



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

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΑΞΗ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Καππαδοκία-Κύπρος: Οι μουσικές τους  
σχέσεις μέσα από συγκριτική  
μουσικολογική ανάλυση επιλεγμένων  
τραγουδιών και σκοπών*

---

Παναγιώτης Γ. Λοΐζου  
Α.Μ.: 7569072100213

**Επιβλέπουσα:** Ευαγγελία Χαλδαιάκη, Δρ. Ιστορικής Μουσικολογίας-Διδάσκουσα στο  
ΠΜΣ «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη», ΕΚΠΑ

ΑΘΗΝΑ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2024

## ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

# *Καπαδοκία-Κύπρος: Οι μουσικές τους σχέσεις μέσα από συγκριτική μουσικολογική ανάλυση επιλεγμένων τραγουδιών και σκοπών*

**Παναγιώτης Γ. Λοΐζου**  
Α.Μ.: 7569072100213

**Τριμελής Συμβουλευτική  
Επιτροπή:**

Ευαγγελία Χαλδαιάκη, Δρ. Ιστορικής Μουσικολογίας ΕΚΠΑ  
Λάμπρος Λιάβας, Καθηγητής Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ  
Παναγιώτης Πούλος, Επίκουρος Καθηγητής Εθνομουσικολογίας,  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ

### Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί Διπλωματική εργασία η οποία συντάχθηκε και κατατέθηκε ως μέρος των απαιτήσεων του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούνιο του 2024.

Ο 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 συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα.

## Πίνακας περιεχομένων

<i>Καππαδοκία-Κύπρος: Οι μουσικές τους σχέσεις μέσα από συγκριτική μουσικολογική ανάλυση επιλεγμένων τραγουδιών και σκοπών .....</i>	<i>2</i>
<i>Λίστα πινάκων .....</i>	<i>6</i>
<i>Λίστα εικόνων .....</i>	<i>6</i>
<i>Συντομογραφίες.....</i>	<i>8</i>
<i>Περίληψη.....</i>	<i>9</i>
<i>Summary.....</i>	<i>10</i>
<i>Πρόλογος .....</i>	<i>11</i>
<i>Εισαγωγή .....</i>	<i>13</i>
<b><i>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το μεθοδολογικό πλαίσιο της εργασίας .....</i></b>	<b><i>15</i></b>
1.1. Ελληνική, κυπριακή και καππαδοκική μουσική παράδοση, δημοτική μουσική, προφορικότητα: ζητήματα ορολογίας.....	15
1.2 Ζητήματα μουσικής καταγραφής ανατολίτικων μουσικών παραδόσεων.....	16
1.3 Το τουρκικό πεντάγραμμο, δηλαδή το σύστημα καταγραφής των Αρέλ-Εζγκί-Ουζντιλέκ.....	18
1.4 Εθνομουσικολογική έρευνα και συγκριτικές μουσικολογικές αναλύσεις.....	21
<b><i>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η μουσική της Κύπρου και οι Καππαδόκες πρόσφυγες .....</i></b>	<b><i>23</i></b>
2.1 Η μουσική της Κύπρου: Οι πρώτες καταγραφές και αναλύσεις .....	23
2.2 Ο Θεόδουλος Καλλίνικος και η μουσική της Κύπρου .....	25
2.3 Προβληματισμοί γύρω από τις καταγραφές του Θεόδουλου Καλλίνικου .....	26
2.4 Μικρό βιογραφικό σημείωμα του Μεχμέτ Αλί.....	29
2.5 Ιστορικά στοιχεία μετανάστευσης Καππαδόκων και Μικρασιατών στην Κύπρο .....	30
2.6 Περί Ε/Κ και Τ/Κ και τη κοινή τους συνύπαρξη στο νησί της Κύπρου .....	32

2.7 Η μουσική της Καππαδοκίας: βασικά χαρακτηριστικά και πρώτες καταγραφές .....	34
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Συγκριτικές μουσικολογικές αναλύσεις κυπριακών και καππαδοκικών τραγουδιών.....</b>	
<b>3.1 Τα τραγούδια «Κόνιαλης» &amp; «Βράκα».....</b>	<b>36</b>
<i>Ιστορικά στοιχεία για τα δύο τραγούδια .....</i>	36
<b>3.2. «Κόνιαλης» .....</b>	<b>38</b>
3.2.1 Μουσικολογική ανάλυση και σχολιασμός του τραγουδιού «Κόνιαλης» .....	40
<i>Τα χαρακτηριστικά του μακάμ χουσεϊνί (Αύντεμίρ, 2012, σσ. 124-127) .....</i>	41
<i>Μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού «Κόνιαλη» .....</i>	42
3.2.2 Ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού «Κόνιαλης» .....	44
<b>3.3 «Βράκα» .....</b>	<b>44</b>
3.3.1 Μουσικολογική ανάλυση και σχολιασμός του τραγουδιού «Βράκα» .....	46
<i>Περί του μακάμ του τραγουδιού «Βράκα» .....</i>	46
<i>Μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού «Βράκα» .....</i>	46
3.3.2 Ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού «Βράκα» .....	47
<b>3.4 Συγκριτική παράθεση των τραγουδιών «Κόνιαλης» και «Βράκα» .....</b>	<b>48</b>
3.4.1 Σύγκριση ως προς την τροπικότητα .....	48
3.4.2 Σύγκριση ως προς τη ρυθμική αγωγή .....	49
3.4.3 Σύγκριση ως προς τις μουσικές φράσεις .....	49
<b>3.5 “Ođlan ođlan” &amp; «Τ’ Άη Φιλίππου» .....</b>	<b>56</b>
<i>Ιστορικά στοιχεία για τους δύο σκοπούς.....</i>	56
<b>3.6 “Ođlan ođlan” .....</b>	<b>56</b>
3.6.1 Μουσικολογική ανάλυση και σχολιασμός του τραγουδιού “Ođlan ođlan” .....	59
<i>Περί του μακάμ του τραγουδιού “Ođlan ođlan”.....</i>	59
<i>Μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού “Ođlan ođlan” .....</i>	59
3.6.2 Ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού “Ođlan ođlan” .....	60
<b>3.7 «Τ’ Άη Φιλίππου» .....</b>	<b>61</b>
3.7.1 Μουσικολογική ανάλυση και σχολιασμός του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου» .....	63
<i>Περί του μακάμ του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου».....</i>	63
<i>Μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου».....</i>	63
3.7.2 Ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου» .....	64

<b>3.8 Συγκριτική παράθεση των τραγουδιών “Ođlan ođlan” και «Τ’ Άη Φιλίππου» .....</b>	<b>64</b>
3.8.1 Σύγκριση ως προς την τροπικότητα .....	64
3.8.2 Σύγκριση ως προς τη ρυθμική αγωγή .....	65
3.8.3 Σύγκριση ως προς τις μουσικές φράσεις .....	66
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Συμπεράσματα από τη συγκριτική μουσικολογική ανάλυση των τραγουδιών</b>	
<b>«Κόνιαλης» &amp; «Βράκα» και “Ođlan ođlan” &amp; «Τ’ Άη Φιλίππου».....</b>	<b>77</b>
4.1 Τροπική ανάλυση.....	77
4.2 Ρυθμική ανάλυση.....	78
4.3 Φρασεολογική ανάλυση και σύγκριση .....	79
<b>Επίλογος-Συμπεράσματα.....</b>	<b>81</b>
<b>Παράρτημα .....</b>	<b>83</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>88</b>

## Λίστα πινάκων

Πίνακας 1. Σύγκριση των τραγουδιών «Κόνιαλης» και «Βράκα» ως προς την τροπικότητα .....	49
Πίνακας 2. Σύγκριση της πρώτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας» .....	50
Πίνακας 3. Σύγκριση της δεύτερης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας» .....	51
Πίνακας 4. Σύγκριση της τρίτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας».....	52
Πίνακας 5. Σύγκριση της τέταρτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας» .....	52
Πίνακας 6. Σύγκριση της πέμπτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας».....	53
Πίνακας 7. Σύγκριση της έκτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας».....	54
Πίνακας 8. Σύγκριση της έβδομης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας».....	55
Πίνακας 9. Σύγκριση των τραγουδιών “Οῖλαν οῖλαν” και «Τ’ Άη Φιλίππου» ως προς την τροπικότητα.....	65
Πίνακας 10. Σύγκριση της πρώτης φράσης του “Οῖλαν οῖλαν” και του «Τ’ Άη Φιλίππου» .....	66
Πίνακας 11. Σύγκριση της δεύτερης φράσης του “Οῖλαν οῖλαν” και του «Τ’ Άη Φιλίππου».....	67
Πίνακας 12. Σύγκριση της τρίτης φράσης του “Οῖλαν οῖλαν” και του «Τ’ Άη Φιλίππου».....	68
Πίνακας 13. Σύγκριση του πρώτου μέρους της τέταρτης φράσης του “Οῖλαν οῖλαν” και του «Τ’ Άη Φιλίππου» .....	70
Πίνακας 14. Σύγκριση του δεύτερου μέρους της τέταρτης φράσης του “Οῖλαν οῖλαν” και του «Τ’ Άη Φιλίππου»...71	
Πίνακας 15. Σύγκριση της εισαγωγής του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου» με τα μέτρα 10-11. ....	73
Πίνακας 16. Σύγκριση εισαγωγής του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου» με τα μέτρα 12-13 .....	75

## Λίστα εικόνων

Εικόνα 1. Οι έξι αλλοιώσεις του συστήματος Εζγκί-Αρέλ-Ουζντιλέκ (Signell, 1977, σ. 24).....	20
Εικόνα 2. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Κόνιαλη» με επισημάνσεις του γράφοντα .....	39
Εικόνα 3. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Κόνιαλη» με επισημάνσεις του γράφοντα .....	40
Εικόνα 4. Το μακάμ χουσεϊνί (Αύντεμίρ, 2012, σσ. 124-127) .....	41
Εικόνα 5. Το ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού «Κόνιαλη» .....	44
Εικόνα 6. Το ρυθμικό μοτίβο που χτυπούν με τα κουτάλια οι χορευτές χορεύοντας τον «Κόνιαλη» .....	44
Εικόνα 7. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Βράκα» με επισημάνσεις από τον γράφοντα.....	45
Εικόνα 8. Το ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού «Βράκα» .....	48
Εικόνα 9. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού “Οῖλαν οῖλαν” με επισημάνσεις από τον γράφοντα .....	58
Εικόνα 10. Το ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού “Οῖλαν οῖλαν”.....	60
Εικόνα 11. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου» με επισημάνσεις από τον γράφοντα .....	62
Εικόνα 12. Το ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου».....	64
Εικόνες 17. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Κόνιαλης».....	84
Εικόνα 18. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Βράκα» .....	85

Εικόνα 19. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού "Ođlan ođlan" .....	86
Εικόνα 20. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου» .....	87

## Συντομογραφίες

Ε/Κ:	Ελληνοκύπριοι
Τ/Κ:	Τουρκοκύπριοι
βλ.:	Βλέπε
κ.ά.:	Και άλλα/και άλλοι
κ.λπ.:	Και λοιπά
πχ.:	παραδείγματος χάριν
σ.:	σελίδα
σσ.:	σελίδες
χ.χ.:	χωρίς χρονολογία

## Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία έχει ως στόχο να διερευνήσει τις μουσικές σχέσεις δύο πολιτισμών, της Καππαδοκίας και της Κύπρου, έτσι ώστε να προβεί στην εξαγωγή ασφαλών και τεκμηριωμένων συμπερασμάτων που αφορούν την αλληλεπίδραση των δύο πολιτισμών σε μουσικολογικό πλαίσιο. Για τον σκοπό αυτό μελετήθηκαν δύο τραγούδια από τη δημοτική μουσική παράδοση της Καππαδοκίας, τα οποία απαντώνται και στην αντίστοιχη της Κύπρου. Πρόκειται συγκεκριμένα για τον «Κόνιαλη» και τη «Βράκα», καθώς και τα “Ođlan Ođlan” και το «Γ’ Αη Φιλίππου». Τα τραγούδια καταγράφηκαν από σύγχρονες ερμηνείες τους και στη συνέχεια αντιπαρατέθηκαν για να αναδειχθούν τα κοινά τους σημεία. Η εργασία σχολιάζει επιπλέον ζητήματα μουσικών καταγραφών, αξιοποιώντας το σημειογραφικό σύστημα των Αρέλ-Εζγκί-Ουζντιλέκ, γνωστό και ως ‘τουρκικό πεντάγραμμο’. Διερευνά ακόμη τις διακοινοτικές σχέσεις των δύο αυτών πολιτισμών, αλλά και ευρύτερα των Ελληνοκύπριων και Τουρκοκύπριων, σχέσεις που οδήγησαν στα εδώ εξεταζόμενα μουσικά δίκτυα. Η βιβλιογραφία που συμβουλευτήκε είναι από το πεδίο της Κοινωνικής Ιστορίας, της Μουσικολογίας και Εθνομουσικολογίας, της Λαογραφίας και σχετική με τη συγκριτική μουσικολογική ανάλυση.

Λέξεις-κλειδιά: Κύπρος, Καππαδοκία, μουσικά δίκτυα, κοινές μουσικές παραδόσεις, συγκριτική μουσικολογική ανάλυση.

## Summary

The aim of this master thesis is to explore the musical relations between two cultures, of Cappadocia and Cyprus, in order to draw reliable and documented conclusions about the interaction of the two cultures in a musicological context. To this end, two songs from the folk musical tradition of Cappadocia, which can also be found in that of Cyprus, have been studied. These are specifically “Konialis” and “Vraka”, as well as “Oğlan Oğlan” and “T’ Ai Filippou”. The songs were transcribed on the basis of their contemporary interpretations and the transcriptions were then compared in order to highlight their similarities. The paper also comments on issues of musical transcription, using the Arel-Ezgi-Üzdilek notational system, commonly known as the ‘Turkish staff’. It also examines the intercommunal relations between these two cultures, and more broadly between Greek-speaking and Turkish-speaking Cypriots, relations that led to the musical networks studied here. The bibliography consulted is drawn from the fields of Social History, Musicology and Ethnomusicology, Folklore Studies and is relevant to comparative musicological analysis.

Keywords: Cyprus, Kappadokia, musical networks, common musical traditions, comparative musicological analysis.

## Πρόλογος

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καπóδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στο οποίο ο γράφων φοίτησα μεταξύ των ετών 2021-2024, με ειδίκευση στο ούτι. Το θέμα της εργασίας προέκυψε κατόπιν κάποιων επιφανειακών, αρχικά, παρατηρήσεων που ο γράφων έκανα κατά την προσωπική μου μελέτη σε ρεπερτόριο του οργάνου ερμηνείας μου. Πρόκειται για ένα ζήτημα που με απασχολούσε από την περίοδο ακόμη των προπτυχιακών μου σπουδών στη Μουσικολογία στο Πανεπιστήμιο της Λευκωσίας, όπου μαθήτευσα κοντά στον Χριστόδωρο Μνάσωνος. Ο Μνάσωνος, μέσα από τις διαλέξεις του στο Πανεπιστήμιο αλλά και σε αρκετές προσωπικές συνομιλίες μας, μου έδωσε την πρώτη ευκαιρία και το αρχικό ερέθισμα να έρθω σε επαφή, να ασχοληθώ αλλά και να μελετήσω αυτό το ζήτημα μέσα από το ίδιο το ρεπερτόριο μελέτης του οργάνου που μελετήσαμε εκείνη τη χρονική περίοδο.

Αναλυτικότερα, ο πρώτος λόγος για τον οποίο επέλεξα το συγκεκριμένο θέμα είναι ότι θεωρώ πως το νησί της Κύπρου δέχθηκε έντονη επιρροή από τις γειτονικές μουσικές παραδόσεις της Ανατολής. Ταυτόχρονα παρατηρείται ότι μέχρι στιγμής δεν έχει δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα στην έρευνα και στη σύνδεση της μουσικής παράδοσης της Κύπρου με τις συγκεκριμένες μουσικές παραδόσεις. Το γεγονός αυτό τείνει να δημιουργεί την ψευδαίσθηση πως οι σκοποί και τα τραγούδια που αναπαράγονται στο νησί της Κύπρου είναι ‘αυθεντικοί κυπριακοί’. Ο γράφων θεωρώ πως ο όρος «αυθεντικό» είναι προβληματικός όταν χρησιμοποιείται για να περιγράψει στοιχεία προφορικών μουσικών παραδόσεων, γι’ αυτό και επέλεξα να ερευνήσω την επιρροή που έφερε ο καππαδοκικός, συγκεκριμένα, μουσικός πολιτισμός στο νησί. Ένας παραπάνω λόγος που οδήγησε στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος, είναι η ιδιαίτερή μου συμπάθεια για τη μουσική παράδοση της Καππαδοκίας. Τα τελευταία χρόνια, μελετώντας την τόσο μουσικά όσο και χορευτικά, προέκυψε μια ξεχωριστή σύνδεση με αυτή σε επίπεδο ατομικό. Η σύνδεση αυτή, σε συνδυασμό με την αγάπη και το ενδιαφέρον μου για τη μουσική παράδοση της Κύπρου, αλλά και την παρατήρηση των ομοιοτήτων των δύο παραδόσεων με βάση πάντα προσωπικά κριτήρια, οδήγησε στην επιθυμία να εξερευνηθούν οι μουσικές σχέσεις αυτών των

δύο παραδόσεων. Η παρούσα έρευνα είναι επίσης μια ευρύτερη προσπάθεια να φωτιστεί λίγο περισσότερο αυτή η σκοτεινή γωνιά της μουσικής ιστορίας του νησιού.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω την τριμελή επιτροπή της εργασίας μου, τον κύριο Λάμπρο Λιάβα, Καθηγητή Εθνομουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καπóδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και Διευθυντή του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη», ο οποίος με συμβούλευσε σε θέματα που αφορούν την εργασία μου, τον Αλέξανδρο Καψοκαβάδη, μέλος ΕΕΠ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καπóδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και διδάσκοντα στο μάθημα των μουσικών συνόλων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη», ο οποίος με συμβούλεψε σε ζητήματα μουσικών καταγραφών στη παρούσα εργασία, αλλά και γενικότερα θα ήθελα να τον ευχαριστήσω για την έμπνευση που μου δίνει και την εμπιστοσύνη που μου επιδεικνύει. Επίσης τον δάσκαλό μου στο ούτι στο ίδιο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Κυριάκο Ταπάκη, επίσης για την έμπνευση και την καθοδήγηση στη μελέτη του ερμηνευτικού χαρακτήρα του οργάνου, που με βοήθησε να εξελιχθώ και να επεκτείνω τα προσωπικά μου όρια τόσο αισθητικά, όσο και τεχνικά. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον δάσκαλό μου στο ούτι στη Κύπρο, Χριστόδωρο Μνάσωνος, ο οποίος ήταν και ο πρώτος μου δάσκαλος στο όργανο, για την πνοή που μου έδωσε, έτσι ώστε να μπορώ να βρίσκομαι σήμερα σε αυτό το σημείο. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, τη Δρ. Ευαγγελία Χαλδαιάκη, διδάσκουσα στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» στην κατεύθυνση για το «Παραδοσιακό τραγούδι» αλλά και σε θεωρητικό μάθημα του δεύτερου έτους, στο πλαίσιο του οποίου αναλαμβάνει την επίβλεψη μεταπτυχιακών διπλωματικών εργασιών, η οποία με καθοδήγησε σε ολόκληρη την εργασία μου, ήταν ανά πάσα στιγμή διαθέσιμη και έσπευδε με προθυμία να με συμβουλέψει και να με βοηθήσει στο μέγιστο, έτσι ώστε να επιτευχθεί το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

## Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία ασχολείται με τις σχέσεις των μουσικών παραδόσεων της Καρπαδοκίας και της Κύπρου.

Στο πρώτο κεφάλαιο ο γράφων αναφέρομαι αρχικά σε ζητήματα ορολογίας, ενώ αργότερα παρουσιάζεται το μεθοδολογικό πλαίσιο της εργασίας και γίνεται λόγος για τη μεθοδολογική προσέγγιση που επιλέχθηκε, με απώτερο σκοπό η παρούσα εργασία να εξάγει όσο το δυνατόν πιο τεκμηριωμένα συμπεράσματα, σε μια προσπάθεια να αποφευχθούν τυχόν παραλήψεις και αδυναμίες σχετικά με τη μουσικολογική ανάλυση των επιλεγμένων υπο μελέτη τραγουδιών των δύο μουσικών παραδόσεων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζονται οι πρώτες μουσικές καταγραφές της μουσικής της Κύπρου στη δισκογραφία αλλά και σε ερευνητικό πλαίσιο, σε μια προσπάθεια να εξεταστεί εάν υπάρχουν παλαιότερες αναφορές στις μουσικές σχέσεις των δύο πολιτισμών. Ο γράφων αναφέρω στη συνέχεια τους δικούς μου προβληματισμούς σχετικά με τις πρώτες καταγραφές της μουσικής της Κύπρου. Παρακάτω εξετάζονται ιστορικά γεγονότα, τόσο για την Καρπαδοκία, όσο και για την Κύπρο, αλλά επίσης γίνεται αναφορά και σε στοιχεία που αφορούν τις μεταξύ τους κοινωνικοπολιτικές σχέσεις.

