαίνομαι μανούλα μου
Τρίγκλος
Σκοπός της Αντιπάρου
Αρμιδάκι

Από αυτά συναντούμε το «Αρμιδάκι» 4 φορές στο αρχείο, το «Ποιος μωρό μου ποιος» δύο φορές και το «Στην Πάρο και στη Νάξο» άλλες δύο. Όλες οι εκδοχές των τραγουδιών είναι προσαρμοσμένες στο σιφνέικο ύφος παιζίματος.

Δημοτικά

Δεν λείπουν τα δημοτικά από όλη την Ελλάδα που μπόρεσαν και πέρασαν και αυτά μέσω των μουσικών δικτύων στο σιφνέικο ρεπερτόριο. Στο αρχείο βρέθηκαν οι εξής τίτλοι:

Βοσκοπούλα
Για σένα και για μένα
Μ' έκαψες γειτόνισσα
Ο Μύλος θέλει μυλωνά
Περβολαριά

Η συγκεκριμένη ταξινόμηση όπως προαναφέρθηκε δεν μπορεί να είναι απόλυτη και υπήρξε διχασμός σε αρκετές περιπτώσεις κομματιών. Αυτό οφείλεται αφενός στο γεγονός πως η προέλευση ενός κομματιού δεν μπορεί να οριστεί απόλυτα αρκετές φορές όταν μιλάμε για παραδοσιακή μουσική, ιδιαίτερα όταν η μελωδία ή ο στίχος χάνεται στα βάθη του χρόνου. Αφετέρου λόγω της ζύμωσης των τραγουδιών που εισήλθαν με κάποιο τρόπο στο σιφνέικο ρεπερτόριο και πέρασαν στο μουσικό ιδίωμα απέκτησαν άλλη «ταυτότητα». Παρολ' αυτά η διαδικασία της ταξινόμησης ακόμα και με την δυσκολία που μπορεί να επιφέρει στον διαχωρισμό των κομματιών αναδεικνύει πτυχές του θέματος και θέτει τα θεμέλια για περαιτέρω ανάλυση. Τα τραγούδια που θεωρήσαμε τοπικά είδαμε πως κατείχαν το μεγαλύτερο μέρος του αρχείου ηχογραφήσεων. Πάρα πολλά προήλθαν από το αστικό ρεπερτόριο, δεν τα συναντήσαμε όμως σε επίσημες ηχογραφήσεις όσο τα τοπικά. Τα μικρασιάτικα κατέχουν σημαντική θέση και στις ηχογραφήσεις αλλά και στα γλέντια ενώ δεν λείπουν οι ηχογραφήσεις νησιώτικων και δημοτικών τραγουδιών από όλη την Ελλάδα. Σαφώς εδώ θα πρέπει να διευκρινιστεί πως το αρχείο ηχογραφήσεων μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει στηθεί από τους μουσικούς με σκοπό να «διαφυλάξουν» την τοπική μουσική παράδοση, και να μελετούν έχοντας μια αναφορά. Έτσι προφανέστατα δεν καλύπτει το ρεπερτόριο που παίζεται στα πανηγύρια, όπως αυτό διαμορφώθηκε στο διάβα των τελευταίων δεκαετιών, ωστόσο περιγράφει την εικόνα που επικρατεί στα γλέντια.

Φαίνεται πως η συγκεκριμένη ταξινόμηση ταιριάζει και με τη γνώμη των μουσικών που ερωτήθηκαν καθώς στο μυαλό τους φάνηκε να υπάρχει αντίστοιχος διαχωρισμός ιδιαίτερα όσον αφορά τα τοπικά κομμάτια. Το βασικό είναι ότι επιβεβαιώνονται εδώ και οι εικασίες μας σε σχέση με τα μουσικά δίκτυα που επηρέασαν το νησί καθώς:

- Παρατηρήθηκε έντονη σύνδεση με την Πόλη ακόμα και στα κομμάτια που θεωρήθηκαν τοπικά. Οι κοινότητες που διατηρούσαν εκεί οι Σιφνιοί, η

εμπορική δραστηριότητα καθώς και συγκεκριμένα άτομα φαίνεται να εισήγαγαν στο σιφνέικο ρεπερτόριο ακούσματα που προέρχονταν από εκεί.

- Η έντονη εμπορική δραστηριότητα με άλλα νησιά του Αιγαίου αλλά και με τα παράλια της Μ. Ασίας εμπλούτισε το ρεπερτόριο του νησιού κατά πολύ.
- Επίσης, όπως αναμενόταν, υπάρχει μεγάλη συνάφεια με την αστική κουλτούρα σε βαθμό όμως που ίσως δεν το περιμέναμε. Όλα τα νησιά του Αιγαίου είχαν σχέση με την πρωτεύουσα και το ρεμπέτικο τραγούδι στην ουσία όμως περισσότερο το επηρέασαν. Δεν φαίνεται να έχουμε αντίστοιχη επιρροή της αστικής κουλτούρας σε κανέναν άλλο νησί των Κυκλάδων στο βαθμό που φαίνεται να έχει επηρεαστεί η Σίφνος. Η μετανάστευση των τσικαλάδων στην πρωτεύουσα μεταπολεμικά, η κοντινή απόσταση της Σίφνου από το λιμάνι του Πειραιά, η πιθανή επιρροή από εξόριστους ρεμπέτες αλλά ίσως και η συμβολή συγκεκριμένων ατόμων που δεν υπολογίζουμε φαίνεται να συνετέλεσαν στο να υπάρχουν τόσα τραγούδια αστικά που ζυμώθηκαν και ενσωματώθηκαν στο ρεπερτόριο
- Αυτό που δεν διαπιστώθηκε από την παραπάνω ταξινόμηση άμεσα είναι η συνάφεια με την Κρήτη. Αυτό που όμως δεν φάνηκε έντονο στην παραπάνω ανάλυση, καθώς πρόκειται για ηχογραφήσεις τραγουδιών, είναι το πόσο μεγάλη θέση κατέχουν τα ποιητικά σε ένα Σιφνέικο αντάμωμα. Πολλοί Κρητικοί ενσωματώθηκαν στην κοινωνία της Σίφνου από τη μάχη της Κρήτης και ύστερα και υπάρχει η υπόθεση ότι η στιχουργική αυτή διάθεση των Σιφνιτών μπορεί να έχει ενθαρρυνθεί από ανάλογες πρακτικές που ακολουθούσαν οι Κρητικοί με τις μαντινάδες. Φυσικά στον αντίποδα, τα δίστιχα και γενικότερα το διαλογικό γλέντι είναι μια παν-αιγιακή υπόθεση και όχι σήμα κατατεθέν των Κρητικών. Ο Κ. Γεωργούλης θεωρεί πως: *«Υπήρχε επιρροή από Κρήτη όμως οι Σιφνιοί, οι ντόπιοι το καλλιέργησαν αυτό γιατί αν δεν το καλλιεργούσαν θα χανόταν. Το ότι πέρασε αυτό από γενιά σε γενιά γιατί μπολιάστηκε η Σίφνος μ' αυτό το στοιχείο πάει να πει ότι και οι ντόπιοι το καλλιέργησαν και το στήριζαν.[...] Στα γλέντια, υπάρχει πολύ η στιχομωθία»*

Μεγάλη σημασία σε όλα αυτά έχει το ότι οι Σιφνιοί δεν αντέγραψαν ή δανείστηκαν τραγούδια, σκοπούς και πρακτικές αλλά με αξιοθαύμαστο τρόπο

έφεραν στα μέτρα τους κάτω από ένα ενιαίο τοπικό ιδίωμα τις επιρροές που αναπόφευκτα ένας τόπος που βρίσκεται στην καρδιά του Αιγαίου λαμβάνει.

Αντίστοιχη προσέγγιση στην ταξινόμηση έχει κάνει στην εξαιρετική εργασία του για το σιφνέικο ιδίωμα ο Χ. Ψαρομήλιγκος¹¹¹. Οι κατηγορίες «τοπικό ρεπερτόριο», «αστικό λαϊκό ρεπερτόριο» «επηρεασμένο από τη Μικρά Ασία» και «Ναξιώτικα και άλλα δημοτικά» φαίνεται να συμφωνεί σε γενικές γραμμές με την παραπάνω κατηγοριοποίηση σε μεγάλο βαθμό όπως και με την κατηγοριοποίηση όπως την έχουν στο μυαλό τους οι ντόπιοι μουσικοί. Ο ίδιος έχει αναλύσει αρκετά μεγάλο δείγμα ρεπερτορίου από διαφορετικές πηγές και αναλογικά φαίνεται να συμφωνεί με την παραπάνω ταξινόμηση και ως προς των αριθμό σε γενικές γραμμές των κομματιών που κατατάχθηκαν στην κάθε κατηγορία. (Χαρακτηρίστηκαν «τοπικά» το 33% διαφορετικών κομματιών του αρχείου μας έναντι 40% διαφορετικών τραγουδιών που χαρακτηρίστηκαν «τοπικού ρεπερτορίου» από τον Χ. Ψαρομήλιγκο στο δικό του αρχείο. Αντίστοιχα είχαμε 20% έναντι 30% κομματιών αστικού ρεπερτορίου, 6% έναντι 16% τραγουδιών επηρεασμένων από τη Μ. Ασία και 24% έναντι 9% νησιώτικων και δημοτικών μαζί. (Τις απώλειες αποτελούν εξαιρέσεις όπως πόλκα, σούστα, κάποιες μακινάδες, μεμονωμένα ταξίμια και μοιρολόγια που δεν ταξινομήθηκαν σε αυτές τις γενικές κατηγορίες.)

Ως προς τον μουσικό δρόμο - μακάμ

Δεν θα μπορούσε να λείπει η κατηγοριοποίηση ανάλογα με τις μουσικές κλίμακες. Για την περιγραφή και ταξινόμηση των τραγουδιών επιλέχθηκε το σύστημα μακάμ¹¹² καθώς θεωρήθηκε ότι αυτό περιγράφει καλύτερα τις μελωδίες των τραγουδιών που θέλουμε να εξετάσουμε. Αρκετά τραγούδια χαρακτηρίζονται από δύο, από τρία ή και τέσσερα είδη τετραχόρδων μακάμ: Για παράδειγμα το τραγούδι «Αη-Νηγιάς» χρησιμοποιεί το νικρίζ, το χιτζάζ, το ραστ και το ουσάκ.

Το **ουσάκ** συναντάται στο αρχείο μας σε 28 κομμάτια

Το **ραστ** σε 24 κομμάτια

¹¹¹ Ψαρομήλιγκος, Χ. (2020, Ιούνιος). Το Μουσικό Ιδίωμα της Νήσου Σίφνου από το 1950 μέχρι το 2000. *Πτυχιακή εργασία*. Αρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Το **χιτζάζ** σε 19 κομμάτια

Το **νικρίζ** σε 11

Το **χουζάμ** σε 10

Το **σεγκιάχ** σε 10

Το **τσαργκιάχ** σε 7

Το **κιουρντί** σε 5

Το **νιαβέντ** σε 4

Το **χιτζαζκιάρ** σε 3

Το **χουσεϊνί** σε 2

Το **σαμπάχ** σε 2

Το **μπουσελίκ** σε 2

Το **καρτζσιγιάρ** σε 1

Το **νεβεσέρ** σε 1

Ο **πειραιώτικος** σε 1

Το **μπεγιατί** σε 1

Παρατηρούμε ότι η πλειοψηφία των κομματιών του αρχείου κινούνται στο ουσάκ και στο ραστ. Ενώ το χιτζάζ και το νικρίζ συναντώνται ιδιαίτερα πολλές φορές. Πρέπει να σημειώσουμε ότι πάρα πολλά κομμάτια που θεωρούνται δυτικότροπα ως «ματζόρε» χαρακτηρίστηκαν ως ραστ για λόγους ομοιογένειας στην εργασία μας. Ειδικά κάποια τραγούδια που προήλθαν από τη δισκογραφία ή κάποια «ευρωπαϊκά» έχουν όντως μια πιο δυτικότροπη αρμονία και δεν γίνονται πολλές έλξεις στη μελωδία ούτε χρησιμοποιούνται μικρομόρια. (Σημειώνουμε εδώ ότι επιλέξαμε το σύστημα μακάμ για την κατάταξη του υλικού διότι προσφέρει εργαλεία τροπισμού που βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση του μουσικού κόσμου αυτών των τραγουδιών, θα μπορούσε όμως να έχει επιλεγεί και άλλο μουσικό σύστημα.) Το αξιοσημείωτο είναι ότι συναντήσαμε πάρα πολλά είδη μακάμ, ιδιαίτερα πολλά αν σκεφθεί κανείς ότι συνήθως τα αιγαιοπελαγίτικα νησιώτικα κινούνται σε ουσάκ κιουρντί και ραστ ακούσματα. Αυτό καταδεικνύει μια σχέση με την Πόλη και τη Μ. Ασία αλλά και το ρεμπέτικο τραγούδι που κι αυτό, όπως ξέρουμε, έχει τις ρίζες του εκεί. Θα

¹¹² Αϊντεμίρ, Μ. (2012). *Το τούρκικο μακάμ*. Faggoto books σ.23

ενισχύσει τη ρήση αυτή η παρατήρηση πως τα κομμάτια που θεωρούνται «τοπικά» είναι διανθισμένα με διάφορους και ποικίλους δρόμους τους οποίους οι ντόπιοι οργανοπαίκτες αβίαστα χρησιμοποιούν και μάλιστα δεν διστάζουν να περνούν εύκολα από τον έναν στον άλλο. Όπως είπαμε πριν ο «Αη- Νηγιάς» είναι ένα κομμάτι με πλήθος μετατροπιών. Άλλα κομμάτια όπως η Μακινάδα που λέγεται στα ξυπνητικά , ο Μπάλλος (Ξαπολυτό), η σουστα , η Χερρόνησος αλλάζουν 3 δρόμους.

Παρακάτω φαίνονται τα κομμάτια του αρχείου που αλλάζουν περισσότερους από δύο δρόμους και το είδος τους!

Μακινάδα (Μεσ στα γλυκοχαράματα)	Ραστ / Ουσάκ / Χιτζάζ
Αϊ ν Ηγιάς	Νικρίζ / Χιτζάζ / Ραστ / Ουσάκ
Μέρα νύχτα μεθυσμένος	Ουσάκ / Κιουρντί / Σαμπάχ
Μπάλλος (ξαπολυτό)	Ραστ / Ουσάκ / Χιτζάζ
Σουστα	Τσαργκιάχ / Ουσάκ / Χιτζάζ
Συρτός Πολίτικος [Πολίτικος]	Τσαργκιάχ / Ραστ / Νικρίζ
Χερρόνησος	Νικρίζ / Χιτζάζ / Ουσάκ

Μία υπόθεση (που έγινε και σε συζήτηση με τον μουσικό Κ. Γεωργούλη) που θα μπορούσε να στηριχθεί στην ύπαρξη τόσο μεγάλου πλούτου μουσικών δρόμων είναι η εξής: Ότι είναι ίσως ασφαλές να πούμε ότι η Σίφνος πέρασε ιστορικά πολύ νωρίς στο βιολί διότι το βιολί σαν όργανο μπορούσε να υποστηρίξει σύνθετες μελωδίες και δρόμους που δεν εκτεινόταν σε μικρή έκταση της οκτάβας, όπως για παράδειγμα κάποιες φλογέρες και σουραύλια που χρησιμοποιούνταν στην περιοχή του Αιγαίου. Αντιθέτως, βλέπουμε ότι σε παλιά κομμάτια, που θεωρούνται τοπικά αναπτύσσονται σε όλο τους το εύρος ολόκληρες οι κλίμακες, πράγμα που δείχνει ότι πρέπει να χρησιμοποιείτο το βιολί σαν βασικό όργανο από πολύ παλιά. Αρκετές φορές μπορεί η μελωδία του βιολιού να μην ταυτίζεται με τη μελωδία της φωνής κάτι που δείχνει πόσο ευέλικτα αλλά και ταυτόχρονα σύνθετα ήταν τα τραγούδια που παίζονταν. Βλέπουμε επίσης ότι επιβεβαιώνονται περίτρανα όλες οι συζητήσεις περί περίτεχνων σχετικά μελωδιών και παντρέματος του «τεχνικού» με το «εκφραστικό» που έγιναν με τους ντόπιους μουσικούς και συζητήθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο.

«Τα σκεφτόμαστε μακαμικώς τα κομμάτια. Πρέπει να έχεις μια γνώση όμως.- Πως συνεννοείστε; - Τα παιδιά ειδικά που παίζουν λαούτο και η δική μου γενιά δεν είχαν γνώσεις μουσικής ήταν εντελώς πρακτικοί. Όταν ο άλλος ακούει το σκοπό ξέρει

να παίζει το σκοπό και τελείωσε. Οπότε λέμε πάμε αυτό και τελείωσε. Και είναι και συγκεκριμένες τονικότητες οπότε δεν ψάχνει ο άλλος να βρει τι τονικότητα παίζεις.»¹¹³

Είναι ξεκάθαρο πως ελάχιστοι οργανοπαίχτες ανά τα χρόνια σπούδασαν μουσική. Και στη Σίφνο αλλά και σε πολλούς άλλους τόπους ανά την Ελλάδα οι μουσικοί που εκπροσωπούσαν τη βιωματική παράδοση συνήθως ήταν πρακτικοί. Ο Γεωργούλης λέει πως ιδιαίτερα τα παιδιά που παίζουν λαούτο όπως και η γενιά η δικιά του, που είναι στην ουσία οι παλαιότεροι εν ζωή και εν ενεργεία οργανοπαίχτες ήταν εντελώς πρακτικοί. Οι μουσικοί λοιπόν αυτοί χρησιμοποιούν με ευχέρεια όλους αυτούς τους μουσικούς δρόμους ακουστικά, γνωρίζοντας τον σκοπό από συγκεκριμένη τονικότητα καθώς οι τονικότητες των σκοπών είναι συγκεκριμένες.

Ακόμα μία κατηγοριοποίηση θα μπορούσε να είναι ως προς τον σκοπό των τραγουδιών: π.χ. της παρέας, του γάμου, του δρόμου, του πανηγυριού κλπ ή και της θεματολογίας τους : π.χ. της αγάπης, της φύσης, της ξενιτιάς κλπ, δεν εξυπηρετεί όμως τους σκοπούς της συγκεκριμένης εργασίας που αφορά πιο μουσικολογικά κριτήρια που παραπέμπουν στην αισθητική των τραγουδιών που εξετάζουμε.

¹¹³ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

Κεφάλαιο 5: Ο Θεραπιανός και η επίδραση της δισκογραφίας

Το πιο δημοφιλές κομμάτι στο αρχείο μαζί με τον «Αη- Νηγιά» είναι ο «Θεραπιανός». Ο Θεραπιανός είναι ο κατεξοχήν σκοπός που χρησιμοποιείται για να τραγουδιούνται τα ποιητικά στα γλέντια. *«Ο Θεραπιανός είναι ο σκοπός που χρησιμοποιούμε στη Σίφνο, το ωχ αμαν αμαν αμάνι για να λέμε τα αυτοσχέδια στιχάκια μας. Τον συναντάμε σε όλες τις περιστάσεις του γλεντιού, πανηγύρια γάμους κλπ, χορεύεται σαν συρτός και έχει έρθει από τη Θεραπιά. Δεν ξέρω αν είναι ακριβώς ο ίδιος ή αν έχει έρθει με μικρές παραλλαγές.»* μας πληροφορεί ο Σπ. Λεμπέσης. Είναι όντως χαρακτηριστικό το «ωχ αμαν αμαν αμάνι» που λέγεται πριν το οποιοδήποτε στιχάκι στον Θεραπιανό. Κινείται στο μακάμ ουσάκ, χορεύεται ως συρτός και στην ουσία αναπτύσσει δύο μελωδικές γραμμές. Μία απ' το βιολί και μία διαφορετική απ'τη φωνή (κάτι που συμβαίνει και στον Αη- Νηγιά). Για τον Θεραπιανό υπάρχει μαρτυρία ότι προέρχεται από την περιοχή Θεραπιά ή Tarabya της Κωνσταντινούπολης και μάλιστα τον έφερε στη Σίφνο ο Δημήτρης Φιλίππου ή «Βιολάς» όπως λεγόταν ¹¹⁴, ο οποίος ήταν γιός του επίσης βιολιστή Αντώνη Φιλίππου και έζησε πολλά χρόνια στην Κωνσταντινούπολη. Ο λαογράφος Α. Τρούλλος γράφει μεταξύ άλλων στην Σιφναϊκή φωνή στο τεύχος του Ιανουαρίου 1977: «Στο Δημητράκη χρωστούμε τον Πολίτικο, τον Σηλυβριανό, τον Θεραπιανό και τον Σουλτανή, σκοπούς συρτούς που τους μετέφερε, τους έπαιζε και τους δίδαξε για πρώτη φορά από την Πόλη στη Σίφνο!» Άλλη μια μαρτυρία έχουμε από την Σοφία Κοκκαλά, την εγγονή του Δ. Φιλίππου σε γράμμα της στη Σιφναϊκή φωνή στις 10.10.80 επιβεβαιώνοντας ότι τον Θεραπιανό τον έφερε στη Σίφνο ο παππούς της και μάλιστα γύρω στο 1892.

