



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών  
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΑΞΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Hıcaz Sırto - Ατζιδιές - Αζιζιές  
Στα δίκτυα της ανατολικής μεσογείου

Θεολόγος Β. Μιχελλής

Επιβλέπων Χάρης Σαρρής

ΑΘΗΝΑ  
Ιανουάριος 2023

## **ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Hicaz Sirto - Ατζιδιές - Αζιζιές**  
**Στα δίκτυα της ανατολικής μεσογείου**

**Θεολόγος Β. Μιχελλής**  
**Α.Μ.:**  
**75690771900207**

**Τριμελής Επιτροπή:**

Λάμπρος Λιάβας

Τάσος Χαγούλας

Ελένη Καλλιμοπούλου

**Σημείωμα του/της συγγραφέα**

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί Διπλωματική εργασία η οποία συντάχθηκε και κατατέθηκε ως μέρος των απαιτήσεων του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Ανθρωπολογία» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον (Μήνας) του (Έτος). Ο/η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον/την συγγραφέα και όχι τον/την επιβλέποντα/επιβλέπουσα Καθηγητή/τρια.

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Έχοντας ολοκληρώσει την εργασία αυτή, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που βοήθησαν με περίσσια διάθεση. Τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Χάρη Σαρρή, για τη βοήθεια του στην επιλογή του θέματος της εργασίας. Τον Δημήτρη Πυργιώτη, για την καθοδήγηση του στην τροπική ανάλυση της εργασίας. Τους βιολιστές Νίκο Οικονομίδα και Γιάννη Ζευγόλη, για τις συνεντεύξεις, τη δοτικότητα τους και τις εκτελέσεις των οποίων πραγματεύομαι στην εργασία. Του χοροδιδασκάλου, Σταύρο Σπηλιάκο και Κωνσταντίνο Σιταρά, για τις πολύτιμες γνώσεις τους στα ηχογεωλογικά τοπία της εργασίας. Τον Νίκο Ανδρίκο και τον Δημήτρη Γιαννιώδη, για τις εθνομουσικολογικές τοποθετήσεις τους. Τέλος, ένα τεράστιο ευχαριστώ, από καρδιάς, στον Αλέξανδρο Καψοκαβάδη, για την αδιάληπτη στήριξη και αγάπη του, τις καίριες και πολύτιμες συμβουλές και την συνολική πολύπλευρη προσφορά του.

*Φόρος τιμής...*



*Η εργασία αυτή είναι αφιερωμένη στον άνθρωπο που με μύησε βιωματικά  
στη βιολιστική τέχνη· τον παππού μου.  
Ο Θεολόγος Μ. Μιχαηλής, παρ' ότι «έφυγε» αιφνιδιαστικά, το 1993,  
πρόλαβε, πέραν όλων των άλλων, να μου μεταλαμπαδεύσει την αγάπη και το πάθος  
του για το βιολί και την παραδοσιακή μουσική εν γενεί.*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος .....	5
Εισαγωγή .....	8
Μουσικά Δίκτυα: Τα μουσικά χνάρια του Αρχιπελάγους .....	10
Ο ρόλος της δισκογραφίας .....	13
Νάξος: Οι δεσμοί με τα Παράλια .....	14
Απεράθου: Το χωριό της ποίησης και της μουσικής .....	16
Σταύρος Σπηλιάκος: Η «εκ βαθέων» σχέση του με τον πολιτισμό της Νάξου.....	18
Γιάννης Ζευγόλης: Ο Απεραθίτης βιολάτορας και ο Αζιζιές.....	20
Χίος: Μουσική παράδοση με φόντο τη μικρά Ασία.....	23
Κωνσταντίνος Σιταράς: Ένας χοροδιδάσκαλος, Μικρασιάτης τρίτης γενιάς .....	25
Νίκος Οικονομίδης. Θετό τέκνο της Χίου.....	27
Θεωρητικές διαστάσεις της έρευνας.....	30
Η επιστήμη της εθνομουσικολογίας: Ιστορική αναδρομή.....	31
Συνιστά το πόνημα μου μία εθνομουσικολογική μελέτη.....	32
Μεθοδολογικές προσεγγίσεις .....	34
Η συνέντευξη ως ερευνητικό εργαλείο .....	35
Η καταγραφή στο πεντάγραμμο .....	35
Σχόλιο για το κλασικό και παραδοσιακό βιολί.....	37
Κυρίως μέρος .....	40
Παρτιτούρα και τροπική ανάλυση Hicaz Sirto .....	41
Παρτιτούρα και τροπική ανάλυση Ατζιδιέ (Γ.Ζευγόλης) .....	45
Παρτιτούρα και τροπική ανάλυση Αζιζιέ (Ν.Οικονομίδη) .....	52
Επίλογος .....	56
Βιβλιογραφία.....	58

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στο πλαίσιο της διπλωματικής εργασίας, η οποία κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εκτέλεση-Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής», αποφάσισα να καταπιαστώ με το ταξίδι της μελωδίας του *Αζιζιέ* στον ελλαδικό χώρο. Αφορμές της επιλογής αυτής στάθηκαν (1) η —κατά τη γνώμη μου— μελωδική αρτιότητα του συγκεκριμένου σκοπού, (2) η κεντρική θέση που αυτός κατέχει στο βιολιστικό ρεπερτόριο και (3) η τόσο ιδιαίτερη διαδρομή του από την Ανατολή στη Δύση, στα βάθη του περασμένου αιώνα.

Ο ίδιος μεγάλωσα στη βορειότερη άκρη της Δωδεκανήσου, την Πάτμο, η οποία βρίσκεται στην καρδιά της Ανατολικής Μεσογείου. Υπηρετώντας, δε, ως βιολιστής τη μουσική παράδοση της νησιωτικής Ελλάδας από μικρό παιδί, (1) συνειδητοποίησα πως η ίδια συνιστά αποτέλεσμα πολιτισμικών ζυμώσεων και καλλιτεχνικής ώσμωσης, ενώ (2) έμαθα να γοητεύομαι στην ιδέα της έρευνας των μουσικών δικτύων, των επιρροών και των δανείων που τη συν διαμορφώνουν.

Ο *Αζιζιές*, *Ατζιζιές*, *Ατζιτζιές* ή *Ατζιδιές* έχει συνδεθεί, στα νησιά του Αιγαίου (από τη Λέσβο ως την Κύπρο), με τον συρτό χορό, ο οποίος αποτελεί, με τη σειρά του, έναν από τους αρχαιότερους ελληνικούς κυκλικούς χορούς. Συναντάται, δε, σ' όλο το φάσμα της ελληνικής επικράτειας, όπως και στο ανατολικό τόξο της Μεσογείου. Η οργανική μελωδία στην οποία αναφέρομαι καταλαμβάνει εξέχουσα θέση στον ευρύτερο χώρο του Αιγαίου και της Μικράς Ασίας, όπου συναντά κανείς ποικιλία εκδοχών της, όπως αυτές διαμορφώθηκαν στον κάθε τόπο, έπειτα από την κατάληξη του ταξιδιού της εξ Ανατολών.

Όπως φαίνεται με μια πρόχειρη ματιά, το «επώνυμο» *Hicaz Sirto* —σύνθεση η οποία αποδίδεται στον Σουλτάνο Αμπντουλαζίζ— έχει ενσωματωθεί στο «ανώνυμο» μουσικό ρεπερτόριο της Νισύρου, της Νάξου της Κύπρου, της Λέσβου, της Χίου και της Τενέδου, διαδραματίζοντας διαφορετικό ρόλο σε κάθε περίπτωση. Στην περίπτωση των τριών τελευταίων νησιών, η μελωδία του συρτού δεν φαίνεται να έχει σχέση με την εκτέλεση αναφοράς, παρόλο που του έχουν δώσει την ονομασία *Αζιζιέ*. Βεβαίως, θα τον συναντήσουμε και ως *Τενεδιό* ή *Μελισμιό*. Ο Νίκος Ανδρικός (Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), με

καταγωγή από την Μυτιλήνη, υποστήριξε —σε επικοινωνία που είχαμε— (1) πως η συγκεκριμένη ονομασία δόθηκε γενικώς σε σκοπούς τα χαρακτηριστικά των οποίων ήταν το ρυθμικό πλαίσιο του συρτού σε συνδυασμό με το τροπικό περιβάλλον του μουσικού δρόμου «χιτζάζ» και (2) ότι ορισμένοι μελωδικοί πυρήνες του κομματιού μπορούν να ανιχνευθούν και στον σκοπό *Σουλτανί* από τη Λέσβο.

Σημαντική παράμετρος της εργασίας μου είναι η επιλογή συγκεκριμένων δισκογραφημένων μουσικών εκτελέσεων, πάνω στις οποίες θα πατήσω ώστε να οδηγηθώ σε κρίσιμα συμπεράσματα. Ξεκινώντας από την επίσημη καταγραφή της σύνθεσης του Αμπντουλαζίζ, θα περάσω στη ναξιώτικη εκδοχή, όπως αποτυπώνεται στο παίξιμο του Γιάννη Ζευγόλη (κατάγεται από την Απείρανθο), και από εκεί σε αυτήν της Χίου, όπως έχει ηχογραφηθεί από το «θετό τέκνο» της Χίου, Νίκο Οικονομίδη (κατάγεται από τη Σχοινούσα). Οι δυο Έλληνες βιολάτορες, με τους οποίους, για τις ανάγκες της έρευνας, πραγματοποίησα συνεντεύξεις, χρήζουν ιδιαίτερης μνείας, διότι αμφότεροι φέρουν τόσο τη «βιωματική» όσο και την «κλασική»-ακαδημαϊκή βιολιστική εκπαίδευση. Αυτό αντικατοπτρίζεται στη δισκογραφική τους παρουσία, στην πολυπρισματική έρευνά τους και, εν γένει, στο εκλεπτυσμένο γούστο τους· στοιχεία που από μόνα τους δίνουν τροφή για γόνιμη συζήτηση γύρω από ζητήματα σχετικά με την τεχνική και την τεχνική στο όργανο, καθώς και την ενορχήστρωση ή την αρμονική συνοδεία.

Δεδομένης της στενής σχέσης μουσικής και χορού, αποφάσισα - για τη σφαιρικότερη προσέγγιση του θέματος - να απευθυνθώ σε δύο χοροδιδασκάλους με βαθιά γνώση του πεδίου ενδιαφέροντός μου: (1) Τον κύριο Σταύρο Σπηλιάκο, ο οποίος ειδικεύεται στους χορούς της Νάξου και (2) τον κύριο Κωνσταντίνο Σιταρά, ο οποίος έχει αφιερωθεί στο χορευτικό ρεπερτόριο της Χίου. Οι συζητήσεις μας κινήθηκαν γύρω από το «μουσικό αλισβερίσι» ανάμεσα στα νησιά του Αιγαίου και των παραλιών της Μικράς Ασίας, όπως αυτό πραγματοποιήθηκε κατά τον περασμένο αιώνα.

Η επιλογή των παραπάνω νησιών για τη μελέτη του συγκεκριμένου συρτού δεν ήταν τυχαία. Ο λόγος για τον οποίον επέλεξα να σταθώ στη Νάξο και τη Χίο είναι η διαπροσωπική μου σχέση με τους ντόπιους μουσικούς, όπως και με την ίδια τη φύση τους... Με την πρώτη, και δη την Απείρανθο, διατηρώ στενή επαφή δώδεκα συναπτόν ετών, αφού από εκεί κατάγεται η σύζυγός μου. Το διάστημα αυτό είναι, πιστεύω, ικανό ώστε να αντιληφθεί κανείς τη μουσική ταυτότητα του χωριού, βιώνοντας διά ζώσης τα ήθη και τα έθιμα, ως αναπόσπαστα στοιχεία του πολιτισμικού του χαρακτήρα. Η Χίος, από την άλλη πλευρά, με φιλοξενεί από το 2017, όταν και πρωτοϋπηρέτησα ως

καθηγητής μουσικής στο Μουσικό Σχολείο του νησιού. Η χρονιά εκείνη υπήρξε καθοριστική, εφόσον τότε γεννήθηκε το ‘Μουσικό Εργαστήρι Νέων Χίου’, το οποίο διευθύνω μέχρι και σήμερα. Έκτοτε, αλληλοεπιδρώ στενά με τη γηγενή μουσική κοινότητα του τόπου, αλλά και με έναν αριθμό ανθρώπων τρίτης και τέταρτης γενιάς Μικρασιατών.

Κοιτάζοντας λεπτομερώς τους προαναφερθέντες οργανικούς σκοπούς θα προσπαθήσω να εργαλειοποιήσω δυο βασικούς άξονες μελέτης, τους οποίους διδάχτηκα κατά τα χρόνια παρακολούθησης του μεταπτυχιακού μας προγράμματος. Αυτοί είναι: (1) τα Μουσικά Δίκτυα και (2) την Ανάλυση Δικτύων των Γενών. Κοντολογίς, θα επιχειρήσω να προσεγγίσω με εθνομουσικολογικά-ανθρωπολογικά κριτήρια τους παράγοντες εκείνους που διαμόρφωσαν τους Ζευγόλη και Οικονομίδη ως μουσικές προσωπικότητες, αλλά και —μέσω της τροπικής και αρμονικής ανάλυσης— να ανακαλύψω το γεωγραφικό και κοινωνικό πλαίσιο που επηρέασε την ίδια μορφή και τη δομή της μελωδίας του Αζιζιέ σε κάθε νησί.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΟΥ ΣΟΥΛΤΑΝΟΥ

Ο Αμπντουλαζίζ (τουρκικά: Abdülaziz) ήταν ο 32ος Σουλτάνος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και βασίλευσε από τις 25 Ιουνίου 1861 έως το 1873. Ανατράπηκε μέσω κυβερνητικού πραξικοπήματος. Ήταν γιος του σουλτάνου Μαχμούτ Β' και διαδέχθηκε τον αδελφό του, Αμπντουλμετζίντ Α', το 1861. Γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, ο Αμπντουλαζίζ έλαβε οθωμανική παιδεία, αλλά υπήρξε και ένθερμος θαυμαστής της Δύσης. Ήταν, άλλωστε, ο πρώτος Οθωμανός σουλτάνος που, το 1867, ταξίδεψε στις σημαντικότερες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες των χρόνων του, όπως το Παρίσι, το Λονδίνο ή τη Βιέννη. Το μεγάλο του πάθος υπήρξε το Οθωμανικό Ναυτικό, το οποίο, επί των ημερών του, είχε τον τρίτο μεγαλύτερο στόλο στον κόσμο. Φρόντισε, ωστόσο, και για την οργάνωση της δημόσιας εκπαίδευσης, ενώ ίδρυσε το Πανεπιστήμιο της Κωνσταντινούπολης με βάση το γαλλικό πρότυπο.<sup>1</sup>

Ο ίδιος ενδιαφερόταν για την καλλιγραφία (αναφέρεται ως ιδιαιτέρως επιδέξιος στους τύπους γραφής “sülüs” και “celî”) και τη ζωγραφική, καθώς επίσης έπαιζε πιάνο, λαούτο και νέυ. Σε άρθρα —αναρτημένα το 2017 και υπογεγραμμένα με το ψευδώνυμο “Piyanist Piyanotürk”, στην ιστοσελίδα *osmanli.site*— διάβασα ότι «...δεν ήταν σπουδαίος μουσικός όπως ο Σελίμ Β', (1761-1808) ή ο πατέρας του Μαχμούτ Β' (1785-1839)». Ωστόσο, στην ίδια πηγή καταγράφεται το πάθος του για την τουρκική μουσική και η διάθεσή του «...να βάλει τέλος στην κυριαρχία της δυτικής μουσικής στο παλάτι».<sup>2</sup> Ο Αμπντουλαζίζ υπήρξε μαθητής του Ιταλού συνθέτη του Ύστερου Ρομαντισμού, Callisto Guatelli Pasha, ο οποίος εγκαταστάθηκε στην Κωνσταντινούπολη, για πρώτη φορά, το 1846 και το 1856 διορίστηκε διευθυντής της ‘Musika-i Hümayûn’.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hoiberg, 2010: 21.

<sup>2</sup> Το ενδιαφέρον του παλατιού μετατοπίστηκε ξανά προς την ευρωπαϊκή μουσική κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Αμπντουλχαμίτ Β' (1842-1918).

<sup>3</sup> Στρατιωτική μπάντα που δημιουργήθηκε ώστε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες ενός στρατού «ευρωπαϊκών προδιαγραφών», όσον αφορά στην ενδυμασία, τον εξοπλισμό και την οργάνωσή του. Η ‘Musika-i Hümayûn’ θεωρείται ο πυρήνας της Προεδρικής Συμφωνικής Ορχήστρας, η οποία έγινε γνωστή σε διεθνές επίπεδο μετά το 1957.

Οι μελωδίες και τα έργα που έγραψε ο Αμπντουλαζίζ εντάσσονται στο πλαίσιο αυτού που ονομάζουμε “Klasik Osmanlı Müziği”. Πρόκειται για μια λόγια<sup>4</sup> μουσική πρακτική, η οποία αναπτύχθηκε στα ανάκτορα, στις μεγάλες οθωμανικές πόλεις και στα σουφικά τάγματα.<sup>5</sup> Με την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας (1923), η Οθωμανική Κλασική Μουσική μετονομάστηκε σε “Türk Sanat Müziği” (Τουρκική Έντεχνη Μουσική).<sup>6</sup> Η μουσική αυτή, πέραν των αστικών περιοχών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Αδριανούπολη, η Σμύρνη και η Θεσσαλονίκη, δρούσε και ακτινοβολούσε σε περιοχές και περιβάλλοντα μη οθωμανικού πλαισίου, όπως το Κάιρο, το Σεράγεβο, το Βουκουρέστι, το Βελιγράδι, το Χαλέπι, η Μοσούλη, η Βαγδάτη και η Φιλιπούπολη, κ.ά.<sup>7</sup>

Όπως αναφέρει ο Καψοκαβάδης (2020) το τροπικό σύστημα των Μακάμ αναγνωρίζεται ως το κατεξοχήν σύστημα της μουσικής της Ανατολής, ενώ ο Μαυροειδής (1999) χαρακτηρίζει το αραβικό και τουρκικό Μακάμ ως εκδοχές του συστήματος αυτού. Με τα παραπάνω συμφωνεί και ο Πυργιώτης (2003), ο οποίος επιβεβαιώνει τις συγγένειες των παραπάνω μουσικών συστημάτων ως αποτέλεσμα της συνάντησης των μουσικών πολιτισμών της Ανατολικής Μεσογείου. Η Τουρκική Έντεχνη Μουσική, δε, υπήρξε πεδίο δράσης όχι μόνο Τούρκων, αλλά και μιας σειράς από Ρωμιούς, Αρμένιους, Πέρσες και Εβραίους συνθέτες και μουσικούς εκτελεστές (Αϊντεμίρ, 2012).<sup>8</sup>

Ο Σταθακόπουλος, με τη σειρά του (2021: 44-51), ισχυρίζεται πως η Οθωμανική Αυτοκρατορία στηρίχθηκε πολιτισμικά, όπως κάθε πολυεθνικός κρατικός σχηματισμός, στο δημιουργικό πνεύμα των υπηκόων του· μεταξύ των οποίων ήταν και οι Ρωμιοί. Επιπρόσθετα, υπογραμμίζει πως ο ελληνισμός («αρχαίος» και «βυζαντινός»)<sup>9</sup> που υπήρξε «διακριτά» μέσα στην οθωμανική περίοδο μαζί με άλλες

---

<sup>4</sup> Ο Habib Hassan Touma περιγράφει ως «λόγια» - αναφερόμενος, βέβαια, στη μουσική των Αράβων— τη μουσική εκείνη παράδοση η οποία έχει να επιδείξει ένα εκτεταμένο ρεπερτόριο, μια θεωρία στηριγμένη σε σωστές βάσεις και μια τεκμηριωμένη ιστορία (βλ. Τουμά, 2006).

<sup>5</sup> Αναφέρομαι στα μουσουλμανικά τάγματα των Mevlevi και των Bektaşi, τα οποία καλλιέργησαν τη μουσική, την ποίηση και τον χορό (βλ. Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998: 12).

<sup>6</sup> Poulos, 2014: 88.

<sup>7</sup> Feldman, 2000: 6.

<sup>8</sup> Το σημαντικότερο, ίσως, έργο περί της Οθωμανικής Κλασικής Μουσικής είναι η πραγματεία του Μολδαβού πρίγκηπα, Δημήτριου Καντεμίρ (1673-1723)· γνωστό στα τουρκικά ως Kantemiroğlu. Στο έργο του με τίτλο *Edvar-i Musiki* (1703 ή 1704) φαίνεται πως θέτει τις βάσεις για τη δημιουργία του θεωρητικού συστήματος της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης, δημιουργώντας «...έναν δρόμο από τον οποίο δεν παρέκκλινε ποτέ», μέχρι και τις μουσικές πραγματείες του Rauf Yekta Bey στις αρχές του 20ού αιώνα» (βλ. Σταθόπουλος, 2021).