Το τρίτο κεφάλαιο αφορά τις συγκριτικές μουσικολογικές αναλύσεις των τραγουδιών που επιλέχθηκαν να μελετηθούν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Γίνεται αναφορά στα ιστορικά στοιχεία των πρώτων δύο υπό μελέτη τραγουδιών, «Κόνιαλη» και «Βράκα» (υποκεφάλαιο 3.1). Αρχικά, εξετάζοντας το κάθε τραγούδι ξεχωριστά, γίνεται εκτενής αναφορά και παρουσίαση του μακάμ στο οποίο ανήκει το τραγούδι και έπειτα μουσικολογική και ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού (υποκεφάλαια 3.2 και 3.3). Στη συνέχεια γίνεται σύγκριση μεταξύ των δύο τραγουδιών με κριτήρια την τροπικότητα, τη ρυθμική αγωγή και τις μουσικές τους φράσεις (υποκεφάλαιο 3.4). Η ίδια διαδικασία ακολουθείται και για τα επόμενα δύο τραγούδια, “Oğlan oğlan” και «Τ’ Άη Φιλίππου» (υποκεφάλαια 3.5, 3.6, 3.7 και 3.8).

Στο τέταρτο κεφάλαιο, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα που προκύπτουν ως αποτέλεσμα των πιο πάνω ενεργειών, συγκεκριμένα από την τροπική, ρυθμική και φρασεολογική ανάλυση.

Ακολουθεί ο επίλογος με συγκεντρωμένα τα τελικά συμπεράσματα, το παράρτημα όπου τοποθετήθηκαν οι παρτιτούρες των εξεταζόμενων κομματιών, καθώς στο τρίτο κεφάλαιο παρατίθενται με σχόλια και σε αποσπάσματα, και τέλος η βιβλιογραφία και δισκογραφία που αξιοποιήθηκαν στην εργασία.

Στο σημείο αυτό ας αναφερθεί ότι στην πορεία της παρούσας εργασίας τα παραθέματα που έχουν αντληθεί από βιβλιογραφικές και διαδικτυακές πηγές τοποθετούνται εντός ελληνικών εισαγωγικών («...») και σε ευθεία γραφή, ενώ τα παραθέματα που προέρχονται από πρωτογενείς πηγές, όπως πχ. προφορικές συζητήσεις, τοποθετούνται εντός ελληνικών εισαγωγικών και σε πλάγια γραφή, για να διαχωριστούν έτσι από τα προηγούμενα παραθέματα. Η πλάγια γραφή χρησιμοποιείται επίσης στις περιπτώσεις παράθεσης στίχων δημοτικών τραγουδιών. Οι συντομογραφίες που αξιοποιούνται στην εργασία επεξηγούνται σε σχετικό πίνακα στην αρχή αυτής.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το μεθοδολογικό πλαίσιο της εργασίας

## **1.1. Ελληνική, κυπριακή και καππαδοκική μουσική παράδοση, δημοτική μουσική, προφορικότητα: ζητήματα ορολογίας**

Αρχικά, για να μπορέσει να υπάρξει σύγκριση μεταξύ των εν λόγω μουσικών παραδόσεων που ερευνώνται, θα πρέπει πρώτα να γίνει μια επεξηγηματική αναφορά στους όρους «ελληνική μουσική παράδοση», «κυπριακή μουσική παράδοση», «καππαδοκική μουσική παράδοση», «δημοτική μουσική» και «προφορικότητα», έτσι ώστε να υπάρξει μια κοινή βάση συνεννόησης μεταξύ του γραφόντος και του αναγνώστη της παρούσας εργασίας.

Όταν γίνεται λόγος για τη «μουσική παράδοση» ή τη «δημοτική μουσική» οποιουδήποτε πολιτισμού, τότε είναι κοινώς απόδεκτό ότι γίνεται λόγος για προφορικές μουσικές παραδόσεις οι οποίες είναι 'ζωντανές' και εξελίσσονται διαρκώς. Συγκεκριμένα, η «ελληνική μουσική παράδοση» περιγράφεται ως διττή, αποτελούμενη από τη δημοτική και τη βυζαντινή μουσική (Αμαργιανάκης, 2003). Στον όρο «δημοτική μουσική» εμπεριέχονται όλα τα μουσικά είδη που έχουν αναπτυχθεί, διαδοθεί και διασωθεί στον ελλαδικό χώρο. Αναφέρεται κυρίως στη μουσική που δημιουργήθηκε στην ύπαιθρο, αλλά και, σύμφωνα με κάποιους ερευνητές, σε αυτή που αναπτύχθηκε στα οικονομικά αστικά κέντρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη (Σκούλιος, 2006, σ. 76). Ο μεταγενέστερος όρος «λαϊκή μουσική» εμπερικλείει τα αστικά ιδιώματα της δημοτικής μουσικής, που καλλιεργήθηκαν κυρίως από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα κι έπειτα (Σκούλιος, 2006, σ. 76).

Ταυτόχρονα, από τη δεκαετία του 1980 κι έπειτα χρησιμοποιείται και ο όρος «παραδοσιακή μουσική», κυρίως για να γίνει αναφορά στην αστική λαϊκή μουσική που προέκυψε κατά το διάστημα αυτό κατόπιν επιρροών από την ευρύτερη ανατολίτικη μουσική (Kallimoroulou, 2009). Ωστόσο, ο συγκεκριμένος είναι πλέον και ο όρος που κυριαρχεί και συνυπάρχει με αυτόν της «δημοτικής μουσικής» για να περιγράψει το ίδιο μουσικό είδος. Στην πορεία μάλιστα της παρούσας εργασίας τα επίθετα «δημοτικός» και «παραδοσιακός» θα χρησιμοποιούνται ως ταυτόσημα για να περιγράψουν το εδώ μελετώμενο μουσικό είδος, όπως

εξάλλου γίνεται και στην περιγραφή του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» (Εθνικό Τυπογραφείο, 2022), από το οποίο ο γράφων αποφοιτώ.

Σαφέστερα, με τον όρο «ελληνική δημοτική μουσική» περιγράφεται η μουσική στον ελλαδικό χώρο που έχει δημιουργηθεί στην ύπαιθρο από την εκάστοτε τοπική κοινότητα, χωρίς επώνυμο συνθέτη. Είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον κύκλο της ζωής, δηλαδή περιγράφει γεγονότα αυτού και της καθημερινότητας, όπως εργασία, ήθη, έθιμα, κοινωνικές εκδηλώσεις, κ.ά. (Κυριακίδης, 1978, σ. 1). Πρόκειται για μια ομαδική δραστηριότητα, καθώς παρότι οι αρχικοί δημιουργοί των δημοτικών τραγουδιών και οργανικών σκοπών είναι ατομικές προσωπικότητες, στην πορεία αφομοιώνονται και υιοθετούνται από ολόκληρη την κοινότητα και έτσι μετουσιώνονται σε δημοτικά (Καψωμένος, 1996, σσ. 19-20). Καθώς έχει δημιουργηθεί κατά βάση σε αγροτικές κοινότητες, η δημοτική μουσική χαρακτηρίζεται από «προφορικότητα», όπως ήδη αναφέρθηκε, δηλαδή από εν γένει προφορική μετάδοση (Πολίτης, 2010, σ. 140). Ακριβώς λόγω της προφορικότητάς της τείνει να εξελίσσεται και να λαμβάνει διάφορες μορφές ανά το πέρασμα των χρόνων (Λιάβας, 2009). Γι' αυτό τον λόγο συναντάμε τα δημοτικά τραγούδια σε διάφορες παραλλαγές, που είναι και ένα από τα βασικά τους γνωρίσματα, όπως και του λαϊκού πολιτισμού γενικότερα (Πούχνης, 2009, σσ. 357-358). Είναι προϊόντα μεταβαλλόμενα τα οποία επιτελούνται και δεν εκτελούνται.

Κατ' αντιστοιχία οι όροι «κυπριακή μουσική παράδοση» και «καππαδοκική μουσική παράδοση» περιγράφουν τις δημοτικές μουσικές παραδόσεις που δημιουργήθηκαν από τις τοπικές κοινότητες των δύο αυτών πολιτισμών, χωρίς επώνυμους δημιουργούς, και διαδόθηκαν από γενιά σε γενιά μέσω της προφορικής μετάδοσης, συνεχίζοντας να αναπτύσσονται μέχρι σήμερα.

## **1.2 Ζητήματα μουσικής καταγραφής ανατολίτικων μουσικών παραδόσεων**

Όπως παρατηρείται στις πρώτες μουσικές καταγραφές κυπριακής δημοτικής μουσικής, οι οποίες αναφέρονται πιο κάτω στη πορεία της εργασίας, αυτές έγιναν με τη χρήση της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας αλλά και ταυτόχρονα της δυτικής, όπως στην περίπτωση του Θεόδουλου Καλλίνικου που θα αναφερθεί αναλυτικότερα παρακάτω. Παρόλ' αυτά,

παρατηρείται από τον γράφοντα ότι και τα δύο αυτά συστήματα καθίστανται ανεπαρκή για την ανάλυση και την καταγραφή των εν λόγω μουσικών παραδόσεων, κυρίως διότι πρόκειται για παραδόσεις προφορικές<sup>1</sup>, αλλά ταυτόχρονα λόγω της τροπικότητας που τις χαρακτηρίζει.

Αναλυτικότερα, σύμφωνα και με τους σημερινούς μελετητές της ελληνικής και τουρκικής μουσικής παράδοσης, όσον αφορά το σύστημα της βυζαντινής οκταηχίας αναγνωρίζεται πως αυτό παρέχει κάποια χρήσιμα σημειογραφικά εργαλεία για την ανάλυση των εν λόγω τραγουδιών και σκοπών (Σκούλιος, 2006, σσ. 81-82). Ωστόσο, το σύστημα οκταηχίας της βυζαντινής μουσικής είναι αυστηρά προσαρμοσμένο στο συγκεκριμένο μουσικό είδος και δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε άλλα μουσικά ιδιώματα (Beaton, 1980, σ. 8). Παρότι το σύστημα της βυζαντινής σημειογραφίας έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως για να καταγράψει δημοτική μουσική και οθωμανική και τουρκική μουσική<sup>2</sup>, ζητήματα τέτοιου είδους είναι εμφανή στις προβληματικές των συγκεκριμένων καταγραφών [(Chaldæaki, 2024, σσ. 44-45) & (Andrikos & Papadopoulos, 2021)]<sup>3</sup>. Στο σημείο αυτό ας αναφερθεί ότι είναι αρκετές οι μελέτες και καταγραφές οθωμανικής και τουρκικής μουσικής από Ρωμηούς στο σύστημα της βυζαντινής σημειογραφίας, δεν σχολιάζονται ωστόσο περαιτέρω εδώ καθώς το θέμα της παρούσας εργασίας θα διευρυνόταν αρκετά<sup>4</sup>.

Από την άλλη, η θεωρία της δυτικής λόγιας μουσικής δεν περιλαμβάνει τους «περίπλοκους κανόνες μελωδικής συμπεριφοράς και τα ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά» που χαρακτηρίζουν τις προφορικές παραδόσεις σαν αυτές που μελετά η παρούσα εργασία και είναι «ακατάλληλη για την εξήγηση της τροπικής συμπεριφοράς της μελωδίας» (Σκούλιος, 2006, σ. 78). Ταυτόχρονα η σημειογραφία της δυτικής μουσικής είναι ένα σύστημα απλό και λειτουργικό το οποίο, παρόλο που δεν μπορεί να αποτυπώσει με σαφήνεια προφορικές

---

<sup>1</sup> Βλ. αναλυτικά περί του ζητήματος μουσικής καταγραφής προφορικών παραδόσεων στην ακόλουθη σχετική διδακτορική διατριβή: (Ζαρίας, 2013).

<sup>2</sup> Υπάρχουν αρκετές εργασίες που σχολιάζουν την καταγραφή οθωμανικής και τουρκικής μουσικής από Ρωμηούς σε βυζαντινή σημειογραφία. Ενδεικτικά βλ. (Şahin, Güğay, & Aydın, 2018) και την ακόλουθη όπου σχολιάζεται ο, προσαρμοσμένος στη βυζαντινή σημειογραφία, τρόπος καταγραφής ελληνικής δημοτικής, οθωμανικής και τουρκικής μουσικής του Κωνσταντίνου Ψάχου (Χαλδαιάκη, υπό έκδοση).

<sup>3</sup> Βλ. συνολικά το έργο του Μάριου Μαυροειδή για την αντιπαράθεση των ήχων της βυζαντινής μουσικής με τις κλίμακες των Αράβων και των Τούρκων (Μαυροειδής, 1998).

<sup>4</sup> Για τη συμβολή των μη μουσουλμάνων μουσικών στην καταγραφή οθωμανικής και τουρκικής μουσικής βλ. ενδεικτικά (Χαλδαιάκη Ε. Α., 2016), όπου γίνεται και αναφορά στο προφορικό και γραπτό στοιχείο της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης. Βλ. επίσης την εξής διδακτορική διατριβή που συγκεντρώνει και σχολιάζει την ανάλογη βιβλιογραφία: (Σμάνης, 2011).

παραδόσεις, με την προσθήκη επιπρόσθετων συμβόλων σε αυτό μπορεί να αποτυπώσει τα ιδιαίτερα στοιχεία του εκάστοτε ιδιώματος (Σκούλιος, 2006, σσ. 81-82).

Για τους λόγους αυτούς ο γράφων κρίνω πως είναι καταλληλότερο να γίνει η χρήση του οθωμανοτουρκικού συστήματος των μακάμ αλλά και του συστήματος καταγραφής Αρέλ-Εζγκί-Ουζντιλέκ, στο οποίο γίνεται αναφορά στη συνέχεια της εργασίας, για την ανάλυση και την καταγραφή των υπό μελέτη τραγουδιών της παρούσας εργασίας.

### **1.3 Το τουρκικό πεντάγραμμα, δηλαδή το σύστημα καταγραφής των Αρέλ-Εζγκί-Ουζντιλέκ**

Όπως θα αναφερθεί αναλυτικότερα στην πορεία της παρούσας εργασίας, στους κατοίκους και κατ' επέκταση μουσικούς της Κύπρου παρατηρείται μια εμφανής και άμεση επιρροή μουσικών ιδιωμάτων της Ανατολής. Με κριτήριο αυτό, αλλά και τα όσα προαναφέρθηκαν πιο πάνω στο υποκεφάλαιο 1.2, ο γράφων κρίνω σκόπιμο η ανάλυση των τραγουδιών που θα αξιοποιηθούν για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας να γίνει μέσω της θεωρίας των μακάμ και του συστήματος καταγραφής των Αρέλ-Εζγκί-Ουζντιλέκ, δηλαδή του λεγόμενου 'τουρκικού πεντάγραμμου', σε μια προσπάθεια να εξεταστούν τα κοινά χαρακτηριστικά τους με τα μουσικά ιδιώματα της Καππαδοκίας.

Μελετώντας εργασίες και έρευνες που εκπονήθηκαν από διακεκριμένους επιστήμονες στο πεδίο της Εθνομουσικολογίας στον ελλαδικό χώρο, αλλά και ενεργούς μουσικούς, παρατηρείται σε αυτές η χρήση του τουρκικού πεντάγραμμου όταν πρόκειται για καταγραφή μουσικού υλικού. Αναφέρομαι συγκεκριμένα σε εργασίες και έρευνες όπως αυτή του Νίκου Ανδρικού για την καταγραφή του οργανικού κομματιού “Çeçen Kızı” στη βυζαντινή σημειογραφία από τον Κωνσταντίνο Ψάχο (Andrikos, 2020), αλλά και στην ήδη αναφερθείσα διδακτορική διατριβή του Γιάννη Ζαρία (Ζαρίας, 2013).

Το τουρκικό πεντάγραμμα είναι αυτό που αρχικά παρουσιάστηκε από τον Τούρκο μουσικολόγο Ραούφ Γιεκτά Μπέη (1871-1935) (Reinhard, 2002), ο οποίος πρότεινε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ένα θεωρητικό σύστημα για την οθωμανική και τουρκική μουσική και μαζί με τον Νετζίπ Πασά (1815-1883?) ένα σημειογραφικό, στο οποίο συνδύασε παράλληλα τη χρήση

αραβικών γραμμάτων και συλλαβών (Ayangil, 2008, σ. 419). Το σύστημα του Γιεκτά, αξιοποιώντας και την αντίστοιχη θεωρία του, τροποποιήθηκε ακολούθως από τους μουσικούς θεωρητικούς Χουσεϊν Σαντετίν Αρέλ (1880-1955) και Σουμπχί Εζγκί (1869-1962) και από τον φυσικό Σαλίχ Μουράτ Ουζντιλέκ (1891-1967) για να καταλήξει στο σύστημα που χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα. Το σύστημα Αρέλ-Εζγκί-Ουζντιλέκ ουσιαστικά είναι μια τροποποιημένη μορφή της δυτικής σημειογραφίας (Signell, 1977). Σε αυτό, έχουν επινοηθεί, μεταξύ πολλών άλλων, έξι αλλοιώσεις οι οποίες χρησιμοποιούνται για να καταγράψουν όσο πιο ακριβέστερα γίνεται, όλα τα μικροδιαστήματα που εμπεριέχονται στην τροπική μουσική και στη θεωρία των μακάμ.

Κατά τον γράφοντα θεωρείται αναγκαίο να χρησιμοποιείται το συγκεκριμένο σύστημα καταγραφής αλλά και η θεωρία των μακάμ ως μέσο για την ανάλυση σκοπών και τραγουδιών από προφορικές μουσικές παραδόσεις όπως οι εδώ εξεταζόμενες. Εάν δεν συμβεί αυτό, εάν δηλαδή γίνει καταγραφή των σκοπών και τραγουδιών αυτών με τη δυτική μουσική σημειογραφία και ανάλυση τους με την αντίστοιχη μουσική θεωρία, πολύ πιθανό είναι να προβεί ο εκάστοτε ερευνητής σε λανθασμένα συμπεράσματα. Η καταγραφή με τη δυτική μουσική σημειογραφία σκοπών και τραγουδιών που ανήκουν σε προφορικές μουσικές παραδόσεις έχει αποδειχθεί στο παρελθόν ότι οδήγησε σε λανθασμένα συμπεράσματα και παραλείψεις, όσον αφορά συγκεκριμένα στην καταγραφή αλληλουχίας διαστημάτων, διαδοχής μουσικών γενών που συναντώνται στις λόγιες και λαϊκές μουσικές παραδόσεις της Ανατολής, καθώς και αυτοσχεδιαστικά μέλη, μελωδικό καλλωπισμό κ.ά. [ (Χαπούλας, 2010, σσ. 49-64) & (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 42)]. Αξίζει, ενδεχομένως, να λεχθεί από τον γράφοντα, πως υπάρχει και το σύστημα των τρόπων, το οποίο θεωρείται και αυτό χρήσιμο εργαλείο στην καταγραφή και ανάλυση προφορικών μουσικών παραδόσεων και το οποίο προτείνεται από τη Μέλπω Μερλιέ αλλά και τον Σαμουέλ Μποντ-Μποβί σε έρευνες τους, όπου και παραπέμπω: (Baud-Bovy, 1984), (Μερλιέ, 1935) & (Μερλιέ, 1981). Στην παρούσα εργασία ωστόσο, ο γράφων επέλεξε τη θεωρία των μακάμ και το σύστημα του τουρκικού πενταγράμμου, καθώς γνωρίζω και τα δύο καλά και απευθύνομαι σε ανθρώπους που επίσης τα γνωρίζουν.

Στη συνέχεια παρατίθενται οι έξι αυτές αλλοιώσεις των Αρέλ-Εζγκί-Ουζντιλέκ, κάποιες από τις οποίες χρησιμοποιήθηκαν κατά την καταγραφή των σκοπών για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας (βλ. Εικόνα 1). Συνεχίζοντας με την ανάλυσή τους, αξιοποιήθηκε η θεωρία

των μακάμ, ως η μόνη και πιο ολοκληρωμένη θεωρητική προσέγγιση, σε σχέση με τις υπόλοιπες, που μπορεί να περιγράψει και να αναλύσει στον μέγιστο βαθμό τους τέσσερις αυτούς σκοπούς χωρίς καμία παράλειψη, ούτε ως προς το διαστηματικό πλαίσιο αλλά ούτε και στο πλαίσιο της μελωδικής γραμμής. Για τον σκοπό αυτό συμβουλευτήκαν τα έργα των Καρλ Σιγκνέλ (Signell, 1977), Μάριου Μαυροειδή (Μαυροειδής, 1998), Νίκου Ανδρικού (Ανδρικός, 2018) και κυρίως αυτό του Μουράτ Αϊντεμίρ (Αϊντεμίρ, 2012).