Ο Θεραπιανός, είναι στην ουσία ο πρόδρομος του γνωστού «Αρτεμώννα», η μελωδία δηλαδή είναι σε μεγάλο βαθμό παραπλήσια. Ο Θεραπιανός έχει μεγάλο ενδιαφέρον καθώς, αφού υπάρχουν μαρτυρίες, η πορεία του σκοπού θα μπορούσε να μας καθοδηγήσει μέσα σε ένα ταξίδι στον χώρο και στο χρόνο και να φέρει στο φως πως ένας σκοπός φθάνει στα αυτιά μας στο σήμερα. Από την Κωνσταντινούπολη, τις παροικίες των Σιφνιών εκεί, μεταφερόμαστε στη Σίφνο, στην αποδοχή και ευρεία χρησιμοποίηση του σκοπού μέσω ενός δασκάλου, στην χρησιμοποίησή του από γειτονικά νησιά του Αιγαίου (Νάξο), την μουσική ζύμωση της μελωδίας, την εμφάνιση συγκεκριμένων στίχων, την πορεία του στην δισκογραφία και πως έρχεται στο σήμερα, διηθημένο, θα έλεγε κανείς, στο καζάνι της

¹¹⁴ Τρούλλος, Α. (1977, Ιανουάριος). Ο "Βιολάς" και τα κάλαντά του. *Σιφναϊκή Φωνή*.

ιστορίας. Ο «Αρτεμώνας» όταν παιζόταν στη Νάξο, δεν λεγόταν «Αρτεμώνας» αλλά «το σιφνέικο» ή σιφνιό, αυτό δηλαδή πού είναι από τη Σίφνο. Σε συνέντευξη από εκπομπή του Π. Γεραμάνη το 1997 ¹¹⁵ αφιερωμένη στον Γιώργο Κονιτόπουλο ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά «Τον Αρτεμόνα τον λέγανε σιφνέικο».

Πολλά άλλα τραγούδια εικάζουμε ότι θα μετασχηματίστηκαν με αντίστοιχους τρόπους, θα ταξίδεψαν μέσα από αντίστοιχα μουσικά δίκτυα και θα τραγουδιούνται ακόμα και σήμερα στα γλέντια κουβαλώντας το καθένα τη δικιά του ιστορία. Εστιάζοντας στο παράδειγμα της Σίφνου, τομή στην πορεία αυτή των τραγουδιών φαίνεται να είναι η εμφάνιση της δισκογραφίας στις αρχές του προηγούμενου αιώνα και θεωρούμε ότι διαμόρφωσε αναμφισβήτητα το μουσικό τοπίο της με πολλούς τρόπους.

Αυτό που αρχικά παρατηρήσαμε είναι ότι ενώ πολλοί τοπικοί σκοποί προήλθαν είτε από την Κων/πολη και τη Σμύρνη, από την ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου ή αλλού και ζυμώθηκαν μελωδικά και στιχουργικά με τρόπους αντίστοιχους με τον παραπάνω, τελικά δεν ακολούθησαν την πορεία του «Θεραπιανού» από την εισαγωγή τους στη δισκογραφία και μετά. Δηλαδή ενώ περιμέναμε να είχαμε και άλλους σκοπούς που ηχογραφήθηκαν, έλαβαν ενδεχομένως μια άλλη προσέγγιση (και απήχηση) και χρησιμοποιούνται σήμερα, (κατ' αντιστοιχία ίσως με σκοπούς και τραγούδια της Νάξου), αντιθέτως οι παλαιοί σκοποί παρότι ηχογραφήθηκαν, ουδέποτε συνδέθηκαν με συγκεκριμένα ονόματα μουσικών, ούτε και έλαβαν μεγάλη απήχηση ανάμεσα στα νησιώτικα του Αιγαίου. Ακόμη, οι νέοι μουσικοί που παίζουν στα τοπικά γλέντια φαίνεται να ακολουθούν μια παράδοση που δεν έχει έρεισμα σε συγκεκριμένες δισκογραφημένες εκτελέσεις στη αλλά στην διαδοχή μουσικών από γενιά σε γενιά. Δεν άρα και τυχαίο που για τις ανάγκες της έρευνας δεν βρέθηκαν αρχικά πολλές επίσημα δισκογραφημένες ηχογραφήσεις. Ο Κ. Γεωργούλης αναφέρει πολύ χαρακτηριστικά για τα τραγούδια:

«Εμείς δεν τα πήραμε απ' τη δισκογραφία, τα πήραμε μέσα απ' το γλέντι οι νεότεροι μουσικοί, οπότε έχουμε αυτή τη λογική να το παίζουμε ελεύθερα το κομμάτι, να κρατήσουμε και μια νότα παραπάνω ή να βάλουμε την πάρτη εκείνη μετά και να βάλουμε την άλλη πρώτα. Υπάρχει μια ζύμωση. Ενώ οι μουσικοί που

¹¹⁵ Κονιτόπουλος, Γ. (1997). Ο Γιώργος Κονιτόπουλος (Θεοδωγίωργης) στην ΕΡΑ-2. (Π. Γεραμάνης, Δημοσιογράφος) Πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=vsePcgQr_7I.

ακούν το κομμάτι απ' τη δισκογραφία, θα το βγάλουν όπως τ' ακούνε στη δισκογραφία και θα τα βγάλουν και τα λόγια με τη σειρά».¹¹⁶

Η δισκογραφία, δηλαδή, έφερε μια πιο τετραγωνισμένη και πιο εύπεπτη για τον ακροατή λογική, και συγκεκριμένους στίχους κάτι που στο γλέντι δεν υπήρχε. Και αυτή η λογική φαίνεται να μην έχει επηρεάσει τον τρόπο παιξίματος στη Σίφνο. (Σημειώνεται πως ο «Θεραπιανός» στα γλέντια και στις συνενυρέσεις στη Σίφνο διακρίνεται από τον «Αρτεμόνα» που εάν παιχτεί αντιμετωπίζεται σαν νησιώτικο συρτό ανάμεσα σε άλλα νησιώτικα του ευρύτερου Αιγαίου.)

Η δισκογραφία όμως, φαίνεται να έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο όσον αφορά την ανανέωση ρεπερτορίου στο νησί με την εισαγωγή πολλών κυρίως αστικών κομματιών, από τα μέσα της δεκαετίας του '20 ως ακόμη και τη δεκαετία του '60, και την αφομοίωσή τους στο τοπικό γλέντι. Από το '60 και μετά φαίνεται να ενσωματώνονται ελάχιστα τραγούδια στο ρεπερτόριο που χρησιμοποιείται στη Σίφνο.

Οι μουσικοί που ερωτήθηκαν, ομόφωνα παραδέχθηκαν την έντονη επιρροή της δισκογραφίας στο σιφνέικο ρεπερτόριο και γλέντι: Ο Κ. Γεωργούλης χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά τη λέξη «αφομοιώθηκαν». («Η δισκογραφία επηρέασε πάρα πολύ το σιφνέικο ρεπερτόριο και γλέντι. Και η προπολεμική δισκογραφία και η μεταπολεμική. Και ρεμπέτικα, και λαϊκά και ρετρό...[...] επηρεάστηκε πάρα πολύ...αφομοιώθηκαν.»). Όπως είδαμε και στην ταξινόμηση δείγματος του ρεπερτορίου παραπάνω, η πλειοψηφία των τραγουδιών αφορούσε λαϊκά, ρεμπέτικα με επώνυμους δημιουργούς καθώς και σμυρνέικα, άλλων νησιών και δημοτικά. Τραγούδια δηλαδή, η ταυτότητα των οποίων δεν χάνεται τελείως στο χρόνο και στον χώρο. Φυσικά αυτά μπορεί να έφτασαν και με άλλους τρόπους στο νησί αλλά είναι αναμφισβήτητο ότι η δισκογραφία έπαιξε καίριο ρόλο. Ο ίδιος αναφέρει: «Μέρα παρά μέρα γλεντούσανε οπότε χρειαζότανε ανανέωση ρεπερτορίου. Ό,τι ακούγανε (οι οργανοπαίχτες) είτε απ' το ράδιο είτε απ' τα δισκάκια σιγά σιγά περνούσε και στο ρεπερτόριο. Πριν από τα δισκάκια τα 45άρια υπήρχανε οι πλάκες οπότε στους καφενέδες ή στα πλουσιόσπιτα που είχανε γραμμόφωνα, καμιά πλάκα που ακούγανε, τα περνούσανε και στα βιολιά». Μεταφερόμαστε με τις πληροφορίες αυτές, που ο Γεωργούλης άκουσε από παλαιότερους, στην περίοδο της δισκογραφίας πριν από το '60. (Αναφέρεται στις παλαιότερες πλάκες γραμμοφώνου αλλά και στα 45άρια που άρχισαν να χρησιμοποιούνται

¹¹⁶ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

από το '60 και μετά) παίρνοντας μια εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο πιθανότατα η δισκογραφία της εποχής εισήλθε στο τοπικό ρεπερτόριο. Οι μουσικοί της εποχής «μετέφραζαν» όπως φαίνεται, μουσικά με τα δικά τους κριτήρια αυτό που άκουγαν είτε από το ράδιο είτε απ' τους δίσκους και φυσικά επάνω στις ανάγκες που υπήρχαν, προέκυψε το ιδιαίτερο άκουσμα που έχουμε στις ηχογραφήσεις μας.

Όσον αφορά την αισθητική του ρεπερτορίου που προήλθε αναμφισβήτητα από τη δισκογραφία, ο Γ. Λεμπέσης λέει:

«Επηρέασε πολύ το γλέντι, όχι τον τρόπο παιξίματος όμως. Επηρέασε πολύ το ρεπερτόριο, όχι τον τρόπο παιξίματος όμως. Δηλαδή τα τραγούδια τα πήραμε και τα βάλουμε μέσα στον τρόπο παιξίματός μας. Τα αλλάξαμε, αλλάξαμε τους ρυθμούς, τα αλλάξαμε όλα. Δεν προσαρμοστήκαμε εμείς πάνω τους, αυτά προσαρμόστηκαν πάνω μας. Το οποίο αποδεικνύεται άμα βρεις γνωστά ρεμπέτικα ή λαϊκά από ηχογραφήσεις, να τα βάλεις και να δεις πόσο μεγάλη διαφορά έχουν!»¹¹⁷

Δεν θα μπορούσε να θέσει πιο ξεκάθαρα το θέμα της αισθητικής των τραγουδιών αυτών. Μιλά έντονα, σε πρώτο πρόσωπο επαναλαμβάνοντας εκφράσεις, θέλοντας έτσι να δώσει μεγάλη έμφαση σε αυτό που αυτός θεωρεί πολύ σημαντικό να αναφερθεί για τη μουσική του τόπου του, ότι δηλαδή τα τραγούδια δεν πάρθηκαν απλώς ή διασκευάστηκαν με κάποιο τυχαίο τρόπο. Πιστεύει ακράδαντα ότι τα νέα τραγούδια προσαρμόστηκαν στο ήδη υπάρχον ύφος και άλλαξαν τόσο που έχουν πάρα πολύ μεγάλη διαφορά από το πρωτότυπο. Αντίστοιχη συσχέτιση παρατηρήθηκε και στα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας όταν εξετάστηκαν ως προς το ρυθμό τα ρεμπέτικα και λαϊκά τραγούδια από τις διαθέσιμες ηχογραφήσεις. Μέσα από αυτή τη σκοπιά θα μπορούσε να υπάρξει ίσως και μια άλλη ταξινόμηση των τραγουδιών της Σίφνου ως προς το αν προήλθαν και αφομοιώθηκαν από τη δισκογραφία ή ήταν παλαιότερα.

Η εμφάνιση της δισκογραφίας, λοιπόν, αποτέλεσε αναμφισβήτητα έναν σταθμό στην πορεία της μουσικής του τόπου, και επηρέασε το ρεπερτόριο, όχι όμως τον τρόπο παιξίματος και το ύφος που προϋπήρχε.

¹¹⁷ Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

Κεφάλαιο 6: Τονικότητες

Ένα σημάδι που μας κάνει να διαχωρίζουμε τα τοπικά παλαιότερα κομμάτια σε σχέση με αυτά που προήλθαν από τη δισκογραφία είναι (πέραν της δομής των τραγουδιών) οι τονικότητες που χρησιμοποιούνται, καθώς παρατηρούμε ότι, ενώ οι βάσεις σε τραγούδια που θεωρούνται «τοπικά» είναι για τους άντρες γενικά ψηλές, κατεβαίνουν όταν πρόκειται να τραγουδηθούν τραγούδια που προήλθαν από τη δισκογραφία. Ο Κ. Γεωργούλης μας πληροφορεί:

«Κάποια λαϊκά που τα είχαν τραγουδήσει άντρες τα πήρανε και οι Σιφνιοί από την τονικότητα που τα ακούγανε ενώ τα παλιά Σιφνεία, δηλαδή Χερρόνησος, Σμυρνέικος, Αη-Νηγιάς κι όλα αυτά είναι σε γυναικείες βάσεις. Κάποια τα παίζουμε σε πιο βολικές βάσεις για τους άντρες και κυρίως είναι αυτά που ήρθανε μεταγενέστερα».¹¹⁸

Δηλαδή τα τραγουδια που «ξεσηκώθηκαν» από τη δισκογραφία της εποχής από τους Σιφνιούς οργανοπαίκτες και θεωρούνται μεταγενέστερα είχαν βολικές βάσεις για τους άντρες καθότι οι οργανοπαίκτες τα άκουσαν από τις υπάρχουσες δισκογραφημένες εκτελέσεις από άντρες. Σημειώνεται εδώ ότι «γυναικείες βάσεις» από τον Γεωργούλη θεωρούνται οι βάσεις όπου συνήθως επιλέγονται για να τραγουδήσουν γυναικείες φωνές και κυμαίνονται σε συχνοτικά μεσαία περιοχή για μία γυναίκα (mezzo ή mezzo soprano)¹¹⁹ που αντίστοιχα για μια μεσαία αντρική φωνή θεωρείται υψηλή περιοχή. Δηλαδή για παράδειγμα μια τέτοια περιοχή είναι η Do₄ έως Do₅. Πάμπολλα κομμάτια από τις ηχογραφήσεις μας έχουν βάση το Ντο της 4^{ης} οκτάβας και κινούνται μέχρι το Σολ ή το Λα της 4^{ης} οκτάβας. Για έναν άντρα με μεσαία φωνή από το Fa₄ και πάνω θεωρείται ότι τραγουδά σε υψηλή περιοχή.

Παραπάνω προέκυψε το ερώτημα, ποιες τονικότητες χρησιμοποιούνται και γιατί;

¹¹⁸ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 108

¹¹⁹ [\sim La₂ (220 Hz) - La₄ (880 Hz)] είναι το εύρος μιας mezzo σύμφωνα με το Σώχος, Ο. Α. (2000). *Η Φωνητική Ορθοφωνία*. Αθήνα. σελ 79. Ενώ soprani Si₂ (297 Hz) έως Do₅ (1056 Hz). Στην εργασία δεν χρησιμοποιούνται απόλυτοι διαχωρισμοί mezzo, mezzo soprano κλπ για την έκταση των φωνών καθώς οι ορισμοί αυτοί χρησιμοποιούνται συνήθως για τον διαχωρισμό των ρόλων στην κλασική όπερα και όχι για το εύρος των συχνοτήτων που χρησιμοποιούνται.

Συγκεντρώνοντας τα στοιχεία που προέκυψαν μέσα από την προσέγγιση των διαθέσιμων τραγουδιών και των οργάνων και λαμβάνοντας υπόψη παρατηρήσεις όπως η παραπάνω συμπεραίνουμε πως η επιλογή της τονικότητας έχει σίγουρα να κάνει με

- Τα δίκτυα μέσω των οποίων εισήλθαν συγκεκριμένα τραγούδια στο τοπικό ρεπερτόριο. (Όπως είδαμε παραπάνω)
- Την κατασκευή των οργάνων
- Τις ανάγκες του γλεντιού
- Τις κοινωνικές συμβάσεις

Δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά εάν οι τονικότητες που επιλέγονταν «βόλευαν» τα όργανα και επάνω εκεί δημιουργήθηκε το τραγούδι ή οι ανάγκες του ίδιου του γλεντιού (π.χ. ανοιχτοί χώροι) απαιτούσαν το τραγούδι να γίνεται σε συγκεκριμένες συχνότητες και εκεί προσαρμόστηκαν τα όργανα. Γνωρίζουμε φυσικά ότι γλέντια γίνονταν και σε κλειστούς χώρους, σάλες σπιτιών και σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους δίπλα στα ξωκλήσια. Σε κάθε περίπτωση όμως έπρεπε συχνοτικά να ξεχωρίσουν οι φωνές σε σχέση με τα όργανα. Επειδή όπως είπαμε τα παλαιότερα κομμάτια κινούνται σε ιδιαίτερα ψηλές περιοχές για άνδρες τραγουδιστές ίσως το πρώτο σενάριο που θέλει τα όργανα να επιλέγουν την τονικότητα να είναι πιθανότερο. Μάλιστα ο Γ. Λεμπέσης από την πλευρά του λαουτιέρη στην συνέντευξη έχει την αίσθηση ότι : «Δεν πήγανε και πέσανε πάνω στο λαούτο για να βγάλουνε τις τονικότητες. Οι τονικότητες έχουνε προέλθει πιστεύω από το γλέντι κι από το βιολί το οποίο κουρδίζεται αλλιώς»¹²⁰. Έχει, δηλαδή, την αίσθηση ότι το βιολί είναι το όργανο που έχει καθορίσει κατά έναν τρόπο την τονικότητα σε συνδυασμό με τις ανάγκες του γλεντιού και αν σκεφθεί κανείς ότι το λαούτο στη Σίφνο παίζεται με αρκετά παράδοξο τρόπο σε σχέση με την αρχική κατασκευή του δεν θα μπορούσε να είναι απαραίτητα λανθασμένη η παραπάνω υπόθεση.

Σίγουρα προκαλεί εντύπωση η υψηλή τονικότητα κυρίως για τους τραγουδιστές. Μετά από την ανάλυσή μας όμως παρατηρώντας τις τονικότητες των ηχογραφήσεων αλλά και μέσα από συζητήσεις με ντόπιους, αντιληφθήκαμε πως το κούρδισμα των οργάνων ήταν μάλλον χαμηλότερο στην πράξη και σε καμία περίπτωση όχι απόλυτο. Κάθε φορά τα όργανα κουρδίζονταν με το αυτί και ίσως τελικά οι τραγουδιστές να μην αναγκάζονταν να ανεβαίνουν τόσο ψηλά όσο ακούγεται στα σημερινά γλέντια ή στις ηχογραφήσεις. Υπήρχε

¹²⁰ Συνέντευξη του Γ. Λεμπέσης στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

δηλαδή μεγάλη ευχέρεια στο κούρδισμα. Μια απόκλιση μισού ή ενός τόνου είναι σημαντική διαφορά για έναν τραγουδιστή. (Στις ηχογραφήσεις παρατηρήσαμε αποκλίσεις έως μισού τόνου κάτω και πάνω σε σχέση με το τωρινό κούρδισμα όπως περιγράφηκε που όμως μπορεί να οφείλονται σε κακή αποτύπωση ή συντήρηση των μέσων όπως φθαρμένες κασέτες, μαγνητόφωνα κλπ.)

Σύμφωνα με αυτά και σε συνδυασμό με το ότι οι τονικότητες δεν αλλάζουν είτε για να τραγουδήσει άντρας είτε γυναίκα είτε για οποιονδήποτε άλλο λόγο, ακόμα και για τα τραγούδια που εισήλθαν μεταγενέστερα από τη δισκογραφία, επιβεβαιώνεται η λεπτή ισορροπία που υπάρχει ανάμεσα σε όργανα, φωνές και πρακτικές ανάγκες για την επιλογή της τονικότητας των τραγουδιών.

Τελικά το σύνολο που έχει προκύψει και καθιερωθεί με τις ευκολίες ή δυσκολίες που συνεπάγεται δημιουργεί το συγκεκριμένο άκουσμα και παραπέμπει στον ιδιαίτερο ήχο της Σίφνου.