<sup>9</sup> Σύμφωνα με τον Τσιαμούλη (2010: 32): «Παρόλο που δεν μπορεί να γίνει απόλυτη ταύτιση των δύο συστημάτων, γιατί υπάρχουν πολλές και σαφείς διαφορές, η σύγκριση των Ήχων (Βυζαντινής μουσικής)

εθνικές ομάδες (Αρμένιοι, Κούρδοι, Άραβες, Πέρσες, Βαλκάνιοι, Εβραίοι και λοιποί υπήκοοι), συνέβαλε στον «αυτοπροσδιορισμό» του οθωμανικού μουσικού πολιτισμού.

## **ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ: ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΝΑΡΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΥΣ**

Η μουσική και η θάλασσα αποτελούσαν ανέκαθεν συνεκτικούς δεσμούς μεταξύ των περιοχών του Αιγαίου, αλλά και στοιχεία διαφοροποίησης τους. Κατά συνέπεια, η μουσική υπήρξε ένας σημαντικός πολιτισμικός παράγοντας αλληλεπίδρασης ανάμεσα στους πληθυσμούς αυτών των περιοχών και όχι μόνο. Οι πολυποικίλες κοινωνικό-πολιτισμικές ωσμώσεις που έλαβαν χώρα στη συγκεκριμένη γεωγραφική ζώνη, σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους, καθόρισαν μεταξύ άλλων και τον μουσικό πολιτισμό της περιοχής.<sup>10</sup>

Σε ό,τι αφορά τα μουσικά στοιχεία, αυτά κινούνταν σε δίκτυα τα οποία κάλυπταν όλο το γεωγραφικό μεσογειακό φάσμα και, πολλές φορές, το υπερέβαιναν. Η κοινωνική λειτουργία της μουσικής, ο ρόλος της επιτέλεσης, αλλά και το ρεπερτόριο με τα ποικίλα χαρακτηριστικά στο ύφος και την ερμηνεία, είχε σε κάθε τοπική κοινωνία της δική της μοναδική ταυτότητα. Η διατήρηση της μουσικής ιδιαιτερότητας κάθε αστικής κοινότητας σε όλα τα επίπεδα, δεν επέτρεψε ποτέ τη διαμόρφωση μιας ενιαίας μουσικής συνείδησης σε σχέση με το Αιγαίο. Άλλωστε, η αιγαιοπελαγίτικη μουσική παράδοση έχει διαμορφωθεί διαχρονικά από ποικίλους ιστορικούς και πολιτισμικούς παράγοντες όπως προαναφέραμε, πολύ πέρα από τα όρια της «Αιγαίας γης».<sup>11</sup>

Σύμφωνα με τον Κάβουρα (1997:7), «...οι δομές και οι δραστηριότητες μιας κοινωνίας συνδέονται πολλαπλά μέσα από σχέσεις ανταλλαγής και αλληλοδιαμόρφωσης, οι οποίες μπορεί να αναπαρασταθούν ως κομβικές συνάψεις σε ένα πολιτισμικό δίκτυο». Για τις κοινωνίες που διαχειρίζονται ανόμοιους πολιτισμικούς κώδικες και διαρκώς επανεξετάζουν τα όρια της συλλογικής τους ταυτότητας, οι σχέσεις αυτές θεωρούνται δοκιμασμένα μοτίβα έκφρασης και επικοινωνίας.

---

με τα Μακάμ (Οθωμανικής μουσικής) φανερώνει την άμεση σχέση τους και την συγγένεια του μουσικού τους υλικού».

<sup>10</sup> Πανόπουλος, 2005.

<sup>11</sup> Ο.π.

Η Ελλάδα θεωρείται από πολλούς σαν σταυροδρόμι ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση· σε δυο διαφορετικούς πολιτισμικά κόσμους από τους οποίους δέχτηκε και αφομοίωσε δημιουργικά ποικιλόμορφες επιδράσεις.<sup>12</sup> Η άποψη ότι τα ανώνυμα ελληνικά οφείλουν συλλήβδην το χαρακτήρα τους στην ευρύτερη οθωμανική μουσική παράδοση, εφόσον ο ελληνικός χώρος υπήρξε μέρος της οθωμανικής αυτοκρατορίας για περίπου τέσσερις αιώνες, αντικρούεται από εκείνους που, ακολουθώντας και μονό τη δομή της γλώσσας, υποστηρίζουν πως τα ελληνικά τραγούδια προσομοιάζουν στα αντίστοιχα ευρωπαϊκά της περιόδου μεταξύ 13ου και 16ου αιώνα.<sup>13</sup>

«Δίκτυο αποκαλείται κάθε σύμπλεγμα γραμμών ή πραγμάτων που διασταυρώνονται όπως τα νήματα στο δίχτυ, για παράδειγμα, τα συγκοινωνιακά και τα τηλεπικοινωνιακά δίκτυα». (Κάβουρας, 1997:2). Στην περίπτωση του Αιγαίου και εν γένει της Μεσογείου, αρκεί να δει κανείς στο διαδίκτυο έναν χάρτη πορείας πραγματικού χρόνου των πλοίων. Εκεί θα παρατηρήσει πώς διασταυρώνονται τα χνάρια τους, όσο «δένουν» από λιμάνι σε λιμάνι. Παρομοίως, τα μουσικά δίκτυα φιλοξένησαν αλλά, κυρίως, «ταξίδεψαν» μελωδίες, σκοπούς και στίχους στους αιώνες, διαμορφώνοντας ένα πολυπρισματικό πολιτισμικό μωσαϊκό.

Μορφολογικά στοιχεία της ελληνικής μουσικής, τα οποία θεωρούνται στις μέρες μας ως «αυθεντικά», πιθανότατα αποτελούν «δάνεια» από Ανατολή είτε Δύση. Η αφομοίωση, η αποκατάστασή και η ένταξή τους στο «εγχώριο» ρεπερτόριο έγινε αποκλειστικά από τους οργανοπαίχτες και τους τραγουδιστές. Ο χρόνος και η χρήση τους ήταν που τα νομιμοποίησαν ως «γνησία». Εξάλλου, «οι επιλογές των οργανοπαικτών δεν υποβάλλονται σε εξετάσεις αυθεντικότητας ή καθαρότητας.<sup>14</sup> Παίζουν ό,τι τους αρέσει. Ο λαϊκός οργανοπαίκτης μάθαινε και μαθαίνει μόνος του. Οι κατακτήσεις του στην τεχνική και την ερμηνεία, μιας και δεν καταγράφονται σε κάποιο σύστημα διδασκαλίας, φεύγουν και χάνονται μαζί του».<sup>15</sup>

Μέσα σ' αυτό πλαίσιο ταξίδεψαν δεκάδες μελωδίες στη μεσογειακή λεκάνη του Αιγαίου. Στην τριαντάχρονη, ενεργή, παρουσία μου στον χώρο, συχνά συνάντησα κοινούς σκοπούς και τραγούδια σε διαφορετικούς τόπους. Συνήθως, καθένας απ' αυτούς δίνει τα δικά του ονόματα στα συγκεκριμένα μελωδήματα, αλλά πάντοτε τα προσαρμόζει υφολογικά στην ντόπια παράδοση διεκδικώντας, στη συνέχεια την

---

<sup>12</sup> Καποκαβάδης, 2020: 17-19.

<sup>13</sup> Σύμφωνα με τον Γράψα, η ελληνική γλώσσα φέρει πολύ περισσότερες συγγένειες με τις υπόλοιπες μεσογειακές ινδοευρωπαϊκές απ' ό,τι με τις ουραλοαλταϊκές ή τις αραβοσημιτικές (βλ. Γράψα, 2007).

<sup>14</sup> Καποκαβάδης, ό.π.

<sup>15</sup> Παπαδάκης, 2003: 11-31.

πατρότητά τους. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, απ' τα πολλά, είναι η *Πατινάδα του γάμου*, η οποία, κατά τη γνώμη μου, συνιστά μια «παμμεσογειακή» μελωδία: τη συναντήσουμε, άλλωστε, αυτούσια ή κατακερματισμένη, από την Λευκίμμη της Κέρκυρας ως το Ανατολικό Αιγαίο και τα Δωδεκάνησα.<sup>16</sup> Ο χοροδιδάσκαλος Κωνσταντίνος Σιταράς αναφέρει ότι μέρη της *Πατινάδας* παίζονταν μέχρι και την Καππαδοκία. Στις Κυκλάδες θα τη συναντήσουμε ως *Μαρς της νύφης*, στα Δωδεκάνησα ως *Νυφιάτικο*, στις Οινούσσες ως *Αιγνουσιώτικο*.<sup>17</sup>

Ένα άλλο παράδειγμα είναι η μελωδία από το γνωστό τραγούδι *Μες στου Αιγαίου τα νερά/ νησιά*. Στα Δωδεκάνησα, πάνω της αυτοσχεδιάζουν γαμήλιους στίχους, ενώ στη Λέρο θα τη συναντήσουμε ως το *Τραγούδι του γαμπρού*. Αυτή η περιστασιακή σχέση του σκοπού με τον στίχο αρχίζει να αλλάζει με την ανάπτυξη της εμπορικής δισκογραφίας. Η ηχογράφιση και, κυρίως, η μαζική κυκλοφορία ενός τραγουδιού κατάφερε να «παντρέψει» στη συνείδηση του κόσμου κάποια λόγια με συγκεκριμένες μελωδικές γραμμές. Έχουμε, εν ολίγοις, μια «νέα τάξη πραγμάτων», όπου η μουσική επικοινωνείται με άλλους όρους και κανόνες σε σχέση με το παρελθόν.

Όπως αναφέρει ο Σαρρής (Σαρρής, 2014: 301-302), «...στη νησιωτική Ελλάδα κυριαρχεί το βιολί, το λαούτο, κάποιες φορές και το σαντούρι». Το βιολί είναι όργανο «τελειοποιημένο», με τεράστια ευελιξία και τεχνικές δυνατότητες. Γι' αυτό, άλλωστε, χρησιμοποιείται σε όλες σχεδόν τις μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας. Στα νησιά, λέγεται ότι «εκτόπισε» όργανα όπως η λύρα και η τσαμπούνα. Από την άλλη, «...εισήγαγε και επεξεργάστηκε μουσικές που διέπλεαν το Αιγαίο, με προέλευση τόσο από τα απέναντι μικρασιατικά παράλια όσο και τα νησιά του Αρχιπελάγους, την ηπειρωτική Ελλάδα και τη Βόρεια Αφρική» (ό.π.). Στην περίπτωση των βιολιστών που εξετάζουμε, η ζυγιά βιολί-λαούτο (συχνά και σαντούρι) κυριαρχεί, τόσο στα δισκογραφικά τους πονήματα όσο και στις ζωντανές τους εμφανίσεις.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Ο σκοπός του γάμου όπως, επίσης, αναφέρεται είναι μελωδία που είναι συνυφασμένη με το τελετουργικό της πατινάδας της νύφης. Δηλαδή, τη διαδικασία που τα «όργανα» συνοδεύουν τη νύφη από το πατρικό της στην εκκλησία και την παραδίδουν στον γαμπρό. Θα λέγαμε ότι η διαδικασία αυτή παίρνει διάσταση ιεροτελεστίας. Τα βιώματά της επιτέλεσης αυτής μου είναι ιδιαίτερος έντονα διότι από την ηλικία των δέκα χρόνων έχω ενεργή συμμετοχή. Από την εποχή των σπουδών μου στην Κέρκυρα μέχρι και τώρα που διατηρώ στενές σχέσεις με τη Χίο και τα γύρω νησιά, έχω συναντήσει τη μελωδία ή μέρη αυτής, με τις διάφορες εκδοχές και εθιμοτυπικές ιδιαιτερότητες του κάθε τόπου.

<sup>17</sup> Η συγκριτική εθνογραφική μελέτη των κοινωνικών ομάδων που ζουν στη Μεσόγειο και όσων «γεινιάζουν», ορίζουν την «Ανθρωπολογία της Μεσογείου» (Κάβουρας 1995:13).

<sup>18</sup> «Ζυγιά» είναι η πιο συνηθισμένη ονομασία για ένα μουσικό σχήμα αποτελούμενο από ένα μελωδικό και ένα ρυθμικό όργανο. Στη Μακεδονία συναντάμε την γκάιντα με τον νταχαρέ, σε ολόκληρη σχεδόν τη στεριανή Ελλάδα τον ζουρνά με το νταούλι, στην Ανατολική Κρήτη τη λύρα με το νταουλάκι κ.ο.κ. (Σαρρής 2014: 300).

## Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑΣ

Αυτό που συχνά λησμονούμε σε σχέση με τα «ταξίδια» ενός σκοπού ή ενός στίχου από τόπο σε τόπο, επιμένοντας να ψάχνουμε τις απαντήσεις στα μουσικά δίκτυα, είναι ο κομβικός ρόλος της δισκογραφίας, η ανακάλυψη της οποίας υπήρξε καθοριστικής σημασίας για τη διαμόρφωση, εξέλιξη και διάδοση της μουσικής σε όλο τον κόσμο.<sup>19</sup> Ακόμη και σε ό,τι αφορά τη συγκεκριμένη έρευνα, ο ίδιος βασίστηκε σε ηχογραφημένες εκτελέσεις, αλλά βρήκα και ηχογραφήσεις, η παλαιότητα των οποίων αποκαλύπτει ίσως πολλά πράγματα σχετικά με το εξεταζόμενο μουσικό υλικό.<sup>20</sup>

Είναι λογικό, για μουσικές οι οποίες δεν βασίστηκαν στη σημειογραφία, η ηχογράφηση να ενισχύει σε απόλυτο βαθμό την από στόμα σε στόμα διάδοση. Ο Νίκος Διονυσόπουλος αναφέρει σε σχέση, ειδικότερα, με τις ηχογραφήσεις των 78 στροφών: «Αν και η δισκογραφία αντλεί το υλικό της συνήθως από την προϋπάρχουσα συλλογική μνήμη (όταν πρόκειται για παραδοσιακή μουσική), τα προσωπικά χαρακτηριστικά και οι επιλογές των ερμηνευτών, μέσα από τη διάδοση των δίσκων επηρεάζουν και διαμορφώνουν την εξέλιξη και την αισθητική του τοπικού ρεπερτορίου, διευρύνοντάς το ταυτόχρονα.»<sup>21</sup>

Σκοποί και τραγούδια επιστρέφουν εκεί απ' όπου ξεκίνησαν, φιλτραρισμένα και επεξεργασμένα από μουσικούς και δισκογραφικούς παραγωγούς. Έπειτα, μαζί με τα καινούργια, ταξιδεύουν προς κάθε κατεύθυνση δημιουργώντας μια δευτερογενή προφορική παράδοση.<sup>22</sup> Είναι χαρακτηριστικό πως, ακόμη και στις μέρες μας, υπάρχει μια «υπακοή» εκ μέρους των μουσικών στις παλιές ηχογραφήσεις, ως «αυθεντικές». Το ερώτημα που δικαίως τίθεται είναι, αν, τελικά, η συγκεκριμένη μελωδία έφτασε στα σε τόσα μέρη μέσω της εμπορικής δισκογραφίας.

---

<sup>19</sup> Καψοκαβάδης, 2020: 22.

<sup>20</sup> Αναφέρομαι χαρακτηριστικά στην ηχογράφηση του 1922 (Columbia USA, E-7717) με τίτλο *Συρτός Αζιζιέ*.

<sup>21</sup> Διονυσόπουλος, 2009: 17-18.

<sup>22</sup> Ο.π.

## ΝΑΞΟΣ: ΟΙ ΔΕΣΜΟΙ ΜΕ ΤΑ ΠΑΡΑΛΙΑ

Η Νάξος, το μεγαλύτερο νησί των Κυκλάδων, παρουσιάζει μουσικοχορευτικό πλουραλισμό.<sup>23</sup> Είναι η γενέτειρα πολλών δεκάδων οργανοπαιχτών και τραγουδιστών, έχοντας χαρακτηριστεί και ως «βιολομάννα», αφού ο αριθμός των κατοίκων της που ασχολούνται με το βιολί είναι χαρακτηριστικά μεγάλος. Στο βασικό τοπικό ρεπερτόριο εξέχουσα θέση έχουν οι συρτοί και οι μπάλοι. Βέβαια δεν λείπουν και τα «καλαμαθιανά», οι «βλάχες» και τα «τσιφτεντελόμπαλα».

Στη Νάξο συναντούμε σε έντονο βαθμό το φαινόμενο της υιοθέτησης/ ενσωμάτωσης μελωδιών που μεταφέρθηκαν εκεί μέσω της προφορικής παράδοσης από τις γύρω περιοχές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο «χανιώτικος συρτός», τον οποίον, σύμφωνα με τον χορολόγο Σταύρο Σπηλιάκο, «[Οι Ναξιώτες] τον πρωτοάκουσαν από Κρητικούς εμπόρους στο λιμάνι των Εγγαρών της Νάξου που φόρτωναν φρούτα. Όσες ώρες διαρκούσε ο ποδαρόδρομος για τα ορεινά χωριά, οι μουσικοί του νησιού που τύγχανε να βρίσκονται εκεί αφομοίωναν την μελωδία, παίζοντας την σε κάθε στάση για ξεκούραση».<sup>24</sup>

Το νησί είχε πάντοτε στενές επαφές με τα μικρασιατικά παράλια και την Κωνσταντινούπολη. Τα Βουρλά της Μικράς Ασίας ήταν «μια δεύτερη Νάξος», με πληθυσμό στις αρχές του 20ου αιώνα πάνω από 30.000 Έλληνες<sup>25</sup>. Σύμφωνα με τον Νίκο Λεβογιάννη, η Νάξος αποτέλεσε «κέντρο και προγεφύρωμα της Ανατολής προς τη Δύση και αντιστρόφως, αλλά και κέντρο μεταναστευτικό προς τα έσω και προς τα έξω». Με βάση, δε, την ίδια πηγή, πολλές γυναίκες έφευγαν και πήγαιναν στην Πόλη και τη Σμύρνη ως «παραμάνες»! Όταν επέστρεφαν, μεταξύ άλλων στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού των περιοχών που πήγαιναν, έφερναν μαζί τους τραγούδια που επηρέασαν το αξιώτικο μουσικό και χορευτικό ρεπερτόριο.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Κατά τον Σπηλιάκο, “το νησί χαρακτηρίζεται (1) από μουσικοχορευτική μανία (πάθος) και (2) από τη φυσική αλλά και πνευματική γέννηση στιχοπλόκων, χορευτάδων «παιχνιδιατόρων» (οργανοπαιχτών)”.

<sup>24</sup> Πρέπει να θυμόμαστε ότι την εποχή που αναφερόμαστε (αρχές και μέσα του 20ού αιώνα) υπήρχαν μονοπάτια που οδηγούσαν από τα λιμάνια στα χωριά και η μετακίνηση γίνονταν με γαϊδούρια.

<sup>25</sup> Επιπρόσθετα, οι Ναξιώτες —μαζί με Κρήτες και Πελοποννήσιους— ήταν οι πρώτοι οικιστές του Ρεϊς-Ντερέ, κατά το 1740, και καταπιάστηκαν με τη γεωργία και την κτηνοτροφία. Η μουσική και ο χορός αποτελούσε τη μεγάλη τους αγάπη και, μαζί με τον έντονο θρησκευτικό ζήλο, ανέδειξαν διακεκριμένους κληρικούς και καλλιφωνους ψάλτες. Το 1908 ίδρυσαν τη φιλεκπαιδευτική Αδελφότητα ‘Πρόδος’ και, παράλληλα, με τη σύσταση βιβλιοθήκης ανέδειξαν το φιλοπρόοδο πνεύμα τους (βλ. Σουλακέλλης, 2002:24)

<sup>26</sup> Λεβογιάννης, 2017.