The Ezgi-Arel notation system uses six accidentals to express the necessary inflections to produce the intervals of all the scales from this fundamental scale:

(1) <u>koma diyezi</u> raises one comma	‡	(4) <u>koma bemolü</u> lowers one comma	ḍ
(2) <u>bakiye diyezi</u> raises four commas	#	(5) <u>bakiye bemolü</u> lowers four commas	ḅ
(3) <u>küç.müc.diyezi</u> raises five commas	‡	(6) <u>küç.müc.bemolü</u> lowers five commas	b

Εικόνα 1. Οι έξι αλλοιώσεις του συστήματος Εζγκί-Αρέλ-Ουζντιλέκ (Signell, 1977, σ. 24)

Η θεωρία των μακάμ διαιρεί τις κλίμακες κατά κύριο λόγο σε τετράχορδα και πεντάχορδα, το καθένα με τη δική του ξεχωριστή διαστηματική αλληλουχία. Τα μακάμ ουσιαστικά σχηματίζονται μέσα από τους διάφορους συνδυασμούς τετραχόρδων και πενταχόρδων, τις έλξεις που προκύπτουν από την κίνηση της μελωδικής γραμμής στα τονικά κέντρα, ενώ το κάθε μακάμ έχει τη δική του μοναδική μελωδική πορεία ανάπτυξης. Γενικώς υπάρχει μια ρευστότητα και μια διαρκής κίνηση διαστημάτων και βαθμίδων και για τον λόγο αυτό δεν μπορούμε να μπούμε στη λογική της πάγιας και σταθερής κλίμακας, όπως έχει θεμελιωθεί στη δυτική μουσική.

Στην πορεία της εργασίας θα γίνει εκτενής αναφορά στο μακάμ στο οποίο ανήκουν οι σκοποί που αναλύονται εδώ. Παρατίθενται επίσης τα τετράχορδα και πεντάχορδα που αποτελούν το συγκεκριμένο μακάμ, η μελωδική πορεία ανάπτυξής του, όπως προβλέπεται από την ανάλογη θεωρία, καθώς και οι φθόγγοι και τα διαστήματά του. Η σύγκριση των σκοπών αυτών γίνεται μέσω των διαστημάτων τους και των μακάμ στα οποία ανήκουν, την αλληλουχία φθόγγων που αποτελούν τις μουσικές τους φράσεις και τη ρυθμική τους αγωγή. Έτσι, είμαστε σε

θέση να εξάγουμε συμπεράσματα σχετικά με το αν αυτοί οι σκοποί που προέρχονται από την Καππαδοκία και αναπαράγονταν από τους Τουρκοκύπριους [στο εξής: T/K] μουσικούς, αφομοιώθηκαν από όλο το μουσικό στερέωμα του νησιού και εντάχθηκαν στη μουσική παράδοσή του.

#### **1.4 Εθνομουσικολογική έρευνα και συγκριτικές μουσικολογικές αναλύσεις**

Η ελληνική δημοτική μουσική μελετήθηκε αρχικά από την επιστήμη της Λαογραφίας, η οποία βέβαια ασχολήθηκε κυρίως με τα ποιητικά κείμενα των δημοτικών τραγουδιών, καθώς οι αρχικοί τις φορείς είχαν φιλολογική παιδεία. Αργότερα πραγματοποιήθηκαν ειδικότερες μελέτες βάσει της επιστήμης της Μουσικής Λαογραφίας ενώ στη συνέχεια η διαδοχή των ανάλογων εργασιών έγινε από την επιστήμη της Συγκριτικής Μουσικολογίας, αρχικά, και της Εθνομουσικολογίας στη συνέχεια (Χαλδαιάκη Ε. , 2018, σσ. 27-31). Στο παρόν υποκεφάλαιο θα γίνει αναφορά στην επιστήμη της Εθνομουσικολογίας, μιας και στη συγκεκριμένη βασίζεται η παρούσα εργασία, αλλά και ειδικότερα στη συγκριτική μουσικολογική ανάλυση, η οποία αποτελεί το κύριο εργαλείο της παρούσας εργασίας.

Η Εθνομουσικολογία γενικώς είναι γνωστή ως η επιστήμη που «μελετά το μουσικό πολιτισμό των λεγόμενων πρωτόγονων κοινωνιών, την παραδοσιακή μουσική των μη ευρωπαϊκών πολιτισμών (Κίνας, Ιαπωνίας, Ινδίας, Αράβων κτλ) και τη λαϊκή μουσική γενικά» (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 45). Στο ερευνητικό περιβάλλον της Εθνομουσικολογίας παρατηρούνται δύο μεθοδολογικές κατευθύνσεις, με τη μια να «επικεντρώνεται σε ζητήματα που αφορούν μουσικά συστήματα και δομές» και την άλλη σε «θέματα που αφορούν το κοινωνικοπολιτισμικό υπόβαθρο των μουσικών παραδόσεων» (Χαψούλας, 2010, σ. 45). Ειδικότερα, στην πρώτη προσέγγιση ασχολούμαστε με «συγκριτική περιγραφή των ιδιαιτεροτήτων των εκάστοτε μουσικών παραδόσεων» αλλά και με απαντήσεις «σε ερωτήματα που αφορούν ζητήματα μουσικών επιδράσεων ή σχέσεων μεταξύ διαφορετικών μουσικών πολιτισμών». Στη δεύτερη κατεύθυνση εστιάζουμε «περισσότερο στη μελέτη και την περιγραφή των πολιτισμικών και κοινωνικών δεδομένων, στο πλαίσιο των οποίων δημιουργούνται, καλλιεργούνται και εκφράζονται τα διάφορα μουσικά ιδιώματα» (Χαψούλας, 2010, σ. 45). Κατά άλλους, η Εθνομουσικολογία ασχολείται με τη μελέτη της παραδοσιακής μουσικής, ως ευρύτερη έννοια. Ως παραδοσιακή μουσική σε αυτή την περίπτωση νοείται η «μουσική που έχει δύο

συγκεκριμένα χαρακτηριστικά: μεταδίδεται και διαχέεται μέσω της μνήμης παρά μέσω της γραφής, και πρόκειται για μουσική σε διαρκή κινητικότητα, όπου μια δεύτερη επιτέλεση του ίδιου κομματιού διαφέρει από την πρώτη» (Καλλιμοπούλου & Μπαλάντινα, 2014, σ. 79).

Στο ερευνητικό πλαίσιο της Εθνομουσικολογίας, η οποία μάλιστα παλιότερα ήταν γνωστή ως Συγκριτική Μουσικολογία, πραγματοποιούνται συγκριτικές μουσικολογικές αναλύσεις, με τις οποίες μάλιστα ασχολείται και η παρούσα εργασία. Στο ελλαδικό περιβάλλον τα τελευταία χρόνια συναντάμε αρκετές τέτοιες εργασίες, δημοσιεύσεις, προπτυχιακές, μεταπτυχιακές διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές. Ενδεικτικά αναφέρονται αυτές των Νίκου Ανδρίκου, η οποία έχει ήδη αναφερθεί και παραπάνω (Andrikos, 2020), Τάσου Πούλιου (Πούλιος, 2013), Νικόλα Παπαδόπουλου (Παπαδόπουλος, 2022), Ευαγγελίας Χαλδαιάκη (Chaldaeaki, 2022) οι οποίες συμβουλευτήκαν για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας. Η συγκριτική μουσικολογική ανάλυση ουσιαστικά αντιπαραθέτει μουσικές καταγραφές σε πλαίσιο ανάλυσής τους, προκειμένου να εξαχθούν διαφόρου τύπου μουσικολογικά συμπεράσματα που προκύπτουν από συγκρίσεις τέτοιου τύπου. Στην πορεία της παρούσας εργασίας θα παρατεθούν αρκετά παραδείγματα τέτοιου τύπου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η μουσική της Κύπρου και οι Καππαδόκες πρόσφυγες

### 2.1 Η μουσική της Κύπρου: Οι πρώτες καταγραφές και αναλύσεις

Σε μια προσπάθεια να αναλυθεί και να συγκριθεί η μουσική της Κύπρου σε σχέση με τους σκοπούς και τα τραγούδια άλλων προφορικών μουσικών παραδόσεων για την εξαγωγή ανάλογων συμπερασμάτων, αναρωτιέται κανείς πώς θα πρέπει να προσεγγίσει το συγκεκριμένο μουσικό είδος με μουσικολογική σκοπιά.

Οι πρώτες αναφορές σε καταγραφές κυπριακής μουσικής εμφανίζονται το 1903 από τον Χρίστο Αποστολίδη στο μουσικό παράρτημα της μουσικής εκκλησιαστικής εφημερίδας «Φόρμιγξ» που κυκλοφορούσε στην Αθήνα μεταξύ του διαστήματος 1901-1912. Ο Αποστολίδης αναφέρεται εκεί σε τέσσερις σκοπούς και τραγούδια της Κύπρου, συγκεκριμένα τα:

- «Ο πρώτος Γυναικείος κυπριακός καρσιλαμάς» (Αποστολίδης, 1903γ),
- «Εις το γέμισμα του κρεββατιού και τον στολισμόν των μελλονύμφων» (Αποστολίδης, 1903α),
- «Παραλμνίτισσα» (Αποστολίδης, 1903δ),
- «Καρπασίτισσα». (Αποστολίδης, 1903β).

Οι επόμενες αναφορές στην κυπριακή μουσική παράδοση, έρχονται ξανά από τον Αποστολίδη στο διάστημα μεταξύ 1906-1910. Ο Αποστολίδης γράφει ακόμη τρία άρθρα και δημοσιεύει μια έκδοση, στα οποία αναφέρεται σε περισσότερους σκοπούς και τραγούδια της Κύπρου. Πρόκειται για τα:

- «Κάλανδα Φώτων ως άδονται εν Λεμεσώ Κύπρου» (Αποστολίδης, 1906),
- «Κάλανδα της πρώτης του έτους ως άδονται εν Λεμεσώ της Κύπρου» (Αποστολίδης, 1907),
- «Περί του Κυπριακού καρσιλαμά» (Αποστολίδης, 1909)
- «Άσματα και χοροί κυπριακοί, 21 τεμάχια δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον» (Αποστολίδης, 1910)

Παράλληλα με τον Απόστολίδη, συναντάμε ακόμη μια αναφορά εκείνη την περίοδο, αυτή τη φορά δημοσιευμένη από τον Μ. Κούμα το 1909 στην Αθήνα, με τίτλο «Βακχικόν κυπριακόν άσμα» (Κούμας, 1909)<sup>5</sup>.

Οι πρώτες καταγραφές της κυπριακής μουσικής σε παρτιτούρα και δισκογραφία έγιναν κατά τις δεκαετίες 1920-1930 από τον Θεόδουλο Καλλίνικο (1904-2004) (Κωνσταντινίδου, 2023) με τη χρήση της βυζαντινής και της δυτικής μουσικής σημειογραφίας, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω. Ο Καλλίνικος εξέδωσε το 1951 το βιβλίο «Κυπριακή Λαϊκή Μούσα» όπου συγκεντρώνονται οι εν λόγω καταγραφές (Καλλίνικος, 1951). Γενικώς, εκτός από το έργο του Καλλίνικου και τα παραπάνω αναφερθέντα, δεν υπάρχει πολύ μουσικό υλικό, καταγραφές και ηχογραφημένο, για την κυπριακή μουσική παράδοση. Φθάνοντας την αναδρομή μέχρι τη σύγχρονη εποχή, ας αναφερθούν τρεις από τους επικρατέστερους ερμηνευτές της κυπριακής μουσικής παράδοσης σήμερα. Ένας από αυτούς είναι ο Μιχάλης Τερλικκός [βλ. (Τερλικκός, Η Αροαφνού, 2008) & (Τερλικκός, 2017)], που τον συναντάμε μάλιστα στη δισκογραφία του Καλλιτεχνικού Συλλόγου Μουσικής «Δόμνα Σαμίου», ενώ σημαντικό είναι και το έργο του Χρήστου Σίικη με κυπριακά τραγούδια (Σίικης, 2010). Ακόμη ένα σημαντικό κεφάλαιο στη μουσική της Κύπρου είναι και η πρόσφατα εκλιπούσα, η «Μαστόρισσα» όπως αποκαλείται στη Κύπρο, Πελαγία Κυριακού (1936-2023) [βλ. (Κυριακού, 1997-1998) & (Κυριακού, 2003)]. Πέρα από τους τρεις αυτούς ερμηνευτές, συναντώνται και άλλοι δίσκοι οι οποίοι περιέχουν κυπριακή δημοτική μουσική. Ένας από αυτούς είναι ο δίσκος με το όνομα «Δημοτική Μουσική, Χοροί, Τραγούδια “Λεμεσός Κύπρου”» (Κώστας & Φιλίππου, 1969), ενώ δίσκους που περιείχαν κυπριακή δημοτική μουσική έχει ηχογραφήσει και ο Τ/Κ βιολιστής Μεχμέτ Αλί με το σχήμα “Mehmetaliler”, (Παπαδόπουλος, 2022, σ. 3) στον οποίο γίνεται αναφορά στη συνέχεια της εργασίας.

Στο έργο του Καλλίνικου «Κυπριακή Λαϊκή Μούσα» συναντάται και μια μουσικολογική ανάλυση των σκοπών και τραγουδιών η οποία έγινε με τη χρήση των αρχών της θεωρίας της δυτικής μουσικής και των σχετικών αλλοιώσεων της. Καθώς όμως παρατηρούνται ομοιότητες στους σκοπούς και στα τραγούδια της Κύπρου με οργανικά και φωνητικά κομμάτια μουσικών παραδόσεων της Ανατολής που θεμελιώνονται και αναλύονται με το σύστημα των μακάμ, ως το

---

<sup>5</sup> Ευχαριστώ πολύ την Ευαγγελία Χαλδαιάκη για την επισήμανση όλων των παραπάνω δημοσιεύσεων του Απόστολίδη και του Κούμα.

πλέον αναγνωρισμένο και εγκαθιδρυμένο θεωρητικό σύστημα στις εν λόγω μουσικές παραδόσεις, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, γεννιέται η απορία εάν θα έπρεπε εξ' αρχής η ανάλυση αυτών των σκοπών και τραγουδιών της Κύπρου να γίνει με το συγκεκριμένο σύστημα.

Πώς άραγε μπορεί να γίνει μια σωστή και τεκμηριωμένη έρευνα για τα εν λόγω τραγούδια και τους σκοπούς όταν αυτά και αυτοί αναλύονται με τις αρχές μιας θεωρίας που δεν ενδείκνυται να χρησιμοποιείται για να αναλύσει προφορικές μουσικές παραδόσεις και να τις συγκρίνει, πόσω μάλλον με σκοπούς μουσικών παραδόσεων που χρησιμοποιούν ένα εντελώς διαφορετικό θεωρητικό σύστημα για την ανάλυση και θεμελίωση τους; Παρακάτω θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στον Θεόδουλο Καλλίνικο, ως ερευνητή της κυπριακής μουσικής παράδοσης, αλλά και σε ιστορικά γεγονότα για τη μουσική της Κύπρου που αντλήθηκαν από βιβλιογραφικές πηγές και μαρτυρίες, στα πλαίσια μιας αναζήτησης του τρόπου με τον οποίο θα αναλυθούν τα υπό μελέτη τραγούδια.

## 2.2 Ο Θεόδουλος Καλλίνικος και η μουσική της Κύπρου

Ο Θεόδουλος Καλλίνικος, υπήρξε Κύπριος ερευνητής της κυπριακής μουσικής παράδοσης και Αρχων Πρωτοψάλτης της Εκκλησίας της Κύπρου επί σειρά ετών. Ήταν επίσης γνώστης της δυτικής μουσικής. Φοίτησε για ένα χρόνο (1933-1934) στο Ωδείο Αθηνών όπου διδάχθηκε πιάνο, σολφέζ, δυτική αρμονία, τραγούδι αλλά και βυζαντινή μουσική. Το διάστημα κατά το οποίο βρισκόταν στην Αθήνα ηχογράφησε δέκα κυπριακά τραγούδια στον πρώτο παγκοσμίως δίσκο με κυπριακή μουσική, ο οποίος κυκλοφόρησε το 1934 με τον τίτλο «Τραγούδια της Κύπρου» και σε 75.000 αντίτυπα. Αργότερα, όπως ο ίδιος αναφέρει, ηχογράφησε ακόμη 60 τραγούδια, μέσω του Ραδιοφωνικού Ιδρύματος Κύπρου.

Ο Καλλίνικος υποστήριζε ότι διέθετε στη συλλογή του 150 κυπριακά τραγούδια (YouTube, 2015α, 09:30'-09:54'). Από το 1924 μέχρι το 1948 ταξίδεψε σε όλη την Κύπρο καταγράφοντας σκοπούς, είτε από λαϊκούς ποιητές, είτε από οποιονδήποτε γνώριζε κάποια μελωδία. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να εκδώσει το 1951 ένα βιβλίο με τον τίτλο «Κυπριακή Λαϊκή Μούσα», στο οποίο είχε καταγράψει όλους τους σκοπούς και τραγούδια σε βυζαντινή

αλλά και δυτική μουσική σημειογραφία. Εκτός από το βιβλίο αυτό, έχει εκδώσει και σημαντικό αριθμό βιβλίων βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής (Κωνσταντινίδου, 2023).

### 2.3 Προβληματισμοί γύρω από τις καταγραφές του Θεόδουλου Καλλίνικου

Στην ακόλουθη παράγραφο παρατίθενται τρεις προβληματισμοί του γράφοντος που αφορούν τις καταγραφές του Καλλίνικου. Ο πρώτος προβληματισμός είναι πως, εάν οποιοσδήποτε που ασχολείται με τη μουσική της Κύπρου ακούσει τον δίσκο «Τραγούδια της Κύπρου» του Καλλίνικου (YouTube, 2015β), εάν μπορεί εύκολα να διαπιστώσει πως η ηχογράφιση και η καταγραφή δεν έγιναν με το οργανολόγιο που ήταν τότε ευρέως διαδεδομένο στη Κύπρο. Στο βιβλίο του «Κύπρος – Δημοτική Μουσική» ο Ανωγειανάκης, αν και δεν κάνει αναφορά στους Τ/Κ, αναφέρει το βιολί και το λαγούτο ως την κύρια ζυγιά που παιζόταν στην Κύπρο αλλά και την ταμπουτσιά (κρουστό από δέρμα) ως ένα δεύτερο συνοδευτικό όργανο. Αναφέρει επίσης το πιθκιαύλιν (αυλός) ως το ποιμενικό όργανο της Κύπρου, τα κουδούνια, αλλά και παλαιότερα τον ταμπουρά (Ανωγειανάκης, 1991, σσ. 16-17). Αυτή η σύνθεση οργάνων δεν υφίσταται σε καμία περίπτωση στον δίσκο του Καλλίνικου, καθώς εκεί μπορούμε να διακρίνουμε κιθάρα, ακορντεόν και κλαρινέτο να ερμηνεύουν αυτούς τους σκοπούς, γεγονός που καθιστά εύλογα τον δίσκο μη αντιπροσωπευτικό και μη αξιόπιστο όσον αφορά την καταγραφή και διάσωση των παραδοσιακών σκοπών του νησιού. Και εφόσον η ηχογράφιση έγινε μόνο με ισοσυγκερασμένα όργανα, οποιοσδήποτε διαστηματικός πλούτος των σκοπών αυτών, δεν καταγράφηκε<sup>6</sup>.

Ο δεύτερος προβληματισμός είναι πως, σε βιντεοσκοπημένη συνέντευξή του ο Καλλίνικος δηλώνει ο ίδιος πως έχει αλλοιώσει την αρχική μορφή τραγουδιών (YouTube, 2015α, 09:30'-09:54'). Για παράδειγμα, στο τραγούδι «Τηλλυρκώτισσα φωνή» αλλοίωσε τον στίχο, τη μελωδική γραμμή αλλά και την ονομασία του, για δισκογραφικούς σκοπούς, οπότε συμπεραίνουμε πως η πρωτογενής πηγή καταγράφηκε ήδη αλλοιωμένη.

Ο τρίτος προβληματισμός αφορά το τραγούδι «Λούλλα μου Μαρούλλα μου» το οποίο συμπεριλαμβάνεται στον ίδιο δίσκο, ο οποίος υποτίθεται ότι καταγράφει τραγούδια της Κύπρου. Το συγκεκριμένο τραγούδι, όπως δήλωσε ο Καλλίνικος αργότερα σε συνέντευξή του, το είχε

---

<sup>6</sup> Στο σημείο αυτό να διευκρινιστεί πως ο γράφων δεν υπονοώ ότι δεν υπάρχει παράδοση συγκερασμένων οργάνων στην ελληνική μουσική. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως, η χρήση ισο-συγκερασμένων οργάνων αλλοίωσε, κατά τη γνώμη μου, την τροπικότητα της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης.