Κεφάλαιο 7: Tempo

Το ζήτημα της ρυθμικής αγωγής ή **tempo** είναι σίγουρα ένας παράγοντας που καθορίζει και αυτός το ύφος. Ανάμεσα στις διάφορες ηχογραφήσεις που είχαμε στη διάθεσή μας παρατηρήσαμε και σε αυτό το ζήτημα διάφορες διακυμάνσεις στα ίδια τραγούδια. Από ηχογραφήσεις της δεκαετίας του '60 από δισκάκια 45άρια και παλαιές ραδιοφωνικές εκπομπές παρατηρούμε αργότερες εκτελέσεις σε συνδυασμό με χαμηλότερο κούρδισμα ενώ περίπου από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και μετά παρατηρούμε ότι τα κομμάτια παίζονται πιο γρήγορα τουλάχιστον στις ηχογραφήσεις. (Αυτό υποδείχθηκε και σε ελεύθερη συζήτηση από τον Κ. Γεωργούλη που από προσωπική του ενασχόληση ερευνά τέτοιας φύσης ζητήματα της μουσικής της Σίφνου.) Συγκρίνοντας ενδεικτικά την ηχογράφιση των α/φών Ξανθάκη από το τραγούδι «Καναράκι» από την ραδιοφωνική εκπομπή στην ΕΡΑ που έλαβε χώρα την δεκαετία του '60 με την εκτέλεσή τους από την κασέτα του 1976 η διαφορά είναι εμφανέστατη. Έχουμε στην πρώτη περίπτωση το τέμπο περίπου στα 80 bpm ενώ στη δεύτερη στα 94 bpm¹²¹ και κούρδισμα χαμηλότερο στην πρώτη περίπτωση κατά μισό τόνο. Υπήρξε φυσικά το ερώτημα εάν λόγω ποιότητας της 1^{ης} ηχογράφησης έπεσε το tempo και το κούρδισμα, όμως το κούρδισμα είναι ακριβώς αυτό που περιγράφηκε στις αρχικές παραγράφους και που κουρδίζουν τα όργανα σήμερα, (το λαούτο κανονικά παίζοντας σε τονικότητα ντο ματζόρε και το βιολί ολόκληρο ένα τόνο κάτω έχοντας χειρισμό ρε ματζόρε) Το ότι δεν είναι πεσμένος ο τόνος λόγω κακής ποιότητας επιβεβαιώθηκε και από τον Κ. Γεωργούλη σε σχέση με τον χειρισμό του βιολιού. Άρα η δεύτερη ηχογράφιση είναι αυτή στην οποία είναι «ανεβασμένο» το κούρδισμα κατά μισό τόνο περίπου και ανεβασμένο το tempo. Αυτό ενδεχομένως να δείχνει πως και η Σίφνος που σε γενικότερες γραμμές δεν ακολουθούσε μουσικά τους νεωτερισμούς της κάθε εποχής επηρεάστηκε σε ένα βαθμό, όπως φαίνεται, από τις επιταγές της δισκογραφίας. Όσον αφορά το γλέντι ο Κ. Γεωργούλης έχει την αίσθηση πως και στο γλέντι από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και μετά παίζονταν πιο γρήγορα κάποια κομμάτια. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι σε όλες τις συνενυρέσεις γίνονταν το ίδιο ούτε ότι το γενικότερο ύφος ήταν διαφορετικό σε βαθμό αλλοίωσης. Σήμερα είναι και στην ευχέρεια του κάθε ντόπιου μουσικού πως θα προσεγγίσει τον σκοπό ανάλογα με τις γνώσεις και την αισθητική του.

¹²¹ Beats per minute: παλμοί ανά λεπτό

Το tempo αποκαλύπτει και άλλες ενδιαφέρουσες πτυχές του ζητήματος. Όπως μας πληροφορεί ο λαουτιέρης Γ. Λεμπέσης παλαιότερα και πριν την εμφάνιση της δισκογραφίας, υπήρχαν διαφορές στο τέμπο ανάμεσα στα χωριά της Σίφνου που χαρακτήριζαν από ποιο μέρος του νησιού κατάγεται το κάθε τακίμι:

«Οι Αρτεμωνιάτες έχουνε πολλές διαφορές σε σχέση με τα κάτω μέρη. Το κυριότερο είναι ότι στα πάνω μέρη παίζανε πιο γρήγορα (στον Αρτεμόνα, Χερρόνησο κλπ, τα κάτω μέρη είναι Απολλωνία κλπ). Παλιά υπήρχε και διαμάχη. Δηλαδή δεν πήγαινε κάποιος που ήτανε απ' τον Αρτεμόνα σε πανηγύρι της Απολλωνίας. Δεν υπήρχε αυτό. Αυτό ξεκίνησε να γίνεται την εποχή των πατεράδων μας και πιο μετά, τη δεκαετία του '80 , '90 και μετά που ξεκίνησαν να πηγαίνουνε οι νέοι σε γάμους (...) Αλλά κατά τ' άλλα δεν υπήρχε περίπτωση να πάει κάποιος σε ένα πανηγύρι από τα πάνω στα κάτω μέρη και αντίστροφα. Αυτό ήτανε σίγουρο. Άμα ακούσεις ηχογραφήσεις οι οργανοπαίκτες στην Απολλωνία παίζουνε με πιο αργό ρυθμό, καθαρά μιλάω για το τέμπο, σε πιο αργό ρυθμό. Το οποίο πλέον δεν ισχύει γιατί τώρα όλοι έχουνε επηρεαστεί από όλους.»¹²²

Εδώ, δηλαδή, τίθεται και θέμα ταυτότητας με την έννοια της μουσικής ταυτότητας που αναλύσαμε στο θεωρητικό μέρος. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας και οι μουσικές διαφορές που δημιουργούν κοινωνικές ταυτότητες βλέπουμε πως παρατηρούνται σε μικροκλίμακα μέσα στο ίδιο το νησί. Μέχρι και αρκετά πρόσφατα, δεκαετία του '80, '90 ξεχώριζαν ακόμα οι διαφορές ενώ σήμερα, όπως συμπεραίνουμε από τα λεγόμενα του Γ. Λεμπέση υπάρχει μια πιο ενιαία αισθητική που χαρακτηρίζει στο σύνολό του όλο το νησί.

¹²² Συνέντευξη του Γ. Λεμπέση στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

Κεφάλαιο 8: Φωνητική προσέγγιση

Σε ένα σιφνέικο γλέντι δεν υπάρχει ένας τραγουδιστής αλλά πολλοί, το τραγούδι είναι ομαδικό στις περισσότερες περιπτώσεις εκτός από τη στιγμή που θα ειπωθούν ποιητικά. Η μουσική συνένωση, άρα και η φωνητική πράξη λαμβάνει χώρα είτε σε εξωτερικό είτε σε εσωτερικό χώρο στη Σίφνο. Θα μπορούσε να γίνει π.χ. μέσα σε μια σάλα ενός σπιτιού είτε σε ένα πανηγύρι προς τιμήν ενός Αγίου. Το τραγούδι λοιπόν είναι ως επί το πλείστον ομαδικό και όχι ατομικό είτε λόγω ενίσχυσης της έντασης του τραγουδιού είτε και για λόγους συναισθηματικούς και αίσθησης της ομάδας. Ο εξωτερικός χώρος σ' ένα νησί είναι συνήθως ανοιχτός, δεν υπάρχουν πολλές αντηχήσεις όπως π.χ. σε μια ορεινή περιοχή και σε συνδυασμό με το ότι το βιολί παίζει σε συχνότητες υψηλές η φωνή μοιραία χρειάζεται ενίσχυση σε έναν ανοιχτό χώρο. Οι τραγουδιστές καλούνται να «τοποθετήσουν» δηλαδή τη φωνή τους και να συσπειρωθούν πολλοί μαζί με σκοπό να ακουστούν στο γλέντι. Όπως προαναφέρθηκε, ποιητικά λέγονται σε όλες τις περιστάσεις του γλεντιού αλλά πολύ περισσότερο στις μικρότερες συνενώσεις, στις γιορτές στα σπίτια ή στους γάμους όπου εκεί οι αποστάσεις μικραίνουν, υπάρχει μια άλλης μορφής τελετουργία και το γλέντι περιστρέφεται γύρω από τα τιμώμενα πρόσωπα οπότε η μονωδία μπορεί πιο εύκολα να ακουστεί από θέμα έντασης.

Συνήθως το τραγούδι ήταν αντρική υπόθεση, δεν αποκλείονταν όμως οι γυναίκες και μία μεγάλη εκπρόσωπος του Σιφνέικου τραγουδιού στη δισκογραφία είναι η Μαρία Ξανθάκη που, όπως είδαμε, μαζί με τα αδέρφια της ηχογράφησαν πάμπολλους δίσκους αντιπροσωπεύοντας επάξια το σιφνέικο ύφος. Στις ηχογραφήσεις μας συναντούμε διάφορους άντρες τραγουδιστές αλλά μόνο τη Μαρία Ξανθάκη ως γυναικεία φωνή. (Σε δύο μόνο τραγούδια τραγουδάει μαζί της και η αδελφή της Κατίνα). Ακούγοντας τις διαθέσιμες ηχογραφήσεις παρατηρούμε ότι η ίδια τραγουδά στις προκαθορισμένες βάσεις που ήταν οι σκοποί, δηλαδή οι σκοποί δεν αλλάζουν τονικότητα για να τραγουδήσει γυναίκα, ούτε όταν πρόκειται για επίσημη ηχογράφιση. Αυτό πιθανότατα θα διατάρασσε το ηχόχρωμα.

Θέλοντας να αναλύσουμε περαιτέρω το ηχόχρωμα από την πλευρά της φωνής αλλά και γενικότερα την φωνητική πράξη αναλύσαμε φωνητικά τρεις αντρικές φωνές (Β. Γεωργούλη, Γ. Ατσόνιου, και αγνώστου από γλέντι) και μία γυναικεία, αυτή της Μ. Ξανθάκη.

Όσον αφορά τις αντρικές φωνές παρατηρούμε ότι στα τραγούδια που θεωρούνται «τοπικά» οι βάσεις είναι υψηλές και η φωνή περιστρέφεται γύρω από το αντρικό πέρασμα (passaggio). (Το πέρασμα είναι το σημείο όπου τα εσωτερικά όργανα της φώνησης, ο λάρυγγας, η μαλακή υπερώα, η γλώσσα, η επιγλωττίδα πρέπει να πάρουν μία άλλη θέση

ώστε να βοηθήσουν τις φωνητικές χορδές να αλλάξουν τα φυσικά χαρακτηριστικά τους (μήκος, πλάτος, πάχος) με σκοπό να ανέβει το τονικό ύψος¹²³. Στη βιβλιογραφία ο όρος περιγράφεται ως το σημείο αλλαγής μεταξύ «στηθικής» και «κεφαλικής» φωνής (chest-head voice) με σκοπό την επίτευξη υψηλότερων συχνοτήτων.¹²⁴ Για παράδειγμα όταν έχουμε ομιλία οι θέσεις των εσωτερικών οργάνων είναι συγκεκριμένες και για να κατευθύνει ο τραγουδιστής τη φωνή του σε μία συγκεκριμένη τονικότητα, κυρίως υψηλή πρέπει να αλλάξουν αυτές οι θέσεις ώστε οι φωνητικές χορδές να μπορέσουν να ταλαντωθούν ελεύθερα και να τραγουδήσουν τη συγκεκριμένη συχνότητα.)

Το αντρικό πρώτο πέρασμα για μια μεσαία αντρική φωνή (τενόρος) είναι γύρω στο Re#₄ με Fa#₄¹²⁵ και για να μπορέσουν οι τραγουδιστές να έχουν ομοιόμορφο και γεμάτο ήχο περνώντας από την μία θέση στην άλλη συνήθως χρειάζεται αρκετή εκπαίδευση. Τα περισσότερα τοπικά τραγούδια της Σίφνου κυμαίνονται μελωδικά ακόμα και πάνω από το Fa# της τέταρτης οκτάβας που σημαίνει ότι ένας άντρας τραγουδιστής καλείται να διαχειριστεί με κάποιο τρόπο το γεγονός ότι πρέπει να φθάσει τονικά ψηλά. Στις ηχογραφήσεις μας παρατηρούμε και στους τρεις τραγουδιστές αρκετή υπογλωττιδική πίεση, πολλή στήριξη και ανεβασμένο λάρυγγα. Σε ορισμένες περιπτώσεις δίνεται η αίσθηση κλειστών χώρων και σφιξίματος των θέσεων με αποτέλεσμα να ακούγεται «φωναχτό» το τραγούδι σε μια προσπάθεια υπέρβασης της δυσκολίας του περάσματος. Παρατηρούμε ταυτόχρονα στον ήχο πολύ συμμετοχικό και ενεργό σώμα καθώς και αρκετή στήριξη από θέμα αναπνοής. Διακρίνουμε επίσης ρινικότητα.

Στις περισσότερες παραδόσεις που απαιτείται τραγούδι σε εξωτερικούς χώρους έχουμε τοποθέτηση της φωνής ώστε να ενισχύεται η μεσαία και η πρίμα συχνότητα, είτε πρόκειται για άντρες είτε για γυναίκες. Σύμφωνα με την μέθοδο “Voice Craft” της Alison Bagnall και Jo Estill, από τις 6 ποιότητες φωνής που διακρίνονται στο άρθρο ‘Analysis and synthesis of six voice qualities’¹²⁶ : ομιλία -speech voice, λυγμός-sob/cry/confidential voice, μέταλλο – twang, φαλσέττο- falsetto, επιβλητική- belting, κλασσική – opera, η ποιότητα

¹²³ Σύμφωνα με την Αγγελική Τουμπανάκη (phD), καθηγήτρια φωνητικής, βοκαλίστρια, παραγωγό, sound experimentalist.

¹²⁴ Katrin Neumann, P. S. (2005, Σεπτέμβριος). The Interplay between Glottis and Vocal Tract during the Male Passaggio. *Folia Phoniatica et Logopaedica*.

¹²⁵ Katrin Neumann, P. S., ο.π.

¹²⁶ Estill, J., & Ananthapadmanabha, T. V. (1989). Analysis and synthesis of six voice qualities. *The Journal of the Acoustical Society of America*(86).

φωνής που πλησιάζει περισσότερο στο τραγούδι που έχουμε είναι το twang στο οποίο έχουμε ανυψωμένο λάρυγγα, στένωση της αρυταινοεπιγλωττιδικής βαλβίδας, ανυψωμένη θέση γλώσσας, προβολή ήχου και πίεση μπροστά. Στην περίπτωση μας διακρίνουμε ρινικό twang και όχι καθαρό twang όπου ο αέρας περνά και από τη ρινική κοιλότητα.

Όσον αφορά τώρα την γυναικεία φωνή, της Μαρίας Ξανθάκη, η διαφορά είναι πως δεν υπάρχει τόση πίεση στους λαρυγγικούς μύες και το τραγούδι δίνει την αίσθηση πως είναι πιο άνετο. Η τονικότητα, που παραμένει όπως είπαμε η ίδια, βοηθά σε αυτό. Η ίδια τραγουδά στην μεσαία της περιοχή που κινείται στην τέταρτη οκτάβα σε αντίθεση με τους άντρες που χρειάζεται να εισέλθουν σε υψηλή περιοχή. Τραγουδά κάτω από το πέρασμά της στα περισσότερα τραγούδια. Παρατηρούμε ψηλό λάρυγγα, όχι όμως σε θέση twang και προβολή του ήχου στη μάσκα. Παρατηρήσαμε επίσης ένταση στη ρίζα της γλώσσας και παχιές και όχι τεντωμένες φωνητικές χορδές. Έχουμε αρκετούς λαρυγγισμούς, δηλαδή απότομη μετακίνηση του λάρυγγα σε διάφορα σημεία. Τα γυρίσματά της είναι πολύ καθαρά, έχει σχετικά ρηχή αναπνοή και όχι μεγάλη διαφραγματική στήριξη παρότι το σώμα της είναι αρκετά συμμετοχικό¹²⁷.

Σε κάθε περίπτωση καταλαβαίνουμε πως το τραγούδι έχει πολύ ενεργό σώμα κάτι που εν μέρει δείχνει και την συναισθηματική ένταση και φόρτιση, ιδιαίτερα στις ηχογραφήσεις από γλέντια. Οι τεχνικές λεπτομέρειες και οι αναλύσεις των φωνών έχουν αξία μόνο στην βάση όπου καθορίζουν το ηχόχρωμα και μας βοηθούν στην καλύτερη προσέγγιση των τραγουδιών αλλά και των ατόμων που άφησαν το στίγμα τους στη συγκεκριμένη παράδοση.

¹²⁷ Οι παρατηρήσεις έγιναν και με τη βοήθεια της Α. Τουμπανάκη, (phD), καθηγήτρια φωνητικής, βοκαλίστρια, παραγωγό & sound experimentalist.

Κεφάλαιο 9: Συμπεράσματα

Στην συγκεκριμένη εργασία επιχειρήθηκε μια εξέταση εκφάνσεων της σιφνέικης μουσικής παράδοσης σαν να ήταν κλάδοι ενός ευρύτερου μουσικού και πολιτισμικού δικτύου. Ακολουθώντας την Εμπειρικά Θεμελιωμένη Θεωρία και λαμβάνοντας υπόψη την ιστορική και κοινωνικοπολιτισμική πορεία της Σίφνου, τα έθιμα και τις μουσικές της ιδιαιτερότητες, το διαθέσιμο μουσικό περιεχόμενο ταξινομήθηκε και αναλύθηκε με γνώμονα την ανάδειξη του μουσικού πλούτου, της διαφορετικότητας της μουσικής της Σίφνου και την παρουσίαση του μουσικού κόσμου της κοινότητας λαμβάνοντας υπόψη και τη στάση και την άποψη των ίδιων των ντόπιων οργανοπαικτών και ακροατών απέναντι στη μουσική αυτή. Κατά την πορεία της έρευνας προέκυπταν νέα ερωτήματα που τροφοδοτούσαν το περιεχόμενο των επόμενων βημάτων.

Με μια γενικότερη ματιά αποτιμώντας και συνοψίζοντας τα αποτελέσματα που προέκυψαν τελικά για την μουσική της Σίφνου έχουμε τα εξής:

- Παρατηρήθηκε έντονη σύνδεση με την Πόλη που επιβεβαιώνεται ιστορικά. Επίσης η έντονη εμπορική δραστηριότητα με άλλα νησιά του Αιγαίου αλλά και με τα παράλια της Μ. Ασίας εμπλούτισε το ρεπερτόριο και τις μελωδίες του νησιού κατά πολύ. Παρατηρήθηκε, ακόμη, συνάφεια με την αστική κουλτούρα σε βαθμό που δεν περιμέναμε (εννοώντας την μουσική που προήλθε από την Αθήνα και το ρεμπέτικο τραγούδι). Δεν φαίνεται να έχουμε αντίστοιχη επιρροή της αστικής κουλτούρας σε κανένα άλλο νησί των Κυκλάδων στο βαθμό που έχει επηρεαστεί η Σίφνος. Η μετανάστευση των «τσικαλάδων» στην πρωτεύουσα μεταπολεμικά, η κοντινή απόσταση της Σίφνου από το λιμάνι του Πειραιά, η πιθανή επιρροή από εξόριστους ρεμπέτες αλλά ίσως και η συμβολή συγκεκριμένων ατόμων συνετέλεσαν στο να υπάρχουν πάμπολλα τραγούδια αστικά που ζυμώθηκαν και ενσωματώθηκαν στο ρεπερτόριο.
- Παρότι οι ρυθμοί που χρησιμοποιούνται στα γλέντια σε ένα γενικό πλαίσιο είναι γνωστοί και δεν διαφέρουν από τους βασικούς ελληνικούς ρυθμούς, διεισδύοντας περισσότερο και ταξινομώντας τα τραγούδια, παρατηρήσαμε πως η χρησιμοποίηση της λεγόμενης «τρίλιας» από το λαούτο σε συνδυασμό με το ιδιαίτερο «κούνημα» του ρυθμού δίνει μια ταυτότητα στην αίσθηση του ρυθμού που χαρακτηρίζει το σιφνέικο παίξιμο το οποίο είναι αλληλένδετο με τον χορό και φανερώνεται και μέσα απ' αυτόν. Είναι αξιοσημείωτος ο τρόπος

με τον οποίο τραγούδια επώνυμης δημιουργίας κυρίως αστικού ρεπερτορίου με ποικίλους ρυθμούς έχουν αφομοιωθεί ρυθμικά στον σιφνέικο τρόπο παιξίματος κάτι που κάνει να φαίνεται πολύ ξεκάθαρα ο παραπάνω ισχυρισμός.

- Η στιχουργική διάθεση των Σιφνιών, που εκφράζεται με τα λεγόμενα «ποιητικά» συμπεράναμε πως χαίρει μεγάλης δημοφιλίας στα τοπικά γλέντια και στους γάμους. Λόγω του ότι πρόκειται για δημιουργία της στιγμής στις ηχογραφήσεις μας δεν είχαμε ανάλογη εικόνα.
- Συναντήσαμε πάρα πολλά είδη μουσικών δρόμων μακάμ στα παλαιότερα και πιο «τοπικά» κομμάτια. Η ποικιλία και το είδος των μακάμ καταδεικνύει και επιβεβαιώνει τη σχέση την Πόλη και τη Μ. Ασία. Αξιοσημείωτο ήταν ότι σε κάποια από αυτά τα κομμάτια συναντούσαμε εναλλαγές δύο ή και τριών μακάμ στο ίδιο κομμάτι. Αναπτύσσονται, επίσης σε όλο τους το εύρος ολόκληρες οι κλίμακες, πράγμα που μας ώθησε στην υπόθεση ότι πρέπει να χρησιμοποιείτο το βιολί σαν βασικό όργανο από πολύ παλιά στη Σίφνο, καθώς σουραύλια, λυράκια ή τσαμπούνες που χρησιμοποιούνταν στο Αιγαίο πριν το βιολί είχαν πολύ μικρό εύρος και δεν θα μπορούσαν να υποστηρίξουν τις μελωδίες που συναντούμε στα τοπικά κομμάτια.
- Η χρησιμοποίηση πολλών μακάμ, οι σχετικά αρκετοί οργανικοί σκοποί, οι σύνθετες μελωδίες του βιολιού αλλά και το ότι μελωδία του βιολιού δεν ταυτίζεται τις περισσότερες φορές με τη μελωδία της φωνής είναι κάτι που δείχνει την ευελιξία αλλά και την συνθετότητα των τραγουδιών που παίζονται. Οι ντόπιοι οργανοπαίκτες και τραγουδιστές, που είναι ξεκάθαρα πως στην πλειοψηφία τους ήταν ερασιτέχνες, φαίνεται να χρησιμοποιούσαν με μεγάλη ευχέρεια τους μουσικούς δρόμους που χαρακτηρίζουν τα κομμάτια γνωρίζοντας τον σκοπό από συγκεκριμένη τονικότητα. Φαίνεται να υπήρχε

αντίστοιχη ευελιξία και στο κούρδισμα (εξετάστηκαν ηχογραφήσεις που βρέθηκαν σε χαμηλότερο κούρδισμα) αλλά και στην επιλογή των μελωδικών φράσεων σε ένα γλέντι, όπως και στην επιλογή των στίχων. (Αποκορύφωμα του τελευταίου αποτελούν και τα «ποιητικά».)