Από τον Σπηλιάκο, έμαθα ότι, οι οργανοπαίχτες Θεοφάνης Παντελιάς (από την Κωμιακή) και Νικολής Κονιτόπουλος (από τον Κινίδαρο), οι οποίοι βρέθηκαν στη Μικρά Ασία ως στρατιώτες στον πόλεμο του 1912-13, έζησαν στην περιοχή για δύο χρόνια παίζοντας σε μαγαζιά και διασκεδάζοντας τους ντόπιους Έλληνες. Εκεί «έμαθαν τα ανατολίτικα» και, με την επιστροφή τους, προσάρμοσαν τα πολιτικά και μικρασιάτικα τραγούδια στα ακούσματα της Νάξου. Με τη δράση τους, οι δύο άνδρες «αύξησαν την ποσότητα» του ντόπιου μουσικού υλικού, αλλά και εμπλούτισαν γενικώς τα μουσικά πράγματα.<sup>27</sup>

Ένα ακόμη ιστορικό στοιχείο το οποίο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διόγκωση του ρεπερτορίου των Ναξιωτών οργανοπαιχτών, υπήρξε η επιστροφή των «μεταναστών» από τα Βουρλά, έπειτα από τη Μικρασιατική Καταστροφή, ως «προσφύγων». Οι «Βουρλιώτες» εγκατασταθήκαν σ' όλο το νησί, με συνέπεια τα τραγούδια που έφεραν μαζί τους να υιοθετηθούν, εξαιτίας της ζήτησης.<sup>28</sup> Σύμφωνα με μαρτυρίες τις οποίες ο Σπηλιάκος έχει καταγράψει, τα χωριά Απείρανθο και Κωμιακή λόγω της γεωγραφικής τους θέσης («βλέπουν» προς την Τουρκία), «έπιαναν στο ραδιόφωνο τούρκικους σταθμούς και άκουγαν βιολιά και σκοπούς από εκεί». Μάλιστα, ο Θεουδωγιώργης έλεγε χαρακτηριστικά: «Εγώ του Τούρκους τους αμάχομαι, αλλά το βιολί τους το λατρεύω».<sup>29</sup>

Με βάση τα παραπάνω, παρατηρούμε πως η πληθυσμιακή κινητικότητα των Ναξιωτών ευθύνεται για τις έντονες συνθήκες πολιτισμικής ώσμωσης που παρατηρήθηκαν σ' αυτό το κομμάτι της Ανατολικής Μεσογείου.<sup>30</sup> Σε ό,τι αφορά τον συρτό χορό, δεν υπάρχει αμφιβολία πως κατέχει εξέχουσα θέση στο γλέντι του νησιού. Ο πρώτος σκοπός στα γλέντια και εν γένει στις κοινωνικές εκδηλώσεις είναι συρτός· συνήθως οργανικός και νομοτελειακά γυρίζει σε μπάλο. Από τους δημοφιλέστερους

---

<sup>27</sup> Σπηλιάκος: «Ακόμα και στην Πόλη είχαμε το στοιχείο της Νάξου, κυρίως από τις γυναίκες που πήγαιναν σαν «παραμάνες» αλλά και σαν «βυζιάκτρες». Ειδικά οι Απεραθίτισσες, όταν γένναγαν, αφήναν το παιδί τους στις γειτόνισσες και πήγαιναν στην Πόλη να πουλήσουν το γάλα τους φέρνοντας εισόδημα στο νησί».

<sup>28</sup> Οι πρωτομάστορες (Μιχάλης Κονιτόπουλος ή Το Μωρό, Μανώλης Μπαρμπεράκης, Στάθης Κουκουλάρης, κ.ά.) ενσωμάτωσαν, σύμφωνα με τον Σπηλιάκο, το ταξίμι στους ναξιωτικούς χορούς. Βλέποντας ότι «μ' αυτό πλήρωναν οι χορευτές», το καθιέρωσαν. Χαρακτηριστική είναι η φράση που χρησιμοποιεί: «Προσπαθούσαν να πάρουν τα άντερα του χορευτή και να του αδειάσουν την τσέπη». Βέβαια «μέντορας» του ταξιμιού, κατά γενική ομολογία, θεωρείται ο Σταμάτης Μπαρδάνης.

<sup>29</sup> «Θεουδωγιώργης» είναι το παρατσούκλι του Κινιδιариώτη βιολιστή, Γεωργίου Κων/νου Κονιτόπουλου. Η παραπάνω φράση του αποτελεί απόσπασμα από μεταξύ μας συζήτηση.

<sup>30</sup> Σπηλιάκος, 2013.

συρτούς είναι ο *Πολίτικος*, ο *Αζιζιές*, το *Χουζάμ* και πολλοί ακόμα, με τους περισσότερους να προέρχονται από την Πόλη και τα Παράλια.<sup>31</sup>

### *Απεράθου: Το χωριό της ποίησης και της μουσικής*

*Τα αγόρια ανοίγουν τα φτερά  
σαν αετοί βουτάνε μες το χορό  
Παραγγελιά βαρύς συρτός  
και ύστερα ο μπάλος γι' αντίδωρο  
(ποίηση: Δ. Αναματερός)*

Το ορεινό χωριό της Νάξου, η Απείρανθος, εκτός από τη «μαρμαρική» αρχιτεκτονική του και τη γραφικότητα του, φημίζεται για τον μουσικό και ποιητικό πλούτο του. Οι λαϊκοί στίχοι που «μπλέκονται» και τραγουδιούνται στ' Απεράθου είναι οι δεκαπεντασύλλαβοι και οι οκτασύλλαβοι (κοτσάκια).<sup>32</sup> Με αυθορμητισμό και ταιριαστά το μέτρο και την ομοιοκαταληξία ο στιχοπλόκος καλύπτει όλο το εύρος της καθημερινότητας της τοπικής κοινωνίας: τη ζωή, το θάνατο, τη χαρά, τη λύπη, τον έρωτα ακόμα και τις πολιτικές εξελίξεις. Όλα τα παραπάνω μετουσιώνονται στα «βιολιά». Με αυτό το σχήμα συνεκδοχής δεν εννοούνται μόνο τα μουσικά όργανα, αλλά όλη η διαδικασία γλεντιού, κεφιού, χορού σε μια παραδοσιακή συνεύρεση, μέσα από τη οποία κάθε νέος ενίσχυε το κύρος και την αυτοεκτίμηση του.<sup>33</sup>

Ένα βιολί και ένα λαούτο αποτελούσαν ανέκαθεν το «τακίμι» από ντόπιους οργανοπαίκτες. Τις αποκριές, ωστόσο, το μουσικό σύνολο αλλάζει σύνθεση. Μ' ένα νέο σχήμα συνεκδοχής, «τα ντουμπάκια», η απεραθίτικη μουσική παράδοση δεν συνδέεται μόνο με την αρχαία λυρική ποίηση αλλά και με τη διονυσιακή κάθαρση.<sup>34</sup> Το ντουμπάκι και η τσαμπούνα απελευθερώνουν εκστατικούς ήχους, δίνοντας έμφαση στην κρουστή πλευρά του μουσικού τακιμιού που κρατά και τον αντίστοιχο ρυθμό.

Κατά τους Απεραθίτες, «μεγαλύτερο βάρος έχει το βιολί» και «ο βιολιτζής πρέπει να είναι καλός ερμηνευτής του οργάνου· να παίζει γλυκά», όπως λένε χαρακτηριστικά, «να μπορεί να αυτοσχεδιάζει και να κάνει ταξίμια». Οι δεξιότητες του βιολιτζή και του χορευτή συντονίζονται τη στιγμή της επιτέλεσης. Υπάρχουν χορευτές «...που σου δένουνε τα χέρια και άλλοι που στα λύνουνε» λέει χαρακτηριστικά ο αφηγητής

---

<sup>31</sup> Ο.π.

<sup>32</sup> Στοιχείο ενδεικτικό της στενής σχέσης της Νάξου με τον ελληνισμό της Πόλης είναι το γεγονός ότι κι εκεί συναντούμε κοτσάκια (πηγή: Σπηλιάκος, από τις συνεντεύξεις μας).

<sup>33</sup> Κατάθεση προσωπικής εμπειρίας.

<sup>34</sup> Γιαννούλης, 2006.

βιολιτζής.<sup>35</sup> Ο, δε, λαουτιέρης όφειλε με «ποιητικούς» δεκαπεντασύλλαβους και οκτασύλλαβους στίχους να εγκωμιάζει και να κολακεύει τους χορευτές και τις χορεύτριες ενώ ενίοτε σατίριζε πρόσωπα και καταστάσεις. Ο συνδυασμός «γλυκού» βιολιού και «ποιητικού» λαούτου είχε ως επακόλουθο υψηλότερες αμοιβές για τους ντόπιους οργανοπαίκτες.<sup>36</sup>



Οι φωτογραφίες είναι από τ 'Απεράθου. Στα αριστερά ο Γ. Ζευγόλης στην πλατεία το 2022 και δεξιά ο Μπαρδάνης στον ίδιο χώρο περίπου τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. (από το προσωπικό αρχείο του Γ Ζευγόλη)

---

<sup>35</sup> Ο.π.: 228.

<sup>36</sup> Ο.π.

## *Σταύρος Σπηλιάκος: Η «εκ βαθέων» σχέση του με τον πολιτισμό της Νάξου*

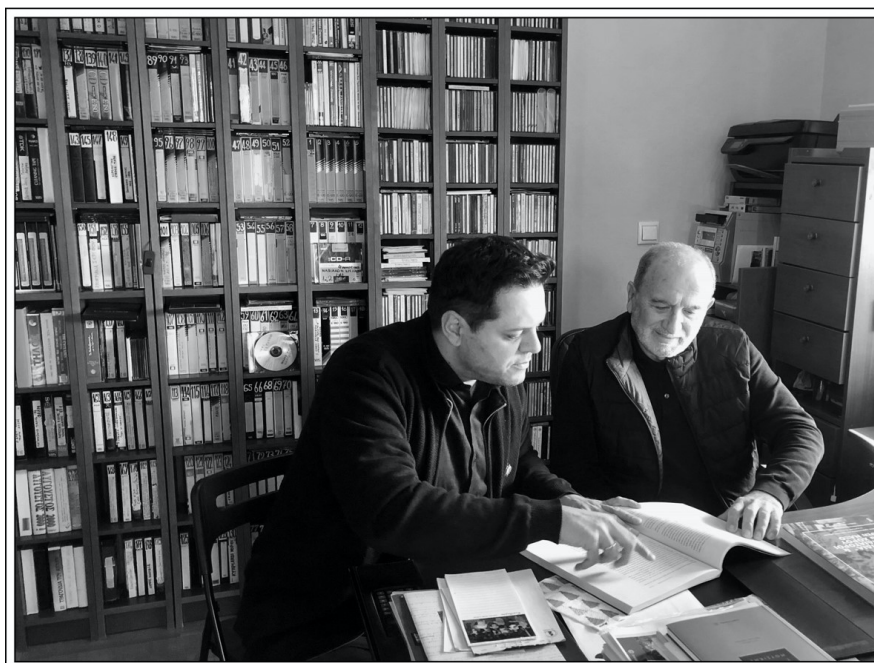
Ο Σταύρος Σπηλιάκος, διδάκτωρ Χορολογίας Νεοελληνικού Χορού του Πανεπιστημίου Αθηνών, γεννήθηκε στη Σπάρτη το 1952. Από το 1984 έως και το 2013, όταν και συνταξιοδοτήθηκε, δίδαξε το μάθημα των Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών στο Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 1991 εξελέγη στο ίδιο Τμήμα ως μέλος του Ειδικού Εκπαιδευτικού και Διδακτικού Προσωπικού. Το 1998 απέκτησε τον διδακτορικό του τίτλο στο Πανεπιστήμιο Αθηνών με κέντρο έρευνάς του τη Νάξο. Το έργο συνεχίστηκε με την καταγραφή και τη χορολογική μελέτη των περιοχών του Μωριά και της Αιγαιοπελαγίτικης πολιτείας.

Η πρώτη επαφή με τον πληροφορητή μου ήρθε μέσω του διαδικτύου, με έναν περιπετειώδη τρόπο. Αφορμή στάθηκε ένα σχόλιο, αθώα άκομπο από πλευράς μου, σε ανάρτηση του σχετικά με ένα δωδεκανησιακό τραγούδι. Το σχόλιο εκείνο θα μπορούσε να δημιουργήσει, λανθασμένα, ηλεκτρισμένο κλίμα. Ευτυχώς, θεωρήθηκε ειλικρινές και ευθύ, έτσι ώστε να αποτελέσει την αρχή μιας —κυρίως εξ αποστάσεως— γνωριμίας, την οποία χαρακτηρίζει η αμοιβαία εκτίμηση και η εκατέρωθεν παρατήρηση του έργου του άλλου. Ανέκαθεν, εντύπωση μού έκαναν οι αναρτήσεις και οι τοποθετήσεις του Σπηλιάκου, στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, για θέματα που αφορούσαν στην παραδοσιακή μουσική και το χορό. Όλες τους απέπνεαν στιβαρότητα λόγου, αγάπη και πάθος για το ερευνητικό πεδίο και ένα αισθητικό φίλτρο το οποίο ταίριαζε σε πολλά σημεία με το δικό μου. Όσον αφορά, δε, στο συγγραφικό του έργο, αυτό είναι πλουσιότατο και πολύπλευρο, με κεντρικό άξονα τη μουσικοχορευτική παράδοση της Νάξου, τον συρτό, τον μπάλο και εν γένει τους «παιχνιδιάτορες» του νησιού.



Αριστερά στις φωτογραφίες, οι «τζαβουνιέρηδοι» στ' Απεράθου, απόκριες 1988 (Πλάτσα). Δεξιά, «νυχτερινή πατινάδα» με βιολιά στον Κινίδαρο (μετά το τελείωμα γλεντιού), Μάης του 2005.(από το αρχείο του Σ. Σπηλιάκου)

Όλα τα παραπάνω με παρακίνησαν να ζητήσω την ευγενική του συμβολή στην παρούσα εργασία. Η αρχή των συνεντεύξεων πραγματοποιήθηκε εν μέσω «καραντίνας» (περίοδος πανδημίας κορονοϊού), στις 10 Μαΐου 2021, από ηλεκτρονική πλατφόρμα. Με πολλή αγάπη και ενδιαφέρον, αγκαλιάζοντας το εγχείρημα, με καθοδήγησε στωικά βάζοντας τις πρώτες βάσεις. Ήταν ο πρώτος που άκουσε τις σκέψεις και τους προβληματισμούς μου για όλα αυτά που με απασχολούσαν, ψάχνοντας διακαώς πληροφορίες και απαντήσεις. Με βάση τη βαθιά γνώση και την πλούσια βιβλιογραφία του για τη Νάξο, η συζήτηση απέκτησε από την πρώτη στιγμή έντονο ενδιαφέρον. Όπως σε όλες μου τις συνεντεύξεις, έδωσα βαρύτητα στα μουσικά δίκτυα, τα μουσικά δάνεια και εν γένει τη σχέση του νησιού με τα παράλια της Μικράς Ασία και δη αυτή με τα Βουρλά. Αν και πολλά από αυτά τα οποία είπαμε είναι αποτυπωμένα σε βιβλία αλλά και άρθρα του, η αλληλεπίδρασή μας έφερε στο φως στοιχεία και πληροφορίες σημαντικές και, ίσως, όχι τόσο «φωτισμένες», με μαρτυρίες και γεγονότα πολύ ενδιαφέροντα.<sup>37</sup>



Στο σπίτι του Σταύρου Σπηλιάκου, σε μία συμπληρωματική συνέντευξη-συζήτηση για την εργασία.

---

<sup>37</sup> Εδώ οφείλω να τονίσω την απόλυτη ταύτιση των στοιχείων και των πληροφοριών με τις αντίστοιχες του Γ. Ζευγόλη, αφού οι ερωτήσεις υπήρξαν κατά προσέγγιση κοινές.

## *Γιάννης Ζευγόλης: Ο Απεραθίτης βιολάτορας και ο Αζιζιές*

Ο Γιάννης Ζευγόλης, είναι ένας σπουδαίος βιολιστής με πλούσιο συναυλιακό, δισκογραφικό και εκπαιδευτικό έργο, τόσο στο «κλασικό» όσο και στο «λαϊκό» βιολί.<sup>38</sup> Γεννήθηκε στην Αθήνα από Απεραθίτες γονείς· γεγονός που τον επηρέασε σημαντικά στις μουσικές του επιλογές. Ξεκίνησε να μαθαίνει βιολί από δεκατριών χρονών, ασχολούμενος κυρίως με την μουσική των Κυκλάδων. Τα πρώτα χρόνια μαθήτευσε πλάι σε παραδοσιακούς μουσικούς, παίζοντας μαζί τους. Η κοινωνικοποίηση του ήταν έντονα συνυφασμένη με την Απείρανθο, εφόσον εκεί περνούσε τους καλοκαιρινούς μήνες. Πολύ γρήγορα εξελίχθηκε και χαρακτηρίστηκε για την εκφραστικότητα και το ύφος παλαιού τρόπου παιξίματος που τον διακρίνει.

Όπως ο ίδιος μου ανέφερε, αν και θεωρείτο ταλαντούχος βιολιστής με ρεπερτόριο πέραν των παραδοσιακών μελωδιών του νησιού, όταν έφτασε η στιγμή να ξεπεράσει τη βιωματική τεχνική του οργάνου και να εξελίξει τη βιολιστική τέχνη, αποφάσισε να ακολουθήσει τον δρόμο των κλασικών σπουδών και να αφιερωθεί ολοκληρωτικά στο όργανο. Το 1992 πήρε το δίπλωμα του στο κλασικό βιολί από το Εθνικό Ωδείο Αθηνών. Σήμερα, είναι καθηγητής στο Κεντρικό Εθνικό Ωδείο Αθηνών.

Εμφανίζεται στην ελληνική δισκογραφία (1) ως μέλος του συγκροτήματος ‘Δυνάμεις του Αιγαίου’ [*Ηχος Β’* (Columbia, 1987), *Ανατολικό Παράθυρο* (Σείριος, 1989), *Όλες οι μέρες που έλειπα* (Filocalia Romana, 2002), *Ανάσα* (Ogdo, 2022)], (2) ως μουσικός εκτελεστής (σε δεκάδες μουσικά άλμπουμ) και ως (3) “main artist” σε τρεις δισκογραφικές απόπειρες με σκοπούς και τραγούδια απ’ τ’ Απεράθου της Νάξου [*Ανέφαλα θαλασσινά* (Lyra, 1993) με την Ειρήνη Κονιτοπούλου-Λεγάκη και τον Δημήτρη Φυρογένη στο λαούτο, *Τ’ αυγινά* (Ανεξάρτητη παραγωγή, 1988) με την Κούλα Κληρονόμου-Σιδερή και τον Νίκο Κονιτόπουλο στο λαούτο, *Κοτσάτοι* (ΑντΑρτ, 2016) με την Κατερίνα Αυγερινού και τον Ματθαίο Ζευγόλη στο λαούτο].

Ο Ζευγόλης ήταν από τους βιολιστές που η φήμη τους προηγούνταν... Ο συνδυασμός βιωματικής και ακαδημαϊκής βιολιστικής τέχνης με κέντρισε από την πρώτη στιγμή. Εφάμιλλο δρόμο θέλησα να ακολουθήσω και ο ίδιος, επιλέγοντας να εξελίξω μέσω των κλασικών σπουδών τις έντονες βιωματικές προσλαμβάνουσες που

---

<sup>38</sup> Στη συνέχεια, έκρινα σκόπιμο να συμπεριλάβω ένα εμβόλιμο-συμπληρωματικό κείμενο σε σχέση με το τι εννοούμε, στην Ελλάδα, όταν αναφερόμαστε στο «λαϊκό» ή «παραδοσιακό» βιολί.

μου χάρισε απλόχερα ο τόπος καταγωγής μου. Θεώρησα πως θα ήταν ο «ιδανικός» καθηγητής· εκείνος που θα συνδύαζε και θα πάντρευε αυτούς τους δύο κόσμους.<sup>39</sup> Η πρώτη μας επαφή έγινε πριν είκοσι χρόνια, με σκοπό της έναρξη ιδιαίτερων μαθημάτων βιολιού. Φοιτητής, εγώ, στο τμήμα Μουσικών Σπουδών της Κέρκυρας, επιχείρησα δυο τρεις φορές το ταξίδι Κέρκυρα-Αθήνα, αλλά η αντικειμενική συνθήκη της μεγάλης χιλιομετρικής απόστασης δεν κατέστησε εφικτό να συνεχίσουμε το πλάνο αυτό.

Η παρούσα εργασία στάθηκε αφορμή για να ξανασυναντηθούμε. Έτσι, στις 27 Αυγούστου του 2022, στην Απείρανθο της Νάξου, στην ταράτσα ενός καφεéné με φόντο τα πατρογονικά του (Καραβάς), πραγματοποιήθηκε η κύρια συνέντευξή μας. Αυτή ξεκίνησε με τις μνήμες από την παιδική-εφηβική του ηλικία και «τα καλοκαίρια στο χωριό», όπου έζησε στενά τον αδερφό του μεγάλου βιολάτορα, Σταμάτη Μπαρδάνη (1915-1969) τον βιολιστή, επίσης, Γιάννη Μπαρδάνη (Σταματογιάννη). Μου μίλησε, μεταξύ άλλων, για το «απαιτητικό» κοινό της Απειράνθου, το οποίο «...ήθελε ο βιολιστής να παίζει σε υψηλό επίπεδο για να είναι αποδεκτός από την κοινότητα, αφού στα χεριά του κρεμόταν η διασκέδαση του χωριού».<sup>40</sup>



Στο σπίτι του Γιάννη Ζευγόλη, σε συμπληρωματική συνέντευξη για την εργασία.

---

<sup>39</sup> Ο Ζευγόλης υπήρξε θιασώτης του κουρδισμένου, «μεγάλου» και φυσικού ήχου του οργάνου, ενώ άφησε έντονα το αποτύπωμα του και στις ζωντανές εμφανίσεις. Τα δισκογραφικά πονήματά του, δε, ήταν για όλους εμάς, τους τότε «νέους» βιολιστές των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα, ένας «ιερός» οδηγός μελέτης.

<sup>40</sup> Στα μέσα του 20ού αιώνα, σύμφωνα με τον Ζευγόλη, στην Απείρανθο υπήρχαν περίπου δέκα τακίμια (βιολί-λαούτο).