συνθέσει ο ίδιος για την γυναίκα του, Μαρούλλα (YouTube, 2015α, 09:30'-09:54'). Άρα, ο δίσκος περιέχει και δημιουργήματα του ίδιου, ή τουλάχιστον μια τέτοια περίπτωση. Όλα αυτά οδηγούν στο συμπέρασμα πως ο δίσκος δεν είναι κάτι περισσότερο από ένα έντεχνο δημιούργημα του Καλλίνικου, ο οποίος διασκεύασε τους σκοπούς αυτούς, οργανολογικά και διαστηματικά, συμπεριέλαβε και δικές του συνθέσεις σε αυτόν και το γεγονός καθιστά αυτόματα τον δίσκο μη αντιπροσωπευτικό και μη αξιόπιστο όσον αφορά την καταγραφή και διάσωση των παραδοσιακών σκοπών και τραγουδιών του νησιού.

Σε ένα άλλο σημείο της ίδιας συνέντευξης, αναφέρει ότι έφτασε στο, εξίσου προβληματικό, συμπέρασμα πως όλα τα δημοτικά τραγούδια προέρχονται αποκλειστικά από τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική (YouTube, 2015β). Για τον λόγο αυτό, ο γράφων δεν μπορεί παρά να αναφέρει τραγούδια που συναντώνται στην Κύπρο, τα οποία απαντώνται και σε μουσουλμανικές μουσικές παραδόσεις των γειτονικών χωρών, όπως της Τουρκίας και των αραβικών χωρών, άρα χωρίς την επιρροή της βυζαντινής μουσικής<sup>7</sup>.

Ένα τρανό παράδειγμα από αυτά τα τραγούδια είναι το τραγούδι «Τα μελαχρινά» (YouTube, 2016) που υπάρχει στη μουσική παράδοση της Κύπρου και συναντάται στην Τουρκία ως “Ada sahillerinde bekligorum” (YouTube, 2014α), στις αραβικές χώρες ως “Qadukka Al Mayyas” (YouTube, 2014β) αλλά και στη Μικρά Ασία ως, το ευρέως γνωστό τραγούδι, «Σαν πας στα ξένα» (YouTube, 2017) (Παπαδόπουλος, 2022, σ. 5). Ακόμη ένα παράδειγμα είναι και ο τέταρτος γυναικείος καρσιλαμάς της Κύπρου (YouTube, 2018), το πρώτο μουσικό θέμα του οποίου το συναντάμε (ελαφρώς παραλλαγμένο) και στο τουρκόφωνο τραγούδι “Gemilerde talim var” (YouTube, 2010). Ένα τρίτο παράδειγμα είναι ο σκοπός “Kadifeden kesesi” («Κατιφές») (YouTube, 2011α), που υπάρχει και στην Κύπρο με το ίδιο όνομα, ελαφρώς παραλλαγμένη μελωδία και στίχους στα κυπριακά (YouTube, 2011γ). Εδώ να σημειωθεί ότι αυτός ο σκοπός τραγουδιόταν και από τους Τ/Κ με τουρκόφωνο στίχο, όπως και ο «Κόνιαλης» (που εξετάζει αυτή η εργασία σε σχέση με το τραγούδι «Βράκα») και το “Ođlan ođlan” (που εξετάζει αυτή η εργασία σε σχέση με το τραγούδι «Τ’ Άη Φιλίππου») που θα αναλυθεί αργότερα στην πορεία της παρούσας εργασίας.

---

<sup>7</sup> Σχετικά με το ισλαμικό στοιχείο στη ελληνική μουσική παράδοση βλ. την ειδικότερη μελέτη (Δραγούμης, 1984).

Ειδικότερα για τον «Κατιφέ», τον «Κόνιαλη» και το “Ođlan ođlan” συλλέχθηκε μια μαρτυρία για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, από τον Γιαννάκη Λοΐζου και τον Κυριάκο Λοΐζου, δεύτερης γενιάς πρόσφυγες με καταγωγή από το Αμπελικού Μόρφου (πριν το 1974 μικτό χωριό Ελληνοκυπρίων [στο εξής: Ε/Κ] και Τ/Κ, σήμερα κατεχόμενο χωριό)<sup>8</sup>. Οι συγκεκριμένοι πληροφορητές δήλωσαν ότι θυμούνται τον πατέρα τους, Γεώργιο Λοΐζου, να ερμηνεύει γύρω στο 1971-1974 αυτά τα τραγούδια στο πιθκιαύλι και μάλιστα να τα τραγουδά με τους τούρκικους στίχους (!). Μάλιστα αναφέρουν ότι ο πατέρας τους μιλούσε και την τουρκική γλώσσα πολύ καλά. Σε ερώτηση στον Κυριάκο Λοΐζου, ως προς το αν γνωρίζει από πού είχε μάθει αυτά τα τραγούδια ο πατέρας του, η απάντηση ήταν *«κληρονομικά από τον πατέρα του και από τους χωριανούς μας τους Τούρκους»*. Θυμούνται ακόμη, τους γάμους Ε/Κ όπου συμμετείχαν και Τ/Κ μουσικοί με ζουρνάδες, τζουμπούς και νταούλια καθώς και τα γλέντια που όπως αναφέρουν συμμετείχαν και Ε/Κ και Τ/Κ. Ο Γιαννάκης Λοΐζου έπειτα αναφέρει: *«τότε, πριν τον πόλεμο, Ε/Κ και Τ/Κ τα έκαμναν όλα, μαζί. Και οι Τ/Κ έρχονταν στους γάμους τους δικούς μας και έπαιζαν μουσική και εμείς επηαίναμεν στους δικούς τους»*. Άρα εδώ, φαίνεται η άμεση αλληλεπίδραση δύο διαφορετικών θρησκευτικών εθνοτήτων οι οποίες όμως ήταν κάτω από μια, όπως προκύπτει, πολιτισμική ομπρέλα.

Στο σημείο αυτό ο γράφων θα ήθελα να εστιάσω σε μια συγκεκριμένη λέξη από την παραπάνω μαρτυρία του Κυριάκου Λοΐζου. Τη λέξη «κληρονομικά». Το γεγονός ότι ο πατέρας του έλαβε σαν κληρονομιά από τον Ε/Κ πατέρα του, τραγούδια με τούρκικο στίχο και αυτούσιες μελωδίες που, εκτός από την Κύπρο, συναντώνται επίσης στην Καππαδοκία αλλά και στην ευρύτερη Τουρκία, φανερώνει την κοινή μνήμη Ε/Κ και Τ/Κ αλλά και τα μουσικά δίκτυα που επηρέασαν το νησί, σε σημείο που τα τραγούδια αυτά να θεωρούνται και κληρονομιά των Κυπρίων πλέον, αντικρούοντας τα λεγόμενα του Καλλίνικου ότι η δημοτική μουσική της Κύπρου προέρχεται αποκλειστικά από την εκκλησιαστική της μουσική. Στη συνέχεια της εργασίας αναφέρονται αναλυτικότερα ιστορικά και κοινωνικά στοιχεία περί της μετανάστευσης Καππαδόκων στην Κύπρο και περί της συνύπαρξης Ε/Κ και Τ/Κ στο νησί.

Κατόπιν τούτων, ο γράφων παραθέτω κάποιες εύλογες απορίες οι οποίες επιχειρείται να απαντηθούν στην πορεία της εργασίας. Οι μαρτυρίες περί κοινής μνήμης Ε/Κ και Τ/Κ γιατί άραγε δεν αναφέρονται πουθενά από τον Καλλίνικο; Γιατί δεν αναφέρονται αυτοί οι κοινοί

---

<sup>8</sup> Η μαρτυρία συλλέχθηκε από τον γράφοντα στις 12 Νοεμβρίου 2023, σε τηλεφωνική επικοινωνία.

σκοποί και τα τραγούδια στο βιβλίο «Κυπριακή Λαϊκή Μούσα» του Καλλίνικου; Ας μην ξεχνάμε ότι οι καταγραφές του Καλλίνικου έγιναν πριν τον πόλεμο του 1974, όταν ακόμη Ε/Κ και Τ/Κ ζούσαν μικτά. Οπότε στην καθημερινή ζωή της τότε εποχής, αυτή η σχέση των δύο εθνοτήτων ήταν, μπορούμε να συμπεράνουμε, ακόμη ενεργή και φανερή. Παρ' όλα αυτά, ο Καλλίνικος κατέγραψε ως κυπριακά κομμάτια μόνο αυτά με ελληνόφωνο στίχο και σαφώς απαλλαγμένα από οποιαδήποτε μουσικά ή γλωσσικά στοιχεία της Ανατολής. Μήπως λοιπόν η ερευνητική του απόπειρα ήταν, άθελα ή ηθελημένα, μονόπλευρη και προκατειλημμένη;

Ακόμα μια αναφορά που αξίζει και επιβάλλεται να γίνει, είναι και η μνεία στον Τ/Κ βιολιστή Μεχμέτ Αλί που συναντάμε σε μια καταγεγραμμένη επιτέλεση του «Κόνιαλη», την οποία αντλούμε από τη μουσική διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, ειδικότερη αναφορά στην οποία πραγματοποιείται παρακάτω. Ακόμη μια απόδειξη πως αυτοί οι σκοποί υπήρχαν στην Κύπρο και παίζονταν, όταν ακόμη Ε/Κ και Τ/Κ ζούσαν μικτά και είχαν κοινή πορεία ζωής και βιωμάτων.

#### **2.4 Μικρό βιογραφικό σημείωμα του Μεχμέτ Αλί**

Ο Μεχμέτ Αλί (Mehmet Ali Vasfi Tatliyay) γεννήθηκε στο χωριό Αη Γιώργης (Ayorgi) της Πάφου το 1919 και ήταν Τ/Κ καταγωγής. Στην ηλικία των δύο του χρόνων έχασε την όρασή του και έκτοτε παρέμεινε τυφλός. Το 1924, σε ηλικία 4 ετών, είχε την πρώτη του επαφή με το βιολί μέσω ενός προγράμματος εκπαίδευσης τυφλών, με πρώτο δάσκαλο στο βιολί έναν Ε/Κ.

Στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μαζί με τους Αχμέτ Μπετσερικλί στο τσουμπούς, Αχμέτ Αλτιπαρμάκ και Αχμέτ Ναντιντέ στο ντεφ και την νταρμπούκα και τον ίδιο στο βιολί, ίδρυσαν το μουσικό σχήμα “Mehmetaliler”, το οποίο κυριάρχησε στους γάμους των Τ/Κ. Μάλιστα, το σχήμα αυτό ηχογράφησε το 1960 στο στούντιο «Κεραυνοφών» στον Στρόβολο της Λευκωσίας μουσικούς δίσκους με τούρκικα, ελληνικά και κυπριακά κομμάτια. Ο Μεχμέτ Αλί ηχογράφησε επίσης δίσκο με θεματική τον κυπριακό γάμο. Μάλιστα συμμετείχε σε πολύ μεγάλο αριθμό γάμων ως βιολιστής (Παπαδόπουλος, 2022, σσ. 3-4).

Στην επιτέλεση του «Κόνιαλη» που παρατίθεται στη συνέχεια της εργασίας ερμηνεύει το σχήμα “Mehmetaliler” (YouTube, 2011β). Στη συγκεκριμένη ερμηνεία μπορούμε να διακρίνουμε τα μουσικά θέματα του «Κόνιαλη» όπως τον συναντάμε στην Καππαδοκία, αλλά

και κάποια μουσικά θέματα τα οποία δεν συναντώνται σε κάποια άλλη γνωστή επιτέλεση του σκοπού αυτού. Μια υπόθεση που μπορούμε να κάνουμε είναι πως ο σκοπός, ερχόμενος στην Κύπρο, προσαρμόστηκε στο υφολογικό μουσικό πλαίσιο του νησιού, με αποτέλεσμα να προστέθηκαν σε αυτόν τα συγκεκριμένα μουσικά θέματα και να παίζονταν από όλη τη μουσική κοινότητα. Μια άλλη εικασία είναι να τα έχει προσθέσει ο ίδιος ο Μεχμέτ Αλί, ίσως από κάποιο άλλο μουσικό σκοπό ή να είναι αυτοσχεδιαστικά ρυθμικά σχήματα δικής του επινόησης. Μια τρίτη υπόθεση είναι ο Μεχμέτ Αλί να είχε ακούσει αυτούσιο αυτόν τον σκοπό από κάποιον άλλο μουσικό και να αντέγραψε από εκεί τα συγκεκριμένα μουσικά θέματα. Αυτές οι εικασίες χρήζουν περαιτέρω έρευνας, ίσως σε μια μελλοντική μελέτη.

## 2.5 Ιστορικά στοιχεία μετανάστευσης Καππαδόκων και Μικρασιατών στην Κύπρο

Η Καππαδοκία είναι μια από τις ιστορικές περιοχές της ανατολικής Μικράς Ασίας. Επί οθωμανικής αυτοκρατορίας, ο πληθυσμός της αποτελούνταν από ελληνόφωνους και τουρκόφωνους χριστιανούς ορθόδοξους, τουρκόφωνους μουσουλμάνους και Αρμένιους. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 και τη Συνθήκη της Λωζάννης το 1923, ο χριστιανικός πληθυσμός της Καππαδοκίας μεταφέρθηκε στο ελλαδικό περιβάλλον, ενώ τμήμα αυτού κατέληξε και στην Κύπρο.

Για την εγκατάσταση των Καππαδόκων και γενικότερα Μικρασιατών προσφύγων στο νησί της Κύπρου έχουμε πολλά στοιχεία αλλά και μαρτυρίες προσφύγων που έφτασαν στην Κύπρο, τα οποία συγκεντρώθηκαν από τον Σύνδεσμο Μικρασιατών Κύπρου, που επιτελεί μέχρι σήμερα εξαιρετικό, κατά τον γράφοντα, έργο για τη διάσωση αυτών των στοιχείων της συλλογικής μνήμης των προσφύγων που εγκαταστάθηκαν στο νησί<sup>9</sup>. Συγκεκριμένα, στο βιβλίο με τίτλο «Κύπρος – Μικρασία, κοιτίδες πολιτισμού: Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συμποσίου» που έχει εκδοθεί από τον εν λόγω Σύλλογο συγκεντρώνονται στοιχεία σχετικά με τη μεταφορά προσφύγων από τη Μικρά Ασία στο νησί της Κύπρου. Δίνονται δε σχετικοί πίνακες που δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδα της εποχής, την εφημερίδα «Αλήθεια», με ακριβή στατιστικά

<sup>9</sup> Σε αυτό το σημείο ο γράφων θα ήθελα να ευχαριστήσω προσωπικά την κυρία Μόνα Θεοδούλου, Πρόεδρο του Συνδέσμου Μικρασιατών Κύπρου, για την άμεση ανταπόκριση, βοήθεια και παραχώρηση βιβλίων σχετικών με το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας, τα οποία παρείχαν χρήσιμες πληροφορίες για την εγκατάσταση των προσφύγων στο νησί της Κύπρου, και όχι μόνο.

στοιχεία για τους πρόσφυγες που κατέφθασαν στο νησί, την υπηκοότητα αυτών, αλλά και την ακριβή ημερομηνία που αφίχθησαν στα λιμάνια της Κύπρου. Ειδικότερα, αναφέρεται ότι την περίοδο μεταξύ 9 Σεπτεμβρίου 1922 και 16 Νοεμβρίου 1923 έφτασαν στην Κύπρο συνολικά 3.384 πρόσφυγες, εκ των οποίων 1.199 Κύπριοι, 1.028 Έλληνες, 955 Αρμένιοι, 177 Βρετανοί και 25 Τούρκοι. Στη συνέχεια ακολουθούν ακόμη δύο πίνακες που αναφέρουν τα ονόματα των πλοίων με τα οποία έφτασαν οι πρόσφυγες στην Κύπρο αλλά και την οικονομική κατάσταση αυτών (Χοτζάκογλου, 2015, σσ. 100-103).

Οι πρώτες αναφορές για επικείμενη άφιξη Μικρασιατών προσφύγων στην Κύπρο χρονολογούνται στις αρχές Νοεμβρίου του 1921 και αποδίδονται σε πληροφορίες που έδωσε ο καπετάνιος ενός ατμόπλοιου που αφίχθηκε από την Αλεξανδρέττα. Πράγματι, στα μέσα Νοεμβρίου του ίδιου έτους κατέφθασαν οι πρώτοι «πανικόβλητοι», όπως χαρακτηρίζονται, πρόσφυγες από την Κιλικία, στην πλειοψηφία τους Αρμένιοι. Όμως οι Βρετανοί, που είχαν τότε υπό τον έλεγχό τους το νησί, δεν τους επέτρεψαν την αποβίβασή τους και έτσι αναχώρησαν για το Κάιρο και τη Βηρυτό (Χοτζάκογλου, 2015, σ. 109).

Αργότερα, την άνοιξη του 1922, ένεκα της επανέναρξης των εχθροπραξιών στο μέτωπο της Μικράς Ασίας, συγκλήθηκε στην Κύπρο το λεγόμενο «Εθνικό Συμβούλιο», το ανώτατο τότε πολιτικό όργανο των Ελλήνων της Κύπρου, το οποίο αρχικά εξέφρασε την ανάγκη να σταλούν εθελοντές Κύπριοι στο μέτωπο αλλά και να «διενεργηθούν εθνικοί εράνοι, εκ των οποίων τα 2/3 να διατεθώσιν υπέρ του Μικρασιατικού αγώνος, ουχί δε πλέον του 1/3 δια τον κυπριακόν αγώνα». Η αποστολή εθελοντών βεβαίως δεν έγινε δεκτή από τους Βρετανούς (Χοτζάκογλου, 2015, σσ. 108-109).

Τον Αύγουστο του 1922 εμφανίστηκαν τα πρώτα άρθρα στις εφημερίδες τα οποία μιλούσαν για τον βίαιο ξεριζωμό των προσφύγων αλλά και την αναζήτηση τόπων για την εγκατάστασή τους, μεταξύ αυτών και η Κύπρος. Αναφέρεται πως υπήρξε άμεση κινητοποίηση τόσο απο τον Τύπο, όσο και από τις Επαρχιακές Ερανικές Επιτροπές, ξεκινώντας διαδικασίες υποδοχής των προσφύγων στο νησί. Με τη μαζική έλευση των προσφύγων όμως, αλλά και την εγκατάστασή τους στις πόλεις, κατέστη, όπως αναφέρεται, «αδύνατον να εξασφαλισθεί η διαβίωσή τους αποκλειστικά απο εράνους και εισφορές». Για τον λόγο αυτό, ξεκίνησε μια προσπάθεια εξεύρεσης εργασίας για τους πρόσφυγες, οι οποίοι δήλωναν πως μπορούν να εργασθούν ως «κηπουροί, καλλιεργητές κήπων, κατασκευαστές μάλλινων εσωρούχων και

καλτσών, ράπτριες και πλύστρες», ενώ αναφέρεται ότι στις πόλεις τα αγόρια προσλαμβάνονταν ως υπάλληλοι σε βιοτεχνίες και διάφορα καταστήματα και τα κορίτσια ως υπηρέτριες και εργάτριες, ή απασχολούνταν με το ράψιμο (Χοτζάκογλου, 2015, σ. 95).

Μια μικρή μεν, εξαιρετικά σημαντική δε, αναφορά που συναντάται στο βιβλίο αυτό και αφορά άμεσα το αντικείμενο με το οποίο ασχολείται η παρούσα εργασία, είναι πως η «Εμπορική Λέσχη Φανερωμένης» παρείχε εργασία σε «2-3 πρόσφυγες μουσικούς και πιανίστες και μικρασιάτιδες», γεγονός που τοποθετεί πρόσφυγες επαγγελματίες μουσικούς να εργάζονται ήδη από το 1922 στο νησί και συνεπώς να προάγουν τον μουσικό τους πολιτισμό εκεί (Χοτζάκογλου, 2015, σ. 95). Αυτή η αναφορά αποτελεί μια αυτούσια απόδειξη για την ύπαρξη του μικρασιατικού, και άρα και ειδικότερα του καππαδοκικού, μουσικού ιδιώματος στο νησί της Κύπρου, ήδη από το 1922.

## 2.6 Περί Ε/Κ και Τ/Κ και τη κοινή τους συνύπαρξη στο νησί της Κύπρου

Εκτός από τα ιστορικά στοιχεία μετανάστευσης Μικρασιατών στο νησί, ο γράφων κρίνει αναγκαίο να γίνει και μια μικρή αναφορά στην κοινή συνύπαρξη Ε/Κ και Τ/Κ στο νησί, σε συνδυασμό με τις δύο μαρτυρίες που παρουσιάστηκαν στο υποκεφάλαιο 2.3, με αφορμή το συμπέρασμα που προκύπτει πως τα τραγούδια που μελετά η παρούσα εργασία, αλλά και άλλα με προέλευση από τη Μικρά Ασία, τραγουδιόνταν και παίζονταν και από τις δύο κοινότητες, Ε/Κ και Τ/Κ.