- Αναλύοντας τις ηχογραφήσεις κατά την πορεία της έρευνας και θέτοντας ερωτήματα όσον αφορά την προέλευση και την ενσωμάτωση κάποιων σκοπών προέκυψαν άλλα ερωτήματα σχετικά με την επιρροή της δισκογραφίας στο νησί. Και η δισκογραφία φαίνεται να είναι ένα κομβικό σημείο για την πορεία της μουσικής της Σίφνου στο διάβα του χρόνου. Έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο όσον αφορά την ανανέωση ρεπερτορίου στο νησί με την εισαγωγή πολλών κυρίως αστικών κομματιών, από τα μέσα της δεκαετίας του '20 ως ακόμη και τη δεκαετία του '60, και την αφομοίωσή τους στο τοπικό γλέντι. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι τα καινούργια κομμάτια προσαρμόστηκαν στο υπάρχον ιδίωμα, και δεν το αλλοίωσαν. Διαμεσολαβήθηκαν θα έλεγε κανείς από ένα πεδίο «Σιφνευικότητας» και εμποτίστηκαν από αυτό. Θεωρούμε, δηλαδή, ότι τα κομμάτια που προήλθαν από τη δισκογραφία «διασκευάστηκαν» και ενσωματώθηκαν στον ήχο της Σίφνου σε βαθμό που σε πολλές περιπτώσεις δεν αναγνωρίζει κανείς το πρωτότυπο. Όσον αφορά τα τραγούδια τα τοπικά της Σίφνου ναί μεν ηχογραφήθηκαν, ουδέποτε όμως συνδέθηκαν με συγκεκριμένα ονόματα μουσικών, ούτε και έλαβαν μεγάλη απήχηση ανάμεσα στα νησιώτικα του Αιγαίου. Ακόμη, οι νέοι μουσικοί που παίζουν στα τοπικά γλέντια φαίνεται να ακολουθούν μια παράδοση που δεν στηρίζεται σε δισκογραφημένες εκτελέσεις, αλλά στην ζωντανή βιωματική εκμάθηση από γενιά σε γενιά. Οι νέοι μουσικοί θα συμβουλευτούν τη δισκογραφία και τις ηχογραφήσεις που υπάρχουν αλλά αυτοσχεδιάζουν στα γλέντια χωρίς να

ξεφεύγουν από το ύφος. Αυτή είναι ίσως και η ελευθερία της παράδοσης που ενώ φαινομενικά περιορίζεται στα στενά όρια του τόπου και της επαναληψιμότητας, στην ουσία όμως για τους μουσικούς αυτούς απελευθερώνει και επιτρέπει την συμβολή του προσωπικού στοιχείου, κάτι που στα σιφνέικα γλέντια ενθαρρύνεται ακόμα και για τους συμμετέχοντες που τραγουδούν ή σκαρφίζονται στίχους. Οι μουσικοί νοιώθουν ότι στο γλέντι «πλάθουν» ενώ η δισκογραφία που έχει μια πιο τετραγωνισμένη λογική τους περιορίζει.

- Μέσα από την διερεύνηση των τονικοτήτων που χρησιμοποιούνται μπορέσαμε να εξάγουμε συμπεράσματα αρχικά σε σχέση με το ρεπερτόριο καθώς η τονικότητα θα μπορούσε να αποτελεί ένα από τα κριτήρια για το αν ένα τραγούδι προήλθε από τη δισκογραφία ή ήταν παλαιότερο και αφετέρου για το ύφος του τραγουδίσματος αλλά και του ηχοχρώματος γενικότερα. Άξιο διερεύνησης ήταν το γεγονός ότι οι τονικότητες είναι συγκεκριμένες ενώ επιβεβαιώθηκε μέσα από τις ηχογραφήσεις η εικασία ότι υπήρχε παλαιότερα μεγάλη ευχέρεια στο κούρδισμα και ίσως οι υψηλές βάσεις για τους άντρες τραγουδιστές δεν ήταν πάντα τόσο ψηλές. Οι ανάγκες του γλεντιού και η κατασκευή των οργάνων είναι μόνο μερικοί από τους παράγοντες που επηρεάζουν την επιλογή της τονικότητας. Η ισορροπία που έχει προκύψει και καθιερωθεί με τις ευκολίες ή δυσκολίες που συνεπάγεται δημιουργεί το συγκεκριμένο άκουσμα και παραπέμπει στον ιδιαίτερο ήχο της Σίφνου.
- Το λαούτο, το βιολί και το τραγούδι ως τα βασικά συστατικά της μουσικής που παράγεται αποκάλυψαν μέσα από το κούρδισμα και τις τεχνικές τους ιδιαιτερότητες το ηχητικό τοπίο που εν τέλει χαρακτηρίζει τον σιφνέικο ήχο. Για παράδειγμα το κούρδισμα του βιολιού ένα τόνο κάτω, η έλλειψη της

μπάσας σολ από το λαούτο ή η «ταμπουρατζίδικη» ηχητική αισθητική που διακρίναμε στο παίξιμο του λαούτου είναι στοιχεία που κάνουν το ηχόχρωμα πάρα πολύ συγκεκριμένο και το διαχωρίζουν από αυτό των άλλων νησιών ενδεχομένως, ενώ ταυτόχρονα μαρτυρούν στοιχεία για την ιστορία της μουσικής αυτής.

- Η έλλειψη επίσημων ηχογραφήσεων αντιμετωπίστηκε ως πρόβλημα στην αρχή της έρευνάς μας. Η επιλογή όμως του δείγματος από το σώμα ηχογραφήσεων που διέθεταν οι ντόπιοι μουσικοί στους υπολογιστές τους αποδείχθηκε καλύτερη αναφορά στα ηχητικά ακούσματά τους, καθώς πέρα από την βιωματική προσέγγιση οι ίδιοι μελετούν από εκεί τους παλαιότερους. Συμβουλευόμενοι και την άποψη των ίδιων αλλά και παρατηρώντας παλιές και νέες ηχογραφήσεις δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε πως εν τέλει το παίξιμο στη Σίφνο έχει μείνει το ίδιο με αυτό του '60 –'70. Σε καινούργιες ηχογραφήσεις κυρίως από γλέντια δεν έχει αλλοιωθεί το ηχόχρωμα και καθώς αναφέρει και ο Κ. Γεωργούλης «Έχει μείνει το ίδιο ρεπερτόριο, το ίδιο κούρδισμα, το ίδιο παίξιμο του λαούτου, ίδια δοξαριά!»¹²⁸.
- Με μια γενική ματιά και με την επιφύλαξη του σφάλματος στην προσπάθεια περιγραφής μιας βιωμένης μουσικής εμπειρίας, εάν μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το παίξιμο λαμβάνοντας υπόψιν τα προηγούμενα θα λέγαμε πως είναι σκληρό, εκφραστικό και ρυθμικό με αναμφισβήτητα περίτεχνες μελωδίες που προσδίδουν μία λόγια αίσθηση χωρίς όμως να υπολείπεται το παίξιμο σε δυναμισμό. Στα γλέντια είναι έντονο το ομαδικό στοιχείο, το στοιχείο του χορού και της στιχομυθίας δίνοντας την αίσθηση πως υπάρχει

¹²⁸ Συνέντευξη του Κ. Γεωργούλη στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

τελετουργία και ένα αυστηρό τυπικό που λαμβάνει χώρα ανάμεσα στα μέλη της ομάδας. Το τραγούδι αλλά και το παίξιμο είδαμε ότι είναι πολύ συναισθηματικό και βιωματικό. Τα βήματα του χορού σε γενικό πλαίσιο είναι αργά και στρωτά, δεν υπάρχουν τσαλίμια, ενώ η διάταξη είναι συγκεκριμένη. Αυτό είναι ενδεικτικό του ύφους και φανερώνει τις αξίες και τον τρόπο έκφρασης της κοινότητας.

- Γενικά η Σίφνος αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στο Αιγαίο. Ενώ οι ρυθμοί είναι οι ίδιοι (συρτός, καλαματιανός, μπάλλος κλπ), συναντούμε, όπως είδαμε, πολύ ιδιαίτερο ρεπερτόριο, ξεχωριστό κούρδισμα και ρυθμικό παίξιμο χωρίς λεγκάτα στο βιολί. Πολλά άλλα στοιχεία όπως η έλλειψη της μπάσας σολ στο λαούτο, η πενιά, η ιδιαίτερη «τρίλια» και το κούνημα του ρυθμού, οι υψηλές βάσεις για τους τραγουδιστές αλλά και η μεγάλη παράδοση με τα ποιητικά στα οποία αφιερώνεται πολύς χρόνος σε ένα γλέντι είναι στοιχεία που προσδίδουν ιδιαίτερο χαρακτήρα και ξεχωρίζουν τη Σίφνο ηχητικά ανάμεσα στις Κυκλάδες.

Κλείνοντας, συνοψίζουμε με κάποιες απόψεις σε σχέση με το πανηγύρι σήμερα καθώς και τη στάση των μουσικών, κάτι που δίνει ενδεχομένως μια εικόνα για την μουσική της Σίφνου στο μέλλον. Σήμερα το πανηγύρι και οι πρακτικές που το συνοδεύουν έχει επηρεαστεί και έχει αλλάξει λόγω του σύγχρονου τρόπου ζωής, της τεχνολογίας και του τουρισμού. Δεν έχει όμως αλλοιωθεί ο πυρήνας του, το παίξιμο, οι ιεροτελεστίες, τα έθιμα και το ύφος. Οι μουσικοί μας εκφράζουν τις απόψεις τους: Κ.Γεωργούλης: «Κρατάμε πολλά στοιχεία αλλά έχουμε θέμα στη συμμετοχή, στη διάθεση και στη διάρκεια», Γ.Λεμπέσης:

«Θεωρώ ότι έχει επηρεάσει πάρα πολύ η τεχνολογία και ό,τι έχει να κάνει με αυτήν. Δηλαδή το πιο απλό, το YouTube ας πούμε. Ο άλλος δεν έχει την ίδια λαχτάρα να πάει σ' ένα πανηγύρι σε σχέση με παλιά. Οι δουλειές είναι ένα άλλο, και το άγχος. Ακόμα και ένας δρόμος που έχει φτάσει σ' ένα ξωκλήσι μπορεί να επηρεάσει το πανηγύρι. Παλιά πηγαίνανε τρεις μέρες και μένανε στα ξωκλήσια και δεν γυρνούσανε

πίσω. Κάνανε δυο τρία ξωκλήσια μαζί, δυο τρία πανηγύρια μαζί. Ε και αναγκαστικά κάθονταν εκεί και γλεντούσανε. Ενώ σήμερα με την ευκολία σε όλα έχει χαθεί λίγο ο ρομαντισμός να το πω έτσι. Ακόμα και το φως (το ηλεκτρικό) δηλαδή.»

Ο Σπύρος Λεμπέσης λει:

«Έχουμε προσέξει αρκετά τα πανηγύρια, έχουμε κρατήσει το ύφος στα πανηγύρια. Δεν θα βρεις μικροφωνικές, δεν θα βρεις την έννοια του τραγουδιστή. Τραγουδάει όλη η παρέα μαζί όπως ήταν παλιά. Υπάρχει το βιολί και το λαούτο που παίζουνε στην κουρδισιά που ήτανε με το ύφος που ήτανε από παλιά, στους τόνους που ήτανε. Στο πανηγύρι θα τα συναντήσεις αυτά και το χειμώνα και το καλοκαίρι». ¹²⁹

Ομόφωνα οι ερωτηθέντες μουσικοί βεβαιώνουν πως υπάρχουν πολλοί και καλοί νέοι οργανοπαίκτες στο νησί. Έτσι, μπορεί το πανηγύρι να μην έχει τη δόξα και τη μοναδικότητα των παλιών εποχών, οι νέοι όμως διαφαίνονται οι συνεχιστές της παράδοσης αυτής. Οι ντόπιοι μουσικοί φαίνεται να έχουν μια κοινή στάση απέναντι στην μουσική παράδοση η οποία είναι να διαφυλάξουν αυτά που πήραν από τους προκατόχους τους με διάθεση να προσφέρουν και να καταθέσουν «το λιθαράκι τους». Χαρακτηριστική είναι η στάση του Κ. Γεωργούλη ο οποίος λέει χαριτολογώντας: «Η παράδοση θέλει σεβασμό και προσοχή δεν θέλει άγαρμπες κινήσεις, θέλει πολύ τάκτ. Αλλάζει αλλά όπως άλλαζε πάντα με αργούς ρυθμούς. Ό,τι έχει σμιλέψει ο χρόνος δεν το αλλάζεις εύκολα (όπως είχε πει και κάποιος παλιός πολιτικός). Πρέπει να προσθέσεις κι εσύ το λιθαράκι σου με πολλή προσοχή».

Και όσον αφορά την πιθανή αλλαγή που θα μπορούσε να υποστεί η μουσική αυτή, σε άλλη συζήτηση προσθέτει (αποκαλύπτοντας άθελά του εν μέρει τη σημασία και την κατακλείδα της εργασίας) : «Θεωρώ ότι δεν έχει αλλάξει το παίξιμο, ή αν έχει αλλάξει έχει αλλάξει ελάχιστα. Θεωρώ ότι είμαστε πολύ κοντά, κρατάμε πάρα πολύ το παλιό το παίξιμο. Εντυπωσιακά θα έλεγα. Οι ηχογραφήσεις είναι σημείο αναφοράς. Ενώ θα μπορούσαμε οι νέοι μουσικοί να έχουμε αλλάξει το παίξιμο... Θα μπορούσαμε να έχουμε αλλάξει τα κουρδίσματα, θα μπορούσαμε να είχαμε βγάλει τη μπάσα τη χορδή στο λαούτο... (Γιατί δεν έχει αλλάξει;) Τώρα το γιατί δεν έχει γίνει... Γιατί το μαθαίνουμε απ' την κούνια μας, μας είναι οικείο. Μας είναι αυτό, δεν μας είναι κάτι ξένο να αρχίσουμε να πειραματιζόμαστε ελαφρά τη καρδία να αλλάζουμε το ένα, να αλλάζουμε το άλλο. Ούτε όμως και θα γινόταν

¹²⁹ Συνεντεύξεις στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

και εύκολα αποδεκτό από τη Σιφνέικη κοινωνία που είναι γενικώς αυστηρή και συντηρητική μουσικά. Αλλά κι εμείς το θέλουμε έτσι. Το γουστάρουμε, το θέλουμε έτσι!»¹³⁰

¹³⁰ Συνεντεύξεις στο Παράρτημα στο τέλος της παρούσας εργασίας σελ 107

Παράρτημα

Συνεντεύξεις – ελεύθερες συζητήσεις

Κ. Γεωργούλης : «Το κούρδισμα είναι ένα τόνο κάτω. Όλες οι νότες του βιολιού ένα τόνο κάτω. Γιατί σε άλλα νησιά κουρδίζανε μόνο τη μι ένα τόνο κάτω. Αντί να είναι μι λα ρε σολ ήτανε ρε λα ρε σολ. Στη Σίφνο είναι ένα τόνο κάτω όλες οι νότες του βιολιού. Και στην Ήπειρο κουρδίζανε έτσι. Εγώ έχω χειρισμό ρε αλλά ακούγεται ντο. Στα Θερμιάς πούμε κάνουν συνδυασμό των παλαιότερων κουρδισμάτων. Δηλαδή κατεβάζουν ένα τόνο το βιολί όπως κάνουνε στη Σίφνο αλλά τη μι την κατεβάζουν ένα τόνο ακόμη κάτω όπως κάνουνε στη Νάξο. Οπότε η μι είναι δύο τονους κάτω, είναι ντο. Οπότε έχεις ντο σολ ρε φα. Οπότε έχουμε τα δύο όργανα να είναι σε άλλο κούρδισμα το ένα, σε άλλο κούρδισμα το άλλο. Το λαούτο λα ρε σολ ντο και το βιολί ένα τόνο κάτω. Δεν μπορεί το λαούτο που είναι όργανο συνοδείας να έχει ανοιχτές θέσεις και το βιολί που είναι το σολιστικό να έχει κλειστές θέσεις. Έπρεπε, μαλλον, να βρεθεί ένας τρόπος που να έχει και το βιολί ανοιχτές θέσεις. Και βρήκαν αυτό το κόλπο. Πανέξυπνο... με ανοιχτές θέσεις είναι πιο γεμάτο το παίξιμο και πιο εύκολος ο χειρισμός, πιο επιθετικό, σονάρει καλά. Άλλο να παίζεις ένα μι ουσάκ και να παίζεις ανοιχτή χορδή του βιολιού κι άλλο να παίζεις ένα ρε ουσάκ το οποίο είναι όλο κλειστό και η δεύτερη του ρε ουσάκ έχει τη μι χαμηλωμένη, δεν είναι ούτε μι, ούτε μι ύφεση είναι ένα μι χαμηλωμένο. Που θα το βρεις αυτό κλειστά πάνω στη λα χορδή; Οπότε τι κάνεις; Κατεβάζεις ένα τόνο την ανοιχτή χορδή που την έχεις μι κι είναι η πρίμα χορδή του βιολιού, την κάνεις ρε και παίζεις ένα ρε ουσάκ άνετα. Χειρισμός μι αλλά ακούγεται ρε αφού είναι ένα τόνο κάτω. Πολύ έξυπνο. Δεν ήτανε τυχαία όλα αυτά.»

« Η Ακρίδα δεν τραγουδήθηκε απ' την Ξανθάκαινα γιατί ήτανε σε αντρικό τόνο. Ισως και επειδή ήτανε και λίγο μετά τη χούντα δεν θέλανε να την τραγουδήσουνε και λόγω λογοκρισίας, ξέρεις»

«Τα σκεφτόμαστε μακαμικώς τα κομμάτια. Πρέπει να έχεις μια γνώση όμως.- Πως συνεννοείστε; - Τα παιδιά ειδικά που παίζουν λαούτο και η δική μου γενιά δεν είχαν γνώσεις μουσικής ήταν εντελώς πρακτικοί. Όταν ο άλλος ακούει το σκοπό ξέρει να παίζει το σκοπό και τελείωσε. Οπότε λέμε πάμε αυτό και τελείωσε. Και είναι και συγκεκριμένες τονικότητες οπότε δεν ψάχνει ο άλλος να βρει τι τονικότητα παίζεις. Δηλαδή ξέρει ότι ο Αη- Νηγιάς θα παιχτεί από 'κει. Δεν έχει άμα τον Αη-Νηγιά θα τον τραγουδήσει άντρας θα τον παίζουμε από χαμηλή τονικότητα κι άμα θα τον τραγουδήσει γυναίκα από ψηλή τονικότητα. Οι σκοποί έχουν συγκεκριμένες βάσεις. Ξέρεις ποιους σκοπούς παίζουμε σε αντρικές βάσεις; Τους σκοπούς που ήρθαν απ' τη δισκογραφία. Δηλαδή κάποια λαϊκά που τα είχανε τραγουδήσει άντρες τα πήρανε

και οι Σιφνιοί από την τονικότητα που τα ακούγανε ενώ τα παλιά Σιφνέικα, δηλαδή Χερρόνησος, Σμυρνέικος, Αη-Νηγιάς κι όλα αυτά είναι σε γυναικείες βάσεις. Κάποια τα παίζουμε σε πιο βολικές βάσεις για τους άντρες και κυρίως είναι αυτά που ήρθανε μεταγενέστερα»

«Η Σίφνος είχε και άμεση σχέση με την Κωνσταντινούπολη και με αστικά κέντρα. Έχουνε έρθει πολλά του αστικού ρεπερτορίου και του Κωνσταντινουπολίτικου ρεπερτορίου. Μέρα παρά μέρα γλεντούσανε οπότε χρειαζότανε ανανέωση ρεπερτορίου. Ο,τι ακούγανε είτε απ'το ράδιο είτε απ'τα δισκάκια σιγά σιγά περνούσε και στο ρεπερτόριο» «Πριν από τα δισκάκια τα 45άρια υπήρχανε οι πλάκες οπότε στους καφενέδες ή στα πλουσιόσπιτα που είχανε γραμμόφωνα καμιά πλάκα που ακούγανε τα περνούσανε και στα βιολιά»

« Έστω δηλαδή κι αυτά που ακούς από της μπομπίνες που ήτανε στα γλέντια που ακούς μέσα και γελάνε και χτυπάνε παλαμάκια και γίνεται ένας χαμός ακόμη κι από κει παίρνεις πολλή πληροφορία για το κούρδισμα , για το ρεπερτόριο, για το παίξιμο του κάθε βιολιστή και του κάθε λαουτιέρη, για τα ποιητικά που είπανε, για τα τραγούδια, παίρνεις πολλή πληροφορία. Κυρίως το παίξιμο το δικό μου έχει επηρεαστεί από το παίξιμο του Μουγάδη που τον είχα και δάσκαλο, του Ξανθάκη, όχι τόσο από τις κασέτες τις επίσημες όσο απ'τις κασέτες του πανηγυριού και βεβαίως ο Μουγάδης που τον είχα από κοντά στα πανηγύρια και τον άκουγα αλλά κυρίως από κασέτες που μου δίνανε διάφοροι από γλέντια. [...]Αξιολογώ το ίδιο σημαντικά και τις κασέτες του γλεντιού με τις κασέτες τις επίσημες που υπήρχε απόλυτη ησυχία κλπ. Οι ηχογραφήσεις του Τσιάνη ας πούμε κυκλοφόρησαν τα τελευταία δέκα χρόνια μη σου πω και λιγότερο. Οι μόνες επίσημες ηχογραφήσεις ήτανε αυτά τα τέσσερα κομμάτια που είχε βάλει ο Σίμωνας Καρράς στο δίσκο του, τα υπόλοιπα πού θα τα 'βρισκα; Κι από τα γλέντια βέβαια πόση πληροφορία να συγκρατήσεις για να πας την άλλη μερα να μελετήσεις στο σπίτι. Οπότε οι ηχογραφήσεις αυτές ήτανε πολύτιμες, μπορεί να 'χε λίγο φασαρία να 'τανε πετσοκομμένες. Πότε πατούσε κάποιος το play πότε πατούσε το stop.. αλλά ήτανε πολύτιμη πληροφορία για να μπορέσει κανείς να μελετήσει π.χ. τη φράση του Μουγάδη, πώς την έκανε, ή την τονικότητα»

[...].