Όταν η συζήτηση έφτασε στα «μουσικά δάνεια» τα οποία χαρακτήρισαν την μουσική του χωριού και, γενικότερα, του νησιού, υπογράμμισε ότι «οι περισσότεροι σκοποί ήρθαν από απέναντι». Αυτό που ενδιέφερε τους Απεραθίτες ήταν να μπορούν να σκαρώσουν κοτσάκια πάνω στη μελωδία.<sup>41</sup> Αυτό ήταν το βασικό κριτήριο, ώστε μια μελωδία να καθιερωθεί και, εν τέλει, να «βαπτιστεί» απεραθίτικη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι (1) τα εξάστιχα (ο Σκοπός του μύλου), η μελωδία των οποίων είναι δανεισμένη από το *Ελένη, Ελενάρα μου* του Νταλγκά, (2) το *Γιαβάς-γιαβάς* και (3) ο *Σκοπός των εκλογών (Νάξος με τα ψηλά βουνά)* που είναι τούρκικες μελωδίες<sup>42</sup> και (4) το *Χουζάμ* ή *Ουζάμ*: σκοπός ο οποίος πιθανότατα ταξίδεψε κι αυτός απ' τα παράλια, αφού «...καμία σχέση δεν έχει το ύφος και ο τρόπος του με την παράδοση του νησιού».<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Τα «κοτσάκια» είναι οκτασύλλαβα δίστιχα. Οι Απεραθίτες φημίζονται για την πηγαία ικανότητα τους να γράφουν ή να τραγουδούν «υψηλά» ποιητικά στιχάκια, αλλά και να αυτοσχεδιάζουν «στον τόπο» (επί τόπου). Αν παρατηρήσει κανείς, η ρυθμική αγωγή (tempo) των τραγουδιών της Απειράνθου είναι αργή, σε σχέση με το υπόλοιπο νησί, ώστε να μπορούν οι τραγουδιστές να εκφέρουν και να τραγουδούν σωστά τα κοτσάκια, αλλά και να έχουν τον χώρο και τον χρόνο («πατώ και άδω») να αυτοσχεδιάσουν, κυρίως όταν πραγματοποιούσαν πατινάδα.

<sup>42</sup> Όπως μου είπε ο Ζευγόλης: «Τα έχω ακούσει σε κασέτα αγορασμένη πριν πολλά χρόνια από πάγκο στον Πειραιά. Με τούρκικους στίχους και «δικά τους» όργανα».

<sup>43</sup> Εννοεί τον μουσικό δρόμο. Επιπρόσθετα, μας δίνει τη χρήσιμη πληροφορία πως, στο Αγέρσανι της Νάξου, στα μέσα του 20 αιώνα, οι παραγγελιές γίνονταν «...με μουσικούς δρόμους και όχι με ονομασίες σκοπών». Συνεχίζοντας, ο Ζευγόλης συμπληρώνει: «Μπορούμε να υποστηρίξουμε πως αυτές που λέμε «τσαμπουνίστικες» - αυτές, δηλαδή, που δημιουργήθηκαν από τους βοσκούς του νησιού- έχουν τη λιγότερη επιρροή από ξένα δάνεια».

## ΧΙΟΣ: ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΜΕ ΦΟΝΤΟ ΤΗ ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ

Η Χίος διακρίνεται για την πλούσια και πολύμορφη μουσικοχορευτική της παράδοση, η οποία ανήκει στον κορμό του Βορειανατολικού Αιγαίου. Ο Λάμπρος Λιάβας, πέραν όλων των άλλων, υπογραμμίζει τη σύνδεση με τα πολιτισμικά δίκτυα που επικοινωνούν με τη Σμύρνη και τα παράλια της Ιωνίας, καθώς και με την Προποντίδα και την Κωνσταντινούπολη.<sup>44</sup> Το νησί χωρίζεται μουσικά στη βόρεια και τη νότια πλευρά. Διακριτές είναι οι διαφορές στη μουσική επιτέλεση των «βορειόχωρων» (με πολλά ορεινά χωριά) και των «νοτιόχωρων» (χωριά κοντά στην θάλασσα).

Όπως μου αναφέρει ο χοροδιδάσκαλος του Μικρασιατικού Συλλόγου του Βαρβασίου, Κωνσταντίνος Σιταράς, οι διαφορές εντοπίζονται στις «ζυγίες», στο ρεπερτόριο, αλλά και στις ταχύτητες των κομματιών. Στη Νότια Χίο έχουμε πρωταγωνιστή το βιολί με συνοδεία το λαούτο, το σαντούρι και το ούτι. Τα τραγούδια συγκαταλέγονται «στο πλαίσιο του παναιγαιακού ρεπερτορίου»,<sup>45</sup> με έντονες και ζωηρές ρυθμικές αγωγές. Αντίθετα, στη Βόρεια, κύριο ρόλο έχει το κλαρίνο, ενώ οι σκοποί και τα τραγούδια φαίνεται πως προέρχονται από τη Μικρά Ασία και παίζονται, σύμφωνα με τους ντόπιους, «σε αργό και μερακλίδικο ρυθμό».<sup>46</sup>

Οι μουσικές από το Τσεσμέ, τα Βουρλά, το Μελί και, γενικότερα, τον κόλπο της Ερυθραίας, μαζί με την Σμύρνη που ήταν σε απόσταση αναπνοής, θα έλεγε κανείς ότι επηρέασαν καταλυτικά το ηχοτοπίο του νησιού. Η καθοριστική, βέβαια, αλλαγή στο τοπικό ρεπερτόριο έγινε μετά το Ολοκαύτωμα της Σμύρνης, το 1922, όταν χιλιάδες Έλληνες πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν στη Χίο και τις Οινούσες<sup>47</sup>, συνεισφέροντας τα μέγιστα στον λαϊκό πολιτισμό των νησιών, με τη μουσική, τη χειροτεχνία και τη γαστρονομία τους. Οι σχέσεις των Οινουσσών, που απετέλεσαν προσφυγικό κόμβο, με τη βόρεια Χίο κυρίως, ήταν στενή με αδιάλειπτη πολιτιστική ανατροφοδότηση.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Πληροφορίες από το ένθετο βιβλιαράκι του CD με τίτλο *Πέρασμα στη Χίο*.

<sup>45</sup> Οι λέξεις «Αιγαίο» και «αιγιακός» χρησιμοποιούνται συχνά ως αναφορικοί ή επιθετικοί προσδιορισμοί σε μια πλειάδα πρακτικών και θεωρητικών εφαρμογών που έχουν διοικητικό, οικονομικό, πολιτικό, πολιτιστικό και επιστημονικό χαρακτήρα (βλ. Κάβουρας, 1995:1)

<sup>46</sup> Οι Χιώτες είχαν πολλές και στενές σχέσεις με την Κωνσταντινούπολη απόρροια της ναυτικής τους δραστηριότητας. Εξάλλου, στα Βορειόχωρα της Χίου, ο πρώτος χορός που χορεύει κατά παράδοση η νύφη και ο γαμπρός είναι ο *Πολίτικος*.

<sup>47</sup> Η γεωγραφική γειτνίαση των παραλίων με το νησί, σε συνδυασμό με την άμεση οπτική επαφή των χαμένων πατρίδων ήταν οι βασικοί λόγοι εγκατάστασης μεγάλου αριθμού Μικρασιατών μετά το διωγμό, με το ακριβή αριθμό να είναι άγνωστος. Από μαρτυρίες προσφύγων, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο αριθμός αυτός ανέρχεται σε 4.500 (Μπαρούνης, Η. & Μαγγάνα, Δ. 2022)

<sup>48</sup> Ανδριώτης, 1998.

Δεκάδες είναι τα τραγούδια και οι οργανικοί σκοποί που ήρθαν μαζί με τους πρόσφυγες και ενσωματώθηκαν στην τοπική μουσική παράδοση και μέχρι τις μέρες αποτελούν το βασικό ρεπερτόριο στα γλέντια και τα πανηγύρια.

Μεγάλης σημασίας εθνομουσικολογική έρευνα πραγματοποιήσε στο νησί ο ελληνιστής γλωσσολόγος, Hubert Pernot, ηχογραφώντας εκατόν δεκατέσσερα τραγούδια τα οποία εξέδωσε στη Γαλλία, σε κέρινους κυλίνδρους, τα έτη 1898-99. Από αυτή την ιστορική συλλογή προέρχονται τα τέσσερις από τις *Πέντε Ελληνικές Μελωδίες* (Cinq Mélodies Populaires Grecques) για φωνή και πιάνο του Maurice Ravel (1904). Απώτερος σκοπός της μελέτης υπήρξε η καταγραφή των ιδιοματισμών της ελληνικής γλώσσας μέσα από τα δημοτικά τραγούδια. Ο ίδιος ο Pernot αναφέρει ότι η φωνητική αξία των λέξεων, όπως προφέρονται από τα χείλη των Ελλήνων, είναι ο σίγουρος δρόμος για να φτάσει κανείς (1) σε μια ολοκληρωμένη θεώρηση μιας γλώσσας με παράδοση των χιλιετιών, όπως η ελληνική και (2) σε μια βαθύτερη προσέγγιση με τον λαό που τη μιλά.<sup>49</sup>

Μεγάλη είναι και η συμβολή του Κέντρου Έρευνας και Προβολής της Έθνικης Μουσικής στη διάδοση της μουσικής του νησιού, το οποίο εξέδωσε δύο δίσκους για τη μουσική της Χίου [*Τραγούδια Μυτιλήνης και Χίου* (1974), *Μουσική Παράδοση της Χίου* (2003)]. Στον δεύτερο εκ των δύο, με ηχογραφήσεις του ίδιου του Σίμονα Καρα από τη δεκαετία του 1970, εμπεριέχεται και ο οργανικός σκοπός *Αζιζιέ* με τους Λεωνίδα Λουλούδη, στο βιολί, και Σωτήρη Λουλούδη, στο σαντούρι.<sup>50</sup>

Ο συρτός είναι ένας σκοπός που χορεύεται στη Χίο, σε όλα τα πανηγύρια, τις γιορτές, τις κοινωνικές εκδηλώσεις. Τις περισσότερες φορές, τον συρτό διαδέχεται ο *Πατητός* χορός. Σε ό,τι αφορά το «ύφος», υπάρχουν διαφορές μεταξύ της νότιας και της βόρειας πλευράς του νησιού, όπου τον συναντούμε πιο αργό και με πρωταγωνιστικό όργανο το κλαρίνο. Χορεύεται ζευγαρωτά: Ο άντρας βρίσκεται πάντα στα δεξιά, ενώ η γυναίκα στα αριστερά του. Η θέση του άντρα συμβολίζει το δυνατό, το κυρίαρχο φύλο που κατευθύνει τον χορό και τις φιγούρες. Χαρακτηριστικοί συρτοί της Χίου είναι ο *Φερεής*, ο *Άγγελος*, το *Σαν της Ωριάς το κάστρο*, το *Στην Αγιά-Μαρκέλλα*, ο *Παραλυμένος*, ο *Πειραιώτικος*, η *Μπαγδατιά*, ο *Μπουρνοβαλής*, το *Νέο Σαρκί*, το *Μες στα πετρωτά*, κ.ά

---

<sup>49</sup> Pernot, 1981: 18.

<sup>50</sup> Η έκδοση περιλαμβάνει ιστορικές ηχογραφήσεις του «δασκάλου της εθνικής μουσικής», από «αυθεντικούς Χιώτες εκτελεστές» (σύμφωνα με το επίσημο site του ΚΕΠΕΜ), οι περισσότερες από τις οποίες είχαν συμπεριληφθεί σε δίσκους βινυλίου που εκδόθηκαν τη δεκαετία του 1970.

## **Κωνσταντίνος Σιταράς: Ένας χοροδιδάσκαλος, Μικρασιάτης τρίτης γενιάς**

Ο Κωνσταντίνος Σιταράς γεννήθηκε στη Χίο το 1977 και μεγάλωσε εκεί. Με καταγωγή από τη Βόρεια Χίο και τη Μικρά Ασία, ασχολήθηκε από νεαρή ηλικία τόσο με τον παραδοσιακό χορό, όσο και με τα ήθη και έθιμα της Ελλάδας. Υπήρξε χορευτής από το 1985, ενώ με ιδιαίτερη επιμέλεια επικεντρώθηκε στο αντικείμενο από το 1992. «Πίστη του», όπως μου είπε, είναι «ο βιωματικός χορός» και δάσκαλοί του οι απλοί άνθρωποι, Μικρασιάτες δεύτερης γενιάς, Χιώτες χωρικοί από το βόρειο τμήμα του νησιού, καθώς και καταξιωμένοι επαγγελματίες από όλες τις περιοχές της Ελλάδας, τις οποίες συχνά επισκέπτεται για επιτόπια έρευνα ή επιμόρφωση.

Εκτός από τη διδασκαλία του χορού, ο Σιταράς έχει επιμεληθεί της έρευνας για δισκογραφικές παραγωγές (*Τα «τσαμπουνιστά» της Χίου*, 2005), έχει συμβάλει στην ερμηνεία λέξεων από τους στίχους χιώτικων τραγουδιών που περιλαμβάνονται στο έργο *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο* των Pernot & Le Flem (έκδοση του 2006, με την επιμέλεια του Μάρκου Δραγούμη), είναι επίσης μέλος του Παγκοσμίου Συνεδρίου για τον Χορό (CID) της UNESCO.

Το στοιχείο που μας «ένωσε» ήταν η από κοινού αγάπη μας για τη μουσικοχορευτική παράδοση της Χίου. Τα πέντε χρόνια που δραστηριοποιούμαι στο νησί με το Μουσικό Εργαστήρι Νέων Χίου, εξέφρασε ουκ ολίγες φορές τον θαυμασμό και το ενδιαφέρον του για την δουλειά και εν γένει για τη συγκεκριμένη πρωτοβουλία.<sup>51</sup> Με αφορμή, λοιπόν, το εργαστήρι έγινε η πρώτη μας επαφή. Σύντομα επιβεβαίωσε διά ζώσης το παραπάνω βιογραφικό και, προσωπικά, δεν προβληματίστηκα καθόλου σχετικά με το ποιός θα ήταν ο πληροφορητής της εργασίας σε ό,τι αφορά τη Χίο και τις σχέσεις του νησιού με τα μικρασιατικά παράλια.

Η συνέντευξη μας πραγματοποιήθηκε στις 18 Σεπτεμβρίου του 2022 στην αίθουσα του συλλόγου 'Φάρος Βαρβασίου'<sup>52</sup>, μέσα σ' ένα ζεστό και πολλές φορές συγκινησιακά φορτισμένο κλίμα. Μιλώντας αρχικά για το έργο του συλλόγου -ο οποίος, πραγματικά, κοσμεί το νησί, στεγάζοντας την Ιστορία και τις μνήμες των

---

<sup>51</sup> Στις μικρές κοινωνίες, η αποδοχή ενός «ξένου» (όχι ντόπιου) είναι κατά έναν τρόπο, «παράσημο».

<sup>52</sup> Ο Μορφωτικός Σύνδεσμος Βαρβασίου Χίου Βιβλιοθήκη «Ο ΦΑΡΟΣ» ιδρύθηκε το 1957 στον προσφυγικό συνοικισμό του Βαρβασίου Χίου και αποτελεί μια κιβωτό προσφυγικής και ιστορικής μνήμης. Στην πρωτοπορία των στόχων του έχει τάξει τη διάσωση, διατήρηση και διάδοση της Μικρασιατικής Ιστορίας και Παράδοσης. Βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών το 1999 για το πολύπλευρο πολιτιστικό πεδίο δράσης της. Διατηρεί πλούσια Ιστορική Βιβλιοθήκη, Αναγνωστήριο, Αξιόλογα Μουσεία (Μικρασιατικών κειμηλίων & Ιδιωτική Συλλογή Μαρίτσας Περρή), μεγάλες αίθουσες θεάτρου, Ψυχαγωγίας και τμήματα εκμάθησης παραδοσιακού χορού και μουσικής.

προσφύγων που ήρθαν με το Ολοκαύτωμα-, μπήκαμε γρήγορα στις στενές και αδιάσπαστες σχέσεις μεταξύ Χιωτών και Μικρασιατών, σε οικονομικό, εμπορικό αλλά και πολιτιστικό επίπεδο· γεγονός φυσικό, λόγω της γειτνίασης.

Ο Σιταράς είναι Μικρασιάτης τρίτης γενιάς και έχει πολλές ιστορίες χαραγμένες στην μνήμη του από τους παππούδες του. Βουρκωμένος μού έλεγε ότι κάθε χρόνο πηγαίνουν «απέναντι» και κάνουν τρισάγιο, φέρνοντας χώμα στα σπίτια τους. Κρατούν έτσι, μ' αυτόν τον τρόπο, την επαφή με τη γη των προγόνων τους. «Οι Έλληνες και οι Τούρκοι ζούσαν ειρηνικά», του έλεγαν. Δεν θα ξεχάσει ποτέ, όμως, τα λόγια του παππού του: «Μην εμπιστευτείς ποτέ Τούρκο».<sup>53</sup>

Με βάση τα όσα συζητήσαμε, τα τραγούδια και οι οργανικοί σκοποί της Μικρασίας υιοθετήθηκαν και, εντέλει, ενσωματώθηκαν στις τοπικές παραδόσεις των χωριών της Χίου. Οι Οινούσες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στο να διαδοθούν μουσικές στο νησί, ιδίως μετά το 1922 και την εγκατάσταση των Προσφύγων. Σε σχέση με τον χορό, ο πληροφορητής μου επέμεινε στον τρόπο με τον οποίο χορεύουν οι Χιώτες τους κυκλικούς χορούς και, πολύ περισσότερο, τους ζευγαρωτούς: δυο-δυό. Χαρακτηριστικά, μου είπε: «Είμαστε Ίωνες εμείς! Γι' αυτό και διαφέρουμε από τα άλλα νησιά».



Αριστερά βλέπουμε το χορευτικό του Φάρου Βαρβασίου, έξω από το κτήριο που στεγάζεται (2018) πριν από εκδήλωση, υπό την καθοδήγηση του Κ. Σιταρά. Δεξιά, απονομή αναμνηστικών για την πολιτιστική προσφορά στην ομογένεια, με την πρόεδρο κληρονομιάς, Λούση Γρηγοριάδη, στον Καναδά το 2018.

(από το αρχείο του Κ.Σιταρά)

<sup>53</sup> Αυτό που εισέπραξα, από τη «σφαιρική» συζήτησή μας, είναι ότι, παρά τις —σε γενικές γραμμές— καλές σχέσεις των δύο λαών και την αρμονική συνύπαρξή τους, πάντα υπήρχε μια αίσθηση ανασφάλειας στις διαπροσωπικές σχέσεις, η οποία εντάθηκε κατακόρυφα μετά το ολοκαύτωμα το 1922.

## *Νίκος Οικονομίδης. Θετό τέκνο της Χίου*

Ο Νίκος Οικονομίδης, με καταγωγή από την Σχοινούσα, ανήκει σε μια μουσική οικογένεια, με παππού και πατέρα γνωστούς βιολάτορες, οι οποίοι τον οδήγησαν στην παραδοσιακή μουσική. Πρώτος του δάσκαλος υπήρξε ο Γιώργος Μαριολάς. Στη συνέχεια, με προτροπή του Διονύση Σαββόπουλου, συνέχισε τις σπουδές του στο κλασικό βιολί, στο Ωδείο Αθηνών, με την Ισμήνη Χρυσοχόου-Κάρτερ και στο Εθνικό Ωδείο, με τον Κώστα Σέτα. Σε ηλικία μόλις δεκαπέντε ετών, ξεκίνησε την πρώτη του επαγγελματική συνεργασία, παίζοντας βιολί στο συγκρότημα της Δώρας Στράτου, ενώ συμμετείχε μαζί της στις καταγραφές δημοτικής μουσικής από όλη την Ελλάδα.

Έκτοτε, συνεργάστηκε με τους σημαντικότερους συνθέτες, οργανοπαίχτες και τραγουδιστές της ελληνικής μουσικής. Τη δεκαετία του '90, μαζί με τους Νίκο Φιλιππίδη, Κώστα Φιλιππίδη, Γιώργο Γευγελή, Χρήστο Κωνσταντίνου και Θανάση Σοφρά, συγκροτούν το μουσικό σχήμα 'Ακρίτες', με το οποίο πραγματοποιεί πολλές εμφανίσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Το συγκρότημα πραγματοποίησε δεκάδες ηχογραφήσεις δίσκων παραδοσιακής μουσικής από όλη την Ελλάδα. Σπουδαίος καρπός αυτής της συνεργασίας είναι το άλμπουμ *Τραγούδια και σκοποί της Μακεδονίας* (1992), με την Ξανθίπη Καραθανάση, ο οποίος έτυχε βράβευσης από την Ακαδημία Αθηνών.

Πλουσιότατη είναι η δισκογραφική δράση του Οικονομίδη, ο οποίος μάλιστα, έχει ιδρύσει την ανεξάρτητη δισκογραφική εταιρία 'Οικονομίδης Music'. Το έργο του επικεντρώνεται στην καταγραφή και διάσωση της νησιωτικής, κυρίως, μουσικής παράδοσης. Προς τούτο, έχει κυκλοφορήσει μία σειρά από δίσκους με κεντρικό θέμα «θαλασσινά περάσματα»: *Πέρασμα στην Αμοργό* (1981), *Πέρασμα στα Κύθηρα* (1991), *Ανατολικά του Αιγαίου* (1997), *Πέρασμα στην Κίμωλο* (2010), *Πέρασμα στη Χίο* (2012), κ.α.