Στο βιβλίο του Κωνσταντίνου Γιαγκουλλή (Γιαγκουλλής, 2008), όπου, κατόπιν μαρτυριών, αναφέρεται σε κοινά πολιτιστικά δρώμενα στα οποία συμμετείχαν Ε/Κ και Τ/Κ, βρίσκονται σημαντικές πληροφορίες που μαρτυρούν τη ζωή στο νησί όταν ακόμη Ε/Κ και Τ/Κ ζούσαν μiktά. Συγκεκριμένα, αναφερόμενος στη «γιορτή του Κατακλυσμού» στην Κύπρο<sup>10</sup>, ο Γιαγκουλλής παραθέτει μια πληροφορία από τον Γ. Λουκά (1843-1925) πως «η γιορτή του κατακλυσμού είναι κοινή τοις τε Μωαμεθανοίς και τοις λοιποίς εν Κύπρω έθνεσιν». Έπειτα, αναφέρει μια ακόμη μαρτυρία, αυτή τη φορά του περιηγητή Della Valle (13/10/1625), ο οποίος κατέγραψε πως κατά την επίσκεψή του στο Μοναστήρι της Αγίας Νάπας, Τ/Κ και Ε/Κ

---

<sup>10</sup> Τριήμερη θρησκευτική γιορτή. Η «γιορτή του Κατακλυσμού» ή αλλιώς «του Αγίου Πνεύματος» γιορτάζεται κάθε χρόνο στην Κύπρο την Κυριακή της Πεντηκοστής και τη Δευτέρα του Αγίου Πνεύματος και περιέχει διάφορους διαγωνισμούς και αγωνίσματα, καθώς και γλέντι και φαγοπότη.

διασκεδάζαν και τραγουδούσαν μαζί. Μέχρι το 1974, σύμφωνα με τον Γιαγκουλλή, οι Τ/Κ συμμετείχαν ενεργά στα αγωνίσματα της «γιορτής του Κατακλυσμού» (αναφέρονται ενδεικτικά κάποια από αυτά: «ναυταθλητικά αγωνίσματα, κυπριακοί χοροί, ερωτικά δίστιχα, τσιάττισμα, αυλός κ.ά.») (Γιαγκουλλής, 2008, σ. 57). Είναι λοιπόν αξιοπρόσεκτο, αλλά όχι οξύμωρο, το γεγονός ότι οι Τ/Κ, παρότι μουσουλμάνοι, μετείχαν ενεργά σε μια χριστιανική θρησκευτική γιορτή.

Το συγκεκριμένο περιστατικό δεν πρέπει να θεωρηθεί παράδοξο καθώς είναι κοινή συμπεριφορά σε ολόκληρα τα Βαλκάνια, δηλαδή οι φορείς διαφορετικών θρησκειών να συμμετέχουν ενεργά σε θρησκευτικά δρώμενα μιας συγκεκριμένης θρησκείας<sup>11</sup>. Τέτοιες νοοτροπίες εντοπίζονται μάλιστα μέχρι τις μέρες μας σε αυτές τις περιοχές. Το ίδιο φαινόμενο συνέβαινε και ειδικότερα κατά την περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ενός κράτους πολυεθνικού. Η θρησκεία και η γλώσσα εξάλλου, δηλαδή η εθνότητα, ήταν τα βασικά χαρακτηριστικά για τον διαχωρισμό του πληθυσμού σε κοινότητες, τις λεγόμενες εθνοθρησκευτικές κοινότητες, οι οποίες δημιουργούνταν για οικονομικούς και πολιτικούς λόγους (Γκαρά & Τζεδόπουλος, 2015, σσ. 14-15). Κάθε κοινότητα είχε φυσικά και τη δική της κουλτούρα (Faroqhi, 2000, σσ. 111-112). Αλλά όλες μαζί μοιράζονταν τους ίδιους χώρους διαβίωσης και δράσης, δεν υφίστατο δηλαδή κοινωνικός διαχωρισμός (Γκαρά & Τζεδόπουλος, 2015, σ. 125). Επομένως οι κουλτούρες αυτές αναμιγνύονταν και αλληλοεπηρεάζονταν, ένα φαινόμενο το οποίο είναι φανερό και στις μουσικές παραδόσεις των εθνοθρησκευτικών κοινοτήτων της οθωμανικής αυτοκρατορίας (Poulos, 2019), όπως επιχειρεί να αποδείξει και η παρούσα εργασία.

Μια άλλη μαρτυρία κοινής συνύπαρξης ειδικότερα για το νησί της Κύπρου, που απέσπασε ο Γιαγκουλλής από τον λαϊκό ποιητή Γιακουμή Ατσίκκο από τη Λύση, αναφέρει, όπως και οι μαρτυρίες στην παρούσα εργασία στο υποκεφάλαιο 2.3, πως οι Τ/Κ πήγαιναν στους Ε/Κ γάμους και χόρευαν και τραγουδούσαν, όπως αντίστοιχα έπρατταν και οι Ε/Κ στους Τ/Κ γάμους. Ενδιαφέρον έχει η αναφορά πως οι Τ/Κ όταν τραγουδούσαν στους Ε/Κ γάμους αναμίγνυαν ελληνικές και τούρκικες λέξεις στους στίχους για να γίνονται κατανοητοί από όλους. Αναφέρεται ένα τέτοιο παράδειγμα στο βιβλίο του Γιαγκουλλή, το οποίο ο γράφων επέλεξε να αναφέρω και στη παρούσα εργασία:

---

<sup>11</sup> Βλ. ενδεικτικές τέτοιες αναφορές σποράδην στο έργο του Μαρκ Μαζάουερ για τα Βαλκάνια (Μαζάουερ, 2013).

*«Εχτές, προχτές, αντίπροχτες, ben duvardan bakardim (πρόσεχα τον τοίχο),  
Έθελα να 'ρτω έσσω σου τζι' anandan senin korkardim (φοβήθηκα τη μητέρα σου)»*

(Γιαγκουλλής, 2008, σ. 59).

Παρατηρείται λοιπόν ξανά, η άμεση αλληλεπίδραση που υπήρχε μεταξύ των Ε/Κ και Τ/Κ που ζούσαν στο νησί αφού, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, γλεντούσαν και τραγουδούσαν μαζί, ασχέτως της συνθήκης, ούτε καν εάν αυτή αφορούσε θρησκευτική γιορτή της μιας κοινότητας. Επομένως, μπορεί με αρκετή βεβαιότητα να ειπωθεί ξανά, πως οι δύο κοινότητες μοιράζονταν κοινά βιώματα, είχαν κοινή πορεία και κοινή εξέλιξη, πριν το 1974.

## **2.7 Η μουσική της Καππαδοκίας: βασικά χαρακτηριστικά και πρώτες καταγραφές**

Στο σημείο αυτό και προτού προχωρήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, ας αναφερθούν επιγραμματικά και κάποιες πληροφορίες σχετικές με τις πρώτες καταγραφές παραδοσιακής μουσικής από την Καππαδοκία και τα βασικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου μουσικού είδους, όπως αντίστοιχα πραγματοποιήθηκε για την κυπριακή παραδοσιακή μουσική παραπάνω.

Οι πρώτες καταγραφές παραδοσιακών τραγουδιών από την Καππαδοκία πραγματοποιήθηκαν τη δεκαετία του 1930 από τον Σύλλογο Δημοτικών Τραγουδιών, που ιδρύθηκε από τη Μέλπω Μερλιέ (1889-1979) με τη σύσταση του Γάλλου Ουμπέρτ Περνώ (1870-1946), ο οποίος είχε ήδη πραγματοποιήσει επιτόπιες έρευνες στην Ελλάδα συλλέγοντας, μεταξύ άλλων, δημοτική μουσική (Μερλιέ, 1935, σσ. 5-7). Ο Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών εξελίχθηκε στο Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, το οποίο εξέδωσε τη μουσική συλλογή «Τραγούδια της Καππαδοκίας» (Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, 2002), που είναι και από τις αντιπροσωπευτικότερες συλλογές για την καππαδοκική παραδοσιακή μουσική, μιας και περιέχει ηχογραφήσεις των προσφύγων που μεταφέρθηκαν από την Καππαδοκία στην Αθήνα, αλλά και μοντέρνες ερμηνείες καππαδοκικών τραγουδιών.

Κατά τις παραπάνω καταγραφές διασώθηκαν 79 τραγούδια της Καππαδοκίας (Μερλιέ, 1935, σ. 33). Ας σημειωθεί επίσης ότι στην εφημερίδα «Φόρμιγξ», που αναφέρθηκε και παραπάνω για τις πρώτες καταγραφές κυπριακής παραδοσιακής μουσικής, εντοπίζουμε και μια

δημοσίευση σχετική με την Καππαδοκία, με τον τίτλο «Κάλανδα Φώτων ως άδονται εν Συνασώ Καππαδοκίας» (Χρυσοστομίδης, 1906)<sup>12</sup>. Τα τραγούδια από την Καππαδοκία είναι είτε στα τουρκικά είτε στα ελληνικά, και πιο συγκεκριμένα στην ιδιαίτερη τοπική διάλεκτο<sup>13</sup>. Ως κρουστά όργανα στην καππαδοκική μουσική παράδοση χρησιμοποιούνταν τα κουτάλια και το ντέφι. Στα μελωδικά όργανα σημειώνονται κυρίως το βιολί και ο κεμανές (έγχορδο μουσικό όργανο που παίζεται με δοξάρι, μοιάζει με λύρα), το κλαρίνο και το σάζι. Αρκετά από τα τραγούδια της Καππαδοκίας είναι τελετουργικά και συνοδεύουν χορευτικές τελετουργίες γυναικών<sup>14</sup>. Ωστόσο, και στην περίπτωση της τοπικής μουσικής παράδοσης της Καππαδοκίας, όπως και σε αυτή της Κύπρου, έχουμε ελάχιστες καταγραφές και μελέτες.

---

<sup>12</sup> Ευχαριστώ και πάλι την Ευαγγελία Χαλδαιάκη για την επισήμανση της συγκεκριμένης καταγραφής στην εφημερίδα «Φόρμιγξ».

<sup>13</sup> Περισσότερα σχετικά με την καππαδοκική διάλεκτο βλ. (Καρολίδης, 1885). Επίσης στο (Καρολίδης, 1874).

<sup>14</sup> Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το ένθετο στο CD (Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, 2002).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Συγκριτικές μουσικολογικές αναλύσεις κυπριακών και καππαδοκικών τραγουδιών

### 3.1 Τα τραγούδια «Κόνιαλης» & «Βράκα»

#### *Ιστορικά στοιχεία για τα δύο τραγούδια*

Ο «Κόνιαλης» είναι τραγούδι το οποίο ανήκει στη μουσική παράδοση της Καππαδοκίας, ενώ από το όνομά του και μόνο φανερώνεται και η προέλευσή του, δηλαδή το Ικόνιο της Καππαδοκίας. Είναι δίσημος σκοπός και χορεύεται αντικρυστά σε ζευγάρια, που παλιότερα ήταν μόνο ζεύγη αντρών ή γυναικών ή παντρεμένο αντρόγυνο, ενώ σήμερα είναι μικτά, με τους χορευτές να κρατούν στα χέρια τους κουτάλια και να τα χτυπούν ρυθμικά («παίγνη μο τα χουλιέρα» δηλ. παίξιμο με τα κουτάλια).

«Το Κόνιαλι χορεύεται με μικρά-μικρά βήματα με όλο το πέλμα κάτω. Ο βηματισμός είναι αλλαγή βήματος. Οι χορευτές αντικρύζονται, ζυγιάζονται με τα μάτια, και ξεκινάνε. Ο ένας πάει μπροστά και ο άλλος οπισθοχωρεί, και το αντίθετο (*γκιντίομ – γκελίορ*), μετά αλλάζουν θέση και ξανά αλλάζουν θέση, κάνουν ένα κύκλο κοντά-κοντά ο ένας στον άλλο, μπορεί να κάνουν και πλάτη – πλάτη» (Καραγαβρηλίδου, 2018).

Στο σημείο αυτό ας αναφερθεί ότι η μελωδία του «Κόνιαλη» έχει ταξιδέψει και ενσωματωθεί σε πολλές τοπικές μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας, όπως στη Θράκη με την ονομασία «Λαΐσιος» (Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, 1973), στη Λέρο με την ονομασία «Γιαβρί» (Κουτούζος, Παραπονιάρης, & Νταλλαρή, 2009), στον Πόντο ως οργανικός σκοπός «Κόνιαλι» (Καλιοντζίδης, 2006), στη Ρόδο ως τραγούδι με την ονομασία «Τα βάσανα» (Κλαδάκης, 2019), στις Σέρρες ως οργανικός σκοπός «Ατσίκ χαβασί» (YouTube, 2015γ) αλλά και στην Κύπρο ως τραγούδι με την ονομασία «Βράκα» για τους Ε/Κ (Σίκκης, 2010) και «Κόνιαλη» για τους Τ/Κ και Αρμένιους της Κύπρου με παραλλαγμένους στίχους (YouTube, 2011β). Έχει επίσης φωνογραφηθεί το 1909 στην Κωνσταντινούπολη με παρόμοιους τουρκικούς στίχους από τον İbrahim Efendi (İbrahim Efendi, 1909) και το 1933 στην Αθήνα με ελληνικούς στίχους του Γιάννη Δραγάτη (ή «Ογδοντάκη») και με τη φωνή της Ρόζας Εσκενάζυ, με τον τίτλο «Κόνιαλης της αγοράς» (Εσκενάζυ, 1933). Βέβαια στην τουρκική δισκογραφία το

συναντάμε σε διάφορες παραλλαγές, αλλά δεν θα αναφερθούν εδώ καθώς η παρούσα εργασία εστιάζει σε άλλες περιπτώσεις του «Κόνιαλη». Ας σημειωθεί όμως ότι ο «Κόνιαλης» φαίνεται να αφομοιώθηκε σε μεγάλο βαθμό από αυτές τις προφορικές μουσικές παραδόσεις, καθώς δεν αντιμετωπίστηκε από τις τοπικές κοινωνίες των προαναφερθέντων περιοχών ως ξένος σκοπός ο οποίος επιτελείται μόνο από πρόσφυγες που κατέληξαν σε αυτές τις περιοχές, αλλά παρατηρούνται ντόπιες παραλλαγές του «Κόνιαλη» τόσο σε μουσικό, όσο και σε χορευτικό επίπεδο, εξού και οι αλλαγές στην ονομασία του τραγουδιού αυτού, γεγονός που μαρτυρεί την αφομοίωση και ένταξη του στις εν λόγω μουσικοχορευτικές παραδόσεις.

Όσον αφορά τον «Κόνιαλη» στην Κύπρο, ο Γεώργιος Αβέρωφ αναφέρει:

«Ο χορός αυτός έχει εξωτερική προέλευση και το ονομά του φανερώνει καταγωγή από το Ικόνιον της Μικράς Ασίας. Τόσον ο Κόνιαλης όσο και ο Ντέβελης χορεύονταν πολύ τόσο στους γάμους όσο και στα πανηγύρια των χωριών. Ετραγουδιέτον και χορεύετο από τους Αρμένηδες όσο και από τους Τούρκους της Κύπρου, υπήρχε μάλιστα και τραγούδι στα αρμένικα όσο και στα τούρκικα. Παραλλαγή του «Κόνιαλη» είναι η «Βράκα», που είναι μια μεταγενέστερη διασκευή του χορού με κωμικά λόγια με τα οποία σατίριζαν τους βρακάδες» (Αβέρωφ, 1989, σ. 142).

Συγκεκριμένα, ο Αβέρωφ σε αυτή του την καταγραφή αναφέρει πως ο «Κόνιαλης» εμφανίζεται στην Κύπρο σε τρεις διαφορετικές εθνοθρησκευτικές ομάδες, οι οποίες συνυπάρχουν παράλληλα στο νησί μέχρι και σήμερα. Για τον λόγο αυτό θα ήταν σφάλμα να μην παρατεθεί εδώ, έστω και ηχητικά, και μια ερμηνεία του «Κόνιαλη» από Τουρκοκύπριους μουσικούς και συγκεκριμένα από το σχήμα “Mehmetaliler”, σε παραλληλισμό με αυτή των Ελληνοκυπρίων («Βράκα»), βλ. (YouTube, 2011β). Ειδικότερα για το τραγούδι «Βράκα», αναφέρεται ότι αποτελούσε ένα σατυρικό τραγούδι για τους βρακάδες, όντως μια παραλλαγή του «Κόνιαλη» που τραγουδιέται μέχρι και σήμερα στη Κύπρο. Είναι και αυτό δίσημος σκοπός, με στίχους στην κυπριακή διάλεκτο (Αβέρωφ, 1989, σσ. 142-144).

Ο Αβέρωφ, πέρα από αυτή την αναφορά, κάνει λόγο στο βιβλίο του και για άλλους σκοπούς και τραγούδια που έχουν ως προέλευση τη Μικρά Ασία και γενικότερα από την περιοχή της Μέσης Ανατολής, τα οποία έφτασαν στην Κύπρο και αφομοιώθηκαν από τους κατοίκους του νησιού και επομένως αξίζει να αναφερθούν στα πλαίσια της παρούσας εργασίας. Ένα από αυτά τα τραγούδια του βιβλίου είναι το «Αμάν Ντόκτορ» (Κος, 2005α) το οποίο αρχικά μεταφράστηκε ως «Αχ γιατρέ μου» και αργότερα μετονομάστηκε σε «Κόκκινη

τριανταφυλλιά μου» (Αβέρωφ, 1989, σσ. 172-173). Ο Αβέρωφ κάνει αναφορά και στο τραγούδι «Κατιφές», το οποίο ονομάζει ως «Ηθελά το στη ζωή μου» και αναφέρει ότι αρχικά πρωτοπαρουσιάστηκε με το όνομα «Κατιφές» και τραγουδιόταν και από τους Έλληνες και από τους Τούρκους με ελληνόφωνους και τουρκόφωνους στίχους, χωρίς όμως να αναφέρει την προέλευση του (Αβέρωφ, 1989, σσ. 170-171). Παρακάτω, κάνει λόγο και για το τραγούδι με τίτλο «Ο Αρκοντογιός» για το οποίο αναφέρει σε υποσημείωση πως μετά το 1922 «όταν ήρθαν στην Κύπρο Μικρασιάτες πρόσφυγες ήταν φυσικό να συνδεθούν με τους κατοίκους του νησιού με όλους τους τρόπους». Ένα ακόμη τρανό παράδειγμα λοιπόν, είναι το τραγούδι «Αρχοντογιός παντρεύεται» (Παπαδοπούλου, 2006), που ταξίδεψε στην Κύπρο με τους πρόσφυγες και μετονομάστηκε ως «Ο Αρκοντογιός», στην κυπριακή δηλαδή διάλεκτο, και η ιστορία του τραγουδιού προσαρμόστηκε στα κυπριακά δεδομένα: ο αρχοντογιός είναι ένας Κύπριος νέος που παντρεύεται μια προσφυγοπούλα, την οποία η πεθερά της δηλητηριάζει και έτσι ο *«αρκοντογιός σαν τ'άκουσεν, ανάψαν τα λαμπρά του, επήεν και 'κρεμμιάστηκεν για την κακήν του μάναν»* (Αβέρωφ, 1989, σσ. 186-187).

### 3.2. «Κόνιαλης»

Στις παρακάτω εικόνες (βλ. Εικόνα 2 & Εικόνα 3) βλέπουμε την καταγραφή του «Κόνιαλη» με επισημάνσεις από τον γράφοντα, οι οποίες θα εξηγηθούν στη συνέχεια. Η επιτέλεση στην οποία βασίστηκε για να γίνει η καταγραφή αντλήθηκε απο τη διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, όπου αναφέρεται ότι τραγουδά τον Κόνιαλη μια πρόσφυγας απο την Καπαδοκία, βλ. (YouTube, 2008). Η καταγραφή αποτελεί μια φωτογραφική αποτύπωση της προαναφερθείσας επιτέλεσης. Στο Παράρτημα της παρούσας εργασίας μπορεί να αναζητηθεί η καταγραφή του «Κόνιαλη», αλλά και των υπόλοιπων τραγουδιών που σχολιάζονται στην πορεία της εργασίας, καθαρογραφημένη, δηλαδή χωρίς επισημάνσεις από τον γράφοντα (βλ. Εικόνες 13).