Στις καινούργιες ηχογραφήσεις δεν έχει αλλοιωθεί το ηχόχρωμα, έχει μείνει ακριβώς όπως ήτανε. Είναι το ίδιο τώρα που έχουμε 2020 με το '70 και το '60. Έχει μείνει το ίδιο ρεπερτόριο, έχει μείνει το ίδιο κούρδισμα, έχει μείνει το ίδιο παίξιμο του λαούτου η ίδια δοξαριά»

- **Πες μου λίγα λόγια για τον εαυτό σου**

Κ.Γεωργούλης: «Είμαι γεννημένος 30 Μαρτίου του 74, δυστυχώς στην Αθήνα αλλά ευτυχώς είναι κι οι δύο γονείς από Σίφνο οπότε ευτυχώς είχαμε πολλή τακτική επαφή με Σίφνο και ..Τα ξαδέλφια μου τα περισσότερα κάτω, οι θείοι και οι θείες αρκετοί κάτω. Εγώ κατέβαινα τρεις μήνες τα καλοκαίρια, 15 μέρες Πάσχα, μετά 15 μέρες Χριστούγεννα και μετά λόγω του βιολιού... τακτική επαφή επομένως σωματικά είμαι μόνο εδώ, ψυχικά και πνευματικά είμαι στη Σίφνο. Ξεκίνησα με τον Μουγάδη το καλοκαίρι του 86, την ίδια χρονιά επιστρέφοντας γράφτηκα στο ελληνικό ωδείο στην Αθήνα και είχα δάσκαλο τον Πρόδρομο τον Τσουρούκογλου 8 χρόνια κλασσικό. Και σιγά σιγά εδώ γνωρίστηκα και μπήκα στην πιάτσα που λέμε. Μελετάω Μουγάδη και Ξανθάκη, τους μελετάω ακόμη και τώρα δηλαδή. Αυτά.»

- Έχοντας μεγαλώσει στη Σίφνο, έχοντας παίζει σε ποικίλες περιστάσεις και έχοντας στα αυτιά σου τον ήχο από τα πανηγύρια, τους γάμους, τα γλέντια και τις παρέες στο νησί, ποιοι από τους δίσκους που όλοι οι μουσικοί έχετε μελετήσει (..) πιστεύεις ότι είναι οι αντιπροσωπευτικότεροι ?

Κ. Γεωργούλης: Του Σ. Καρρά 1973 η αντιπροσωπευτικότερη ηχογράφιση. Έπειτα ο Τσιάνης ο Σωτήρης τους πέτυχε στην ακμή τους και ο Ξανθάκης (κασέτες αλλά κυρίως δισκάκια 45άρια της δεκαετίας του '60 που ήταν παλαιότερα). Από κει έχω να πάρω πολλά.

«Ο,τι πιο χαρακτηριστικό ηχόχρωμα μπορείς να ακούσεις είναι αυτό: του Σ. Καρρά, και του Τσιάνη... και των Ξανθάκηδων. Των Ξανθάκηδων είναι πιο λειασμένο, πιο λείο το παίξιμο, πιο στρωτό, γιατί οι άνθρωποι ζούσανε στην Αθήνα, είχανε εξοικειωθεί με τα μικρόφωνα και με τα μηχανήματα, δεν παίζανε σε κάτι θεμωνιές και σε κάτι πανηγύρια σκέτα οπότε ήτανε το παίξιμο λίγο πιο λείο. Και ευτυχώς αυτές οι ηχογραφήσεις είναι στα χρόνια της ακμής, και της ακμής τους ηλικιακά και της ακμής όλου του πράγματος. Γιατί και τώρα εμείς είμαστε στην ακμή μας αλλά όλο το πράμα είναι σε παρακμή . Ενώ εκείνα τα χρόνια αυτοί είχανε την τύχη, τα καλά τους τα χρόνια να τύχουνε πάνω στην καλή την ακμή οπότε έχουμε την ευλογία να είναι στην ακμή τους και όλο το πράγμα και οι ίδιοι που τις έκαναν. Δεν νομίζω ότι υπάρχει σε άλλο νησί τέτοιο αρχείο, ίσως στην Κύθνο, στη Σέριφο... καλά οι Αξιώτες είχαν και πολλούς επαγγελματίες οπότε έχει αποτυπωθεί και σε βινύλιο. Αλλά εμείς έχουμε την τύχη να έχουμε και πολλά γλέντια της δεκαετίας του '70 τα οποία ήτανε πολύ καλά γλέντια και καταλαβαίνουμε από κει τι γίνεται και για το ρεπερτόριο και για το κούρδισμα»

Γρ.Λεμπέσης (λαουτιέρης): «Δεν υπάρχει καλή αποτύπωση γενικά, οι πιο καλές αποτυπώσεις είναι κάποιες ζωντανές ηχογραφήσεις στις οποίες ακούγεται φασαρία. Υπάρχουν οι ηχογραφήσεις του Μουγάδη που είναι μια σειρά από οργανικά κομμάτια χωρίς τραγούδι.

Αυτές είναι καλές ηχογραφήσεις αλλά και πάλι δεν υπάρχει ο παλμός του γλεντιού εκεί. Επίσης καλές ηχογραφήσεις είναι των Ξανθάκηδων. Αυτές είναι στουντιακές, βγάζουνε το χρώμα της Σίφνου αλλά πάλι είναι στουντιακές. Δεν αποδίδουνε ακριβώς την πραγματικότητα που γίνεται σ ένα σιφνέικο γλέντι. Αυτές τις ηχογραφήσεις θα διάλεγα αν ήθελα από κάπου να παρουσιάσω πράγματα. Επίσης, για να μην το αδικήσω, έχει γίνει και μια προσπάθεια από τον Πολιτιστικό πιο παλιά στην οποία όμως έχουν πάρει σκόρπιες ηχογραφήσεις οι οποίες δεν θεωρώ ότι αποδίδουνε ακριβώς αυτά που πρέπει και τους οργανοπαίκτες της προηγούμενης γενιάς, δεν έχει δηλαδή μια συνολική εικόνα»

Σπ. Λεμπέσης (βιολιτζής και δάσκαλος χορού): Επίσημα υπάρχουν λίγα πράγματα. Η ηχογράφιση του Τσιάνη με τον Μουγάδη είναι πολύ καλή και οι Ξανθάκηδες επίσης, απλώς αυτοί επηρεάστηκαν επειδή πήγαν στην Αθήνα. Ο,τι ηχογράφιση έχεις του Μουγάδη είναι τέλεια. Ειδικά αυτές οι οργανικές ηχογραφήσεις με τον Μουγάδη μουσικά είναι άρτιες.

- Στο πέρασμα του χρόνου ιστορικά ποια πρόσωπα ξεχώρισαν μουσικά; Θεωρείς ότι το παίξιμο κάποιων επηρέασε την μετέπειτα πορεία του ήχου της Σίφνου;

Κ. Γεωργούλης: «Ξεκάθαρα ο Μουγάδης και ο Ξανθάκης γιατί από τον Αντιλαβή και τον Βιολά δεν έχουμε ηχογραφήσεις. Το παίξιμο του Ξανθάκη και του Μουγάδη μας έχει επηρεάσει όλους (τους μουσικούς) λίγο περισσότερο, λίγο λιγότερο. Ο καθένας ανάλογα με τις δυνάμεις του. Εγώ ,βέβαια, τους θεωρώ όλους δασκάλους μου,δηλαδή παίρνεις πληροφορία. Ακόμη ένας πολύ καλός ήταν ο «Ράφτης». Γιάννης Κόμης ή Ράφτης. 55χρονών πέθανε και επειδή είχε κάποια αναπηρία δεν πήγαινε και πολύ στα παιχνίδια. Από λαούτα ήτανε ο Γιώργος ο Ξανθάκης, Ο Λευτέρης (Λουκατάρης) , ο Τρίχας κι ο Γαλίφος.

Γρ.Λεμπέσης: «Θεωρώ ότι ο καθένας έχει αφήσει και κάτι, μια στάμπα. Από κάποιους έχουμε λίγες καταγραφές από κάποιους και καθόλου. Ο πρώτος είναι ο Αντιλαβής. Αυτός έφερε πολλά τραγούδια, τα μετέτρεψε και τα έφερε στο σιφνέικο. Πολλά ρεμπέτικα, σμυρναίικα κλπ. Η πρώτη γενιά οργανοπαικτών. Μετά ήτανε σίγουρα ο Μουγάδης, και ο Νόνικος οι οποίοι βάλανε αρκετά στοιχεία μέσα, είτε από νησιώτικα, είτε από λαϊκά, ο καθένας με το δικό του ύφος. Ο Ξανθάκης σίγουρα. Καταπιάστηκε πολύ με το νησιώτικο και έπαιζε και πολύ στην Αθήνα και μετά σίγουρα ο καθένας της καινούργιας γενιάς βάζει πράγματα αλλά πλέον είναι κάπως πιο εύκολο, δηλαδή έχεις όλα τα μέσα πλέον για να το κάνεις. Δεν ξέρω αν θεωρείται πλέον ότι κάποιος προσδίδει κομμάτια, αυτό θα το δείξει η ιστορία.»

Σπ. Λεμπέσης: Θα σου πω για τους παλιότερους όχι για την τωρινή γενιά που παίζουν ακόμα. Αυτοί που ξεχώρισαν και για το παίξιμό τους αλλά και για τη συμβολή τους στη μεταλαμπάδευση της μουσικής στη Σίφνο είναι πρώτα ο Αντιλαβής, ο πιο παλιός που δεν έχουμε ηχογραφήσεις του. Μετά είναι ο Αντώνης ο Κόμης, ο Μουγάδης, ο Νόνικος.... Έχουνε συμμετάσχει αυτοί σε μεγάλο όγκο γλεντιών και πανηγυριών. Παρόλο που μουσικά μπορεί να μην ήταν το ίδιο καλός ο Νόνικος δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη η συμβολή του. Όπως δεν μπορούμε να αφήσουμε και εκτός τον Κουτσούνά που πέθανε πρόσφατα. Γιατί μπορεί να μην έπαιζε καλό βιολί αλλά ήτανε μια προσωπικότητα που θα μείνει. Μετά είναι και οι Ξανθάκηδες που βέβαια άλλαξαν πορεία, έκαναν διάφορα πράγματα στην Αθήνα αλλά κράτησαν το παίξιμο. Ακόμα και τα νησιώτικα που παίζουνε υφολογικά μοιάζει με Σίφνο.

- Έχοντας παίζει πανελλήνιο ρεπερτόριο ως καταξιωμένος μουσικός και στην Αθήνα τι θα έλεγες ότι είναι αυτό που διαφοροποιεί τον τρόπο παιζιματος της Σίφνου από κάποιο άλλο π.χ. νησί; Υπάρχουν πράγματα και πρακτικές που ίσως που δεν έχεις συναντήσει αλλού;

Κ. Γεωργούλης: « Δύσκολη ερώτηση. Είναι σαν να σου πουν εσένα τι διαφορά έχει το μήλο από το αχλάδι... Δεν περιγράφεται. Αν δεν το δοκιμάσεις το μήλο και το αχλάδι... Παικτικά δεν υπάρχουν πρακτικές παιζιματος που δεν έχω συναντήσει αλλού.. Ακούω κάποια συγκεκριμένα πράγματα, ας πούμε ότι δεν κάνανε λεγκάτα, παίζανε δοξαριά και νότα, νότα και δοξαριά, δεν ήτανε τρεις τέσσερις νότες σ ένα δοξάρι μαζί, το οποίο και δεν γινότανε και πουθενά ποτέ, αυτό ήτανε πιο λόγιο στοιχείο.... Βοηθάει το χορευτή είναι πιο ρυθμικό το παίξιμο, το άλλο είναι πιο αέρινο, πιο φινετσάτο, δείχνει ότι έχει προηγηθεί μελέτη, είναι αλλού επιπέδου. Επίσης η πενιά η σιφνέικη του λαούτου είναι ιδιαίτερη κι έχει επηρεάσει το βιολί. Δηλαδή επηρεάζεται το βιολί απ'το λαούτο. Αλλιώς θα παίζει το βιολί όταν του παίζεις χαρακτηρισμένα ματζόρε – μινόρε κι αλλιώς αν του παίζεις αχαρακτήριστα και ίσιες πενιές. Γενικώς η Σίφνος είναι άλλο κεφάλαιο μέσα στις Κυκλάδες, όπως έχεις καταλάβει. Έχει άλλο ρεπερτόριο, άλλο ηχόχρωμα ενώ οι ρυθμοί είναι ίδιοι. Συρτοί , μπάλλοι, καλαματιανοί εντάζει εκεί δεν έχουμε κάτι διαφορετικό. Όλο το υπόλοιπο αλλάζει. Επίσης πουθενά αλλού στις Κυκλάδες δεν υπάρχει τέτοια παράδοση στα στιχάκια (τα ποιητικά) Ίσως να υπάρχει στη Νάξο, στην Απείρανθο. Γενικά στις Κυκλάδες υπάρχει αυτό αλλά πολύ χαλαρά να ακούσεις ένα-δυό ποιητικά να πει ο γαμπρός στη νύφη, να βγούνε ένα δυό τραγουδιστές και να πούνε κάτι στη νύφη, μέχρι εκεί. Αλλά αυτό που γίνεται στη Σίφνο να αφιερώνουμε χρόνο στο γλέντι, στα ποιητικά στη στιχομυθία ο ένας με τον άλλο...

Το χαμηλό κούρδισμα δημιουργεί επίσης ένα ηχώχρωμα που κι αυτό προσδίδει...

Γρ. Λεμπέσης: «Είναι όλες αυτές οι μικρές λεπτομέρειες, δηλαδή κατά κύριο λόγο η τονικότητες, το κούρδισμα του βιολιού, ο ανοιχτός τρόπος παιξίματος, το ότι βγάζουμε τη χορδή σολ. Όλα αυτά είναι πολλές μικρές λεπτομέρειες που οδηγούνε στο αποτέλεσμα. Δεν είναι ένα πράγμα, είναι πολλά διαφορετικά πράγματα που συντελούνε. Ακόμα και το ότι στο γλέντι δεν υπάρχει βασικός τραγουδιστής κανονικά, δίνει ένα διαφορετικό ύφος στο άκουσμα».

Σπ. Λεμπέσης: « Δύο είναι τα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν. Πρώτων οι ψηλοί τόνοι. Είναι όλα σε γυναικείους τόνους, γι αυτό βγαίνει και το ύφος αυτό που βγαίνει επειδή παίζουμε ψηλά. Όλα τα τραγούδια είναι σε ντο και σε ρε, γυναικείους. Και δεύτερον η κουρδισιά του βιολιού. Κανονικά το βιολί κουρδίζεται μι, λα, ρε σολ, στη Σίφνο το κουρδίζουμε ρε, σολ, ντο, φα. Και αν λέμε όχι μόνο για βιολί αλλά γενικά για το ύφος παίζει ρόλο και στο λαούτο η πενιά που χρησιμοποιούμε. Η ανοιχτή πενιά. Όχι ο ρυθμός. Έχουμε την τρίλια και το ανοιχτό παίξιμο. Ρυθμικά δεν αλλάζει κάτι.

- **Πως θα χαρακτήριζες τον τρόπο παιξίματος του βιολιού/λαούτου , παίζει δύσκολες μελωδίες επιτηδευμένες, παίζει απλά; Ποιοι δρόμοι θεωρείς ότι χρησιμοποιούνται περισσότερο;**

Κ. Γεωργούλης (βιολί): «Θα σου πώ ότι οι μελωδίες δεν είναι απλές. Είναι κάποιες που είναι απλές αλλά γενικώς έχουμε και σύνθετες μελωδίες. Αυτό δείχνει ότι περάσαμε σχετικά νωρίς στο βιολί. Γιατί τα προγενέστερα όργανα κάτι λυράκια , κάτι τσαμπούνες, κάτι σουραύλια δεν είχαν τη δυνατότητα να παίζουμε δύσκολες μελωδίες που να αναπτύσσονται και σε μεγάλη έκταση. Όταν, λοιπόν, ήρθε το βιολί ξεμπλόκαρε το πράγμα και παίχτηκαν και πιο τεχνικά κομμάτια. Τώρα για να παίζεις Αη-Νηγιάδες, μαρσάκια, και ζαπολυτά και σουλτανήδες κι όλα αυτά, με το σουραυλάκι και με το λυράκι δεν γίνεται, ούτε με την τσαμπούνα. Άρα πάει να πει ότι το βιολί ήρθε από νωρίς στη Σίφνο και μπόρεσε και αναπτύχθηκε όλος αυτός ο πλούτος άρα οι μελωδίες μπορεί να είναι και πολύ σύνθετες και ο τρόπος που παίζονται θεωρώ ότι είναι με πολλή ψυχή, μερακλήδικα πράγματα. Όχι πολύ τεχνικά στο παίξιμο. Οι σκοποί είναι τεχνικοί, το παίξιμο είναι πιο συναισθηματικό, οπότε γίνεται ένα πολύ ωραίο πάντρεμα του τεχνικού με το εκφραστικό»

«Οπωσδήποτε θα έλεγα χρησιμοποιείται πολύ το ουσάκ και το ραστ, το ουσάκ οπωσδήποτε και μετά έχουμε και χουζάμ και σεγκιάχ και χιτζάζ και μινόρια δηλαδή

αντιπροσωπεύονται πολύ καλά στη Σίφνο όλα τα μακάμια... Και το κιουρντί και το σαμπά, ίσως λιγότερο, αλλά και τα υπόλοιπα είναι σε καλή αναλογία.»

Αν είναι μικρής έκτασης παραπέμπει ότι το κομμάτι είναι παλιό ενώ κομμάτια που έχουν μεγαλύτερη έκταση δείχνουν ότι είναι πιο λόγιο. Ο Αη Νηγιάς αναπτύσσεται πολύ περισσότερο ξεφεύγει τελείως αυτή τη λογική. Μπορεί να είναι παλιό μπορεί να είναι λόγιο.