Με τα μουσικά εργαστήρια του Ν. Οικονομίδη στη Χίο. Βράβευση, Ομήρειο, δεκαετία 1990 (από το αρχείο του Ν. Οικονομίδη)



Σε σχέση με το τελευταίο άλμπουμ, ο Οικονομίδης υπογραμμίζει ότι αποτελεί φόρο τιμής σ' έναν τόπο που τον υποδέχτηκε εγκάρδια και τον φιλοξένησε για πολλά συναπτά έτη. Ιδιαίτερη μνεία, δε, κάνει στον αείμνηστο Χιώτη δεξιοτέχνη του κλαρίνου, Μιχάλη Νεαμοτινάκη, ο οποίος με μεγάλη προθυμία και αγάπη τού δίδαξε τις μουσικές του τόπου του. Η επαφή του πληροφορητή μου με τη Χίο ξεκίνησε τη δεκαετία του '90, όταν την επισκέφτηκε ως νεοσύλλεκτος. Έπειτα, εγκαταστάθηκε εκεί, αφού η πρώτη του γυναίκα ήταν Χιώτισσα.

Σε εκείνα τα χρόνια, η αλληλεπίδραση με τους μουσικούς του νησιού ήταν στενή, μιας και ο ίδιος συμμετείχε σε αμέτρητες κοινωνικές εκδηλώσεις, παρέδωσε μαθήματα βιολιού και δημιούργησε μουσικά σχήματα. Ο Οικονομίδης χαρακτήρισε τη συγκεκριμένη περίοδο «άκρως επιτυχημένη», αφού το νησί τον αγκάλιασε και εκατοντάδες κόσμος τον άκουγε στα μαγαζιά της εποχής. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: “Έβγαζα ένα γλέντι μόνος μου [...] Ποτέ δεν μου είπανε «φέρε μου κλαρίνο»”.<sup>54</sup>

Με τον Νίκο Οικονομίδα ήρθα πρώτη φορά σε επαφή μέσω της δισκογραφίας του, το 1999, με τους τους δίσκους του (1) *Ανατολικά του Αιγαίου* και (2) *Αρχόντισσα του Λιμανιού*. Αξίζει να αναφέρω ότι αγοράστηκαν από δισκοπωλείο<sup>55</sup> της Λέρου, όταν ένα απαγορευτικό απόπλου ανήμερα του Αγίου Νικολάου μάς κράτησε στο νησί. Για δύο μέρες έμεινα φιλοξενούμενος σε συγγενικό σπίτι, του οποίου το μπαλκόνι, πέραν του παραδοσιακού ξυλόφουρνου, είχε μια μοναδική θέα στο Αιγαίο. Σ' αυτό το «απόλυτο σκηνικό θεάτρου» οι μουσικές εκείνες χαραχτηκαν στο υποσυνείδητο μου.<sup>56</sup> Εντύπωση από τότε μου έκαναν οι «προσεγμένες» ενορχηστρώσεις του, οι λιτές πλην ουσιαστικές αρμονικές συνοδείες των οργάνων, αλλά και ο «πηγαίος» ήχος του βιολιού που μαρτυρούσε σε κάθε νότα, τα έντονα αιγαιοπελαγίτικα βιώματα του. Ακόμα και στους πιο «ακραίους» πειραματισμούς του, εξέπεμπε την αίσθηση του μέτρου. Έκτοτε,

---

<sup>54</sup> Αυτό το σχόλιο έχει αξία, διότι στο νησί της Χίου, κατά γενική ομολογία, το όργανο «αιχμής» είναι το κλαρίνο, με το βιολί να έρχεται «δεύτερο» σολιστικό όργανο. Ακόμα και στα Νοτιόχωρα, που είχε πρωταγωνιστικό ρόλο, με τα χρόνια εκτοπίστηκε πίσω από το κλαρίνο.

<sup>55</sup> Μέχρι και τις αρχές του τρέχοντος αιώνα, η αγορά δίσκου ακτίνας (CD) αποτελούσε στάση ζωής. Η ακρόαση είτε για εκπαιδευτικό είτε για ψυχαγωγικό σκοπό δρούσε καταλυτικά στη διαμόρφωση κουλτούρας και αισθητικής. Τα δισκοπωλεία της εποχής αποτελούσαν εστία αναζήτησης και εν τέλει αποκάλυψης νέων «μουσικών κόσμων».

<sup>56</sup> Η απόπειρα εικονοπλασίας έγινε στοχευμένα, για να μεταφερθούμε νοερά στην «άγονη νησιωτική γραμμή», στην καρδιά του χειμώνα, και στο πώς ένας νεαρός της εποχής εκείνης βίωσε τη διαδικασία της μουσικής ακρόασης. Η αίσθηση «να σε περικυκλώνει από παντού η θάλασσα», σε συνάρτηση με τις μουσικές καταβολές, υπήρξαν βασικοί παράγοντες καλλιτεχνικής επιρροής. Υπενθυμίζω, επίσης, ότι την περίοδο που αναφέρομαι —την απουσία ίντερνετ— τα φορητά CDplayer ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας μας. Είκοσι τρία χρόνια μετά, η διαδικασία αυτή έχει αλλάξει άρδην.

παρακολουθούσα με ενδιαφέρον τα δισκογραφικά βήματα του, τα οποία ταίριαζαν αισθητικά με τις δικές μου προσλαμβάνουσες.

Η εργασία στάθηκε η αφορμή να επικοινωνήσουμε, μιλώντας μέσω διαδικτύου στις 6 Δεκεμβρίου 2022, αφού η μόνιμη κατοικία του βρίσκεται στην Πάρο και η δική μου, στην Αθήνα. Η συνέντευξη επεκτάθηκε σε πολλά ζητήματα, αφού, ως εξαιρετικά δοτικός συνομιλητής, είχε αμέτρητες και πολύ ενδιαφέρουσες εμπειρίες να μοιραστεί μαζί μου. Μιλώντας, αρχικά, για τις σπουδές του στο κλασικό βιολί, μου διηγήθηκε δύο γεγονότα που συνδέονται (τυχαία) με την εργασία μου: (1) Στην ακρόαση προκειμένου να τον δεχτούν στην τάξη του βιολιού στο Ωδείο Αθηνών (ήταν δεκατεσσάρων χρόνων, η οποία θεωρείται «προχωρημένη» ηλικία), έπαιξε τον *Ατζιδιέ*-την απεραθίτικη εκδοχή του *Ατζιζιέ*- και η μετέπειτα καθηγήτριά του, όταν τελείωσε, εισηγήθηκε συγκινημένη να τον δεχτούν δίχως να πληρώνει δίδακτρα. (2) Στην τυχαία συνάντησή του, στα σκαλιά του Εθνικού Ωδείου, με τον Γιάννη Ζευγόλη, τον οποίον, ως μεγαλύτερος μαθητής ο Νίκος, καλωσόρισε και οδήγησε στη Ναξιώτισσα διευθύντρια.

## ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Από την πρώτη στιγμή που έβαλα στο μυαλό μου το πιθανό θέμα της διπλωματικής εργασίας με την οποία θα ολοκλήρωνα τον μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών μου, σκέφτηκα πως θα έπρεπε να καταφέρω να συνδυάσω τα βιώματά μου σε σχέση, τόσο με τη βιολιστική τέχνη, όσο και με τις ακαδημαϊκές μου σπουδές. Υπέθεσα ότι κάτι τέτοιο θα ήταν ελκυστικό, διότι θα έδινε στη μελέτη μου βάθος, αλλά και το απαιτούμενο πάθος που θα λειτουργούσε ως κινητήριο δύναμη.

Ο οργανικός σκοπός *Αζιζιέ* και το ταξίδι του από τα μικρασιατικά παράλια μέχρι και τη Νάξο, νομίζω ότι κάλυπτε τις παραπάνω ανάγκες. Από τη μία, η γοητεία των μουσικών δικτύων, τα οποία φρόντισαν για την περιπλάνηση αμέτρητων μελωδιών και, από την άλλη, η ιδιαίτερη βιολιστική εκτελεστική ικανότητα που απαιτεί το ίδιο το κομμάτι. Οι εκτελέσεις του συγκεκριμένου σκοπού αμέτρητες... Ωστόσο, εκείνες οι οποίες έφεραν τα χαρακτηριστικά που έψαχνα δεν αργήσαν να κλειδώσουν στο μυαλό μου: Κατέληξα, λοιπόν, στον Γιάννη Ζευγόλη και τον Νίκο Οικονομίδη! Εξάλλου, ήθελα να πλαισιώσω το ερευνητικό μου πεδίο με τους κατάλληλους ερευνητές· ανθρώπους οι οποίοι ειδικεύονται στον χορό. Έτσι, με βάση τα νησιά που καταπιάστηκα, ο Σταύρος Σπηλιάκος και ο Κωνσταντίνος Σιταράς ήταν οι καταλληλότερες επιλογές.

Με τις τέσσερις αυτές προσωπικότητες ανταλλάξαμε πληροφορίες, γνώσεις και βιώματα, μέσω συνεντεύξεων, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν σε βάθος ενός χρόνου. Η βιβλιογραφία, βεβαίως, έπαιξε καίριο ρόλο στο πρώτο μέρος της εργασίας που σχετίζεται με το θεωρητικό κομμάτι. Στο δεύτερο μέρος, προχώρησα σε σύγκριση συγκεκριμένων οργανικών σκοπών μέσω του μουσικολογικού εργαλείου της παρτιτούρας. Εξ αυτών, εκείνη του *Hicaz Sirta* —ορχηστρική σύνθεση η οποία αποδίδεται στον σουλτάνο Αμπντουλαζίζ— χρησιμοποιήθηκε όπως την βρήκα στο διαδίκτυο, από την εξαιρετικά έγκυρη πηγή του ιστότοπου *Neyzen.com*. Τις υπόλοιπες —τον απεραθίτικο *Ατζιδιέ*, καθώς και τον χιώτικο *Αζιζιέ*— τις κατέγραψα ο ίδιος «με το αυτί», χρησιμοποιώντας την ευρωπαϊκή σημειογραφία.

## Η ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Ο όρος «εθνομουσικολογία» εισήχθη για πρώτη φορά στο βιβλίο του Ολλανδού Jaap Kunst, με τίτλο *Musicologica: A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*, το 1950. Η ελληνική λέξη είναι αντιδάνειο, εφόσον είναι δανεισμένη από το βρετανικό “ethnomusicology”, το οποίο συντέθηκε από ελληνικά θέματα (έθνος+μουσική+λόγος).<sup>57</sup> Επιστέφοντας στην ελληνική γλώσσα, ο όρος σημαίνει την σε βάθος μελέτη (-logy) της μουσικής (music) των διάφορων κουλτούρων (ethno-) και όχι των εθνών· μια έννοια καθαρά πολιτική που διακρίνεται από αυτήν της «κουλτούρας».<sup>58</sup>

Η αρχή έγινε στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, όταν μια σειρά μουσικολόγων (A. Ellis, C. Stumpf, E. V. Hornbostel, C. Sucks, κ.ά) ξεκινούν να μελετούν μουσικές εξω-ευρωπαϊκών πολιτισμών, θέτοντας τις βάσεις της Συγκριτικής Μουσικολογίας, όρος που ήταν καθιερωμένος έως τότε.<sup>59</sup> Ο Alan Merriam αναφέρει πως ο Glen Haydon, το 1941, στις Ηνωμένες Πολιτείες, έδωσε πρώτος έναν συνοπτικό ορισμό της Συγκριτικής Μουσικολογίας στο βιβλίο του με τίτλο *Introduction to Musicology*. Στο συγκεκριμένο σύγγραμμα περιγράφεται (1) ως η μελέτη της «μη ευρωπαϊκής και της δημοτικής μουσικής», ενώ αναφέρεται (2) ότι ο κλάδος θεραπεύει τη μουσική που «μεταδίδεται μέσω της προφορικής παράδοσης».<sup>60</sup>

Στη δεκαετία του 1950, υπήρξαν επιστήμονες (M. Kolinski, W. Rhodes, κ.ά.) που κατήγγειλαν τη συγκριτική μέθοδο ως περιγραφική, προκατειλημμένη ή μη επιστημονική.<sup>61</sup> Οι Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα σημειώνουν πως, εκείνη την περίοδο, οι όροι «συγκριτική μουσικολογία» και «εθνομουσικολογία» χρησιμοποιούνταν ταυτόχρονα ως συνώνυμοι, ενώ, στο τέλος της ίδιας δεκαετίας, ο πρώτος διατήρησε πια μια «ιστορική» σημασία, ως αναφερόμενος στο παρελθόν. Μέσα στα επόμενα δέκα χρόνια, ο προγενέστερος έπαψε ολοκληρωτικά να χρησιμοποιείται, ενώ ανθρωπολογικές ιδέες φέρνουν αλλαγές στο θεωρητικό παράδειγμα του πεδίου. Πλέον, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη μελέτη του μουσικού Άλλου στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού διαφωτισμού και οι εθνομουσικολόγοι

---

<sup>57</sup> Κάβουρα, 2018.

<sup>58</sup> Σύμφωνα με τον πρωτοπόρο της σύγχρονης Ανθρωπολογίας, Franz Boas, ως κουλτούρα θα μπορούσαμε να ορίσουμε το βιωμένο σύνολο της κοινωνικά αποκτημένης συμπεριφοράς μιας ομάδας (βλ. Boas, 2012).

<sup>59</sup> Καγοκαβάδης, 2022: 14-16.

<sup>60</sup> Merriam, 1960: 107-14.

<sup>61</sup> Καγοκαβάδης, ό.π.

υιοθετούν τη μέθοδο της επιτόπιας εθνογραφικής έρευνας, ώστε να μυηθούν στον μουσικό πολιτισμό που τους απασχολεί, μέσα από τη μουσική συμμετοχή ή τη μαθητεία πλάι σε καταξιωμένους δασκάλους/-ες του πολιτισμού αυτού.<sup>62</sup>

Η Πολιτισμική Ανθρωπολογία, με τη συστηματική εμπειρική μελέτη της κουλτούρας των διαφόρων κοινωνικών ομάδων σε συγκριτική διαπολιτισμική και ιστορική προοπτική, λειτούργησε καταλυτικά στον ανθρωπολογικό προσανατολισμό της Εθνομουσικολογίας.<sup>63</sup> Έτσι, όροι όπως «συμμετοχική παρατήρηση» και πρακτικές όπως (1) η εμπλοκή μέσα στη μελετώμενη κουλτούρα, (2) η ηχογράφηση, (3) η καταγραφή και —σε δεύτερο στάδιο— η ερμηνεία όλων αυτών μέσω του υποκειμενικού προσδιορισμού του Άλλου και του οικείου πολιτισμού γίνονται η ρουτίνα του νεοσύστατου κλάδου.

## **ΣΥΝΙΣΤΑ ΤΟ ΠΙΟΝΗΜΑ ΜΟΥ ΜΙΑ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ;**

Στις μέρες μας, ένας εθνομουσικολόγος μπορεί και πραγματεύεται ερωτήματα σχετικά με όλα τα είδη μουσικής, από κάθε ανθρώπινο πολιτισμό· ακόμα και τον «δικό» του. Ανάλογα με την εξειδίκευση ή τα ενδιαφέροντα του κάθε ερευνητή, η μελέτη του μπορεί να δίνει έμφαση (1) στο καθαρά μουσικό σκέλος, (2) στο ιστορικό ή (3) στο πολιτισμικό, το οποίο εξετάζει μια μουσική πρακτική ως στοιχείο της ευρύτερης ανθρώπινης συμπεριφοράς.<sup>64</sup> Σε πολλές περιπτώσεις, ένας επιστήμονας συνδυάζει δύο και τρεις από τις παραπάνω κατευθύνσεις. Πάντοτε, ωστόσο, οφείλει να γνωρίζει ότι η Εθνομουσικολογία (ως Συστηματική, ως Ιστορική ή ως κομμάτι της Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας) «...έχει στόχο την υπέρβαση των πολιτισμικών ορίων για την κατανόηση του Άλλου».<sup>65</sup>

Στην παρούσα εργασία/έρευνα, θεωρώ ότι έδρασα με εθνομουσικολογικούς «κανόνες». Με βάση όλα τα παραπάνω, προσπάθησα να προσεγγίσω το θέμα μου τόσο από την μουσικολογική, όσο και από την ιστορική αλλά και την πολιτισμική σκοπιά:

---

<sup>62</sup> Καλλιμοπούλου & Μπαλάντινα, 2014: 14-26.

<sup>63</sup> Κάβουρα, 1997

<sup>64</sup> Είναι γεγονός πως η εθνομουσικολογική συνείδηση συγκροτήθηκε με τη συμβολή της ανθρωπολογικής σκέψης. Δεν πρέπει, ωστόσο, να ξεχνάμε ότι, παράλληλα με την «πολιτισμική σπουδή της μουσικής» αναπτύσσεται ένα σύγχρονο πεδίο ερευνάς: αυτό της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας, το οποίο γεννήθηκε μέσα από τη συνάντηση της Ιστορίας με την Εθνομουσικολογία και διερευνά τις δυνατότητες της χρήσης αρχειακών πηγών στην εθνομουσικολογική ερευνά (βλ. Καψοκαβάδης, 2022: 15).

<sup>65</sup> Χαγούλας, 2010: 77.

(1) Δεδομένου του «προβλήματος» που προκύπτει αναφορικά με τη μελέτη των μη-ευρωπαϊκών μουσικών πολιτισμών, εξαιτίας του γεγονότος πως τα «έργα» τους δεν διασώζονται σε γραπτή μορφή, επιχείρησα την καταγραφή δύο ανώνυμων μελωδιών στο πεντάγραμμο.<sup>66</sup> Με αυτό τον τρόπο εξασφαλίζω τη δυνατότητα σύγκρισης μεταξύ των σκοπών οι οποίοι με απασχολούν.

(2) Γνωρίζοντας ότι το θέμα μου συνδέεται με την ευρύτερη κουλτούρα της Ανατολικής Μεσογείου, την οποία συχνά προσεγγίζουμε ως ενιαία πολιτισμική οντότητα με επιμέρους ηχογεωλογικά τοπία (Κάβουρας, 1995), θεώρησα απαραίτητο να ανιχνεύσω τις ανθρωπολογικές, κοινωνιολογικές και λαογραφικές πτυχές της Νάξου και της Χίου, μέσα από τη βιβλιογραφία και τις συνεντεύξεις των πληροφορητών μου.

(3) Η επιτόπια έρευνα, μέσα από τη χρόνια ενεργή καλλιτεχνική παρουσία μου στα δύο νησιά, αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της έρευνας. Η έμμεση εμπλοκή μου στην κουλτούρα των ανθρώπων, τη μουσική των οποίων μελετώ, χάραξε το προσωπικό μου εθνομουσικολογικό πλαίσιο.

---

<sup>66</sup> Χαγούλας, 2010: 15.

## ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Σε ό,τι αφορά τη βιβλιογραφική έρευνα, έπειτα από αλληπάλληλες συζητήσεις με τους διδάσκοντες, τους συμφοιτητές μου και ανθρώπους τη γνώμη των οποίων εμπιστεύομαι, κατέληξα στο να αναζητήσω κείμενα σχετικά με τα «μουσικά δίκτυα»· ζήτημα το οποίο καλύπτει ένα τεράστιο εθνομουσικολογικό φάσμα. Αρχικά, έψαξα τις λαογραφικές και ιστορικές πηγές των τόπων που εξετάζω, καθώς και συναφή άρθρα με το ερευνητικό πεδίο. Σημαντικό είναι, επίσης, να αναφερθώ στα δισκογραφικά πονήματα, τα «μεστά» ένθετα των οποίων υπήρξαν ιδιαιτέρως κατατοπιστικά, όπως και σε εγχειρίδια σχετικά με τους «μουσικούς τρόπους» της Ανατολικής Μεσογείου.

Αφού βάδισα τα πρώτα «εκπαιδευτικά μονοπάτια», έκρινα ότι μια σειρά από συνεντεύξεις θα με βοηθούσαν να προχωρήσω παραπέρα. Οι συνεντεύξεις των πληροφορητών μου - δύο βιολιστών, από τη μία, και δύο χοροδιδασκάλων, από την άλλη,- φαινομενικά είχαν συμπληρωματικό ρόλο στην ερευνητική διαδικασία, πλην όμως καταλυτικής σημασίας. Οι τοποθετήσεις τους, σε συνάρτηση με τις γνώσεις, τα βιώματα και τις εμπειρίες τους, αφενός εμπλούτισαν την έρευνα και, αφετέρου, ανέτρεψαν ορισμένα πρόωρα προσωπικά συμπεράσματα.