# Κοnyali/ Κόνιαλης

Καπαδοκία

Εισαγωγή *Η μελωδία κινείται γύρω από το 5X Rast στην 4η Βαθμίδα (Neva) κάνοντας ατελή κατάληξη σε αυτήν*

5 *Η μελωδία κινείται γύρω από το 5X Rast στην 4η Βαθμίδα (Neva) κάνοντας ατελή κατάληξη σε αυτήν*

9 Τραγουδι *4X Ussak στη 5η Βαθμίδα (Huseyni) κάνοντας ημιτελή κατάληξη σε αυτήν*

Ya ar Yar Ya ar Yar

13 *Στάση στην 5η Βαθμίδα (Huseyni) και ατελής κατάληξη στη 4η Βαθμίδα (Neva)*

Ha ni ya da be nim e lli di rhem pa str mam pa str mam

17 *5X Rast στη 4η Βαθμίδα (Neva)*

Ko nya l' dan ba şka si na ba str mam Ya ar ya ar

21 *Ατελής κατάληξη στη 4η Βαθμίδα (Neva)*

Ko nya lım yü rü yü rü u ya vrum yü rü u  
Al da a tti lar se ni i

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοΐζου

Εικόνα 2. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Κόνιαλη» με επισημάνσεις του γράφοντα



2) Kayseri'den, Karaman'dan Konya'dan Konya'dan  
Güzel seven mahrum kalmaz dünyadan yar yar  
Konyalım yürü, yürü yavrum yürü, aslan yarım yürü  
Aldattılar seni, vermediler beni

3) Hani ya da benim elli dirhem irakım irakım  
İçer içer geçmez benim merakım vay vay  
Konyalım yürü, yürü yavrum yürü, aslan yarım yürü  
Aldattılar seni, vermediler beni

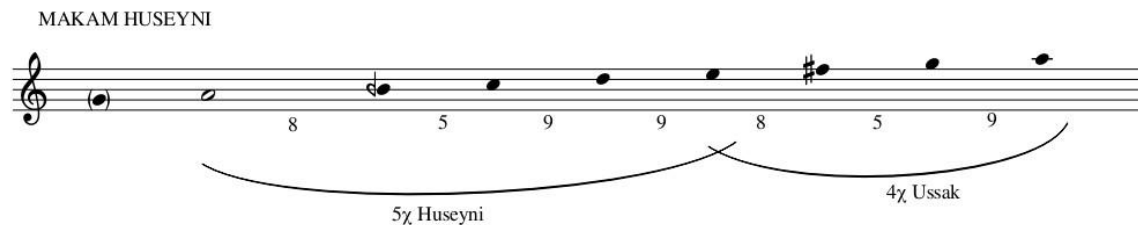
4) Yüksek minareden attım kendimi kendimi  
Çok aradım bulamadım dengimi yar yar  
Konyalım yürü, yürü yavrum yürü, aslan yarım yürü  
Aldattılar seni, vermediler beni

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοΐζου

Εικόνα 3. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Κόνιαλη» με επισημάνσεις του γράφοντα

### 3.2.1 Μουσικολογική ανάλυση και σχολιασμός του τραγουδιού «Κόνιαλης»

Το μακάμ στο οποίο αντιστοιχεί το τραγούδι αυτό, αλλά και τα υπόλοιπα τρία τραγούδια που ακολουθούν στην πορεία της εργασίας, με βάση τα διαστήματα αλλά και τον συνδυασμό των τετραχόρδων και των πενταχόρδων που προκύπτουν από την φρασεολογική τους δομή, είναι το χουσεϊνί. Στη συνέχεια παρατίθενται τα βασικά πεντάχορδα και τετράχορδα του μακάμ (βλ. Εικόνα 4), οι ονομασίες των φθόγγων, η μελωδική πορεία ανάπτυξής του καθώς και οι αλλοιώσεις και τα διαστήματα του, τα οποία θα μας βοηθήσουν αργότερα στην ανάλυση των υπό μελέτη τραγουδιών.



Εικόνα 4. Το μακάμ χουσεϊνί (Αύντεμίρ, 2012, σσ. 124-127) <sup>15</sup>

### Τα χαρακτηριστικά του μακάμ χουσεϊνί (Αύντεμίρ, 2012, σσ. 124-127)

**Βάση:** ντουγκιάχ

**Ονόματα φθόγγων:** ντουγκιάχ – σεγκιάχ – τσαργκιάχ – νεβά – χουσεϊνί – εβίτς – γκερντανιγιέ – μουχαγιέρ

**Μελωδική πορεία ανάπτυξης:** Ανιούσα-κατιούσα. Το μακάμ ξεκινά την ανάπτυξή του από τον δεσπόζοντα φθόγγο χουσεϊνί κάνοντας μισή κατάληξη σε αυτόν με τετράχορδο ουσάκ. Αυτό το τετράχορδο ουσάκ μπορεί να μετατραπεί και σε πεντάχορδο χουσεϊνί, όμως για να συμβεί αυτό θα πρέπει να αναιρεθεί η νότα στο τις σεγκιάχ έτσι ώστε να σχηματίζει διάστημα καθαρής πέμπτης με τον χουσεϊνί μπερντέ. Η κίνηση που προαναφέρθηκε είναι πολύ χαρακτηριστική στο μακάμ χουσεϊνί. Ακολουθώς, ενώ φτάνει μέχρι το μπερντέ μουχαγιέρ και λίγο πιο πάνω από αυτόν (τις σεγκιάχ, τις τσαργκιάχ, τις νεβά), ταυτόχρονα δεν δίνει έμφαση και δεν αναπτύσσεται ιδιαίτερα στην ψηλή περιοχή. Συνηθίζει να κάνει μισή κατάληξη στο νεβά μπερντέ με ράστ αλλά και μισή κατάληξη στο τσαργκιάχ μπερντέ με τσαργκιάχ, αφού βεβαιώς αντικατασταθεί ο εβίτς μπερντέ από τον ατζέμ ως αποτέλεσμα της κατιούσας έλξης. Βεβαίως επιστρέφει στη βάση με πεντάχορδο χουσεϊνί από το ντουγκιάχ μπερντέ.

**Δεσπόζων φθόγγος:** χουσεϊνί

<sup>15</sup> Οι αριθμοί κάτω από το πεντάγραμμο και ανάμεσα στους φθόγγους, αντικατοπτρίζουν τα κόμματα που απέχει η κάθε νότα από την άλλη (1 κόμμα = 22,6415 cents) σύμφωνα με τη θεωρία των Αρέλ-Εζγκί-Ουζντιλέκ.

**Δομή:** πεντάχορδο χουσεϊνί από τη φυσική του θέση (ντουγκιάχ μπερντέ) και ακολούθως τετράχορδο ουσάκ από χουσεϊνί μπερντέ.

**Οπλισμός:** σεγκιάχ (Σid), εβίτζ (Φα#)

**Προσαγωγέας:** ραστ

Το μακάμ χουσεϊνί ουσιαστικά ανήκει στη οικογένεια ουσάκ που εντάσσεται στο μαλακό διατονικό γένος, και έχει ακριβώς τα ίδια διαστήματα με το μακάμ ουσάκ. Η μόνη διαφορά μεταξύ των μακάμ ουσάκ και χουσεϊνί είναι το βασικό τετράχορδο στη βάση, το οποίο όταν είναι τετράχορδο ονομάζεται ουσάκ και όταν προστεθεί και η πέμπτη νότα και γίνει πλέον πεντάχορδο τότε ονομάζεται πεντάχορδο χουσεϊνί, και επομένως και το μακάμ ονομάζεται και αυτό χουσεϊνί. Πρέπει παρόλα αυτά να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί όταν συγκρίνουμε τα δύο αυτά μακάμ καθώς έχουν μεν τα ίδια διαστήματα, έχουν όμως εντελώς διαφορετική πορεία ανάπτυξης. Ίσως και γι' αυτό να έχουν ονοματιστεί με δύο ξεχωριστά ονόματα γιατί είναι τόσο ίδια αλλά και συνάμα τόσο διαφορετικά μεταξύ τους.

### *Μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού «Κόνιαλη»*

Για την αντιστοιχία των μέτρων βλ. παραπάνω τη μουσική καταγραφή του «Κόνιαλη», δηλαδή Εικόνα 2 και Εικόνα 3.

**Μέτρα 1-8 (Εισαγωγή):** Η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από το πεντάχορδο ραστ στην τέταρτη βαθμίδα (Ρε, νεβά), ενώ κατεβαίνει μέχρι και τη δεύτερη βαθμίδα (Σid, σεγκιάχ) και ακολούθως κάνει ατελή κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα με την έκτη βαθμίδα (Φα, εβίτζ) να ελαττώνεται και να σχηματίζει ένα πεντάχορδο μπουσελίκ (μινόρε) και ως εκ τούτου να αλλάζει το όνομα της έκτης βαθμίδας από εβίτζ σε ατζέμ (b, βεβαρυμένη). Εδώ φαίνεται έντονα η διατονική συμπεριφορά της έκτης βαθμίδας όπου, όταν η μελωδική γραμμή έχει ανοδική πορεία, δηλαδή φτάνει σε φθόγγους πιο ψηλά τονικά από την έκτη βαθμίδα, τότε αυτή παίρνει την αλλοίωση -1 κόμματος (ανάποδη ύφεση, βλ. Εικόνα 1). Όταν έπειτα η μελωδική γραμμή επιστρέφει, άρα έχει καθοδική πορεία, τότε η έκτη βαθμίδα, αν και δεν αλλάζει αλλοίωση, ούτε και το όνομά της, χαμηλώνει τονικά. Δηλαδή παραμένει η ανάποδη ύφεση ως αλλοίωση, μόνο που αυτή τη φορά θα επιτελεστεί -2 με -3 κόμματα χαμηλότερα. Όταν δε, η μελωδική γραμμή

κινηθεί μέχρι την έκτη βαθμίδα και επιστρέψει, τότε η έκτη βαθμίδα χαμηλώνει τονικά ακόμη περισσότερο και πλέον θα λάβει την αλλοίωση της κανονικής ύφεσης (b). Όταν πλέον η βαθμίδα λάβει κανονική ύφεση αλλάζει και το όνομα του φθόγγου από εβίτς σε ατζέμ. Αυτή είναι η ιδιαιτερότητα της έκτης βαθμίδας και ονομάζεται διατονική συμπεριφορά. Τη συγκεκριμένη διατονική συμπεριφορά θα συναντήσουμε και παρακάτω σε αυτόν αλλά και στους υπόλοιπους οργανικούς σκοπούς που σχολιάζονται στην παρούσα εργασία. Σε μια πιο λεπτομερή ανάλυση της εισαγωγής στο μέτρο 1, παρατηρούμε πως η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από την τέταρτη βαθμίδα με διαστήματα πενταχόρδου ραστ. Αργότερα στο μέτρο 2 γίνεται καθοδική κίνηση από την πέμπτη βαθμίδα που φτάνει στη δεύτερη βαθμίδα. Στο μέτρο 3 η μελωδική γραμμή ανεβαίνει ξανά για να πραγματοποιήσει καταληκτική φράση γύρω από την τέταρτη βαθμίδα, όπου και καταλήγει στο μέτρο 4. Στο δεύτερο μισό του 4<sup>ου</sup> μέτρου, γίνεται ανοδική φράση που ξεκινά από την τέταρτη βαθμίδα και έχει στόχο την έβδομη βαθμίδα (Σολ, γκερντανιγιέ), για να μπορέσει να περάσει στα υπόλοιπα μέτρα της εισαγωγής, 5-8, όπου θα πραγματοποιήσει τις ίδιες κινήσεις.

**Μέτρα 9-12 (Τραγούδι):** Στα μέτρα 9-12 η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από την πέμπτη βαθμίδα (χουσεϊνί) κάνοντας τετράχορδο ουσάκ με καθοδική κίνηση από την έβδομη βαθμίδα (γκερντανιγιέ) στην πέμπτη βαθμίδα και καταλήγει με ημιτελή κατάληξη σε αυτήν. Αυτή είναι κλασική, μπορούμε να πούμε, κίνηση του μακάμ χουσεϊνί το οποίο έχει ως δεσπόζων φθόγγο την πέμπτη βαθμίδα (χουσεϊνί) και αυτή επιδεικνύεται περισσότερο, εξού και έχει ονοματιστεί ολόκληρο το μακάμ ως χουσεϊνί.

**Μέτρα 13-16:** Στα δύο μέτρα 13-14, η μελωδική γραμμή κάνει στάση στην πέμπτη βαθμίδα (χουσεϊνί) και την τονίζει, ενώ στα επόμενα δύο 15-16 με καθοδική κίνηση από την έκτη βαθμίδα (ατζέμ) κάνει ατελή κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα.

**Μέτρα 17-19:** Η μελωδική γραμμή κινείται στην τέταρτη βαθμίδα (νεβά) με πεντάχορδο ραστ.

**Μέτρα 20-22:** Ακολούθως, η μελωδική γραμμή μένει γύρω από την τέταρτη βαθμίδα (νεβά), όπου κατεβαίνει μέχρι τη δεύτερη βαθμίδα (σεγκιάχ) και στη συνέχεια ανεβαίνει ξανά για να κάνει ατελή κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα (νεβά) με καθοδική φράση από την έκτη βαθμίδα (ατζέμ).

### 3.2.2 Ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού «Κόνιαλης»

Η ρυθμική αγωγή του τραγουδιού είναι τα 2/4. Είναι δηλαδή σε δίσημο ρυθμό, με τους ισχυρούς του χτύπους να είναι ο πρώτος και ο δεύτερος, όπως φαίνεται παρακάτω στην Εικόνα 5:



Εικόνα 5. Το ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού «Κόνιαλη»

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι χορευτές, χορεύοντας κρατούν στα χέρια τους κουτάλια τα οποία χτυπούν ρυθμικά στο ακόλουθο μοτίβο, όπως φαίνεται στην Εικόνα 6:



Εικόνα 6. Το ρυθμικό μοτίβο που χτυπούν με τα κουτάλια οι χορευτές χορεύοντας τον «Κόνιαλη»

### 3.3 «Βράκα»

Ακολουθεί η καταγραφή του τραγουδιού «Βράκα» (βλ. Εικόνα 7) με επισημάνεις από τον γράφοντα που θα εξηγηθούν στη συνέχεια. Η επιτέλεση του τραγουδιού που χρησιμοποίησα για να γίνει η καταγραφή ανήκει στον δίσκο του Χρίστου Σίκκη με τίτλο «Τα τραγούδια της Κύπρου» (Σίκκης, 2010). Η καταγραφή αποτελεί μια φωτογραφική αποτύπωση της προαναφερθείσας επιτέλεσης. Στο Παράρτημα της εργασίας μπορεί να αναζητηθεί η ίδια καταγραφή καθαρογραφημένη (βλ. Εικόνα 14).

# Βράκα

## Παραδοσιακό Κύπρου

Εισαγωγή Η μελωδία κινείται γύρω από το 5X Rast στην 4η Βαθμίδα (Neva) κάνοντας ατελή κατάληξη σε αυτήν

7 Η μελωδία κινείται γύρω από το 5X Rast στην 4η Βαθμίδα (Neva) κάνοντας ατελή κατάληξη σε αυτήν

Τραγούδι Στάση στην 5η Βαθμίδα (Huseyni)

11

E \_\_\_\_\_ Σα- Τζ'

Στάση στην 5η Βαθμίδα (Huseyni) και ατελής κατάληξη στην 4η Βαθμίδα (Neva) 5X Rast από την 4η Βαθμίδα (Neva)

15

ρα- ντα θκυό πή- χες πα- νί, Σα- ρα- ντα θκυό πή- χες πα- νι ε- ηρτέν ο κά- βα- λος μα- κρύς, Τζ' ηρτέν ο κα- βα- λός μα- κρύς τζ'

5X Huseyni (ατελής κατάληξη στην 4η Βαθμίδα (Neva))

19

-κά- εσά- μαν ρι, μου ζε ε- τζ' -κα- εσα- ρι μου μι- α βρά- καν, Την εσα- ρι μου ζε την στρά- ταν

5X Rast στην 4η Βαθμίδα (Neva) 5X Huseyni (ατελής κατάληξη στην 4η Βαθμίδα (Neva))

23

γέ- -ρι- μιν την βρά- κα- αν που κά- μνει τρί- κκι τρά- κκα Την εν- να βά- λει σί- ε- ρον να μου την σι- ε- ρώ- σει Την

Ρεφραίν  
(Επανάληψη Χ4 το θέμα)

27

1. 2. %  
βρά-καν μου στη λί- μνη τζιαι ποιος να μου την πλύ- νει τζιαι  
βρά-καν μου την τό- σην τζιαι ποιος να την δι- πλώ- σει

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοΐζου

Εικόνα 7. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Βράκα» με επισημάνεις από τον γράφοντα

### 3.3.1 Μουσικολογική ανάλυση και σχολιασμός του τραγουδιού «Βράκα»

#### *Περί του μακάμ του τραγουδιού «Βράκα»*

Το τραγούδι «Βράκα», όπως και ο «Κόνιαλης», ανήκει στο μακάμ χουσεϊνί, για το οποίο αναφέρθηκαν ήδη παραπάνω τα σχετικά. Διαστηματικά, αν και το τραγούδι στη παρτιτούρα που παρατίθεται αποτυπώνεται με τα διαστήματα του μακάμ χουσεϊνί, στην επιτέλεση που επιλέχθηκε να αναλυθεί, αλλά και σε όλες τις υπόλοιπες που αντλούμε από την πλατφόρμα YouTube, παρατηρούνται σκληρά, δηλαδή συγκερασμένα διαστήματα, επομένως κοντά στην κλίμακα και στο άκουσμα του μινόρε. Παρ' όλα αυτά, το τραγούδι αναλύεται εδώ με βάση το μακάμ χουσεϊνί, λόγω της φρασεολογικής του ομοιότητας με το τραγούδι «Κόνιαλη».

#### *Μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού «Βράκα»*

Για την αντιστοιχία των μέτρων βλ. παραπάνω τη μουσική καταγραφή της «Βράκας», δηλαδή την Εικόνα 7.

**Μέτρα 1-2:** Στα μέτρα αυτά μπαίνει και θεμελιώνεται το ρυθμικό σχήμα του οργανικού σκοπού, στην τονική βαθμίδα (ντουγκιάχ).

**Μέτρα 3-10 (εισαγωγή):** Η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από το πεντάχορδο στην τέταρτη βαθμίδα (Ρε, νεβά), ενώ κατεβαίνει μέχρι και τη δεύτερη βαθμίδα (Σιδ, σεγκιάχ). Ακολουθώς κάνει ατελή κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα, με την έκτη βαθμίδα (Φα, εβίτς) να ελαττώνεται και να σχηματίζει ένα πεντάχορδο (μινόρε) και ως εκ τούτου να αλλάζει το όνομα της έκτης βαθμίδας από εβίτς σε ατζέμ (b, βεβαρυμένη). Συγκεκριμένα, στο μέτρο 3, η μελωδική γραμμή κάνει καθοδική φράση από την έβδομη βαθμίδα (Σολ, γκερντανιγιέ) για να καταλήξει στην τέταρτη βαθμίδα. Στο μέτρο 4, γίνεται ξανά καθοδική φράση, αυτή τη φορά από την πέμπτη βαθμίδα (Μι, χουσεϊνί) καταλήγοντας στη δεύτερη βαθμίδα. Στο μέτρο 5, η μελωδική γραμμή ανεβαίνει από τη δεύτερη βαθμίδα επιτελώντας καταληκτική φράση που έχει ως στόχο την τέταρτη βαθμίδα, στην οποία καταλήγει στο επόμενο μέτρο, το μέτρο 6. Στα εναπομείναντα μέτρα της εισαγωγής, 7-10, εμφανίζονται αντίστοιχα οι ίδιες ακριβώς κινήσεις.

**Μέτρα 11-14 (Τραγούδι):** Στα μέτρα αυτά η μελωδική γραμμή κάνει στάση στην πέμπτη βαθμίδα (χουσεινί) χωρίς να κάνει τετράχορδο ουσάκ σε αυτήν, όμως εμμέσως αυτό εννοείται λόγω της δομής του ιδίου του μακάμ.

**Μέτρα 15-16:** Στο μέτρο 15, η μελωδική γραμμή επιμένει να στέκεται στη πέμπτη βαθμίδα (χουσεινί) ενώ στο μέτρο 16 θα κάνει ατελή κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα (νεβά), με την έκτη βαθμίδα να είναι ατζέμ (b).

**Μέτρα 17-19:** Εδώ η μελωδική γραμμή κάνει χαρακτηριστικά ένα πεντάχορδο ραστ από την τέταρτη βαθμίδα (νεβά) με ανοδική κίνηση μέχρι τη βαθμίδα μουχαγιέρ (οκτάβα τονικής βαθμίδας ντουγκιάχ) και επιστρέφοντας πίσω στην τέταρτη βαθμίδα (νεβά). Την ίδια καθοδική κίνηση, επαναλαμβάνει και στο μέτρο 19.

**Μέτρα 20-22:** Στο μέτρο 20 η μελωδική γραμμή κατεβαίνει μέχρι τη δεύτερη βαθμίδα (σεγκιάχ) και ακολούθως στα μέτρα 21-22 ανεβαίνει ξανά για να κάνει για ακόμη μια φορά ατελή κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα (νεβά) με την έκτη βαθμίδα να είναι ξανά ατζέμ.