[...]«Γενικώς όμως τα σιφνέικα αν δεις δεν είναι της λογικής «το λουλουδάκι του μπαζέ πως θα με πάρει μου 'ταξε. Είναι λίγο πιο πλούσια, λίγο πιο σύνθετη, πρέπει να αποκωδικοποιήσεις κάπως τον τρόπο, δεν είναι τόσο εύκολα. Κι επίσης δεν έχουνε αυτή την αυστηρή δομή, όπως έχουμε μάθει την τετραγωνισμένη, δεν είναι απόλυτα τετραγωνισμένα, δηλαδή μπορεί μια φράση να την κάνεις δυο φορές μπορεί να την κάνεις τέσσερις ανάλογα με το πως σου έρχεται εκείνη την ώρα... Πλάθεται η μελωδία. Γενικώς αυτό απάνω στο γλέντι υπάρχει και σε άλλα νησιά, περισσότερο σε αυτά που δεν έχουν επηρεαστεί πολύ απ' τη δισκογραφία. Οι μουσικοί το ακούνε απ' τη δισκογραφία και το παίζουνε όπως το ακούνε στη δισκογραφία. Εμείς δεν τα πήραμε απ' τη δισκογραφία, τα πήραμε μέσα απ' το γλέντι οι νεότεροι μουσικοί, οπότε έχουμε αυτή τη λογική να το παίζουμε ελεύθερα το κομμάτι, να κρατήσουμε και μια νότα παραπάνω ή να βάλουμε την πάρτη εκείνη μετά και να βάλουμε την άλλη πρώτα. Υπάρχει μια ζύμωση. Ενώ οι μουσικοί που ακούν το κομμάτι απ' τη δισκογραφία, θα το βγάλουν όπως τ' ακούνε στη δισκογραφία και θα τα βγάλουν και τα λόγια με τη σειρά. Σ ένα γλέντι στη Σίφνο, στα Θερμιά στην Κάρπαθο εκεί είναι το πράγμα πολύ ελεύθερο και λογικό είναι γιατί αν εγώ τώρα ακούσω ένα σκοπό απ' την Κάρπαθο θα προσπαθήσω να τον βγάλω όπως τον ακούω. Τι δικά μου να βάλω; Θα βάλω κι ένα δικό μου το οποίο θα είναι εκτός ύφους, ενώ ο ντόπιος θα συμβουλευτεί την ηχογράφιση αλλά θα βάλει και τα δικά του γιατί τα 'χει μες στ' αυτιά του αλλά θα βάλει και τις παραλλαγές του. Οπότε φεύγουμε απ' την τετράγωνη λογική, στο γλέντι πλάθεις»

Γρ.Λεμπέσης: «Στη Σίφνο κατά κύριο λόγο το λαούτο είναι συνοδευτικό. Δηλαδή κανονικά παίζει συνοδεία, ασχέτως ότι τα τελευταία χρόνια έχει επικρατήσει και πολλοί βάζουνε κι άλλα στοιχεία μέσα. π.χ. σολιστικά. Ο τρόπος παιζίματος σου δίνει την ελευθερία να βάλεις μέσα στοιχεία σολιστικά αλλά κανονικά ο πρώτος ρόλος του λαούτου είναι συνοδευτικός. Επειδή είναι μόνο το βιολί και το λαούτο το τακίμι, το βιολί παίζει το σόλο, το λαούτο συνοδεύει. Σε πιο παλιές ηχογραφήσεις ακούς μια μελωδική γραμμή αλλά είναι συνοδεία. Ο πρώτος ρόλος είναι να παίζεις. Μπορείς να βγάλεις τραγούδι και να κρατάς τρεις νότες χωρίς να ακούγεται λάθος. Οσον αφορά τον ήχο. Είναι σκληρός ήχος, η τεχνική είναι όπως λέμε «παίζουμε ανοιχτά» δεν παίζουμε από μέσα, δηλαδή συγχορδίες κλπ, δεν παίζουμε

συγχορδίες. Παίζεις ανοιχτές και «μουγκαίνεις» κάποιες χορδές. Δηλαδή τις κάνεις να μην ακούγονται και ουσιαστικά παίζεις μόνο στην πρώτη χορδή, στην λα. Εκεί πιάνεις. (όχι τη μελωδία, τη συνοδεία) Από πάνω μόνο κλείνεις τη δεύτερη και η σολ είναι πάντα ανοιχτή. Ακόμα και σε νότες που δεν ταιριάζει είναι πάντα ανοιχτή. Τη σολ την κλείνεις μόνο όταν παίζεις μία νότα: τη λα. Έχεις την πρώτη νότα και την μελωδία που τη στηρίζεις στην πρώτη χορδή και τις υπόλοιπες θα τις μουγκώσεις ή θα τις φτιάξεις με τέτοιο τρόπο ώστε να ακουστούνε κάποιες τρίτες ή πέμπτες καμιά φορά. Και καμιά φορά θα ακουστούνε κι άσχετες στη νοητή συγχορδία η οποία δεν ταιριάζει απόλυτα αρμονικά αλλά έτσι έχει μείνει τι να κάνουμε;

(-Γιατί βγάξετε τη σολ τη μπάσα;)- Αυτό γίνεται γι' αυτό το λόγο ακριβώς. Επειδή η σολ δεν κλείνει ποτέ, είναι μια χορδή που ταλαντεύεται όλη την ώρα, δηλαδή να το πω κι αλλιώς κάνει συνέχεια φασαρία άμα αφήσεις αυτή πάνω τα υπερκαλύπτει όλα. Οπότε με το δικό μου απλό μυαλό φαντάζομαι ότι τη βγάλανε για να έχει καλύτερη αρμονία το όργανο στη συνοδεία του. Όντως άμα το κάνεις και πας να παίζεις ανοιχτά με τη σολ πάνω είναι μια βαβούρα και ακούγεται άσχημο και ενοχλητικό. Δεν το 'χω δει πουθενά να υπάρχει αυτό σε άλλα νησιά. Ανοιχτό παίξιμο, ναι. Όχι ακριβώς με τον ίδιο τρόπο όμως μ' εμάς. Υπάρχει ο ανοιχτός τρόπος αλλά με διαφορετικά πιασίματα. Το συγκεκριμένο το δικό μας δεν το 'χω δει. Το να παίζουμε δηλαδή κάτω στη λα και από πάνω μόνο κόβουμε. Και σ' άλλα υπάρχει ο ανοιχτός τρόπος μπορεί να κλείνουν αλλού, πάλι ανοιχτά αλλά δεν είναι ο ίδιος τρόπος ακριβώς.

[...](-δηλαδή όλα τα τραγούδια είναι από συγκεκριμένη τονικότητα)- Ναι. Αυτό όμως δεν οφείλεται στο λαούτο. Μπορεί το λαούτο να ήρθε και να κόλλησε πάνω στο βιολί. Αυτό οφείλεται στο βιολί και στις ανάγκες του γλεντιού. Δεν πήγανε και πέσανε πάνω στο λαούτο για να βγάλουνε τις τονικότητες. Οι τονικότητες έχουνε προέλθει πιστεύω από το γλέντι κι από το βιολί το οποίο κουρδίζεται αλλιώς

Ως προς τους δρόμους, δεν υπήρχανε στάνταρ δρόμοι. Τα σιφνέικα δύσκολα έχουν ένα συγκεκριμένο δρόμο, συνήθως αλλάζουνε. Υπάρχουνε πολλά στοιχεία μακάμ μέσα, βυζαντινά και δεν ήτανε στάνταρ γυρνάνε γύρω από τους δρόμους του μινόρε, του αρμονικού μινόρε, του ουσάκ, του ματζόρε. Οσον αφορά τα σιφνέικα πάντα. Τώρα τα άλλα τα ξέρεις

Στη συνοδεία παίζεις την πρώτη βασικά και κάποιες φορές υπάρχει και η πέμπτη και η τρίτη αλλά μπορεί και να μην υπάρχει. Η πρώτη είναι η στάνταρ. Η τρίτη ή η πέμπτη μπορεί να μην υπάρχει καθόλου. Ο δρόμος υπάρχει νοητά από πίσω και πολλές φορές γι αυτό υπάρχουν και διαφωνίες γιατί θα πει ο ένας αυτό είναι φα ματζόρε κι ο άλλος θα πει ότι είναι λα μινόρε

όπου αυτοί οι δυο δρόμοι μπορεί να έχουν τις ίδιες νότες αλλά μπορεί να στεζεί και με τον ένα και τον άλλο τρόπο

Σπ. Λεμπέσης: «Το βιολί παίζει δύσκολες μελωδίες, επιτηδευμένες και μπορώ να στο στηρίζω στο ότι τα τραγούδια τα σιφνέικα ή αυτά που έχουν έρθει απ' έξω έχουν ιδιαιτερότητες που δεν συναντάμε σε άλλα νησιά και άλλα μέρη. Αυτές έχουν να κάνουν με το ανατολίτικο ύφος που έχει έρθει. Σε τραγούδια όπως ο Συλιβριανός, ο Σμυρναίικος, ο Θεραπιανός, Αη Νηγιάς, τα οποία τραγούδια είναι είτε από συνθέσεις που έχουν γίνει παλιότερα (δεν ξέρουμε από που για αυτό τα λέμε παραδοσιακά) είτε από συνθέσεις οι οποίες έχουν έρθει από την Πόλη, χρησιμοποιούνται διάφοροι δρόμοι και αυτό το κάνει αρκετά περίπλοκο και δύσκολο στο παίξιμο. Δηλαδή για παράδειγμα ο Αη-Νηγιάς περνάει πολλούς δρόμους.

Δεν έχουμε τόσο τραγούδια ματζόρε, έχουμε πολλά τραγούδια μινόρε και ίσως το χιτζαζικιάρ χρησιμοποιούμε αρκετά. Και ουσάκ... αλλά δεν υπάρχει πιο διαδεδομένο, όλα μέσα είναι απλά στα συρτά που είναι και τα κατεξοχήν σιφνέικα τραγούδια δεν έχουμε τόσο ματζόρε ήχο. Πιο πολύ μινόρε σε διάφορες παραλλαγές.

Από ποιον οργανοπαίκτη έχεις επηρεαστεί περισσότερο ή θεωρείς δάσκαλό σου; Υπήρχαν διαφορές στον τρόπο παιξίματός του σε σχέση με τους παίκτες σήμερα; Από που έμαθε εκείνος;

Κ. Γεωργούλης: Δάσκαλός μου θεωρώ το Μουγάδη και τον Ξανθάκη. Ξεκάθαρα. Και νομίζω όχι μόνο εγώ όλοι έχουμε επηρεαστεί, όλοι έχουμε μελετήσει Μουγάδη και Ξανθάκη. Όλοι οι Σιφνιοί εκεί έχουμε πατήσει πάνω σ' αυτούς.

Θεωρώ ότι δεν έχει αλλάξει το παίξιμο, ή αν έχει αλλάξει έχει αλλάξει ελάχιστα. Θεωρώ ότι είμαστε πολύ κοντά, κρατάμε πάρα πολύ το παλιό το παίξιμο. Εντυπωσιακά θα έλεγα. Οι ηχογραφήσεις είναι σημείο αναφοράς. Ενώ θα μπορούσαμε οι νέοι μουσικοί να έχουμε αλλάξει το παίξιμο.. Θα μπορούσαμε να έχουμε αλλάξει τα κουρδίσματα, θα μπορούσαμε να είχαμε βάλει τη μπάσα τη χορδή στο λαούτο... (Γιατί δεν έχει αλλάξει;) Τώρα το γιατί δεν έχει γίνει... Γιατί το μαθαίνουμε απ' την κούνια μας, μας είναι οικείο. Μας είναι αυτό δεν μας είναι κάτι ξένο να αρχίσουμε να πειραματιζόμαστε ελαφρά τη καρδία να αλλάζουμε το ένα, να αλλάζουμε το άλλο. Ούτε όμως και θα γινόταν και εύκολα αποδεκτό από τη Σιφνέικη κοινωνία που είναι γενικώς αυστηρή και συντηρητική μουσικά. Αλλά κι εμείς το θέλουμε έτσι. Το γουστάρουμε, το θέλουμε έτσι!»

Γρ. Λεμπέσης: Κοίταξε, εγώ έκανα μάθημα σιφνέικου λαούτου, σαν κανονικό μάθημα μόνο έξι μήνες με τον Γιάννη τον Γαλίφο, ο οποίος ήταν ο μόνος που έδειχνε τότε. Δηλαδή στη δεκαετία του 2000 και πιο νωρίς. Μέχρι το 2005, τότε σταματήσανε να δείχνουνε. Μ' αυτόν έκανα έξι μήνες αλλά είχα κάνει μουσική πιο πριν άλλα πράγματα. Αυτός ήταν της σχολής των κάτω μερών της Σίφνου. Τα διαχωρίζω γιατί άμα πάρεις ηχογραφήσεις οι Αρτεμωνιάτες έχουνε πολλές διαφορές σε σχέση με τα κάτω μέρη. Το κυριότερο είναι ότι στα πάνω μέρη παίζανε πιο γρήγορα (στον Αρτεμόνα, Χερρόνησο κλπ) (τα κάτω μέρη είναι Απολλωνία κλπ). Δεν μπορεί να μη στο πε και κανείς, παλιά υπήρχε και διαμάχη. Δηλαδή δεν πήγαινε κάποιος που ήταν απ' τον Αρτεμόνα σε πανηγύρι της Απολλωνίας. Δεν υπήρχε αυτό. Αυτό ξεκίνησε να γίνεται την εποχή των πατεράδων μας και πιο μετά, τη δεκαετία του 80, 90 και μετά ξεκίνησαν να πηγαίνουν οι νέοι σε γάμους... Πήγαιναν μόνο οι άντρες, ακάλεστοι (ήτανε φυσιολογικό) που δεν θεωρούνταν ακάλεστοι, σε γάμους γιατί έτσι ζευγαρώνανε. Αλλά κατά τ άλλα δεν υπήρχε περίπτωση να πάει κάποιος σε ένα πανηγύρι από τα πάνω στα κάτω μέρη και αντίστροφα. Αυτό ήτανε σίγουρο. Άμα ακούσεις ηχογραφήσεις οι οργανοπαίκτες στην Απολλωνία παίζουνε με πιο αργό ρυθμό, καθαρά μιλάω για το τέμπο, σε πιο αργό ρυθμό. Το οποίο πλέον δεν ισχύει γιατί τώρα όλοι έχουνε επηρεαστεί από όλους. Αυτό το λέω γιατί εγώ μπορεί να έκανα με τον Γιάννη το Γαλίφο που είχε αργή πενιά και αργό τέμπο αλλά δεν θεωρώ ότι μοιάζουν οι πενιές μας. Καθόλου. Και στο μάθημα που κάναμε εγώ πήρα τα στοιχεία που ήθελα και μετά ακολούθησα το δικό μου δρόμο.

Οι πενιές στο λαούτο είναι πάρα πολύ συγκεκριμένες, δηλαδή, εγώ μπορώ να σου κάνω αυτή τη στιγμή δέκα διαφορετικές πενιές που μπορεί σ έναν απλό ακροατή να ακούγεται με τον ίδιο τρόπο αλλά ο καθένας έχει τον χαρακτήρα του πάνω στο όργανο. Είναι πολύ λίγοι που μπορείς να πεις ότι αυτός ταυτίζεται μ' αυτόν. (-εξηγησέ μου λίγο την πενιά). Μιλάμε για την πενιά που είναι του συρτού. Εκεί παίζονται όλα, εκεί παίζονται τα ποιητικά, εκεί παίζονται τα τραγούδια του γάμου, εκεί παίζονται όλα. Τον χαρακτήρα σου τον διαμορφώνεις πάνω στη συρτοπενιά που λέμε. Αυτή τη στιγμή έχω στο μυαλό μου 7 – 8 διαφορετικές πενιές. Μπορώ να σου κάνω μίμηση, πως κάνει αυτός, πως κάνει εκείνος αλλά άμα πάω να παίζω εγώ δεν θα 'ναι κανενός που σ έναν απλό ακροατή θα ακουστεί το ίδιο. Ο απλός ακροατής θα ακούσει ότι αυτός παίζει πιο γρήγορα ή πιο αργά. Μπορεί να 'χει διαφορά στην τρίλια, στο χρόνο, στη σκληράδα που δίνει ο άλλος. Ακόμα και με το υλικό που έχεις στην πένα και το πόσο σκληρή είναι διαμορφώνεις αυτό το πράμα

Σπ. Λεμπέσης: Εγώ ουσιαστικά στα Σιφνέικα ξεκίνησα με τον κυρ Απόστολο τον Αρμελενιό. Οι περισσότεροι αυτή τη στιγμή στη Σίφνο που παίζουνε έχουνε ξεκινήσει από τον

Απόστολο τον Αρμελενιό. Δεν ήταν κάποιος ιδιαίτερος ή βιρτουόζος παίκτης, αλλά ήταν ο μόνος που είχε την όρεξη, όχι τη γνώση, να δείξει αυτά που ήξερε, τα λίγα. Ξεκινήσαμε κι εγώ και άλλοι που παίζουνε τώρα από αυτόν και στη συνέχεια είμαι αυτοδίδακτος γιατί τα χω μελετήσει μόνος μου από ηχογραφήσεις κυρίως του Μουγάδη αλλά και των άλλων. Οι περισσότεροι που παίζουνε αυτή τη στιγμή τις ηχογραφήσεις του Μουγάδη προσπαθούνε να προσεγγίσουνε. Επίσης από το αρχείο που σου έδωσα. Και από τα γλέντια, έτσι διαμορφώσαμε παικτικό χαρακτήρα μέσα από τα γλέντια. Δηλαδή οι ηχογραφήσεις που είχα εγώ και άκουγα ήτανε 90% Μουγάδη και ένα 10% άκουγα Νόνικο και Ξανθάκη. Ο Ξανθάκης ήτανε βιρτουόζος, ήτανε πολύ καλός παίκτης, προσεγμένος αλλά στις περισσότερες ηχογραφήσεις που κυκλοφορούνε έχει ένα λίγο διαφορετικό ύφος. Δηλαδή τα παίζει πιο γρήγορα... Αν βρεις παλιές ηχογραφήσεις του όμως είναι αρκετά γνήσιο το παίξιμό του.

Από τον Απόστολο τον Αρμελενιό πάντως έχουνε ξεκινήσει οι περισσότεροι που παίζουνε αυτή τη στιγμή, άσχετο αν το παραδέχονται ή όχι, λόγω του ότι δεν ήταν καλός παίκτης και βιρτουόζος και δεν είχε και πολλές γνώσεις πάνω στο βιολί. Καθόσυνα απέναντί του και έλεγε θα πατάω αυτές τις νότες πάτα τες κι εσύ. Σκέψου ότι σημάδευε το βιολί, το χάραζε με μαχαίρι για να σου δείξει που θα πατήσεις! Αλλά ήταν ο μόνος που είχε την όρεξη να δείξει αυτά που ήξερε. Αυτή η μουσική γενιά η δική μας και ίσως και η προηγούμενη, άσχετα με το πόσο μελέτησε ο καθένας μόνος του μετά και τι έκανε, όλοι ξεκίνησαν από τον Απόστολο τον Αρμελενιό.

- **Μπορείς να μου πεις δυο λόγια γενικά για τον Θεραπιανό; Μουσικά πως κινείται;**

Κ. Γεωργούλης: «Τα Θεραπειά είναι ένα προάστιο έξω απ'την Κωνσταντινούπολη. Υπήρχε άμεση ακτοπλοϊκή σύνδεση της Πόλης με τη Σίφνο. Υπήρχε παροικία και μάλιστα δραστήρια παροικία Σιφνίων στην Κωνσταντινούπολη. Ο «Βιολάς» έζησε κάποια χρόνια στην Κων/πολη και επέστρεψε στη Σίφνο το 1892 και τότε πρωτόπαιζε τον Θεραπιανό και διάφορους άλλους σκοπούς τέτοιους. Δηλαδή κάτι Συλβριανούς, κάτι Πολίτικους αυτός τα 'φερε. Δεν ξέρω αν ήταν Αρτεμωνιάτης ή Πεταλιανός. Παντρεύτηκε στο Σταυρί και έκανε οικογένεια στο Σταυρί. Ήταν όλα τα χρόνια στο νησί εκτός από εκείνα τα χρόνια που ήταν στην Πόλη. Δεν έχουμε ηχογραφήσεις του. Της ίδιας εποχής ήταν κι ο Αντιλαβής. Γι αυτόν ξέρουμε ότι ήτανε καλός. Κι ο «Βιολάς» ήτανε φημισμένος αλλά έχω την αίσθηση από τις φήμες ότι ο Αντιλαβής πρέπει να

ήτανε τόπ. Πρέπει κι ο Βιολάς να ήταν καλός. Έχει μείνει ότι ήταν αυτός που έφερε τους σκοπούς αυτούς. Αυτό μεταξύ μας είναι ξεκάθαρο.

Τον Θεραπειανό τον έφερε ο Βιολάς, είναι κατεξοχήν ο σκοπός πάνω στον οποίο τραγουδάμε τα ποιητικά. Είναι ουσάκ. Αναπτύσσονται δύο μελωδικές γραμμές, μία απ' το βιολί και μία απ' τη φωνή και αυτό συμβαίνει και στον Αη-Νηγιά. (Δηλαδή βλέπεις ότι πάει το βιολί να πλησιάσει τη μελωδική γραμμή της φωνής αλλά κάνει άλλα πράγματα. Και περνάει και πολλά μακάμια. Ενώ η φωνή τραγουδάει ουσάκ και λίγο ράστ πέφτει στο ράστ ένα τόνο κάτω και ξαναγυρνάει στο ουσάκ, το βιολί κάνει όλα αυτά που γράφεις κι εσύ και κάνει και νικρίζ και χιτζαζ και ραστ και ουσάκ). Ο Θεραπειανός δεν αναπτύσσεται με αλλαγές σε διαφορετικούς δρόμους. Μένει στο ουσάκ αλλά αναπτύσσει μία διαφορετική μελωδική γραμμή απ' τη φωνή.»