Τολμώ να πω ότι οι συνεντεύξεις λειτούργησαν άκρως βοηθητικά και στη βιβλιογραφική αναζήτηση, αφού τα δύο αυτά ερευνητικά εργαλεία είναι αλληλένδετα. Η αμεσότητα του προφορικού λόγου έδωσε άλλη διάσταση στην εργασία, χαρίζοντάς της μία ζωντάνια και μια «δυναμική προοπτική». Αισθάνθηκα πολλές φορές πως η δύναμη της περιγραφής ζωντάνευε το παρελθόν στα μάτια μου! Επιπρόσθετα, το κέρδος των προσωπικών επαφών, με τον αυθορμητισμό που τις διακρίνει, είναι ότι πάντα προκύπτουν στοιχεία, ιστορίες ή πληροφορίες (είτε συναφείς είτε όχι με το θέμα) απρόσμενες που εμπλουτίζουν το γνωστικό ακόμα και το συναισθηματικό σου «κόσμο».

## Η ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΩΣ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΕΡΓΑΛΕΙΟ

Η «κρίση των ποσοτικών προσεγγίσεων» είχε ως επακόλουθο, τη δεκαετία του '70, την ανάπτυξη της βιογραφικής μεθόδου σχετικά με τη μελέτη της προφορικής ιστορικής αλλά και της συλλογικής μνήμης. Εξάλλου, η παρατήρηση της ζωής και της δράσης «μικρών» και αγνώστων ανθρώπων —συνήθεια που μέχρι τότε γίνονταν αποκλειστικά και μόνο σε διάσημες προσωπικότητες— άρχισε να παρουσιάζει έντονο ενδιαφέρον από πλευράς των κοινωνικών επιστημών. Έτσι, όλο και πιο συχνά, οι αφηγήσεις από ιστορίες ανθρώπων ή ομάδες αυτών, κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, γίνονται αντικείμενο μελέτης και έρευνας ανθρωπολόγων, ιστορικών, εθνολόγων και κοινωνιολόγων (Χρηστάκης, 1999:87).

Η δεκαετία του 1970 αποτελεί σταθμό στη χρήση της μεθόδου των αφηγήσεων ζωής, κυρίως, μέσω ενός λογοτεχνικού και περιγραφικού πρίσματος. Οι κοινωνικές επιστήμες άρχισαν να προσανατολίζονται συστηματικά στην υποκειμενική και βιωματική διάσταση της κοινωνικής ζωής και εν γένει της πολυπλοκότητας της ανθρώπινης καθημερινότητας. Σύμφωνα με τον Νικόλα Χρηστάκη (1999: 86), ήταν η εποχή όπου τέθηκαν οι βάσεις «για μια κοινωνιολογία άμεση, επιτόπια, συμμετοχική, με στόχο την εκ των έδων σύλληψη του κοινωνικού βιώματος, την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο το υποκείμενο συνδιαλέγεται με τις κοινωνικές του συνθήκες».

Η εργασία μου δεν συμπεριλαμβάνει βιογραφίες των συνομιλητών μου. Βασίζεται, ωστόσο, σε πολύωρες συζητήσεις μαζί τους. Στις συναντήσεις μας, πολλά από τα δεδομένα της έρευνας προέκυψαν μέσα από αφηγήσεις. Δεν ήταν λίγες οι φορές που και οι τέσσερις μου εκμυστηρεύτηκαν ιστορίες από τα παλιά. Άλλοτε για να με πείσουν για κάτι και, άλλοτε, επειδή το έφερε η κουβέντα. Αφήνοντας τους να μου μιλήσουν για τη ζωή τους, θεωρώ ότι άνοιξα τον δρόμο για συζητήσεις «από καρδιάς».

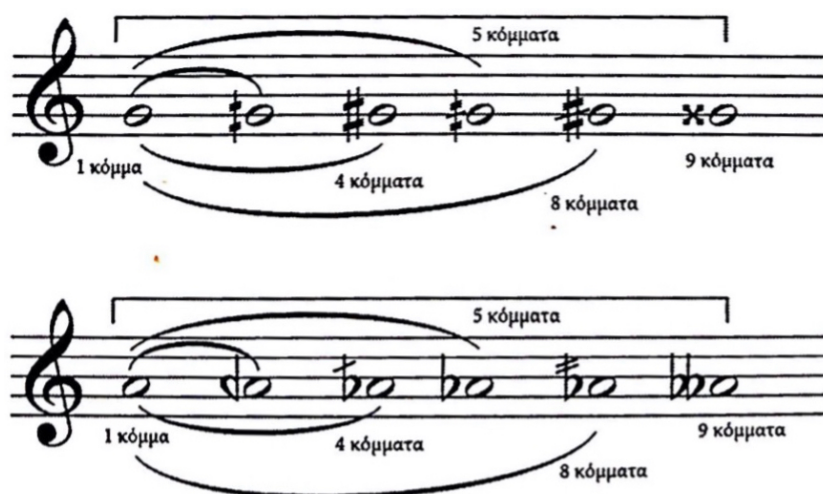
## Η ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΣΤΟ ΠΕΝΤΑΓΡΑΜΜΟ

Η ευρωπαϊκή σημειογραφία θα αποτελέσει, όπως προανέφερα, το βασικό μέσο αποτύπωσης και απεικόνισης των εκτελέσεων (1) του *Hicaz Sirto* του Αμπντουλαζίζ, (2) του αξώτικου Ατζιδιέ, με τον Γιάννη Ζευγόλη και (3) τη χιώτικη εκδοχή του σκοπού, με τον Νίκο Οικονομίδη. Ως πιο διαδεδομένο και κοινώς αποδεκτό, το σύστημα του πενταγράμμου χρησιμοποιείται ευρέως από τη βιολιστική κοινότητα και

εν γένει από τη πλειονότητα των μουσικών συνόλων που καλούνται να ερμηνεύσουν είτε επώνυμες συνθέσεις είτε μουσικές προφορικών παραδόσεων με «ιδιωματικές προεκτάσεις». Η αποδοχή του συστήματος αυτού για τις μουσικές καταγραφές των μελωδιών της Ανατολικής Μεσογείου αποτυπώνεται με τη χρήση του, μεταξύ άλλων, Karl Signell (*Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, 1977), Μάριο Μαυροειδή (1999) και Χρίστο Τσιαμούλη (2010).

Σε ότι αφορά το *Hicaz Sırto*, έχουμε να κάνουμε με μια επώνυμη σύνθεση του επίσημου ρεπερτορίου της Κλασικής Τουρκικής Μουσικής. Η συγκεκριμένη λόγια μουσική παράδοση χρησιμοποιεί, έναν αιώνα τώρα (από το *Rauf Yektâ Bey* και μετά<sup>67</sup>), έναν τυποποιημένο τρόπο μουσικής γραφής που βασίζεται στο πεντάγραμμα. Το θεωρητικό σύστημα της συγκεκριμένης μουσικής πρακτικής υιοθέτησε σημεία αλλοίωσης (διέσεις και υφέσεις) που δεν συναντώνται στην ευρωπαϊκή μουσική. Ο λόγος είναι η αποτύπωση στο χαρτί των μουσικών διαστημάτων που διαφέρουν από τον τόνο και το ημιτόνιο. Εδώ, το «κόμμα» (Koma) είναι η μονάδα μέτρησης του τονικού συστήματος που αναλύουμε (ο όρος «μόριο»<sup>68</sup> (ή τμήμα) συναντάται αντίστοιχα στη Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική). Τα μακάμ αποτελούνται από τρίχορδα, τετράχορδα και άλλοτε πεντάχορδα με τον συνδυασμό αυτών να αποτελούν τις κλίμακες του συστήματος αυτού.

Στην παρακάτω εικόνα βλέπουμε μια απόπειρα αποτύπωσης της λειτουργίας των τουρκικών υφέσεων και διέσεων:



<sup>67</sup> Αναφέρομαι στο ογκώδες άρθρο με τίτλο “La musique turque” που περιέχεται στην *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, επιμέλειας Albert Lavignac (1922).

<sup>68</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι η μουσική «πιάτσα» προτιμά τον όρο «μόριο» προκειμένου να περιγράψει τα μικροδιαστήματα.

Οι άλλες δύο περιπτώσεις εντάσσονται στις προφορικές παραδόσεις του Αιγαίου και λειτουργούν σε συγκερασμένα περιβάλλοντα. Συνεπώς θα εξεταστούν με το αντίστοιχο σύστημα των «μουσικών γενών».<sup>69</sup> Η καταγραφή των εκτελέσεων θα μας βοηθήσει να σκιαγραφήσουμε τον «μελωδικό χάρτη», μέσω της τροπικότητας αλλά και τον τρόπο εκφοράς του, αποτυπώνοντας με όσο μεγαλύτερη ακρίβεια τις υπάρχουσες ερμηνείες με περιγραφικό τρόπο. Στόχος μου δεν είναι η σύγκριση των μικροδιαστημάτων με τη στενή έννοια, αλλά η σύγκριση, οι διαφορές και τα κοινά χαρακτηριστικά των φράσεων, της ρυθμικής αγωγής, των αρμονικών αλλαγών και πως αυτά ταξίδεψαν και ενσωματώθηκαν και μετασχηματίστηκαν στις αντίστοιχες ελληνικές παραδόσεις της Νάξου και της Χίου.

Η επιλογή των συγκεκριμένων εκτελέσεων δεν έτυχαν τυχαίας συνθήκης. Πίσω από αυτές βρίσκονται δύο εκ των κορυφαίων βιολιστών της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, οι οποίοι συνδυάζουν τη βιωματική με την κλασική βιολιστική τέχνη. Για εμένα που, επί πολλά χρόνια, βαδίζω στην ίδια φιλοσοφία, η επιλογή των προσώπων αυτών ήταν μονόδρομος. Σε ό,τι έχει να κάνει με τις μοναδικές τους εκτελέσεις, τα βιώματα και οι προσλαμβάνουσές τους αντικατοπτρίζονται στον ήχο τους, τη στιγμή που η κλασική τους παιδεία φαίνεται να «δαμάζει» τον παρορμητισμό του «λαϊκού» βιολιστή. Οι εκτελέσεις λοιπόν που επέλεξα είχαν όλα τα παραπάνω στοιχεία και τις βρίσκουμε στο άλμπουμ *Ανατολικά του Αιγαίου* (Keros, 1998), και απόσπασμα από το *δεύτερο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας σε ζωντανή μετάδοση*, αντίστοιχα συνδυαστικά με την εκτέλεση του ίδιου σκοπού από το cd «Τα αυγινά» που θεωρείται εκτέλεση αναφοράς.

## ΣΧΟΛΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΚΛΑΣΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΒΙΟΛΙ

Όταν, στην Ελλάδα, μιλάμε για το «ελληνικό λαϊκό βιολί», εννοούμε συνήθως τους βιολιστές ή καλύτερα «βιολιτζήδες» που έμαθαν την τέχνη του οργάνου βιωματικά· μέσω της προφορικής παράδοσης και της μιμητικής διαδικασίας ή αλλιώς με το «αυτί». Στο ρεπερτόριο του λαϊκού βιολιού εντάσσεται τόσο αυτό της ευρύτερης «ελληνικής

---

<sup>69</sup> Γίνεται ανάλυση στο κυρίως μέρος

παράδοσης» αλλά και το λεγόμενο «λαϊκό». Να σημειωθεί, εδώ, η διαφορά των όρων «παραδοσιακό» και «λαϊκό» τραγούδι έγκειται ανεπίσημα στην ανωνυμία ή επωνυμία του δημιουργού. «Καλός βιολιστής» θεωρείται αυτός που μπορεί διασκεδάσει το κοινό του, «κρατώντας για ώρες το γλέντι/ το μαγαζί στις επάλξεις». Το λεγόμενο «κλασικό βιολί», από την άλλη, διδάσκεται αποκλειστικά (1) μέσω έντυπου υλικού, (2) με συγκεκριμένη εκπαιδευτική μέθοδο και ασκήσεις, τις οποίες εποπτεύει (3) καταρτισμένος δάσκαλος —με την έννοια της πιστοποιημένης γνώσης μέσω πτυχίου ή διπλώματος— του οργάνου. Η σπουδή του απαιτεί άριστη γνώση της παρτιτούρας, ενώ, επιτελεστικά, το «κλασικό» βιολί είθισται να συνδέεται με μια φιλοσοφία παράστασης (συναυλία) η οποία διαφέρει χαρακτηριστικά από εκείνην του «λαϊκού συγγενή» του [συναυλίες προκαθορισμένης χρονικής διάρκειας με κοινό παθητικώς συμμετοχικό (δεν τραγουδάει, ούτε χορεύει) ≠ εμφανίσεις σε νυχτερινά κέντρα, υπαίθρια πανηγύρια σε αυτοσχέδιες σκηνές, γλέντια κάθε λογής, η διάρκεια των οποίων εξαρτάται απολύτως από τη διάδραση μεταξύ μουσικών και ακροατή].

Εδώ, θέλω να υπογραμμίσω τη σημασία για τον βιολιστή που παίζει παραδοσιακή μουσική να έχει έντονα βιώματα του τόπου του. Ο μουσικός ορίζεται κατά κάποιον τρόπο μέσω των ερεθισμάτων του περιβάλλοντος που δρα και διαμορφώνει την κουλτούρα και κατ' επέκταση τον «ήχο» του. Ιδίως όταν αυτά διαδραματίζονται σε μικρή ηλικία, όταν δηλαδή ξεκινάς, που η μίμηση είναι το μοναδικό εργαλείο αποκρυπτογράφησης.

Όπως προανέφερα, ένας σημαντικός λόγος της επιλογής των συγκεκριμένων βιολιστών ήταν το γεγονός ότι και εκείνοι —όπως και εγώ— ξεκίνησαν, στα μικράτα τους, την εκμάθηση του οργάνου βιωματικά ή, όπως έλεγαν παλαιότερα, «με το αυτί». Αυτό βέβαια προϋπέθετε να υπάρχει το κατάλληλο περιβάλλον και τα ερεθίσματα εκείνα που θα πυροδοτούσαν την κλίση/ ταλέντο κάποιου ώστε να ασχοληθεί με τη μουσική, είτε μόνος τους είτε δίπλα σε έναν εμπειροτέχνη δάσκαλο. Στον τόπο που μεγάλωσα εγώ, αν υπήρχε στην οικογένειά σου κάποιος οργανοπαίχτης, η πρώτη σου επαφή με τα μουσικά όργανα γινόταν αβίαστα. Προσωπικά, συχνά άκουγα τη φράση: «Υπάρχει μουσικό γονίδιο..!»<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Υπάρχουν ερευνητές οι οποίοι υποστηρίζουν ότι οι μουσικές ικανότητες έχουν, τουλάχιστον ως έναν βαθμό, γονιδιακή βάση. Σύμφωνα με μελέτη του Πανεπιστημίου του Ελσίνκι, η μουσική ικανότητα περνάει από γενεά σε γενεά μέσω των γονιδίων (βλ. Τσώλη, 2014). Υπάρχουν, όμως, και μελέτες —όπως αυτή του Αμερικανού γενετιστή David Shenk— οι οποίες αποδεικνύουν ότι τα «κληρονομικά χαρίσματα» δεν υπάρχουν. Κανείς, εν ολίγοις, δεν γεννιέται με το γονίδιο να γίνει σολίστας στο πιάνο ή βιρτουόζος στην κιθάρα. Τα ταλέντα, με βάση τα πορίσματα της προηγούμενης μελέτης, δεν είναι έμφυτα, αλλά ξεδιπλώνονται μέσα από το περιβάλλον, διαμορφώνονται και αναπτύσσονται μέσα από

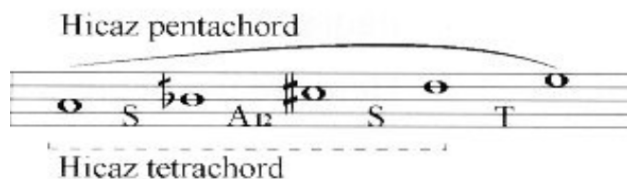
«Λαϊκό» ή «παραδοσιακό» βιολί, μέχρι και τη δεκαετία του '90, που ξεκίνησαν τη λειτουργία τους τα μουσικά σχολεία, μάθαινε κανείς μέσω της προφορικής παράδοσης. Όπως μάς αναφέρει ο Ανωγειανάκης (1991: 275-276), το μάθημα ενός λαϊκού δασκάλου απείχε άρδην από τη διδασκαλία της «έντεχνης» μουσικής, η οποία περιελάμβανε την υποχρεωτική χρήση έντυπων μέσων και έδινε έμφαση στην τεχνική, το ύφος της μελωδίας και την ακρίβεια εκτέλεσης της παρτιτούρας. Ο δάσκαλος του παραδοσιακού βιολιού συνήθως δεν μιλάει πολύ. Μόνο παίζει και προτρέπει τον μαθητή να μάθει να «κλέβει» τους σκοπούς, τους αυτοσχεδιασμούς, τα «στολίδια» στη μελωδία και ό,τι έχει να κάνει με την επιτέλεση.

---

την εκπαίδευση, την προσπάθεια και την επιμονή! Κατά τον Shenk, «δεν υπάρχει άνθρωπος που να μην έχει κλίση στη μουσική» (βλ. Shenk, 2011: 5-12).

## Κυρίως Μέρος

Και οι τρεις περιπτώσεις που μελετάμε συνδέονται με τον μουσικό δρόμο Hicaz<sup>71</sup>



(Χιτζάζ) είτε τμηματικά στην περίπτωση της εκτέλεσης του Ν. Οικονομίδη είτε εξ ολοκλήρου στις άλλες δύο εκτελέσεις. Για την ακρίβεια, την ορολογία hicaz, την χρησιμοποιούμε στην περίπτωση του Hicaz Sirto που είναι γραμμένο σε τούρκικο μακάμ με ότι αυτό συνεπάγεται υφολογικά<sup>72</sup>. Για τις άλλες δύο εκτελέσεις που μετασχηματίστηκαν μέσα στα χρόνια με οργανοπαίχτες του Αιγαιακού χώρου και



κατ' βάση σε συγκερασμένα περιβάλλοντα<sup>73</sup>, θα χρησιμοποιήσω την ορολογία των γενών (δηλαδή των τετράχορδων – πεντάχορδων)<sup>74</sup>. Αν και οι διαφορές στα δύο συστήματα δεν είναι τεράστιες, πάρα ταύτα το κάνω για συμβολικούς λόγους, προσπαθώντας να διαχωρίσω την υφολογική, κυρίως, ματιά που θα επιθυμούσα να εισπράξει ο αναγνώστης ή ο οργανοπαίχτης που θα επιχειρήσει να παίξει τις παρτιτούρες. Άρα στην περίπτωση της επώνυμης σύνθεσης θα μιλάμε για hicaz και στις άλλες δύο ανώνυμες μελωδίες για το Φρυγικό μείζον. Φυσικά οι κινήσεις στον χάρτη των γενών όπως είδαμε και στα γραφήματα δεν διαφέρουν, έτσι σε όλες τις περιπτώσεις<sup>75</sup> διαπιστώνουμε την προβλεπόμενη στάση στην IV βαθμίδα σχηματίζοντας Buselik (Έλασσον), στην V βαθμίδα που σχηματίζει Rast (Φρυγικό μείζον) και στην υποτονική ♭VII βαθμίδα που σχηματίζει Nikriz (Έλασσον αυξ.4ης).

<sup>71</sup> Βλ. Μ. Aydemir (2010:25)

<sup>72</sup> Όπως βλέπουμε στην φωτογραφία, κάποια απ' τα σημεία αλλοίωσης διαφέρουν από το κλασικό ευρωπαϊκό πρότυπο. Αυτό έχει να κάνει με τα κόμματα που χωρίζουν τον τόνο και που δίνουν άλλο ηχητικό αποτύπωμα.

<sup>73</sup> Συνήθως οι ζυγίες αποτελούνταν από βιολί και λαούτο και κάποιες φορές σαντούρι. Τα συνοδευτικά όργανα, από τη «φύση τους», έπαιζαν συγκερασμένα (με δυτικοευρωπαϊκό τρόπο) και μόνο το βιολί με τα κλισάντι, περνούσε δεξιοτεχνικά με την ερμηνευτική ικανότητα που το διακρίνει τα μικροδιαστήματα.

<sup>74</sup> Στο γράφημα βλέπουμε την κλίμακα Φρυγική Μείζονα, τις υποπεριπτώσεις της και την αρμονική της αλληλουχία (Δ. Πυργιώτης 2003:355).

<sup>75</sup> Κυρίως στις περιπτώσεις που έχουν την ίδια «μήτρα» δηλαδή την επώνυμη σύνθεση και αυτή του Γ. Ζευγόλη.

# Hicaz Sirto

Abdulaziz Ham (Sultan)  
(08.02.1830 - 04.06.1876)

♩ = 72



-

15



17



19



21



23



25



27



Η περίπτωση αναφοράς, το **Hicaz Sirto** του Σουλτάνου **Abdulazize** αποτελεί και την μοναδική επώνυμη σύνθεση στην εργασία μας. Σε επικοινωνία που είχα με τον ερευνητή και εθνομουσικολόγο Δημήτρη Γιαννιώδη αφού μου επιβεβαίωσε και εκείνος την προέλευση της ονοματολογίας (Azizie), μου υπογράμμισε ότι δεν είναι απαραίτητο η σύνθεση να είναι του ίδιου του Σουλτάνου, μπορεί κάποιος συνθέτης της άλης να του την αφιέρωσε. Να σημειωθεί, σε αυτό το σημείο, πως με την άνοδο του σουλτάνου Αμπντουλαζίζ στον θρόνο, το 1861, ο Guatelli συνέθεσε το εμβατήριο Αζιζιέ (Aziziye Marşı)· ένα σόλο κομμάτι για πιάνο, αφιερωμένο στο σουλτάνο, του οποίου ο τίτλος ίσως μάς δίνει κάποιες πληροφορίες σχετικά με το θέμα της εργασίας..

www.neyzen.com

BEYÂTÎ

Tolga Göyenc  
nota arşivi

*Âlâm Edemez Yâte Niğâh*

Usûlü: Sengin Semâi ♩ = 62

Beste: Hekimbaşı Abdülaziz Efendi

A RAM E DE MEM  
YA RE NI GAH  
EY LE ME DİK CE CA NİM

Score

Valse davet

Sultan: Abdülaziz

Piano

Pno.