**Μέτρα 23-30:** Στα εναπομείντα μέτρα, επαναλαμβάνει τις ίδιες κινήσεις που είδαμε στα μέτρα 19-22, ενδεχομένως κάπως διαφορετικά αναλυμένες από τον οργανοπαίκτη. Αυτό πάντα εναπόκειται βέβαια στους οργανοπαίκτες, μιας και αυτή η μουσική είναι επιτελεστικού χαρακτήρα.

### 3.3.2 Ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού «Βράκα»

Η ρυθμική αγωγή του σκοπού είναι τα 2/4. Είναι δηλαδή δίσημος σκοπός με τους ισχυρούς χτύπους να είναι ο πρώτος και ο δεύτερος, όπως φαίνεται και στην Εικόνα 8 στη συνέχεια.



Εικόνα 8. Το ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού «Βράκα»

Βλέπουμε εδώ ότι η ρυθμική αγωγή του τραγουδιού «Βράκα» στην Εικόνα 8, έχει τις ίδιες διαμοιράσεις ρυθμικών αξιών στο μέτρο με την Εικόνα 6, δηλαδή με το ρυθμικό μοτίβο που χτυπούν οι χορευτές με τα κουτάλια χορεύοντας τον «Κόνιαλη».

### 3.4 Συγκριτική παράθεση των τραγουδιών «Κόνιαλης» και «Βράκα»

#### 3.4.1 Σύγκριση ως προς την τροπικότητα

Μετά από την τροπική ανάλυση που έγινε, παρατηρούμε πολλές ομοιότητες ως προς τον τρόπο που λειτουργούν τα τροπικά ιδιώματα μέσα σε αυτά τα δύο τραγούδια. Βλέπουμε πολλές ομοιότητες στις τροπικές κινήσεις που συναντάμε στις δύο μελωδικές γραμμές, καθώς και το χρονικό πλαίσιο όπου αυτές λαμβάνουν χώρα. Στον παρακάτω πίνακα (βλ. Πίνακας 1) φαίνεται ότι τα δύο τραγούδια κινούνται σχεδόν παράλληλα με βάση τις τροπικές αλλαγές που επιδέχονται σε σχέση με τα μουσικά μέτρα όπου αυτές εμφανίζονται.

«Κόνιαλης»		«Βράκα»	
<b>Μέτρα 1-8 (εισαγωγή)</b>	Πεντάχορδο ραστ στην τέταρτη βαθμίδα και ατελής κατάληξη σε αυτή.	<b>Μέτρα 3-10 (εισαγωγή)</b>	Πεντάχορδο ραστ στην τέταρτη βαθμίδα και ατελής κατάληξη σε αυτή.
<b>Μέτρα 9-12:</b>	Τετράχορδο ουσάκ από την Πέμπτη βαθμίδα (χουσεϊνί) και ημιτελής κατάληξη σε αυτή.	<b>Μέτρα 11-14:</b>	Στάση στην πέμπτη βαθμίδα χουσεϊνί. Εμμέσως υπονοείται το τετράχορδο ουσάκ, αν και δεν εμφανίζεται στα

			συγκεκριμένα μέτρα.
<b>Μέτρα 13-16:</b>	Στάση στην πέμπτη βαθμίδα και ατελής κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα.	<b>Μέτρα 15-16:</b>	Στάση στην πέμπτη βαθμίδα και ατελής κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα.
<b>Μέτρα 17-19:</b>	Πεντάχορδο ραστ στην τέταρτη βαθμίδα.	<b>Μέτρα 17-19:</b>	Πεντάχορδο ραστ στην τέταρτη βαθμίδα.
<b>Μέτρα 20-22:</b>	Καθοδική κίνηση μέχρι τη δεύτερη βαθμίδα και ακολούθως ανοδική κίνηση μέχρι την τέταρτη βαθμίδα κάνοντας ατελή κατάληξη σε αυτή.	<b>Μέτρα 20-22:</b>	Καθοδική κίνηση μέχρι τη δεύτερη βαθμίδα και ακολούθως ανοδική κίνηση μέχρι την τέταρτη βαθμίδα κάνοντας ατελή κατάληξη σε αυτή.

Πίνακας 1. Σύγκριση των τραγουδιών «Κόνιαλης» και «Βράκα» ως προς την τροπικότητα


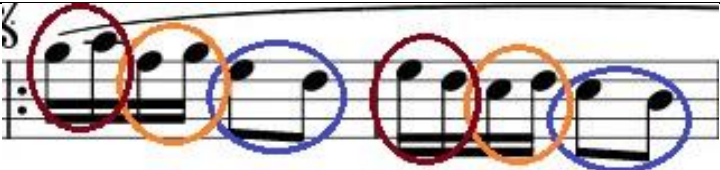
### 3.4.2 Σύγκριση ως προς τη ρυθμική αγωγή

Και τα δύο αυτά τραγούδια έχουν την ίδια ρυθμική αγωγή, των 2/4. Όσον αφορά τον διαμοιρασμό των μουσικών αξιών στο μουσικό μέτρο, οι ισχυροί χτύποι και στα δύο τραγούδια είναι οι 1 και 2. Στο τραγούδι «Βράκα» ο διαμοιρασμός των αξιών είναι πανομοιότυπος με το ρυθμικό μοτίβο στο οποίο χτυπούν οι χορευτές χορεύοντας τον «Κόνιαλη» (βλ. Εικόνα 6), ενώ δεν παρατηρείται μεγάλη διαφορά στη σύγκρισή του με το ρυθμικό μοτίβο του «Κόνιαλη», καθώς η μόνη διαφορά παρατηρείται στον τελευταίο χτύπο του μέτρου, δηλαδή στο 2+, όπου στη «Βράκα» βρίσκουμε τη ρυθμική αξία του ενός ογδούου ενώ στον «Κόνιαλη» των δύο δεκάτων-έκτων (ένα όγδοο ισούται με δύο δέκατα-έκτα) (βλ. Εικόνα 5 & Εικόνα 8).

### 3.4.3 Σύγκριση ως προς τις μουσικές φράσεις

Σε αυτό το σημείο ας παρατεθούν μεμονωμένες μουσικές φράσεις που καταγράφηκαν και από τις δύο επιτελέσεις, καθώς πέρα από την τροπικότητα, αξίζει, κατά τον γράφοντα, να συγκριθούν και μουσικές φράσεις των δύο τραγουδιών για την καλύτερη τεκμηρίωση του ζητήματος που εξετάζεται στα πλαίσια της παρούσας εργασίας (βλ. **Error! Reference source not found.**). Για την ανάλυση των μουσικών φράσεων των δύο τραγουδιών που ακολουθούν, αλλά και των

επόμενων στη συνέχεια, θα γίνει χρήση οπτικών βοηθημάτων, συγκεκριμένα χρωμάτων, όπου θα βοηθήσουν στην καλύτερη κατανόηση της εκάστοτε μουσικής φράσης που μελετάται. Όπου παρατηρούνται φράσεις κυκλωμένες με το ίδιο χρώμα, είτε κάθετα στα δύο τραγούδια, είτε οριζόντια στο ίδιο τραγούδι, τότε σημαίνει ότι σε αυτές παρατηρήθηκαν ομοιότητες και θα τύχουν σύγκρισης από τον γράφοντα.

Φράση 1	
«Κόνιαλης» (μέτρα 1-2)	
«Βράκα» (μέτρα 3-4)	

Πίνακας 2. Σύγκριση της πρώτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας»

Όπως προκύπτει από τον **Error! Reference source not found.** παραπάνω, στις δύο πρώτες φράσεις των δύο τραγουδιών, παρατηρείται το ίδιο μοτίβο μουσικών αξιών στο μέτρο. Δηλαδή βλέπουμε στην αρχή του μέτρου τα τέσσερα δέκατα-έκτα, κυκλωμένα με κόκκινο και πορτοκαλί χρώμα και ακολούθως τα δύο όγδοα, κυκλωμένα με μπλέ. Οι τονικές καταλήξεις, τόσο στο πρώτο μέτρο, όσο και στο δεύτερο, είναι οι ίδιες. Στο πρώτο μέτρο καταλήγουν και οι δύο στην τέταρτη βαθμίδα (νεβά), δηλαδή τον φθόγγο Ρε (D) και στο δεύτερο μέτρο στη δεύτερη βαθμίδα (σεγκιάχ), δηλαδή τον φθόγγο Σι με ανάποδη ύφεση ενός κόμματος (Bd).

Στο δεύτερο μισό των δύο τετράδων των δεκάτων-έκτων που απαρτίζουν το πρώτο και δεύτερο μέτρο και είναι κυκλωμένες με πορτοκαλί χρώμα, πάλι στον **Error! Reference source not found.**, παρατηρείται η ίδια αλληλουχία φθόγγων. Στο πρώτο μέτρο έχουμε τους φθόγγους Φα# (F#, εβίτς) και Σολ (G, γκερντανιέ) και στο δεύτερο μέτρο Ντο (C, τσαργκιάχ) και Ρε (D, νεβά). Αυτό παρατηρείται και στο δεύτερο μισό του πρώτου και δεύτερου μέτρου, όπου οι δύο ομάδες όγδων που είναι κυκλωμένες με μπλε χρώμα, έχουν και αυτές την ίδια αλληλουχία



φθόγγων. Στο πρώτο μέτρο έχουμε τους φθόγγους Μι (E, χουσεϊνί) και Ρε (D, νεβά) και στο δεύτερο μέτρο τους φθόγγους Ντο (C, τσαργκιάχ) και Σι ανάποδη ύφεση ενός κόμματος (Bd, σεγκιάχ).

<b>Φράση 2</b>	
<b>«Κόνιαλης» (μέτρα 3-4)</b>	
<b>«Βράκα» (μέτρα 5-6)</b>	

Πίνακας 3. Σύγκριση της δεύτερης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας»



Όπως προκύπτει από τον Πίνακα 3, στα μέτρα που αντιστοιχούν στη δεύτερη φράση των δύο τραγουδιών παρατηρούμε ξανά την ίδια δομή και το ίδιο μοτίβο στις αξίες των φθόγγων, καθώς και οι δύο φράσεις ξεκινούν με δύο όγδοα, κυκλωμένα με μπλε χρώμα, ακολούθως συνεχίζουν με τέσσερα δέκατα-έκτα, κυκλωμένα με κόκκινο χρώμα και στη συνέχεια, στο επόμενο μέτρο, με ένα όγδοο, κυκλωμένο με πορτοκαλί χρώμα. Παρατηρούμε επίσης, ότι και οι δύο φράσεις καταλήγουν στο επόμενο μέτρο στην τέταρτη βαθμίδα (νεβά), φθόγγο Ρε (D), κυκλωμένο με πορτοκαλί χρώμα. Στην αρχή των δύο φράσεων, τα δύο όγδοα, κυκλωμένα με μπλε χρώμα, μοιράζονται τους ίδιους φθόγγους, Ντο (C, τσαργκιάχ) και Ρε (D, νεβά). Όσον αφορά τα τέσσερα δέκατα-έκτα των δύο φράσεων, κυκλωμένα στον Πίνακα 3 με κόκκινο χρώμα, δεν μοιράζονται τους ίδιους φθόγγους εξ ολοκλήρου, παρ' όλα αυτά μοιράζονται τους φθόγγους Μι (E, χουσεϊνί) και Φα (F, ατζέμ).

### Φράση 3

<b>«Κόνιαλης»</b> <b>(μέτρα 9-10)</b>	
<b>«Βράκα»</b> <b>(μέτρα 11-12)</b>	

Πίνακας 4. Σύγκριση της τρίτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας»

Στην τρίτη φράση του τραγουδιού «Βράκα» που παρατίθεται στον Πίνακας 4, παρατηρούμε μια στάση της μελωδικής γραμμής πάνω στον φθόγγο Μι (E), δηλαδή την πέμπτη βαθμίδα (χουσεϊνί) τον οποίο και επαναλαμβάνει πάνω στο ρυθμικό μοτίβο του σκοπού. Στην αντίστοιχη φράση του «Κόνιαλη», στο πρώτο μέτρο παρατηρούμε μια καθοδική φράση που καταλήγει στο επόμενο μέτρο στον φθόγγο Μι (E), δηλαδή την πέμπτη βαθμίδα (χουσεϊνί) όπου και στέκεται. Και οι δύο φράσεις τονίζουν τον φθόγγο Μι (E, χουσεϊνί) και έχουν σαν τονικό κέντρο την πέμπτη βαθμίδα.

Φράση 4	
<b>«Κόνιαλης»</b> <b>(μέτρα 13-16)</b>	
<b>«Βράκα»</b> <b>(μέτρα 14-16)</b>	

Πίνακας 5. Σύγκριση της τέταρτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας»

Οι φράσεις αυτές επαναλαμβάνονται και στα επόμενα μέτρα των δύο τραγουδιών, 11-12 και 13-14 αντίστοιχα, όπως προκύπτει και από τον Πίνακας 5.

Στον Πίνακα 5, όπου παρατίθεται η τέταρτη φράση των τραγουδιών, βλέπουμε ότι στον «Κόνιαλη», στα πρώτα δύο μέτρα, η φράση τονίζει τον φθόγγο Μι (E, χουσεϊνί), ενώ στο τρίτο μέτρο κάνει κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα, τον φθόγγο Ρε (D, νεβά), με καθοδική φράση την οποία και επαναλαμβάνει στο τέταρτο μέτρο. Άρα έχουμε δύο μέτρα με τονικό κέντρο την πέμπτη βαθμίδα και δύο μέτρα με τονικό κέντρο την τέταρτη βαθμίδα.

Στη «Βράκα», στο πρώτο μέτρο ο φθόγγος Μι (E, χουσεϊνί) «απλώνεται» σε τέσσερα όγδοα, σε ολόκληρο το μέτρο δηλαδή. Στο επόμενο μέτρο γίνεται καθοδική φράση που καταλήγει στην τέταρτη βαθμίδα, στον φθόγγο Ρε (D, νεβά). Άρα εδώ έχουμε ένα μέτρο με τονικό κέντρο την πέμπτη βαθμίδα και ένα μέτρο με τονικό κέντρο την τέταρτη βαθμίδα.

Και στα δύο αυτά τραγούδια παρατηρείται η ίδια μελωδική κίνηση, με τη μόνη διαφορά ότι, στον «Κόνιαλη» η όλη κίνηση επεκτείνεται σε τέσσερα μουσικά μέτρα (δύο μέτρα Μι + δυο μέτρα Ρε), ενώ στη «Βράκα» επεκτείνεται σε δύο (ένα μέτρο Μι + ένα μέτρο Ρε).

Φράση 5	
«Κόνιαλης» (μέτρα 17-18)	
«Βράκα» (μέτρα 17-18)	

Πίνακας 6. Σύγκριση της πέμπτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας»

Στην πέμπτη φράση των δύο τραγουδιών που παρατίθεται στον Πίνακα 6, παρατηρούμε στο πρώτο μέτρο την ίδια ανοδική μελωδική φράση, κυκλωμένη με μπλε χρώμα, με τις ίδιες ρυθμικές αξίες, με τη μόνη διαφορά μεταξύ των δύο να βρίσκεται στον τελευταίο φθόγγο του μέτρου, όπου στον «Κόνιαλη» ο φθόγγος είναι Φα# (F#, εβίτζ) ενώ στη «Βράκα» ο φθόγγος είναι Λα (A, μουχαγιέρ).

Στα επόμενα μέτρα των δύο τραγουδιών, κυκλωμένα με πορτοκαλί χρώμα, η μελωδία έχει καθοδική πορεία, με τη φράση και στα δύο να είναι η ίδια και ως προς το τονικό ύψος αλλά και ως προς τις ρυθμικές αξίες.

Φράση 6	
«Κόνιαλης» (μέτρα 19-20)	<p>ba stir- mam Ya ar ya- ar</p>
Βράκα (μέτρα 19-20)	<p>-κά- μαν μου ε-</p>

Πίνακας 7. Σύγκριση της έκτης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας»

Στον Πίνακα 7 παρατηρούμε ότι και στα δύο τραγούδια στο πρώτο μέτρο, για ακόμη μια φορά, χρησιμοποιούνται κοινοί φθόγγοι αλλά και φράση, κυκλωμένα εδώ με πορτοκαλί και μπλε χρώμα, ενώ έχουμε μια καθοδική φράση από τον φθόγγο Σολ (G, γκερντανιέ) να καταλήγει στον φθόγγο Ρε (D, νεβά). Η μόνη διαφορά μεταξύ των δύο φράσεων συναντάται στον πρώτο χτύπο του μέτρου που είναι κυκλωμένος με πορτοκαλί χρώμα, στις ρυθμικές αξίες, όπου στον «Κόνιαλη» έχουμε ενά όγδοο και δύο δέκατα-έκτα, όπου στο πρώτο επαναλαμβάνεται ο φθόγγος Σολ (G, γκερντανιέ), ενώ στη «Βράκα» έχουμε δύο όγδοα, τους φθόγγους Σολ (G, γκερντανιέ) και Φα# (F#, εβίτς).

Στο δεύτερο μέτρο των δύο τραγουδιών, στον δεύτερο χτύπο του μέτρου έχουμε ακριβώς τους ίδιους φθόγγους, Ντο (C, τσαργκιάχ) και Σιδ (Bd, σεγκιάχ) κυκλωμένους με μπλε χρώμα και στα δύο τραγούδια. Εδώ η όλη φράση του δεύτερου μέτρου του σκοπού «Βράκα» εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένη από αυτήν που συναντάμε στον «Κόνιαλη». Αν και οι ρυθμικές αξίες είναι οι ίδιες, παρατηρείται μια διαφορά στον πρώτο χτύπο, κυκλωμένο με καφέ χρώμα, στα δέκατα-έκτα ως προς την αλληλουχία των φθόγων τους. Στον «Κόνιαλη» η ακολουθία των φθόγων είναι Ρε-Ντο-Ρε-Μι ενώ στη «Βράκα» Μι-Ρε-Ντο-Ρε. Έχουμε λοιπόν

κοινούς φθόγγους, με διαφορετική σειρά, πράγμα που αλλάζει εντελώς το άκουσμα της φράσης. Ας σημειωθεί ξανά εδώ, ότι αυτό είναι σύνηθες φαινόμενο των υπό μελέτη μουσικών παραδόσεων λόγω της προφορικότητας τους αλλά και του επιτελεστικού τους χαρακτήρα. Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση στη σύγκριση των δύο τετράδων των δεκάτων-έκτων είναι πως εάν τα δέκατα-έκτα στη «Βράκα» διαβαστούν ανάποδα, δηλαδή από δεξιά προς αριστερά, τότε σχηματίζει την ακολουθία των δεκάτων-έκτων του «Κόνιαλη». Πρόκειται δηλαδή, θα μπορούσαμε να πούμε, για έναν καθρέφτη της φράσης του «Κόνιαλη».

Φράση 7	
«Κόνιαλης» (μέτρα 21-22)	<p>Ko      nya      lim      yu-      ru</p>
«Βράκα» (μέτρα 21-22)	<p>-κα-    μαν      μου    μι-    α      βρά-    καν,</p>

Πίνακας 8. Σύγκριση της έβδομης φράσης του «Κόνιαλη» και της «Βράκας»

Στην έβδομη και τελευταία φράση που θα αναλύσουμε στα δύο τραγούδια, όπως φαίνεται στον Πίνακας 8 παραπάνω, παρατηρούμε στο πρώτο μέτρο και στον πρώτο χτύπο πως έχουμε τους κοινούς φθόγγους Ντο (C, τσαργκιάχ) και Ρε (D, νεβά) κυκλωμένους με μπλε χρώμα. Στον δεύτερο χτύπο του πρώτου μέτρου, κυκλωμένο με καφέ χρώμα, υπάρχει μια διαφορά μεταξύ των τραγουδιών όσον αφορά τις ρυθμικές αξίες, όπου στον «Κόνιαλη» έχουμε τέσσερα δέκατα-έκτα, ενώ στην «Βράκα» έχουμε ένα όγδοο και δύο δέκατα-έκτα. Παρ' όλα αυτά, μοιράζονται τους κοινούς φθόγγους Μι (E, χουσεϊνί) και Φα φυσικό (F, ατζέμ). Ο επιπλέον φθόγγος που παρατηρείται στον «Κόνιαλη», είναι ουσιαστικά ο φθόγγος Ρε (D, νεβά) που στο επόμενο μέτρο γίνεται κατάληξη σε αυτόν. Φρασεολογικά, δεν υπάρχει κάποια μεγάλη διαφορά ως προς την έκφραση ή το άκουσμα της φράσης, αφού ουσιαστικά έχουν τους ίδιους φθόγγους, μόνο που η φράση στον «Κόνιαλη» καταλήγει στο Ρε (D, νεβά) ήδη από το ίδιο μέτρο, ενώ η φράση στη «Βράκα» καταλήγει σε αυτόν στο επόμενο μέτρο.