Σπ. Λεμπέσης: Ο Θεραπειανός είναι ο σκοπός που χρησιμοποιούμε στη Σίφνο, το ώχ αμαν αμαν αμάνι για να λέμε τα αυτοσχέδια στιχάκια μας. Τον συναντάμε σε όλες τις περιστάσεις του γλεντιού, πανηγύρια γάμους κλπ, χορεύεται σαν συρτός και έχει έρθει από τη Θεραπιά. Δεν ξέρω αν είναι ακριβώς ο ίδιος ή αν έχει έρθει με μικρές παραλλαγές. Χρησιμοποιείται ο δρόμος ρε μινόρε αλλά κάνει κι άλλα περάσματα και σ ένα σημείο στο τσάκισμα κάνει και χιτζαζκιάρ. Τον χρησιμοποιούμε για αυτοσχέδια, τα λεγόμενα ποιητικά τα οποία τα λέγανε στα γλέντια κατά τη διάρκεια του γλεντιού όμως, και το τονίζω γιατί έχουμε άλλο σκοπό όταν πάμε για καντάδες. Αμα είχε στρώσει το γλέντι κι ήθελα να πω εγώ ένα ποιητικό σ εσένα το λεγα πάνω στο θεραπειανό. Αμα πηγαίναμε για καντάδα ή ερχόμαστε να σε πάρουμε νύφη στο γάμο σου ή ερχόμαστε να σου κάνουμε ζυπνητικά ή ερχόμαστε με μια παρέα στο σπίτι σου, στην πόρτα απ' έξω παίζουμε το σκοπό της μακινάδας, την πατινάδα η οποία είναι επηρεασμένη από το σκοπό που έχουμε πανελλαδικά για την πατινάδα. Συρτός. Για το γάμο έχουμε τον σκοπό του κουμπάρου που τον παίζουμε αφού πάρουμε τον κουμπάρο. Πριν πάμε στον κουμπάρο παίζουμε του δρόμου τραγούδι ή του βοριά το μπαλκονάκι ή την Έλλη. Αφού πάρουμε τον κουμπάρο παίζουμε το μαρσάκι του κουμπάρου, αρκετά γρήγορο. Μετά πάμε στην κουμπάρα και αφού πάμε στην κουμπάρα παίζουμε το σκοπό της κουμπάρας που είναι απ τους λίγους ματζόρε σκοπούς, μαρσάκι και αυτό σε 2/4. Και στη συνέχεια αφού πάρουμε τον γαμπρό και τη νύφη παίζουμε το τραγούδι του γαμπρού, το οποίο δεν έχει λόγια. Είναι μια μουσική παραλλαγή σιφνέικη του τραγουδιού του γάμου που παίζεται πανελλαδικά. Όταν πάμε σε σπίτια παίζουμε το τελείωμα του σκοπού αυτού και πάνω σ αυτό λέμε τη μακινάδα. Δηλαδή είναι ο κλασσικός σκοπός της πανελλήνιας πατινάδας και υπάρχει ένα τσάκισμα που το συναντάμε μόνο στη Σίφνο με ένα κατέβασμα καταλήγει σε σολ, μια τρίτη πάνω από την τονικότητά του και εκεί μπαίνεις και λες το ποιητικό. Αυτή είναι η μακινάδα.

Αυτό λέμε έξω απ τα σπίτια. Δεν θα πάμε έξω απ' το σπίτι του άλλου και θα παίζουμε το Θεραπιανό. Τον Θεραπιανό θα τον παίζουμε κατά τη διάρκεια του γλεντιού

- **Μπορείς να μου πεις για τα ποιητικά; Συνήθως με ποιους σκοπούς τα συνοδεύετε;**

Κ. Γεωργούλης: «Κατεξοχήν σκοπός πάνω στον οποίο τραγουδάμε τα ποιητικά είναι ο Θεραπιανός, μετά είναι ο Αη Νηγιάς. Ο οποίος Αη Νηγιάς έχει και τσάκισμα, ενώ ο Θεραπιανός δεν έχει τσάκισμα. Κάποιος που θέλει να πει τη στροφή και μετά να βάλει και τσάκισμα θα τραγουδήσει τον Αη-Νηγιά. Και στην Όρνιθα λένε ποιητικά, στον Παριανέικο, στο Καναράκι και λίγο στον Σμυρνέικο. Αλλά κατά κύριο λόγο στον Θεραπιανό, Αη-Νηγιά, Όρνιθα και Παριανέικο. – Η μακινάδα στο γάμο; - Η μακινάδα δεν τραγουδιέται στο χορό, τραγουδιέται μόνο έξω απ' το σπίτι στην αυλή. Κι εκεί τραγουδάμε αυτοσχέδια αλλά είναι για κει μόνο, πολύ συγκεκριμένο.

[...]Υπήρχε επιρροή από Κρήτη όμως οι Σιφνιοί, οι ντόπιοι το καλλιέργησαν αυτό γιατί αν δεν το καλλιεργούσαν θα χανόταν. Το ότι πέρασε αυτό από γενιά σε γενιά γιατί μπολιάστηκε η Σίφνος μ' αυτό το στοιχείο πάει να πει ότι και οι ντόπιοι το καλλιέργησαν και το στήριξαν. Σε παρέες και στα πανηγύρια επειδή συμμετέχει περισσότερο ο κόσμος το ποιητικό περιορίζεται αλλά στους γάμους και στα γλέντια, όχι στα πανηγύρια, στα γλέντια υπάρχει πολύ η στιχομυθία.

- **Όταν ήρθε η δισκογραφία, πως επηρεάστηκε η μουσική του νησιού; Τι παιζόταν στα πανηγύρια, σύμφωνα με αυτά που γνωρίζεις;**

Κ. Γεωργούλης: «Η δισκογραφία επηρέασε πάρα πολύ το σιφνέικο ρεπερτόριο και γλέντι. Και η προπολεμική δισκογραφία και η μεταπολεμική. Και ρεμπέτικα, και λαϊκά και ρετρό...[...] επηρεάστηκε πάρα πολύ...αφομοιώθηκαν.»

Γρ. Λεμπέσης: « Επηρέασε πολύ το γλέντι, όχι τον τρόπο παιζίματος όμως. Επηρέασε πολύ το ρεπερτόριο, όχι τον τρόπο παιζίματος όμως. Δηλαδή τα τραγούδια τα πήρανε και τα βάλουμε μέσα στον τρόπο παιζίματός μας. Τα αλλάξαμε, αλλάξαμε τους ρυθμούς, τα αλλάξαμε όλα. Δεν προσαρμοστήκαμε εμείς πάνω τους αυτά προσαρμόστηκαν πάνω μας. Το οποίο αποδεικνύεται αμα βρεις γνωστά ρεμπέτικα ή λαϊκά από ηχογραφήσεις , να τα βάλεις και να δεις πόσο μεγάλη διαφορά έχουν»

Σπ. Λεμπέσης: «Όταν μπορούσαν οι μουσικοί να ακούνε από δίσκους, επηρεάστηκαν και μπήκανε σιγά σιγά στο σιφνέικο ρεπερτόριο τα νησιώτικα και στη δική μας γενιά αλλά και στην προηγούμενη. Ο Μουγάδης παίζει το ποιος μωρό μου ποιος με παραλλαγή. Αυτά είναι αποτέλεσμα της δισκογραφίας που ήρθε, δεν υπήρχαν τέτοια.»

- **Πως θα κατέτασσε το ρεπερτόριο; Σε ποιες κατηγορίες όπως εσύ το έχεις στο μυαλό σου;**

Κ. Γεωργούλης: Τα τοπικά, των άλλων νησιών, κυρίως Νάξου, τα λαϊκά, τα ευρωπαϊκά, τα ρετρό (τα ελαφρά δηλαδή Γλυκιά Μαρίτσα, Μαύρη ήταν ώρα που σ' αγάπησα, Είμ' ερωτευμένος με τα μάτια σου, ξέρεις τέτοια, πιο δυτικότροπα, δεν είναι λαϊκό είναι τα ρετρό της εποχής, τα ελαφρολαϊκά) και βέβαια κάποια μικρασιάτικα κάτι Μέρα νύχτα μεθυσμένος, μεμέτης, σμυρνέικα. Τα ευρωπαϊκά έχουν ένα μεγάλο ερωτηματικό, τουλάχιστον για το Φεγγαράκι γιατί τα υπόλοιπα ξέρουμε από που είναι. Δηλαδή η Γλυκιά Μαρίτσα είναι από οπερέτα του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, το Εάν είχα εκατό χιλιάδες λύρες είναι του Γιώργου Κατσαρού, το Μεγάλο το Σάββατο το βράδυ δεν ξέρουμε από που είναι. Το Φεγγαράκι δηλαδή και το Μεγάλο το Σάββατο το βράδυ που είναι τα πιο κλασσικά ευρωπαϊκά που παίζουμε δεν ξέρουμε από που είναι. Τώρα το Ένας λύκος καπετάνιος απ τη Σύρα, εντάξει ξέρουμε, έχουν ταυτότητα δεν είναι αγνώστου πατρός. Τα χορεύουνε βαλσάκι, φοξ ανγκλέ και πόλκα στο τέλος. Γενικώς παλιά χορεύανε ευρωπαϊκά στα νησιά μπορεί να μην τα χορεύανε στα ορεινά αλλά στα παραθαλάσσια τα χορεύανε που είχανε και επαφή με τη δισκογραφία»

Γρ. Λεμπέσης(ως προς τα χτυπήματα του λαούτου): «Η σιφνέικη πενιά (συρτοπενιά) καλύπτει το 90% του ρεπερτορίου σ' ένα σιφνέικο γλέντι γιατί με αυτήν παίζεις τα παραδοσιακά τα σιφνέικα, παίζεις τα νησιώτικα και παίζεις και καθετί συρτό που μπορεί να υπάρχει. Αυτή η συρτοπενιά καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος. Αυτή είναι 2/4 και χορεύεται στο συρτό το σιφνέικο που είναι σαν να χορεύεις με παραλλαγές και διαφορετικό ύφος και στυλ ένα συρτό νησιώτικο. Από κει και πέρα σαν ρυθμοί υπάρχουν το καλαματιανό, το οποίο πάλι έχει δικό του χτύπο. Σε ό,τι θα σου αναφέρω έχει δικό του χτύπο στα σιφνέικα. Το οποίο δεν χάνει το μέτρο του, είναι 7/8 και εχουνε προσαρμόσει κι εκεί μια τρίλια στην πενιά αυτή του καλαματιανού για να τη νοστιμήσουνε και χορεύεται πάλι καλαματιανό με μια μικρή παραλλαγή. Μετά υπάρχει το ευρωπαϊκό που είναι μια κατηγορία που έχουν έρθει μάλλον από πιο ευρωπαϊκά ακούσματα και είναι σε γρήγορα τέμπο πάνω κάτω. Κι αυτό 2/4 και χορεύεται ζευγαρωτό δηλαδή φοξ ανγκλέ το λέμε εμείς. Σαν πολύ γρήγορο ταγκό. Μετά έχουμε το βαλς, το κλασσικό βαλς και από

κει και πέρα είναι μια κατηγορία που λέμε του τραπεζιού ρεμπέτικα, ζειμπέκικα, αργά τα οποία τα παίζουμε με πολύ αργό ρυθμό «πάνω κάτω» και τα προσαρμόζουμε όλα πάνω σε αυτό. Μπορεί να 'ναι διάφοροι ρυθμοί, μπορεί να 'ναι 9/8 εμείς θα το παίζουμε «πάνω κάτω». Κι από κει και πέρα μπορεί να είναι κάποια που έχουνε περάσει κατά καιρούς και είναι μονά χτυπήματα, δηλαδή καρσιλαμάς. Παίζουμε έναν καρσιλαμά, με ανοιχτό τρόπο αλλά είναι δύο τρία τραγούδια που παίζουμε, τα οποία τα χουμε πάρει από λαϊκά όπως είναι το Από ένα ρολόι, τα οποία είναι πρόσφατα ή το αγκινάρα με τ αγκάθα που είναι τσάμικο που είναι με ανοιχτό τρόπο αλλά αυτά είναι μεμονωμένα τραγούδια που έχουν έρθει μετέπειτα. Οι βασικοί ρυθμοί όπως θα το χωρίζω εγώ είναι αυτές οι τέσσερις κατηγορίες: Το συρτό, το καλαματιανό, το ευρωπαϊκό, που σ' αυτή την κατηγορία θα έβαζα και του δρόμου τα τραγούδια, τα οποία έχουνε πάλι πάνω κάτω την πενιά γρήγορη με μια τρίλια σε κάποια σημεία και είναι κάπως διαφορετικά αλλά θα τα 'βαζα στην ίδια κατηγορία ως προς το ρυθμό και μετά είναι το τραπεζιού. Τα μεμονωμένα που σου είπα πριν θα τα 'βαζα στην κατηγορία του τραπεζιού, δηλαδή δεν τα χορεύανε, ήτανε της τάβλας. Μπορεί να χορεύανε στην τελική ένα ζειμπέκικο αλλά ήταν της τάβλας, δεν θα χορεύανε τσάμικο ούτε καρσιλαμά. Επίσης μεμονωμένο είναι και η πόλκα που πάει στην κατηγορία των ευρωπαϊκών που συνήθως έκλεινε ενότητες ευρωπαϊκών. Δεν είναι η αργή όπως την ξέρουμε από άλλα νησιά. Τη χορεύανε ζευγαρωτά γρήγορα γύρω γύρω, σαν αμερικάνικο στυλ γύρω γύρω απ' τον εαυτό τους και απ' τον άξονα. Εκεί κατέληγε. Έχω την αίσθηση ότι κι αυτό είναι κάπως καινούργιο δηλαδή δεν είναι στα ακούσματα του 30-40 αλλά στα ακούσματα του 80.

Σπ. Λεμπέσης: « Μπορεί να είναι και λίγο προσωπική η κατηγοριοποίηση αυτή, είναι τα συρτά, τα καλαματιανά, τα ζειμπέκικα τα οποία δεν έχουνε καμία σχέση με τα κανονικά ζειμπέκικα, παίζουμε κάποιους καρσιλαμάδες ένα δύο τα οποία είναι στα ρεμπέτικα λαϊκά. Παίζουμε τον μπάλο και τη σούστα που είναι ξεχωριστές κατηγορίες. Μετά είναι τα αγκαλιαστά γιατί χορεύουνε ζευγαρωτά αντικρυστά ο άντρας με τη γυναίκα. Στα οποία αγκαλιαστά συμπεριλαμβάνονται τα βαλσάκια, τα ευρωπαϊκά, τα φοξ αγκλέ και η πόλκα με τον ομώνυμο σκοπό της. Η πόλκα είναι ένας γρήγορος σκοπός όπου χορεύουνε με διαφορετική λαβή. Αυτά μπορεί να είναι από τους Ενετούς. Αυτά τώρα είναι χωρισμένα με χορευτικό κριτήριο. Με μουσικό κριτήριο είναι τα βαλς και τα ευρωπαϊκά. Τα βαλς είναι 3/4, ένα χαρακτηριστικό είναι το Φεγγαράκι. Τα ευρωπαϊκά είναι τραγούδια κυρίως ρεμπέτικα αλλά και σιφνέικα τα οποία έχουνε μείνει στη σιφνέικη παράδοση και τα παίζουμε σε 2/4 με δικό μας τρόπο.

- *Πως είναι το πανηγύρι σήμερα; Υπάρχουν νέοι οργανοπαίχτες; Ποια είναι η δική σου στάση ως μουσικός απέναντι στην παράδοση αυτή; Τι προτιμάς να παίζεις και με τι ασχολείσαι σήμερα;*

Κ. Γεωργούλης: Το πανηγύρι σήμερα είναι σχεδόν ίδιο όπως ήταν και πριν αρκετά χρόνια. Έχει αλλάξει η διάρκεια και η διάθεση του κόσμου, και η συμμετοχή του κόσμου. Θα μου πεις γιατί λες πως είναι το ίδιο. Έχει την ίδια ιεροτελεστία, το ίδιο έθιμο του πανηγυρά, την ίδια ζυγιά το βιολί και το λαούτο. Πολλά κοινά στοιχεία. Απλά δεν έχει πια το ίδιο στάτους που είχε. Ήταν τιμή να είσαι πανηγυράς εκείνα τα χρόνια και δύσκολο που δεν πήγαινε κι ο δρόμος, για να προετοιμάσεις ένα πανηγύρι. Κρατάμε πολλά στοιχεία αλλά έχουμε θέμα στη συμμετοχή, στη διάθεση και στη διάρκεια.

Υπάρχουν νέοι οργανοπαίχτες σήμερα και καλοί. Και καλά παιδιά και καλοί οργανοπαίχτες.

Η δική μου στάση απέναντι στην παράδοση αυτή νομίζω ότι είναι συντηρητική. Δεν είμαι εύκολος στους νεωτερισμούς. Μπορεί να πειραματίζομαι στην κουζίνα του σπιτιού μου και να λρω για να παίζω αυτό το Σιφνέικο και από άλλο τόνο ή ότι άλλο μπορώ να σκεφτώ, αλλά μέσα στο γλέντι, στην παρέα ή στους μαθητές θα πω αυτό που έχω μάθει και θα το στηρίζω και θεωρητικά και μακαμικώς και ιστορικά γιατί ήρθε γιατί παιζόταν έτσι, από ψηλές βάσεις κι όλα αυτά.

Η παράδοση θέλει σεβασμό και προσοχή δεν θέλει άγαρμπες κινήσεις, θέλει πολύ τάκτ. Αλλάζει αλλά όπως άλλαζε πάντα με αργούς ρυθμούς αλλά νομίζω ότι σε πολλές περιοχές έχουμε φτάσει σε σημείο παραμόρφωσης πια, όχι αλλοίωσης, παραμόρφωσης. Ο,τι έχει σμιλέψει ο χρόνος δεν το αλλάζεις εύκολα (όπως είχε πει και κάποιος παλιός πολιτικός). Πρέπει να προσθέσεις κι εσύ το λιθαράκι σου με πολλή προσοχή.

Μου αρέσει να παίζω (στα σιφνέικα γλέντια) τους παλιούς Σιφνέικους σκοπούς και κάποιους νησιώτικους σκοπούς. Δεν μου πολυαρέσει να παίζω τα ευρωπαϊκά και τα παλιά λαϊκά. Ποτέ δε μου άρεσε. Τα έπαιζα αλλά αισθανόμουν ότι ήθελα να έχω καλύτερη πληροφορία. Τότε δεν είχαμε και πολλή πληροφορία. Γ'ακούγαμε και δεν ξέραμε πώς τ' ακούγαμε και μ' ενοχλούσε πάντα αυτό. Ενώ το σιφνέικο ήτανε πολύ ξεκάθαρο. Το νησιώτικο ήτανε πολύ ξεκάθαρο. Είχαμε την πληροφορία. Σε ό,τι δεν είχα πληροφορία επαρκή απέφευγα να το παίζω με πιάνανε τα νεύρα μου.»

Γρ. Λεμπέσης: «Θεωρώ ότι έχει επηρεάζει πάρα πολύ αρνητικά η τεχνολογία και ό,τι έχει να κάνει με αυτήν. Δηλαδή το πιο απλό, το YouTube ας πούμε. Ο άλλος δεν έχει την ίδια

λαχτάρα να πάει σ' ένα πανηγύρι σε σχέση με παλιά. Οι δουλειές είναι ένα άλλο, και το άγχος. Ακόμα και ένας δρόμος που έχει φτάσει σ' ένα ζωκλήσι μπορεί να επηρεάσει το πανηγύρι. Παλιά πηγαίνανε τρεις μέρες και μένανε στα ζωκλήσια και δεν γυρνούσανε πίσω. Κάνανε δυο τρία ζωκλήσια μαζί, δυο τρία πανηγύρια μαζί. Ε και αναγκαστικά κάθονταν εκεί και γλεντούσανε. Ενώ σήμερα με την ευκολία σε όλα έχει χαθεί λίγο ο ρομαντισμός να το πω έτσι. Ακόμα και το φως δηλαδή. Ο ήχος δεν έχει αλλάξει στα πανηγύρια αλλά έχει χαθεί κάπως η μαγεία να το πω έτσι. Και λέω ότι έχει χαθεί ενώ θεωρώ ότι και σε σχέση με άλλες περιοχές είμαστε σε πολύ καλή φάση. Ακόμα κρατάμε κάποια πράγματα.

Υπάρχουν νεοί οργανοπαίκτες πολλοί και συνεχίζει η παράδοση.

Η δική μου στάση: Σέβομαι την παράδοση, προσπαθώ να την κρατήσω αναλλοίωτη από κακές επιρροές αλλά ταυτόχρονα προσπαθώ να βάλω δικά μου στοιχεία μέσα.

Τώρα στο τι προτιμάω να παίζω: Ένα καλό πανηγύρι, ένας γάμος, ένα καλό γλέντι γενικότερα στο σιφνέικο στυλ όπως ήτανε δεν συγκρίνεται με τίποτ' άλλο! Δηλαδή έχει μια μαγεία που δεν μπορεί να την ανταγωνιστεί τίποτα. Όταν κάθονται όλοι μαζί και τραγουδάνε και υπάρχει αυτή η επικοινωνία μεταξύ των γλεντιστών αυτό είναι το καλύτερο πράγμα που μπορεί να τύχει σε έναν μουσικό. Τώρα επειδή αυτό το βρίσκεις σπάνια, παίζεις κι άλλα πράγματα.»