Η παρτιτούρα που παρουσιάζω, του Hicaz Sirto, είναι από έγκριτη διαδικτυακή πηγή και, στην ουσία, (δεν έχω επέμβει καθόλου, αφήνοντας τους οπλισμούς εξ αρχής σε σχέση με τις άλλες δύο εκτελέσεις που οι αλλοιώσεις όλες είναι σε κάθε μέτρο ξεχωριστά.

Όλο το κομμάτι είναι κλασικό **La hicaz**, έχοντας τη μελωδική κίνηση που αναμένεις από το συγκεκριμένο modal. Θα λέγαμε ότι συναντούμε όλες τις κλασικές κινήσεις και συμπεριφορές hicaz maqam αρχής γενομένης από το πρώτο μέτρο με το **φα#** (VI βαθμίδα) κάτω από την τονική με κατεύθυνση προς τα πάνω το οποίο γίνεται παρακάτω **φα φυσικό** λόγο κατιούσας συμπεριφοράς. Στο δεύτερο μέτρο ακολουθεί Sol Nikriz περιστασιακά και εδώ με το 3 μέτρο να καταλήγει στην τονική.



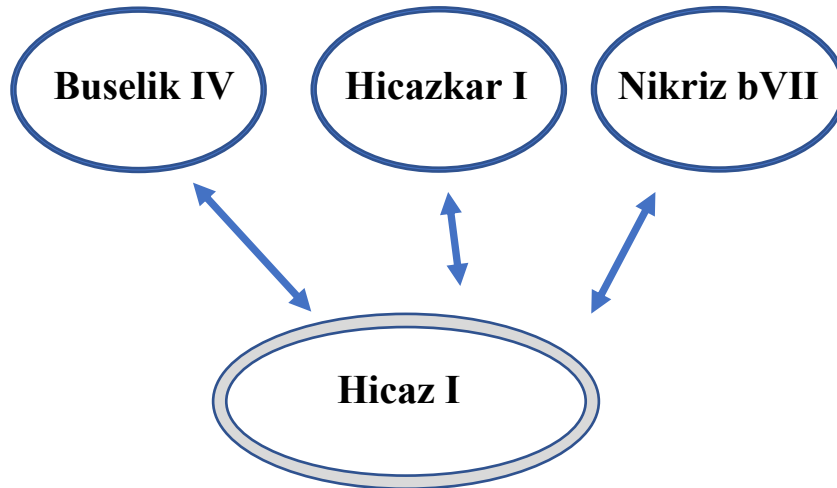
Στη φράση, στα μέτρα 6 & 8 εκείνο το Σολ# εξηγείται ως τοπικό modal Hicazkar, δηλαδή το Σολ της υποτονική μετατρέπεται σε Σολ προσαγωγή.

Από το 9 έως και το 12 μέτρο, που θα λέγαμε



επιτελεί το ρόλο του chorus (παρομοίως και 17 έως 19), κάνει ένα δομικό modulation (μετατροπία) στην **IV** βαθμίδα και οδηγούμαστε σε **Re buselik**. Άρα το Σολ & Λα της φράσης αυτής στην ουσία χτίζουν την **IV & V** του **Re buselik**. Σε όλη την υπόλοιπη παρτιτούρα το τονικό κέντρο του **La Hicaz** υπερισχύει. Αν θέλαμε να προσδώσουμε μια δομή θα μπορούσαμε να πούμε: **A B Γ Δ Γ Β Ε** (στα μέτρα 1-5-9 - 13-17 -21-25 αντίστοιχα). Τέλος θα παρατηρήσουμε παρακάτω ότι η εκτέλεση της Απειράνθου είναι πολύ κοντά και μελωδικά αλλά και δομικά.

**Ανάλυση δικτύου γενών (Hicaz Sirto Abdulaziz)**



ΜΕΤΡΑ	
1 έως 6	Hicaz I
6 έως 6	Hicazkar I
7 έως 8	Hicaz I
9 έως 11	Buselik IV
12 έως 16	Hicaz I
17 έως 20	Buselik IV
21 έως 22	Hicaz I
23 έως 24	Hicazkar I
25 έως 26	Nikriz bVII
27 έως 29	Hicaz I

# Ατζιδιές \_ Γιάννης Ζευγόλης

**A**

5 1. Gm A Gm A

9 2. A A Gm A

**B**

13 A A

17 **Γ** Gm A

22 1. Dm 2. Dm

28 **Δ** A A Gm

32 A Gm 1. A 2. A

37 **Γ** Gm A

41 Gm A 1. Dm 2. Dm

2

**E**

46 Gm Gm

Musical staff 46-49: Treble clef, key signature of one flat (B-flat major). Measure 46 starts with a repeat sign. Chords Gm and Gm are indicated above the staff.

50 A Gm A

Musical staff 50-53: Treble clef. Chords A, Gm, and A are indicated above the staff. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

**ΣT**

54 A

Musical staff 54-57: Treble clef. Chord A is indicated above the staff. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

58 A Dm Gm 1. A 2. A

Musical staff 58-62: Treble clef. Chords A, Dm, Gm, and A are indicated above the staff. A first ending bracket (1.) spans measures 61-62, and a second ending bracket (2.) spans measure 62. Both end with a double bar line and repeat dots.

**Z**

63 Gm A

Musical staff 63-66: Treble clef. Chords Gm and A are indicated above the staff.

67 A Gm A

Musical staff 67-70: Treble clef. Chords A, Gm, and A are indicated above the staff.

71 A Dm A Dm

Musical staff 71-74: Treble clef. Chords A, Dm, A, and Dm are indicated above the staff.

75 Gm A Gm A

Musical staff 75-78: Treble clef. Chords Gm, A, Gm, and A are indicated above the staff. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

**ΣT**

79 A

Musical staff 79-83: Treble clef. Chord A is indicated above the staff. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

84 Dm Gm 1. A 2. A

Musical staff 84-87: Treble clef. Chords Dm, Gm, and A are indicated above the staff. A first ending bracket (1.) spans measures 86-87, and a second ending bracket (2.) spans measure 87. Both end with a double bar line and repeat dots.

**Ο Ατζιδιές** είναι παρόμοια περίπτωση σκοπού, που «αποδημώντας» απ' τα παράλια της μικράς Ασίας, προσαρμόστηκε στις ανάγκες της τοπικής κοινωνίας (έγινε συρτός)<sup>76</sup> και ενσωματώθηκε στην τοπική παράδοση. Θεωρείται μερακλήδικος σκοπός και καταλαμβάνει μια εκ των πρώτων θέσεων στους σκοπούς που ξεκινούν τα γλέντια<sup>77</sup>. Εκτέλεση μοναδική μπορούμε να χαρακτηρίσουμε αυτή του Απειραθίτη βιολιστή Σταμάτη Μπαρδάνη στην οποία βασίστηκε ο **Γ. Ζευγόλης** και την ηχογράφησε «πιστά», αποδίδοντας του φόρο τιμής.

Ξεκινώντας την ανάλυση κάποιων στοιχείων της παρτιτούρας που θέλω να φωτίσω, να υπενθυμίσω ότι κινούμαστε στην συγκερασμένη κλίμακα της Φρυγικής μείζονα ισχύοντας και εδώ οι προβλεπόμενες κινήσεις των γενών. Παρόλα αυτά ενώ το τονικό κέντρο είναι το **Λα** κάνει μια ιδιαίτερη παραπλάνηση «τραβώντας» με συχνά, στο τονικό κέντρο του **Ρε** Ελάσσον, με αποτέλεσμα να αμφιταλαντεύομαι αν είμαι **Λα** Φρυγική μείζονα και με οδηγεί στην **IV** Ελάσσον ή είμαι **Ρε** Ελάσσον και οδηγούμε στην **V** μείζονα. Φυσικά όλες οι μουσικές φράσεις καταλήγουν σε **Λα**, δίνοντας μας την απάντηση. Το **Ρε** επιτελεί, αν μπορούσαμε να δώσουμε μια λογοτεχνική ματιά, το ρόλο του Δούρειου ίππου αμφισβητώντας το τονικό κέντρο του **Λα**.

Ξεκινώντας με την **A πρόταση** και βλέποντας το **Φα#** στο πρώτο μέτρο, το οποίο παίζει το ρόλο του *levare*,<sup>78</sup> μπορεί να αποτελέσει τη δημιουργία της **IV βαθμίδα**ς και της Ιωνικής μείζονα, το οποίο καταλήγοντας στο δεύτερο μέτρο σε **Φα** φυσικό δημιουργεί ένα ιδιαίτερο ηχητικό κοντράστ. Όλη η εξέλιξη της μελωδία στα πρώτα δύο μέτρα δομεί την αρμονική μείζονα.<sup>79</sup> Στο τρίτο μέτρο τονίζεται η

<sup>76</sup> Ο Σηλιάκος υπογραμμίζει ότι ήταν μέσα στους πέντε πρώτους συρτούς που θα έπαιζε ο βιολιστής στο γλέντι.

<sup>77</sup> «Τον χόρευαν μόνο πέντε μερακλήδες στο χωριό» μας λέει ο Γ. Ζευγόλης και προσθέτει ότι μετά το Σταμάτη Μπαρδάνη και την παύση του σκοπού για κάποια χρόνια, εκείνος το επανάφερε στο «προσκήνιο» και το «επανένταξε» στα γλέντια.

<sup>78</sup> Η ελεύθερη μετάφραση του ιταλικού όρου *levare* σημαίνει άρση του μέτρου.

<sup>79</sup> Αυτή η ηχητική αλληλουχία των νοτών στην modal μουσική τη συναντούμε ως Σουζινάκ -Χουζάμ εφέ (Πυργιώτης 2003:356)

νότα **Ρε** οδηγώντας μας στην **IV** βαθμίδα και από το 6 μέτρο χτίζει έντονα τη **Σολ** Ελάσσον με αυξ. 4<sup>η</sup> έως και το τελευταίο μέτρο (12) που μας οδηγεί στην τονική.

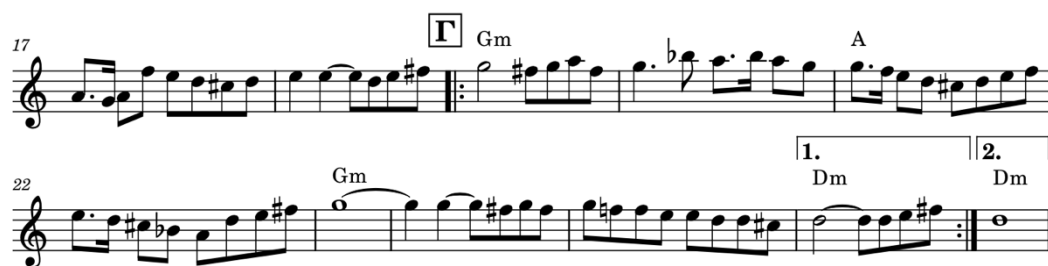
Στην **Β πρόταση** από το μέτρο 13 έως το μέτρο 17 παραμένουμε αφοσιωμένοι στην Λα Φρυγική μείζονα, αφού οδηγείται όλη η μελωδική εξέλιξη στη **Λα**, «παίζοντας» όμως με την 6<sup>η</sup> βαθμίδα που αναμένουμε από τον τρόπο να είναι μεγάλη ή μικρή (**Φα ή Φα#**). Βεβαίως αυτό το σχήμα (16 μέτρο) **Φα#** (6<sup>η</sup> μεγάλη)



**Σολ -Λα** χαρακτηρίζεται ως δωρικός τρόπος και δεν παρατηρείτε συχνά στην κλασική μουσική (όπου το **Σολ** είναι # για να

σηματίζει αρμονικό ή μελωδικό σχήμα) .

Η **Γ πρόταση** (η οποία έχει ένα χαρακτήρα επωδού) στηρίζεται γύρω από τη συμπεριφορά της νότας **Σολ** που συνηθίζεται να χτίζεται στην υποτονική (subtonic), στην VII βαθμίδα και θα περίμενε κανείς να συναντήσουμε Σολ Ελάσσον αυξ. 4<sup>η</sup> (Nikriz). Όμως παρατηρώντας στο μέτρο 19 που γίνεται μία ανάπτυξη σε ένα 3χορδο



και μας δίνει την αίσθηση του **Σολ** Ελάσσον (Buselik) αίσθηση η οποία ολοκληρώνεται και στο επόμενο μέτρο. Η **Σολ** Ελάσσον επιστρέφει στα μέτρο 23 (και αφού γυρίσαμε παρωδικά στην τονική) για να μας οδηγήσει στην **Λα** μείζον (25 μέτρο) με απώτερο σκοπό την κατάληξη στην **Ρε** Ελάσσον (μέτρα 25-26). Άρα εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε μία μεγάλη μετατροπία στην IV βαθμίδα σε **Ρε** (αρμονική) ελάσσων η οποία γίνεται τονικό κέντρο και αναπτύσσεται στην **Σολ** και **Λα** ως IV & V βαθμίδα αντίστοιχα.

Στην **πρόταση Δ** γυρίζουμε στην τονική Λα φρυγική μείζονα και θα λέγαμε εξελίσσεται φυσιολογικά (28 έως 36 μέτρο). Στην συνέχεια επιστρέφει η **Γ πρόταση** επιβεβαιώνοντας όλα τα παραπάνω, ισχυροποιώντας βέβαια αυτό το «παιχνίδι» των τονικών κέντρων που περιγράψαμε και στην αρχή, στην I & IV βαθμίδα!

Ερχόμαστε στην **πρόταση Ε**, είναι η πρώτη φορά στο κομμάτι, που όπως θα αναμέναμε χτίζει στην υποτονική VII βαθμίδα Σολ Ελάσσον αυξ. 4<sup>ης</sup> (Nikriz) δίνοντας ένα ξεχωριστό τόνο στην εξέλιξη της μελωδίας αφού στέκεται αρκετά.

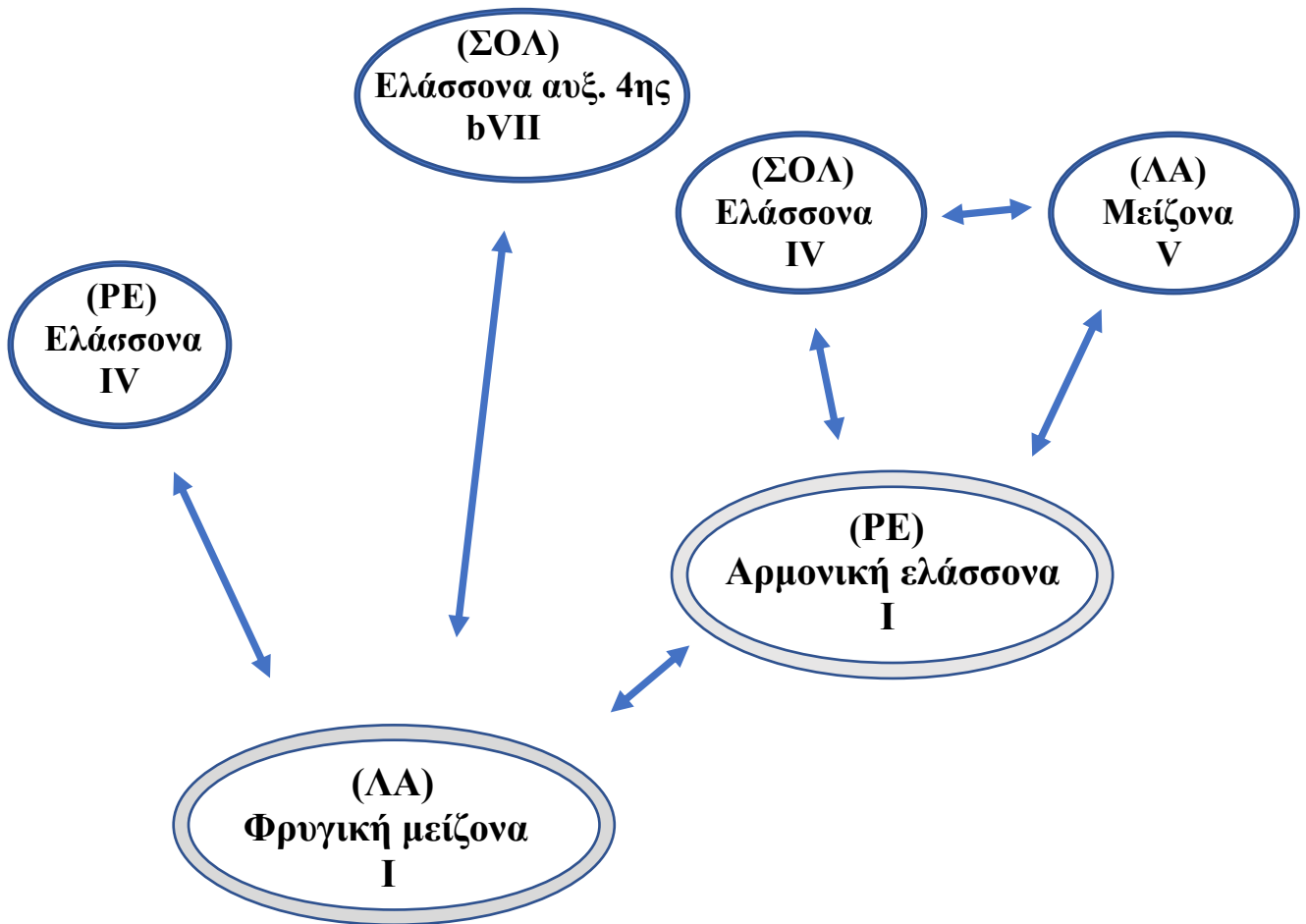
The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 46, marked with a box around the letter 'E' and a Gm chord. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff begins at measure 50, with chords A, Gm, and A indicated above the notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and a repeat sign at the end of the second staff.

Ο Ζευγόλης μου υπογράμμισε, ότι **προτάσεις ΣΤ & Ζ** δεν ανήκουν στο κομμάτι, αλλά λόγω μελωδικής συνάφειας χρησιμοποιούνται αδιάλειπτα, από εποχή Μπαρδάνη, μετά τον αυτοσχεδιασμό ως «γύρισμα» που σκοπό έχει την κορύφωση της επιτέλεσης, του χορού και της μουσικής. Παραμένουμε στο τονικό μας κέντρο A χωρίς να παρατηρείτε κάτι αξιοσημείωτο, εξακολουθώντας βέβαια να παρεμβάλλονται σύντομα η IV & VII βαθμίδα ως είθισται. Τέλος στην **Πρόταση Η** γίνεται κατά αντιστοιχία της **Γ Πρότασης**, μία μετατροπία στην Ρε ελάσσων ισχύοντας ότι είπαμε για αυτήν.

Εδώ πρέπει να υπογραμμίσω ότι, συνήθως, μετά την δεύτερη **Γ πρόταση** (επωδό) γίνεται ταξίμι<sup>80</sup> το οποίο αναπτύσσεται στο βασικό τονικό κέντρο αλλά στα υπόλοιπα που είδαμε στην παρτιτούρα ( IV & VII βαθμίδα). Σε ερμηνευτικό επίπεδο, «δωρικό» θα χαρακτηρίζα το τρόπο προσέγγισης του κομματιού, από τον Γιάννη Ζευγόλη, που εκτός όλων των άλλων, εισπράτουμε όλα εκείνα τα στοιχεία από την κλασική σκοπιά του ήχου του, το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι δίνει μια νέα επιτελεστική ματιά. Ποιο συγκεκριμένα η προσεγμένη και κουρδισμένη φρασεολογία, τα «μετρημένα» κλισάντι, το στοχευμένο βιμπράτο αλλά ο «μεγάλος και στρογγυλός» ήχος μαζί με τις βιωματικές προσλαμβάνουσες δίνουν στο κομμάτι μία ιδιαίτερη «υφή».

<sup>80</sup> Το ταξίμι είναι ελεύθερος μελωδικός αυτοσχεδιασμός στην αρχή ή ενδιάμεσα του κομματιού και τον συναντάμε σε παραδοσιακές μουσικές, κυρίως στη ανατολική μεσόγειο και μέση ανατολή. Αν και είναι μέρος ελεύθερης έκφρασης παρόλα αυτά διέπεται από ορισμένους «άτυπους» κανόνες όσο αναφορά την μελωδική του εξέλιξη. Peretz, 2004: 14.

**Ανάλυση δικτύου γενών (Ατζιδιές Γ.Ζευγόλη)**



ΜΕΤΡΑ		
1 έως 3	Φρυγική μείζονα I	
4 έως 4		Ελάσσωνα IV
5 έως 13	Φρυγική μείζονα I	
14 έως 14		Φρυγική μείζονα V
15 έως 15	Φρυγική μείζονα I	
16 έως 16	Ελάσσωνα IV	
17 έως 17	Αρμονική ελάσσωνα I	
18 έως 18		Φρυγική μείζονα V
19 έως 19	Αρμονική ελάσσωνα I	
20 έως 39		

(ομοίως το υπόλοιπο κομμάτι, μέχρι το τέλος, έχει αφηγηρία την Αρμ. ελάσσωνα I)

# Αζιζιέ \_ Ανατολικά του Αιγαίου (Χίος)

Νίκος Οικονομίδης

The musical score is written in a single treble clef with a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four sections labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Section 'a' starts at measure 1 and ends at measure 4. Section 'b' starts at measure 5 and ends at measure 8. Section 'c' starts at measure 9 and ends at measure 15. Section 'd' starts at measure 16 and ends at measure 40. Chords are indicated above the staff: C, Fm, Cm, and G. Fingerings (6) are indicated below the staff in measures 9, 10, 11, 12, 13, and 14. The piece concludes with a double bar line and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

**a** C Fm

5 C

**b**

9 C 6 6

12 C G C

**c** 6 6

16 Fm Cm G Cm

20 Fm Cm G Cm

**d**

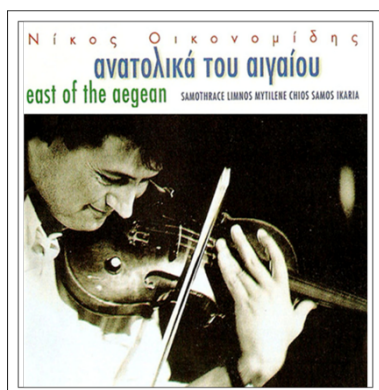
24 Cm G

28 Cm G Cm

32 G

36 Cm G Cm D.C.

Ο Αζιζιέ στη Χίο θεωρείται ένας εκ των παλαιότερων συρτών. Όπως μας αναφέρει ο Σιταράς «τα συρτά, ήταν τα οργανικά που ξεκινούσε πάντα το γλέντι. Θυμάμαι παιδί ακόμα μέσα στο ρεπερτόριο των συρτών και τον Αζιζιέ». Βέβαια, πληροφορίες για την ηλικία του σκοπού και πολλές λεπτομέρειες επιτέλεσης δεν μπόρεσα να βρω από κανέναν στο νησί. Μιλώντας με μουσικούς νεότερους και παλαιότερους, ενεργούς



στον πολιτιστικό χώρο, κατάφερα μόνο να επιβεβαιώσω την ύπαρξη του σκοπού και την παρουσία του στα γλέντια. Ο Οικονομίδης, του οποίου την εκτέλεση κατέγραψα μέσω της δισκογραφίας του, υποστηρίζει ότι οι ονοματολογίες πολλών σκοπών ήταν εντελώς τυχαίες και σε πολλές περιπτώσεις συμπωματικές<sup>81</sup>. Γι' αυτό και τον ίδιο σκοπό τον



βρίσκουμε και ως Τενεδιό ή Μελισμιό<sup>82</sup>. Αξιο αναφοράς είναι ότι το βρίσκουμε σε ηχογραφήσεις της Αμερικής τη δεκαετία 1920 από ορχήστρες και οργανοπαίχτες που δεν

είχαν άμεση σχέση με τα νησιά και τα παράλια δίνοντας μας την αίσθηση ότι η ο σκοπός αυτός ήταν ευρύτερα γνωστός στο πανελλήνιο.<sup>83</sup>

Μπαίνοντας στην ανάλυση της παρτιτούρας, διαπιστώνουμε την σύνθετη διμερή φόρμα και το κοντράστ του Ντο Φρυγικού τρόπου από τη μία και της Ντο Ελάσσον από την άλλη. Συγκεκριμένα το Α μέρος αποτελείται από τις προτάσεις a & b και το Β μέρος από τις προτάσεις c & d.

<sup>81</sup> Μου έδωσε ακόμα το παράδειγμα των Οινουσσών που ονομάζουν Αιγνουσιώτικο, το Μαρς της νύφης ή αλλιώς νυφιάτικο ή πατινάδα του γάμου όπως λέγεται σε άλλες περιοχές

<sup>82</sup> Το συναντάμε και στην Εύβοια με την ονομασία αυτή, αποδίδοντας την αναγνωσιμότητα του στον αείμνηστο Γιώργος Κόρο.

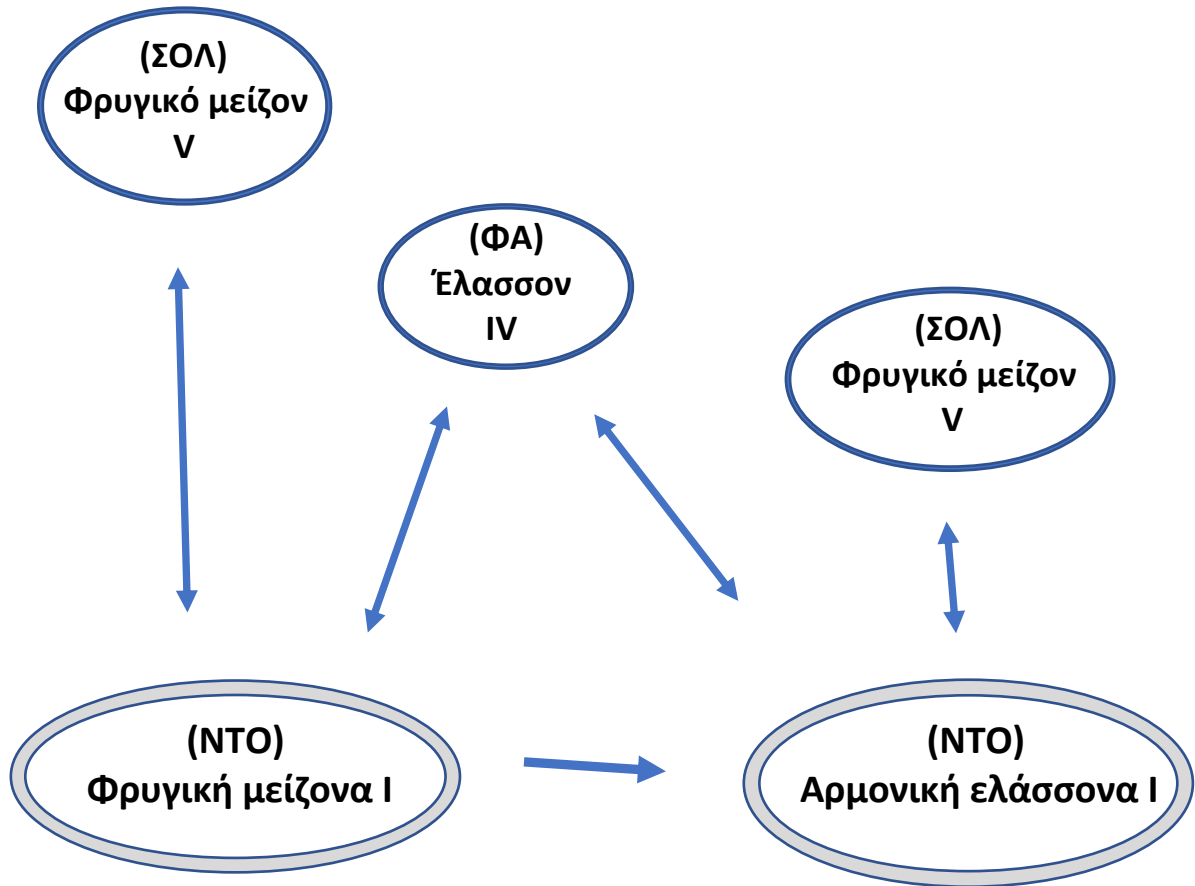
<sup>83</sup> Είναι εντυπωσιακό ότι ο Κώστας Καντίνης, ο κλαρινίστας της ηχογράφησης, ήταν γεννημένος στη Σιάτιστα της δυτικής Μακεδονίας γύρω στο 1885, ο οποίος μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1915.

Στο **A μέρος**, με τις αναμενόμενες στάσεις του, μας εισάγει η **πρόταση a** η οποία στηρίζεται στον **Ντο** Φρυγικό τρόπο. Έτσι στο μέτρο 4 οδηγούμαστε για λίγο στην IV βαθμίδα και στην Φα Ελάσσον. Στην **πρόταση b** τα μέτρα 9 έως 13 δομούν τη **Ντο** διπλή αρμονική μείζονα (Hicazkar) ενώ από το μέτρο 13 με κορύφωση στο μέτρο 14 κάνει μια τοπική μετατροπία (modulation) στο **Σολ** Φρυγικό τετράχορδο.

Το μεγάλο κοντράστ του κομματιού, όπως είπαμε, συντελείται στο **B μέρος** το οποίο εξελίσσεται σε Ελάσσον περιβάλλον και συγκεκριμένα στη **Ντο** Αρμονική Ελάσσονα. Άρα εδώ έχουμε μια βασική μετατροπία στην ομώνυμη κλίμακα. Στις

**πρότασεις c & d** κυριαρχεί ο Ελάσσον τρόπος με εξαίρεση στην **πρόταση d** που το τονικό κέντρο «παίζει» μεταξύ **Ντο** και **Σολ** (V βαθμίδα) όπου και οδηγούμαστε στη **Σολ** φρυγική μείζονα (τοπική μετατροπία).

Ανάλυση δικτύου γενών Αζιζιές (Ν. Οικονομίδης)



ΜΕΤΡΑ			
1 έως 18		Φρυγική μείζονα I	
19 έως 27			Αρμονική ελάσσονα IV
28 έως 36		Φρυγική μείζονα I	
37 έως 45			Αρμονική ελάσσονα IV
46 έως 51	Ελάσσονα αυξ. 4ης bVII		
52 έως 87		Φρυγική μείζονα I	

## Επίλογος

Φτάνοντας στον επίλογο της εργασίας, γράφοντας τα συμπεράσματα, δεν περίμενα ότι η βιβλιογραφική και επιτόπια έρευνα, θα με οδηγούσε στις τελικές τοποθετήσεις μου, οι οποίες θα ανέτρεπαν κάποιες εκ των αρχικών μου σκέψεων, ίσως και πεποιθήσεων, με αποτέλεσμα να με οδηγήσει σε αναθεωρητικό τρόπο σκέψης και προσέγγισης στο ερευνητικό πεδίο. Τα μουσικά δίκτυα του Αρχιπελάγους υπήρξαν κομβικές αρτηρίες που ταξίδεψαν αμέτρητες μελωδίες από την Ανατολή έως τη νησιωτική αλλά και τη στεριανή Ελλάδα. Ο αζιζιέ, που πραγματεύεται η εργασία μου, είναι ένα απτό παράδειγμα μελωδίας, η οποία αποδήμησε και ενσωματώθηκε στις νησιωτικές τοπικές μουσικές παραδόσεις από το Ανατολικό Αιγαίο μέχρι και την Κύπρο.

Η περίπτωση της εκτέλεσης αναφοράς -και μοναδική επώνυμη σύνθεση- του Abdulaziz και η αντίστοιχη του Γ. Ζευγόλη, ως Ατζιζιές, φαίνεται να προέρχονται από την ίδια «μήτρα», θα λέγαμε, διαπιστώνοντας την κοινή κεντρική ιδέα αλλά και την πορεία των μελωδικών φράσεων. Η περίπτωση της Χίου και ευρύτερα του Β. Ανατολικού Αιγαίου (Μυτιλήνης και Τένεδου), είτε ως Αζιζιέ, Τενεδιό ή Μελισιμιό, είναι μία εντελώς διαφορετική μελωδία. Η αλήθεια είναι ότι ξεκινώντας την εργασία είχε μια κρυφή πεποίθηση, λόγω ονόματος, ότι μιλάμε σε όλες τις περιπτώσεις για τον ίδιο σκοπό. Πίστευα, δηλαδή, ότι η περίπτωση του Τενεδιού, είναι ένας ακραίος μετασχηματισμός της μελωδίας αναφοράς που μεταφέρθηκε σ αυτά τα νησιά ως «χαλασμένο τηλέφωνο». Την άποψη μου ενίσχυε το Α μέρος όλων των περιπτώσεων, που είναι σε περιβάλλον Χιτζάζ. Η συζήτηση όμως με τον Νίκο Οικονομίδη γρήγορα αποδόμησε την σκέψη αυτή, αφού στην κρίσιμη ερώτηση, αν πιστεύει, δηλαδή, ότι έχει κάποια σχέση η εκτέλεση του με την εκτέλεση αναφοράς του Abdul-Aziz, κυρίως λόγω ονοματολογίας, η απάντηση ήταν ορθά κοφτά όχι, τονίζοντάς μου ότι οφείλουμε να έχουμε στοιχεία ατράνταχτα ώστε να αποφεύγονται παρακινδυνευμένες τοποθετήσεις. Μετά από ενδελεχή αναζήτηση στο διαδίκτυο, διαπίστωσα την «ευρύτητα» της μελωδίας αυτής, αλλά και το μεγάλο ταξίδι της στο χρόνο, μετρώντας πάνω από εκατό χρόνια επιτελεστικής πορείας, βρίσκοντας ηχογραφήσεις της Αμερικής, αρχές του 20 αιώνα από μουσικά σχήματα που όχι μόνο δεν είχαν

άμεση σχέση με την θαλασσινή Ελλάδα αλλά προς έκπληξη μου οι συντελεστές είχαν καταγωγή από τη στεριανή.

Κοινό συμπέρασμα είναι ότι και οι τρεις μελωδίες, αλλά και όλες οι υπόλοιπες εκτελέσεις που συναντάμε στα νησιά με μικροαλλαγές, είτε στη φόρμα, είτε στη δομή και την ερμηνεία, εντάσσονται στο βασικό ρεπερτόριο της επιτελεστικής διαδικασίας κατατάσσοντας τα ως «κλασικό» παραδοσιακό οργανικό κομμάτι. Από την σκοπιά της, τροπικής ανάλυσης, διαπιστώσαμε ότι ο δρόμος Χιτζάζ (Κλίμακα φρυγικής μείζονα) έχει αδιαμφησβήτητη παρουσία «παίζοντας» αποσπασματικά με το δρόμο Buselik στην IV βαθμίδα (Ελάσσονα), αλλάζοντας περιστασιακά τις ισοροπίες των τονικών κέντρων, μέσα από έναν επαμφοτερίζοντα ρόλο. Εξαίρεση αποτελεί η εκτέλεση του Αζιζιέ του Ν. Οικονομίδη που η διμερής φόρμα του μοιράζεται τονικά στα δύο, με το πρώτο μέρος να υπερτερεί η Φρυγική μείζονα και το δεύτερο η ομώνυμη Ελάσσονα δημιουργώντας ένα απρόσμενο ηχητικό κοντράστ.

Κλείνοντας, νομίζω ότι αν κάτι είναι σίγουρο, αυτό είναι πως η έρευνα πεδίου ως ζωντανός οργανισμός, μόνο εκπλήξεις, ανατροπές και νέες αναζητήσεις μπορεί απλόχερα να σου προσφέρει. Ο χρόνος, ως φαίνεται, δεν είναι ποτέ αρκετός, για να ανακαλύψεις όλες τις πτυχές αυτών των μοναδικών μελωδιών που διατρέχουν το Αρχιπέλαγος. Αυτά τα «χνάρια» θα αποτελούν πάντα τροφή έρευνας και αγάπης αλλά και εκφραστικής αναζήτησης!

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### *Ελληνόφωνη*

- Ανδριώτης, Ν. (1998). «*Το μικρό ταξίδι*» – *Η άφιξη και εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στις Οινούσσες*. Αθήνα: Ναυτικό Μουσείο Οινουσσών
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* (1η έκδοση, 1976). Αθήνα: Μέλισσα
- Γιαννούλης, Γ. (2006). *Ο πολιτισμός της Νάξου. Το παράδειγμα της Απειράνθου* (διδασκτορική διατριβή). Ιωάννινα: Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
- Γράβας, Ν. (2007). *Ταμπουράς – Μέθοδος διδασκαλίας: Ανώνυμα τραγούδια. θεωρητικό πλαίσιο & μουσικές αναλύσεις*. Αθήνα: Edition Orpheus
- Διονυσόπουλος, Ν. (2009). «Πρόλογος», στο *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Κάβουρας, Π. (1995). «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή: Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση», στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα. Πρακτικά Β' Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο*
- \_\_\_\_ (2018). «Η ξενιτιά ως αυτογνωσία: δέος για το Άλλο, χρέος για το Ίδιο», εισήγηση στην τριήμερη επιστημονική εκδήλωση, με τίτλο *Θρησκείες και Διαπολιτισμικότητα στη Μεσόγειο*, που πραγματοποιήθηκε στην Άνδρο από τις 5 έως τις 8 Ιουλίου
- Καλλιμοπούλου, Ε. & Μπαλάντινα, Α. (2014). «Εισαγωγή», στο *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Αθήνα: Ασίνη
- Καποκαβάδης, Α. (2020). *Μουσικές Μετα-γλωττίσεις*. Αθήνα: Μελωδικό Καράβι
- \_\_\_\_ (2022). «Ξανά και ξανά...» – Τέσσερις μικρές εθνομουσικολογικές ιστορίες για τη μουσική ως αντικείμενο μάθησης και μάθησης και διδασκαλίας. Αθήνα: Μελωδικό Καράβι
- Λεβογιάννης, Ν. (2017). *Νεότερη Ιστορία της Νάξου (1800-2000) τόμος Β', τεύχος 6*. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση
- Μαυροειδής, Μ. (1998) *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*. Αθήνα: Fagotto

- Μπαρούνης, Η. & Μαγγάνα, Δ. (2022). *Μνήμες Μικρασιατικής Μουσικής*. Αθήνα: Ναυτικό Μουσείο Οινουσσών
- Πανόπουλος, Π. (2005). «Παραδοσιακή μουσική του Αιγαίου», *Cultural Portal of the Aegean Archipelago*
- Παπαδάκης, Γ. (2003). *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες* (1η έκδοση, 1983). Αθήνα: Επικαιρότητα
- Ρεμπού, Η. (1981). *Η νήσος Χίος* (1η έκδοση, 1903). Αθήνα: Χίος Ημερολόγιο
- Πούλος, Κ.Π. (2015). *Η Μουσική στον Ισλαμικό Κόσμο*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών
- Πυργιώτης, Δ.(2003). *Θησαυρός Μουσικών Κλιμάκων*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto
- Σουλακέλλης, Θ. (2002). *Δημόδη άσματα Ρεϊς-Ντερέ*. Αθήνα: Κέντρο Αιγαιακών λαογραφικών και μουσικολογικών ερευνών
- Σπηλιάκος, Σ. (2003). *Παιχνίδια και παιχνιδιάτοροι του χορού στη Νάξο*. Αθήνα: Αναγνώστου
- \_\_\_\_\_(2008). *Ο Αιγαιοπελαγίτικος Μπάλλος*. Αθήνα: Αναγνώστου
- \_\_\_\_\_(2013). «Η κινητικότητα του χορευτικού δημοτικού τραγουδιού» (1η έκδοση, 2003), Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου με τίτλο *Η Νάξος διά μέσου των αιώνων*. Απείρανθος (31/08-02/09/2013)
- Σταθακόπουλος, Δ. (2021). *Ελληνικά δάνεια, αντιδάνεια και επιρροές στον οθωμανικό πολιτισμό*. Αθήνα: 24 γράμματα
- Τουμά, Χ.Χ. (2006). *Η μουσική των Αράβων* (1η έκδοση, 1989). Θεσσαλονίκη: Έν Χορδαΐς
- Τσιαμούλης, Χ. & Ερευνίδης, Π. (1998). *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*. Αθήνα: Δόμος
- Τσιαμούλης, Χ (2010). *Αριθμητικό Τροπικό Σύστημα*. Αθήνα: Παπαρηγορίου Νάκας
- Χαπούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία: Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος
- \_\_\_\_\_(2012). *Μουσικές Καταγραφές Μελωδιών Ξηροποτάμου Δράμας*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας
- Χρηστάκης, Ν. (1999). «Η βιογραφική προσέγγιση γενικά», στο *Μουσικές Ταυτότητες: Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης ροκ σκηνής*. Αθήνα: Τυπωθήτω

## ***Ξενόγλωσση***

Boas, F. (2012). *Race, Language, and Culture* (α' έκδοση, 1940). Λονδίνο: Forgotten Books

Hoiberg, D. (2010). “Abdülaziz”, στην *Encyclopædia Britannica*, Vol. I. Chicago: Encyclopædia Britannica Inc

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Βερολίνο: VWB

Merriam, A. (1960). “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field”, στο περιοδικό *Ethnomusicology* 4

Shenk, D. (2011). *The Genius in All of Us: New Insights into Genetics, Talent, and IQ*. New York: Anchor Books

## ***Άρθρα***

Τσώλη, Θ. (2014). «Τα γονίδια του... μουσικού αφτιού», στην εφημερίδα *Το Βήμα* (13/03/2014)