Σπ. Λεμπέσης: Έχουμε προσέξει αρκετά τα πανηγύρια, έχουμε κρατήσει το ύφος στα πανηγύρια. Δεν θα βρεις μικροφωνικές, δεν θα βρεις την έννοια του τραγουδιστή. Τραγουδάει όλη η παρέα μαζί όπως ήταν παλιά. Υπάρχει το βιολί και το λαούτο που παίζουνε στην κουρδισιά που ήτανε με το ύφος που ήτανε από παλιά, στους τόνους που ήτανε. Στο πανηγύρι θα τα συναντήσεις αυτά και το χειμώνα και το καλοκαίρι. Τα διαχωρίζω λίγο γιατί τα καλοκαιρινά πανηγύρια έχουν αλλοιωθεί λίγο με την έλευση του τουρισμού. Παίζουμε λίγο διαφορετικό ρεπερτόριο χωρίς να σημαίνει αυτό ότι δεν θα παίζουμε το παραδοσιακό, απλά για να προσεγγίσουμε και τον επισκέπτη που έρχεται στο νησί, θα παίζουμε και άλλα πιο γνωστά νησιώτικα κ.α. τα πανηγύρια έχουν διατηρηθεί σε καλό βαθμό. Υπάρχουν νεοί οργανοπαίκτες. Υπήρξε μία κοιλιά. Κάποια στιγμή δεν παίζανε πολλά άτομα. Λίγο το ότι οι παλιοί δεν είχανε τη γνώση ή την όρεξη για να διδάξουν, λίγο γιατί όλοι ασχολούνταν με τις δικές τους δουλειές, λίγο από όλα. Παραλίγο να χαθούνε τα όργανα. Πριν απ' την προηγούμενη γενιά κι από μας ήταν αυτό. Οι μεγαλύτεροι που παίζανε τώρα είναι αυτοί που ουσιαστικά αρχίσανε να δίνουνε πάλι ώθηση. Αλλά αυτή τη στιγμή υπάρχουν πολλοί οργανοπαίκτες αρκετοί για τα δεδομένα του πληθυσμού της Σίφνου. Αυτό σημαίνει ότι είμαστε 6-7 βιολιά που παίζουν επαγγελματικά και πάνω από 10 λαούτα. Είναι αρκετοί μουσικοί. Πολλοί απ' αυτούς σπουδάσανε και στην Αθήνα,

προχωράνε , παίζουνε κι άλλο ρεπερτόριο. Κι εγώ είμαι ένας απ' αυτούς που παίζω κι άλλα πράγματα. Όταν παίζω στη Σίφνο όμως προσπαθούμε να τα διατηρούμε όπως τα πήραμε. Με τις καινούργιες γνώσεις που έχουμε όταν πάμε σ ένα πανηγύρι ναι, θα παίζουμε και αυτό που μας αρέσει κι αυτό που έχω μάθει, το κάτι παραπάνω αλλά θα προσπαθήσουμε να διατηρήσουμε το ύφος και το ρεπερτόριο που πήραμε απ' τους παλιούς στα πανηγύρια και σ' όλα τα γλέντια ισχύει αυτό.

Μ' αρέσουνε όλα τα είδη που παίζω δεν μπορώ να ξεχωρίσω κάποιο είδος τώρα. Προφανώς τα σιφνέικα τα παίζω καλύτερα γιατί έχω μεγαλώσει μέσα στο σιφνέικο περιβάλλον και έχω το ύφος βιωματικά σε σχέση με το οτιδήποτε άλλο. Αλλά μ' αρέσουνε και τ' άλλα είδη να παίζω.

Είμαι απόφοιτος ΤΕΦΑΑ, γυμναστής με ειδικότητα παραδοσιακών χορών. Ασχολούμαι με αυτό στο νησί. Διδάσκω παραδοσιακούς χορούς από όλη την Ελλάδα και ταυτόχρονα είμαι στο μουσικό εργαστήρι της Σίφνου της Φραγκίσκης Καρόρη και διδάσκω βιολί, κλασσικό και παραδοσιακό.

- **Ποιοι ιδιαίτεροι χοροί υπάρχουν στη Σίφνο;**

Σπ. Λεμπέσης: Θα σου πω το χορευτικό ρεπερτόριο. Συρτός. Καλαματιανός όπως σ όλες τις περιοχές της Ελλάδας. Μπάλος. Ο μπάλος έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα, έχει μια εισαγωγή η οποία είναι σε $\frac{3}{4}$, μετά κάνει γύρισμα σε $\frac{2}{4}$ και στο τέλος τελειώνει με τον ρούσσικο, ο οποίος είναι πάλι $\frac{2}{4}$ αλλά σε πολύ πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή. Μετά έχουμε τη σούστα σε ρυθμό $\frac{2}{4}$ και χορεύεται σε αντίθεση με άλλες σούστες κυκλικά. Έχουμε τα αγκαλιαστά με υποκατηγορίες τα βαλς, τα ευρωπαϊκά , τα φοξ ανγκλέ όπου απλώς τα φοξ είναι σε πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή σε σχέση με τα ευρωπαϊκά και είναι και η πόλκα που είναι ένας σκοπός μόνος του και αλλάζει η λαβή σε σχέση με τα υπόλοιπα αγκαλιαστά γιατί πιάνεσαι από τους ώμους απέναντι. Και υπήρχε κι ο χορός που έχει εκλείψει τώρα που δεν τον χορεύουνε πια καθόλου όπου πιάνονταν στη σειρά απ' το μπράτσο στο προαύλιο της εκκλησίας και λέγανε τραγούδια είτε σοβαρά τραγούδια της συγγνώμης γιατί γινότανε την τελευταία Κυριακή της τυρινής βδομάδας των Αποκριών, είτε τραγούδια σκωπτικά που είχαν σκοπό να πειράζονε τον διπλανό.

Ήτο τούμπου τούμπου ήτανε σαν ένα τραπεζάκι , μακρύ ξύλό, το οποίο δεν είναι παραδοσιακό όργανο. Είναι αυτοσχέδιο. Το χρησιμοποιούσανε μερικοί παλιά όταν δεν είχανε την πολυτέλεια των βιολιών. Όταν δεν είχανε το βιολί και το λαούτο για να τους παίζει κατασκευάζανε αυτό και με δυο ποτήρια τα κοπανούσανε πάνω κάτω σ αυτό το μικρό

τραπεζάκι, και κρατούσανε το ρυθμό για να τραγουδάνε. (-το έχεις δει εσύ αυτό) Ναι , το χω δει, ο παπά- Δημήτρης παίζει. Έχει φτιάξει τούμπου τούμπου. Εντάξει, είναι σαν να παίρνεις δυό ποτήρια και να χτυπάς το τραπέζι και έτσι το λέγανε μεταξύ τους τουμπου τούμπου. Και επειδή το πιάνανε συνήθως άνθρωποι που είχαν καλύτερη ρυθμική αντίληψη λέγανε ότι αυτός παίζει τούμπου-τούμπου}

- Σε σχέση με άλλους χορούς πως θα χαρακτηρίζες το ύφος της Σίφνου χορευτικά;

Σπ. Λεμπέσης: Επειδή σε άλλα νησιά δεν υπάρχουν τα ευρωπαϊκά δεν θα τα αναλύσω αλλά θα σου συγκρίνω τη σούστα που σου είπα πριν και που χορεύεται κυκλικά. Οι κινήσεις της σούστας είναι μικρές, χορεύεται από λίγα άτομα. Παλιά λέγανε ότι ο πρωτοχορευτής χορεύει τη σούστα μέσα σ' ένα πλακάκι, δεν είχε μεγάλες εντυπωσιακές κινήσεις, μικρές απλές κινήσεις για να μπορούνε να χορεύουνε και να χωράνε και στις σάλες με βήμα αρκετά βαρύ σε σχέση με τα υπόλοιπα νησιώτικα που η κίνηση είναι προς τα πάνω, σουστάρισμα στα γόνατα κλπ. Δεν έχουμε τόσο πολύ σουστάρισμα στα γόνατα και τέτοια. Τώρα για το συρτό. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συρτού είναι ότι χορεύεται σε πεντάδες με τέσσερα άτομα να χορεύουνε και ένα άτομο στη μέση να μη χορεύει αλλά να τους κρατάει. Λέγεται «κάβος» και έχει διάφορες ερμηνείες για το από που βγήκε η λέξη. Συναντιέται μόνο στη Σίφνο και στη Σέριφο, αλλά δεν ξέρω πως τον λένε εκεί. Η πρώτη ερμηνεία είναι ότι έχει πάρει την ονομασία από τη λέξη κάβος από την κυριολεκτική έννοια, επειδή είναι ακίνητος και γερός και επειδή ο κάβος κάθεται ακίνητος στη μέση, τον έβγαλαν έτσι. Άλλη εκδοχή είναι πιο βουκολική. Όταν κάνανε διάλειμμα οι εργάτες για να φάνε πιανονταν στο χορό και χρησιμοποιούσαν ένα δέντρο γύρω γύρω για να χορεύουνε. Άλλη εκδοχή είναι ότι έχει μείνει από τον γάμο γιατί όταν χόρευε ένας-ένας τη νύφη, ουσιαστικά ο κάβος ήταν ο επόμενος που θα έπαιρνε σειρά και μια άλλη εκδοχή είναι ότι αυτός που ήταν ο κάβος ήταν ο κεραστής, αυτός που κερνούσε. Κανονικά στον συρτό δε χορεύουνε πάνω από πέντε άτομα αλλά άμα έρθεις σε πανηγύρι δεν θα το συναντήσεις αυτό. Χορεύουν όλοι μαζί. Πρέπει να πετύχεις πανηγύρι χειμωνιάτικο για να δεις να χορεύουνε παλιοί , να τηρούν αυτή τη διάταξη.

Το ύφος είναι βαρύ γενικά . Το πέλημα όλο κάτω στο έδαφος, δεν έχουμε τσαλίμια του πρωτοχορευτή παρά μόνο στροφές στη δεύτερη. Υπάρχει σεβασμός. Ο αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή έχει να κάνει με τη ντάμα όχι με τον εαυτό του. Δεν έχουμε χτυπήματα στα πόδια, τσαλίμια που έχουμε στα περισσότερα κυκλαδονήσια. Και φυσικά έχουμε τραγούδι. Ο πρωτοχορευτής τραγουδάει στη δεύτερη. Είτε αυτή είναι νύφη, είτε κουμπάρα, είτε μια οικοδέσποινα σ' ένα σπίτι οτιδήποτε. Υφολογική διαφορά συναντάμε στον μπάλο που ξεκινάει

σε ρυθμό βάλς. Ο μπάλος είναι μόνος του. Ξεκινάει σε ρυθμό βαλς και μόλις δόσουνε το σήμα τα όργανα γυρνάει σε μπάλο οποίος είναι λίγο πιο βιρτουόζικος σε σχέση με το συρτό και τη σούστα αλλά και πάλι ό,τι φυγούρες και αυτοσχεδιασμό συναντάμε στον μπάλο έχει να κάνει με τον χορευτή που κάνει τις φυγούρες στη χορεύτρια. Δεν θα δεις, όπως σε άλλα μέρη, τσαλίμια τ'υπου καθίσματα, δεν θα δεις χτυπήματα στα πόδια. Στροφές ο ένας με τον άλλο, ένα κνηνηγό είναι ο μπάλος. Ο άντρας κνηηγούσε τη γυναίκα.»

Βιβλιογραφία

- Wikipedia*. (2020, Νοέμβριος 26). Ανάκτηση από <https://el.wikipedia.org/wiki/Σίφνος>
- Καράς, Σ. (1973). Καλλιτεχνική και γενική διεύθυνση. *Τραγούδια Αμοργού, Κύθνου και Σίφνου*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν την Εθνικής Μουσικής.
- Καρίπης, Κ. (1937). Το κορίτσι σου κυρά μου [Καταγράφηκε από το χρήστη Κ. Τσανάκος]. Στο *Αριθμός μήτρας: AO-2402 Αριθμός δίσκου: OGA- 570*. His Master's Voice.
- Κάβουρας, Π. (1995). Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή. Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση. *Αξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα. Πρακτικά Β' Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο*, (σσ. 44-75). Αθήνα.
- Κάβουρας, Π. (1997). Η έννοια του μουσικού δικτύου. Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. *Ομιλία στο συνέδριο Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (σσ. 39-69). Σάμος: Πν.Ίδρυμα Σάμου "Νικόλαος Δημητρίου".
- Κάβουρας, Π. (2000). Το γλέντι στη Λέσβο. Στο Σ. Χτούρης, *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19ος -20ος αιώνας)*. Αθήνα: Εξάντας.
- Κιοσόγλου, Σ. (Παραγωγός), Κατσαϊτης, Γ. (Συγγραφέας), & Μελίκης, Γ. (Σκηνοθέτης). (2012). *Ο τόπος και το τραγούδι του - Σίφνος* [Ταινία].
- Κολοβός, Η. (2006). *Η νησιωτική κοινωνία της Άνδρου στο οθωμανικό πλαίσιο*. Ανδριακά Χρονικά.
- Κονιτόπουλος, Γ. (1997). Ο Γιώργος Κονιτόπουλος (Θεοδογιώργης) στην ΕΡΑ-2. (Π. Γεραμάνης, Δημοσιογράφος) Πηγή:
https://www.youtube.com/watch?v=vsePcgQr_7I.
- (Ογδοντάκης), Γ. Δ. (1932). Μεθυσμένος [Καταγράφηκε από το χρήστη Μ. Πολίτισσα]. Στο *Αριθμός δίσκου: DG-267 Αριθμός μήτρας: WG- 372*. Columbia.

- Τούντας, Π. (1928). Πασαλιμανιώτισσα [Καταγράφηκε από το χρήστη Α. Νταλγκάς]. Στο *Αριθμός μήτρας ΑΟ-278*. His Master's Voice.
- Τσιτσάνης, Β. (1951). Σε τούτο το παλιόσπιτο [Καταγράφηκε από το χρήστη Σ. Τζουανάκος , & Μ. Νίνου]. Στο *Αριθμός δίσκου: DG-6900 Αριθμός μήτρας: CG-2799*. Columbia Ελλάδος.
- Τσιώλης, Γ. (2014). Κεφάλαιο Β1: Η παραγωγή εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας: Η μεθοδολογία της Grounded Theory. Στο Γ. Τσιώλης, *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα* (σσ. 73-196). Αθήνα: Κριτική.
- Τσιώλης, Γ. (2014). *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική.
- Τραγούδια της Σίφνου. (2001). Σίφνος: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ.
- Τρούλλος, Α. (1977, Ιανουάριος). Ο "Βιολάζ" και τα κάλαντά του. *Σιφναϊκή Φωνή*.
- Σανάκης, Γ. (χ.χ.). www.rembetiko.gr. <https://rembetiko.gr/t/τ-αέρι-μελοποιημένοι-στίχοι-του-αριστομένη-προβελέγγιου-στο-σιφνέικο-γλέντι/41053>.
- Συμεωνίδης, Σ. Μ. (2014). *Ιστορία της Σίφνου*. Αθήνα: Πολιτιστικός Σύλλογος Σίφνου.
- Σπαθάρη-Μπεγλίτη, Ε. (1989). Οι αγγειοπλάστες της Σίφνου. (διδακτορική διατριβή)
Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.
- Σταφυλοπάτης, Ν. Γ. (1997). *Τα λαϊκά τραγούδια και κάλαντα της Σίφνου (1829 - 1980)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σώχος, Ο. Α. (2000). *Η Φωνητική Ορθοφωνία*. Αθήνα.
- Σωτηρακοπούλου, Π. Ι. (2000). Η Σίφνος κατά την πρόιμη εποχή του Χαλκού. *Πρακτικά Α' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (σσ. 81-102). Αθήνα: Εταιρεία Σιφναϊκών Μελετών.

Φιλίππα Αποστόλου, Μ. (2002). Το Κάστρο της Σίφνου και το σχέδιο Monnani. Η σημασία τους. *Πρακτικά Β' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου*. Σίφνος.

EPT3 (Παραγωγός), & Τσάβαλος, Α. (Σκηνοθέτης). (2021). *Σίφνος, η ποιητική* [Ταινία].

Βαμβακάρης, Μ. (1940). Ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά [Καταγράφηκε από το χρήστη Α.

Βαμβακάρης]. Στο *Αριθμός μήτρας: GA-7238 Αριθμός δίσκου: GO-3391*. ODEON Ελλάδαδος.

Attali, J. (1991). *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. (μ. Ν. Ανδριτσάνου, Επιμ.) Αθήνα: Ράππας.

Erikson, E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. New York: W.W. Norton Company.

ertflix.gr. (2021). Ανάκτηση από <https://www.ertflix.gr/ert3/o-topos-ke-to-tragoudi-tou-sifnos-a-meros/>

e-sifnos.com. (2020, Δεκέμβριος 3). Ανάκτηση από <http://e-sifnos.com>: <http://e-sifnos.com/explore-sifnos/villages/kastro.php>

Estill, J., & Ananthapadmanabha, T. V. (1989). Analysis and synthesis of six voice qualities. *The Journal of the Acoustical Society of America*(86).

Fairbairn, H. (1994). Changing Contexts for Traditional Dance Music in Ireland: The Rise of Group Performance Practice. *Folk Music Journal*, 6, 567-568.

Katrin Neumann, P. S. (2005, Σεπτέμβριος). The Interplay between Glottis and Vocal Tract during the Male Passaggio. *Folia Phoniatica et Logopaedica*.

O'Neil, S. A. (2002). The Self Identity of Young Musicians. Στο D. Hargreaves, R. MacDonald, & D. Miell, *Musical identities* (σσ. 79-96). Oxford: Oxford University Press.

Singer, M. (1959). *Traditional India: structure and change*. Philadelphia: American Folklore Society.

YouTube. (2019, Οκτώβριος 22). Ανάκτηση από

https://www.youtube.com/watch?v=vzlnS_Yzbq0

Νιτσιάκος, Β. (2003). *Χτίζοντας το Χώρο και το Χρόνο*. Αθήνα: Οδυσσέας.

ανώνυμος (1931). Ο Μεμέτης [Καταγράφηκε από το χρήστη Δ. Αραπάκης]. Στο *Αριθμός*

δίσκου: ORS-601 Αριθμός μήτρας: 2W156. Αμερική: Orthophonic Αμερικής.

Πανόπουλος, Π. (2005). Παραδοσιακή μουσική του Αιγαίου.

Παπαπαύλου, Μ. (2004). Κουλτούρα, αισθητική και παραστασιακή επιτέλεση της

τσιγγάνικης ταυτότητας μέσα από το φλαμένκο της Ανδαλουσίας. Στο Ε. Αυδίκος, Ρ.

Λουτζάκη, & Π. Χ. [Επιμ], *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σσ. 39-50). Αθήνα: Ελληνικά

Γράμματα & Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας.

Παπασταύρου, Δ. (2010). *Οι μαθησιακές διεργασίες στη συγκρότηση μουσικών ταυτοτήτων. Η*

περίπτωση της ομάδας πέντε ενηλίκων από τη Θεσσαλονίκη που μαθαίνουν και παίζουν

μαζί μουσική. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη: Εθνικό

Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

Περιστέρης, Σ. (1940). Απόψε θα περάσω [Καταγράφηκε από το χρήστη Α. Χ.

Παπαϊωάννου]. Στο *Αριθμός μήτρας: GA-7247*. ODEON Ελλάδος.

Περιστέρης, Σ. (1937). Μπουζούκι μου διπλόχορδο [Καταγράφηκε από το χρήστη Μ.

Βαμβακάρης]. Στο *Αριθμός μήτρας: GA-7029 Αριθμός δίσκου: GO-2708*. ODEON

Ελλάδος.

Περπινιάδης, Σ. (1937). Η Γάτα [Καταγράφηκε από το χρήστη Σ. Περπινιάδης]. Στο *Αριθμός*

μήτρας: AO-2401 Αριθμός δίσκου: OGA- 572. His Master's Voice.

Χαψούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*.

Αθήνα: Νήσος.

- Πάπυρος - Λαρούς. (1964). *Παγκόσμια Εγκυκλοπαίδεια*. Αθήνα: Επιστημονική Εταιρεία Ελληνικών γραμμάτων.
- Χτούρης, Σ. (2000). *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19ος - 20ος αι.)*. Εξάντας.
- Χτούρης, Σ., & Παπαγεωργίου, Δ. (2009). *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο - Λήμνος 19ος 21ος αιώνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίων.
- Ψαρομήλιγκος, Χ. (2020, Ιούνιος). Το Μουσικό Ιδίωμα της Νήσου Σίφνου από το 1950 μέχρι το 2000. *Πτυχιακή εργασία*. Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Αυδίκος, Ε. (2002α). Το κατσίκι αν πηδήσει στο μαντρί, θα βρει να φάει πολύ. Ζωντας στην οδό Άβαντος, στο χώρο εκείθεν της γραμμής. Στο Ε. Αυδίκος, *Οι Ρομά στην Ελλάδα* (σσ. 185-229). Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας.
- Αϋντεμίρ, Μ. (2012). *Το τούρκικο μακάμ*. Faggoto books.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Γκιων, Κ. (1876). *Ιστορία της Νήσου Σίφνου*. Σύρος: Πρόοδος.
- Ποτηρόπουλος, Π. (1995). "Η Οργάνωση του Χώρου στο Περιβόλι της Πίνδου" στο Β. Νιτσιάκος, Μ. Αράπογλου, Στ. Λαΐτσος (επιμ.), «Το Περιβόλι της Πίνδου: Αναζητώντας την Κοινότητα του σήμερα, Ιχνηλατώντας την Κοινωνία του χθες. 59-99.
- Δερβενιώτης, Θ. (1960). Αγκινάρα [Καταγράφηκε από το χρήστη Σ. Καζατζίδης]. Στο *Αριθμός μήτρας: ΑΟ-5671 Αριθμός δίσκου: ΟGA-3125*. His Mastes Voice Ελλάδος.
- Λαλιώτη, Β. (2012). Η μουσική ως επιτέλεση: Ανθρωπολογικές Προοπτικές. *Εθνολογία*, 205-226.
- Μάρθαρα, Μ. Ε. (2005). Ο Χρήστος Τσουντας και η Σίφνος: Από τα Πρωτοκυκλαδικά νεκροταφεία στους πύργους των ιστορικών χρόνων. *Πρακτικά Β' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου*. Αθήνα: Σύνδεσμος Σιφναϊκών Μελετών.

Προβελέγγιος, Α. (1912). Ο αποχαιρετισμός του ναύτου. *Εθνικόν Ημερολόγιον - έτος ΚΖ' (1912)*, 27, σ. 242.

Προμπονάς, Ν. Γ. (2001). *Παραδοσιακά επαγγέλματα στη Σίφνο άλλοτε και τώρα*. Σίφνος: Κέντρο Επαγγελματικής Κατάρτισης Κυκλάδων (ΚΕΚΚ).