### 3.5 “Oğlan oğlan” & «Τ’ Αη Φιλίππου»

#### *Ιστορικά στοιχεία για τους δύο σκοπούς*

Ο σκοπός «Τ’ Αη Φιλίππου» ανήκει στη μουσική παράδοση της Κύπρου και συναντάται επίσης με την ονομασία «Μια μικρούλα όμορφη». Είναι ένα τραγούδι που αναφέρεται στον γάμο. Οι στίχοι μιλούν για μια νεαρή κοπέλα δεκαεννιά χρόνων, η οποία ζητά από τους γονείς της να την παντρεύσουν, αφού η ίδια θεωρεί πως είναι σε ηλικία γάμου. Δυστυχώς, ο γράφων δεν κατάφερα να βρω στοιχεία για την προέλευση του σκοπού αυτού ή το πότε εμφανίστηκε χρονολογικά στην Κύπρο. Το τραγούδι “Oğlan oğlan” (Κορ, 2005β) είναι μέρος της καππαδοκικής μουσικής παράδοσης. Βέβαια, είναι ευρύτερα γνωστό στο ελληνικό κοινό μέσω της ερμηνείας του από τον λαϊκό τραγουδιστή Στέλιο Καζαντζίδη (Καζαντζίδης, 1980). Σε αντίθεση με το «Τ’ Αη Φιλίππου» που αναφέρεται σε μια κοπέλα, οι στίχοι του “Oğlan oğlan” περιγράφουν ένα όμορφο αγόρι, χωρίς ωστόσο να έχουν κάποια συγκεκριμένη νοηματική συνοχή.

Το συγκεκριμένο τραγούδι, όπως και αυτό που εξετάστηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, επίσης συναντάται και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παραλλαγή «Από την Αθήνα όταν πέρασα» που τραγουδιέται στον Βόλακα της Δράμας, στην οποία οι στίχοι μοιάζουν αρκετά με αυτούς του ευρύτερα γνωστού τραγουδιού «Από ξένο τόπο». Συγκεκριμένα, μέσω των στίχων εκφράζεται ένας περαστικός ταξιδιώτης στην Αθήνα, όπου είδε μια κοπέλα με μαύρα μάτια, ξανθά μαλλιά και ελιά στον μάγουλο να στέκεται στο παράθυρό της και στο τραγούδι της ζητά να του χαρίσει την ελιά της που τον «τυραννεί»<sup>16</sup>.

### 3.6 “Oğlan oğlan”

Στην Εικόνα 9 παρατίθεται η μουσική καταγραφή του “Oğlan oğlan” με επισημάνσεις από τον γράφοντα που θα εξηγηθούν στη συνέχεια. Η επιτέλεση που χρησιμοποιήθηκε για να γίνει η καταγραφή ανήκει στον δίσκο της Dilek Κορ με την ονομασία “Karşı” (Κορ, 2005β). Η

---

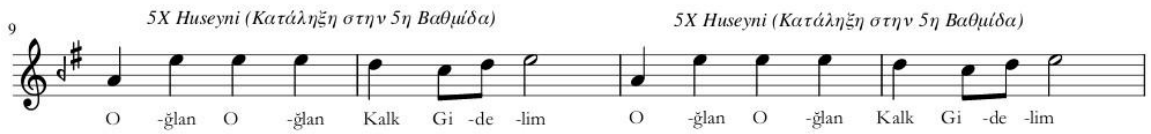
<sup>16</sup> Ευχαριστώ πολύ την Ευαγγελία Χαλδαιάκη για την επισημάνση της συγκεκριμένης παραλλαγής, την οποία εντόπισε στα πλαίσια επιτόπιας έρευνας που πραγματοποίησε στα χωριά της Δράμας τον Ιανουάριο του 2024. Δυστυχώς το συγκεκριμένο τραγούδι δεν είναι καταγεγραμμένο δισκογραφικά ή βιβλιογραφικά, οπότε η εδώ παράθεσή του βασίζεται στην προαναφερθείσα επιτόπια έρευνα και σε μαρτυρίες ντόπιων μουσικών.

καταγραφή αποτελεί μια φωτογραφική αποτύπωση της προαναφερθείσας επιτέλεσης. Στο Παράρτημα της εργασίας μπορεί να αναζητηθεί καθαρογραφημένη καταγραφή του ίδιου τραγουδιού (βλ. Εικόνα 15).

# Οğlan Oğlan

## Καππαδοκία

Makam Huseyni



Oğlan oğlan, boynuma dolan  
Oğlan oğlan, boynuma dolan  
Kollarım sana yastık, saçlarım yorgan  
Ne güzel oğlan, babası çoban  
Kollarım sana yastık, saçlarım yorgan  
Ne güzel oğlan, ben yandım aman

Oğlana yaptırđım fil dişli tarak  
Oğlana yaptırđım fil dişli tarak  
Tara kâkülünü, bir yana bırak  
Ne güzel oğlan, babası çoban  
Tara kâkülünü, bir yana bırak  
Ne güzel oğlan, ben yandım aman

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοΐζου

Εικόνα 9. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού “Οğlan oğlan” με επισημάνσεις από τον γράφοντα

### 3.6.1 Μουσικολογική ανάλυση και σχολιασμός του τραγουδιού “Ođlan ođlan”

#### *Περί του μακάμ του τραγουδιού “Ođlan ođlan”*

Το τραγούδι “Ođlan ođlan” ανήκει και αυτό στο μακάμ χουσεϊνί, όπως και τα δύο τραγούδια που αναλύθηκαν πιο πάνω. Αν και δεν επιτελείται τετράχορδο ουσάκ από την πέμπτη βαθμίδα, θεωρούμε πως αυτό υπονοείται. Από τη στιγμή που έχουμε ένα πεντάχορδο χουσεϊνί στη βάση, μιας και η μελωδική γραμμή εκτείνεται από τον φθόγγο Λα μέχρι και τον φθόγγο Μι και η μελωδική γραμμή μέσα στο τραγούδι τονίζει ξεκάθαρα την πέμπτη βαθμίδα, τότε θεωρούμε πως αυτό ανήκει στο μακάμ χουσεϊνί. Το ίδιο ισχύει και για το τραγούδι «Τ’ Άη Φιλίππου» που θα αναλυθεί παρακάτω στην πορεία της παρούσας εργασίας.

#### *Μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού “Ođlan ođlan”*

**Μέτρα 1-4:** Στα μέτρα αυτά θεμελιώνεται το ρυθμικό σχήμα του τραγουδιού με εναλλαγή των φθόγγων της βάσης (Λα, ντουγκιάχ) και της υποτονικής (Σολ, ραστ).

**Μέτρα 5-8 (Εισαγωγή):** Στα πρώτα τέσσερα μέτρα, την εισαγωγή δηλαδή, το τραγούδι κινείται γύρω από τη βάση, κάνοντας ανοδική φράση που φτάνει μέχρι και την πέμπτη βαθμίδα (Μι, χουσεϊνί) και ακολούθως καταλήγει ξανά στη βάση. Στα μέτρα 5 και 7 η φράση ανεβαίνοντας με πεντάχορδο χουσεϊνί καταλήγει στην τέταρτη βαθμίδα (Ρε, νεβά) ενώ στα μέτρα 6 και 8 κατεβαίνει για να καταλήξει στη βάση. Πιο αναλυτικά, στο μέτρο 5 η φράση ξεκινά από την βάση, φτάνοντας με ανοδική πορεία μέχρι και την πέμπτη βαθμίδα, πριν κατέβει στην τέταρτη βαθμίδα. Στο μέτρο 6 προσεγγίζεται η βάση με δύο ελαφρώς διαφοροποιημένες φράσεις, η πρώτη στον πρώτο χτύπο του μέτρου με την ακολουθία Ντο-Ρε-Σιδ-Λα και η δεύτερη από τον τρίτο χτύπο με την ακολουθία Ρε-Ντο-Σιδ-Λα. Στο μέτρο 7 γίνεται ακριβώς η ίδια κίνηση με το μέτρο 5. Στο μέτρο 8, όπου και είναι το τελευταίο της εισαγωγής, η μελωδική γραμμή καταλήγει στη βάση με καθοδική φράση που ξεκινά από την τρίτη βαθμίδα (Ντο, τσαργκιάχ), φτάνει αρχικά μέχρι την τέταρτη βαθμίδα και ακολούθως κατεβαίνει στη βάση.

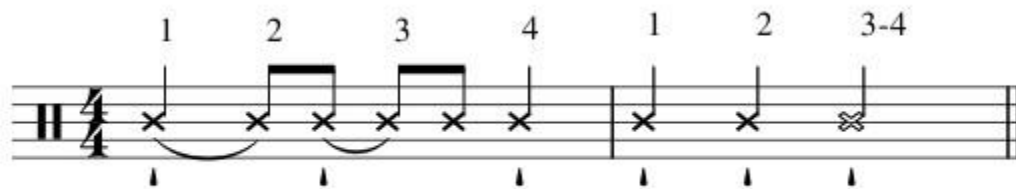
**Μέτρα 9-12 (Τραγούδι):** Στα μέτρα αυτά που μπαίνει το τραγούδι, η μελωδική γραμμή στηρίζεται πάνω στην πέμπτη βαθμίδα, αρχικά στο μέτρο 9, και ακολούθως στο μέτρο 10 όπου καταλήγει σε αυτή. Η ίδια κίνηση επαναλαμβάνεται και στα μέτρα 11 και 12.

**Μέτρα 13-14:** Στο μέτρο 13 η μελωδική γραμμή στηρίζεται στην τέταρτη βαθμίδα. Αργότερα στο μέτρο 14 με καθοδική κίνηση η μελωδική γραμμή θα καταλήξει στη δεύτερη βαθμίδα.

**Μέτρα 15-16:** Στο μέτρο 15 η μελωδική γραμμή επιμένει στη δεύτερη βαθμίδα, αφού πρώτα στηριχτεί στο πρώτο μισό του μέτρου στη βάση Λα. Στο μέτρο 16, με καθοδική κίνηση, κάνει κατάληξη στη βάση. Στα μέτρα 13-16 βλέπουμε μια ομαλή κίνηση της μελωδικής γραμμής για να κάνει την τελική της κατάληξη. Ξεκινά από την τέταρτη βαθμίδα στο μέτρο 13, ακολούθως μέσω της τρίτης βαθμίδας (τσαργκιάχ) καταλήγει στη δεύτερη βαθμίδα, ακολούθως ξανατονίζει τη δεύτερη βαθμίδα στο μέτρο 15 και τελικά καταλήγει στη βάση στο μέτρο 16.

### 3.6.2 Ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού “Oğlan oğlan”

Η ρυθμική αγωγή του τραγουδιού είναι τα 4/4, όπως φαίνεται και παρακάτω στην Εικόνα 10. Ο ρυθμός είναι αργό τσιφτετέλι και η ρυθμική φράση ολοκληρώνεται σε δύο μέτρα, όπου στο πρώτο τονίζεται ο πρώτος χτύπος, το δεύτερο μισό του δεύτερου χτύπου (2+), το δεύτερο μισό του τρίτου χτύπου (3+) και ο τέταρτος χτύπος. Στο δεύτερο μέτρο τονίζεται ο πρώτος, δεύτερος και τρίτος χτύπος.



Εικόνα 10. Το ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού “Oğlan oğlan”

### 3.7 «Τ' Άη Φιλίππου»

Στην Εικόνα 11 βλέπουμε τη μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου» με επισημάνσεις από τον γράφοντα που θα εξηγηθούν στη συνέχεια. Η επιτέλεση καταγραφής που χρησιμοποιήθηκε για να γίνει η καταγραφή είναι από τον δίσκο της Πελαγίας Κυριακού με τίτλο «Ολόασπρον πεζούνι» (Κυριακού, 2003). Η καταγραφή αποτελεί μια φωτογραφική αποτύπωση της προαναφερθείσας επιτέλεσης. Στο Παράρτημα της εργασίας μπορεί να αναζητηθεί καταγραφή του ίδιου τραγουδιού καθαρογραφημένη (βλ. Εικόνα 16).

# Τ' Άη Φιλίππου

Παραδοσιακό Κύπρου

Makam Huseyni

Εισαγωγή *5X Huseyni (Ανοίγει στην 4η Βαθμίδα και καταλήγει στη Βάση)*



6 *5X Huseyni (Κατάληξη στην 5η Βαθμίδα)* *5X Huseyni (Κατάληξη στην 5η Βαθμίδα)*



Τ' Άη Φι-λί-ππου δκιά-βη -κεν τζι ήρ-τεν τ'Άη Μη -νά Τ' Άη Φι-λί-ππου δκιά-βη -κεν τζι ήρ-τεν τ'Άη Μη -νά Τζι'

10 *Η φράση στηρίζεται στην 4η Βαθμίδα(Neva) και καταλήγει στη Βάση*



κο-ρα-σιές πα -ντρε-ύκου-νται Τζι' αλλά-σοουν τα λε -γνά Τζι' αλλά-σοουν τα λε -γνά Τζι' αλλά-σοουν τα λε -γνά

1) Τ' Άη Φιλίππου δκιάβηκεν τζι ήρτεν τ' Άη Μηνά, }X2  
τζι' οι κορασιές παντρεύκουνται,  
τζι' αλλάσσουν τα λεγνά}X3

2) Μια μαυρομματούσα γρονών δεκαενιά, }X2  
στην μάναν της πααίνει  
παράπον' αρκινά}X3

3) Τ' Άη Φιλίππου δκιάβηκεν τζι' ο τζαυρός περνά, } X2  
η Μαρικκού αρμάστηκεν,  
τζι' εγιώ ακόμα να. } X3

4) Όποιος τρώ' τζαι πίννει τζαι καλοπερνά, } X2  
ούτε τον ινοιάζει,  
ο άλλος αν πεινά. } X3

5) Εν τον παίρνω μάνα τον φτωχο-Κωστήν, } X2  
ούλον να με ταΐζει,  
πατάταν χογλαστήν } X3

6) Εν τον παίρνω μάνα ούτε τον ψαράν, } X2  
μερόνυχτα γυρίζει,  
μες στ' αρμυρά νερά. } X3

7) Εν τον θέλω μάνα ούτε το βοσκόν, }X2  
τες νύχτες ξωτζομίζει,  
στον κάμπον, στο βουνόν} X3

8) Είπα σου το μάνα να σου το ξαναπώ, } X2  
εγιώ εν να τον πάρω,  
τον νέον π' αγαπώ. } X3

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοΐζου

Εικόνα 11. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου» με επισημάνσεις από τον γράφοντα

### 3.7.1 Μουσικολογική ανάλυση και σχολιασμός του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου»

#### *Περί του μακάμ του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου»*

Το τραγούδι αυτό ανήκει στο μακάμ χουσεϊνί, όπως και τα υπόλοιπα τραγούδια που ήδη αναλύθηκαν παραπάνω.

#### *Μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου»*

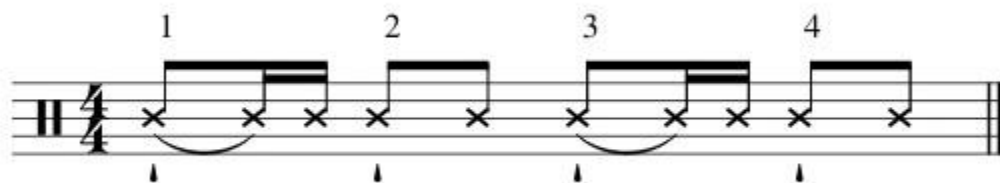
**Μέτρα 1-5 (Εισαγωγή):** Στα πρώτα μέτρα του τραγουδιού που είναι και η εισαγωγή του, η μελωδική γραμμή στο πρώτο μέτρο κάνει μια ανοδική φράση, η οποία ξεκινάει από το δεύτερο μισό του τρίτου χτύπου του μέτρου, από τη βάση (Λα, ντουγκιάχ) που φτάνει μέχρι και την τέταρτη βαθμίδα (Ρε, νεβά). Ο φθόγγος Ρε ανήκει στο επόμενο μέτρο, όπου και ξεκινά η μελωδική γραμμή της εισαγωγής. Στο δεύτερο μέτρο η μελωδική γραμμή τονίζει την τέταρτη βαθμίδα την οποία εναλλάσσει ρυθμικά με τη βάση. Στο πρώτο μισό του τρίτου μέτρου, επιτελεί μια καθοδική φράση η οποία ξεκινά από την τέταρτη βαθμίδα, φτάνει αρχικά μέχρι την πέμπτη βαθμίδα (Μι, χουσεϊνί) και έπειτα κατεβαίνει μέχρι τη δεύτερη βαθμίδα (Σιδ, σεγκιάχ). Έπειτα, η μελωδική γραμμή επιστρέφει στην τέταρτη βαθμίδα, όπου αυτή εναλλάσσεται ρυθμικά με την τρίτη βαθμίδα (Ντο, τσαργκιάχ) για να έρθει στο τελευταίο μισό του τέταρτου χτύπου να 'προσγειωθεί' ξανά στη δεύτερη βαθμίδα. Στο πρώτο μισό του τέταρτου μέτρου, συναντάμε τον φθόγγο Λα, τη βάση δηλαδή. Ακολουθώντας, στο δεύτερο μισό του μέτρου, γίνεται ξανά αυτή η ρυθμική εναλλαγή μεταξύ φθόγγων, αυτή τη φορά μεταξύ δεύτερης και τρίτης βαθμίδας, για να κατέβει η μελωδική γραμμή ξανά στη βάση. Στο τελευταίο μέτρο της εισαγωγής, στον πρώτο χτύπο, θεμελιώνοντας πλέον τη βάση, συναντάμε τον φθόγγο Σολ, την έβδομη βαθμίδα δηλαδή, άρα την υποτονική (ραστ), ενώ αμέσως μετά η μελωδική γραμμή καταλήγει στη βάση στο υπόλοιπο μέτρο. Βλέπουμε λοιπόν από την αρχή της εισαγωγής να εκτυλίσσεται σε όλο το εύρος των πέντε μέτρων, μια ομαλή καθοδική κίνηση από την τέταρτη βαθμίδα στη βάση.

**Μέτρα 6-9 (Τραγούδι):** Στα μέτρα αυτά που μπαίνει το τραγούδι, βλέπουμε τη μελωδική γραμμή να στέκεται και να τονίζει την πέμπτη βαθμίδα. Στο πρώτο μισό του μέτρου 6, στον πρώτο και στον δεύτερο χτύπο, η μελωδική γραμμή στέκεται στη βάση, φθόγγο Λα, ενώ στο δεύτερο μισό, στον τρίτο και τέταρτο χτύπο, στέκεται στη πέμπτη βαθμίδα. Στο μέτρο 7, γίνεται φράση όπου καταλήγει ξανά στη πέμπτη βαθμίδα. Στα μέτρα 8 και 9, επαναλαμβάνεται η ίδια κίνηση.

**Μέτρα 10-13:** Στα μέτρα αυτά, παρατηρούμε παρόμοια κίνηση με αυτή της εισαγωγής. Δηλαδή μια ομαλή καθοδική κίνηση προς τη βάση, που επεκτείνεται στα τέσσερα αυτά μέτρα. Στο μέτρο 10, η μελωδική γραμμή στέκεται στην τέταρτη βαθμίδα, ενώ στο μέτρο 11 κατεβαίνει στην τρίτη βαθμίδα. Ακολούθως στο μέτρο 12, αφού στέκεται για λίγο στη βάση, καταλήγει στη δεύτερη βαθμίδα. Στο μέτρο 13, στο πρώτο μισό του πρώτου χτύπου, έχουμε τον φθόγγο Σολ, την υποτονική βαθμίδα και στο υπόλοιπο μέτρο η μελωδική γραμμή στέκεται στη βάση, Λα, όπου και καταλήγει.

### 3.7.2 Ρυθμική ανάλυση του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου»

Η ρυθμική αγωγή του τραγουδιού είναι τα 4/4, όπως φαίνεται και στην Εικόνα 12 παρακάτω. Οι ισχυροί χτύποι του τραγουδιού είναι ο πρώτος, δεύτερος, τρίτος και τέταρτος.



Εικόνα 12. Το ρυθμικό μοτίβο του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου»

## 3.8 Συγκριτική παράθεση των τραγουδιών “Oğlan oğlan” και «Τ' Άη Φιλίππου»

### 3.8.1 Σύγκριση ως προς την τροπικότητα

Έχοντας ολοκληρώσει την τροπική ανάλυση των δύο τραγουδιών, παρατηρούνται πολλές ομοιότητες ως προς την τροπική συμπεριφορά που χαρακτηρίζει τα δύο τραγούδια. Πρόκειται συγκεκριμένα για κοινές στάσεις στα τονικά κέντρα του μακάμ χουσεϊνί, τόσο στις εισαγωγές των δύο τραγουδιών, όσο και στο κομμάτι όπου έχουμε το τραγούδι. Στον παρακάτω Πίνακα 9 φαίνονται, σύμφωνα πάντα με την τροπική ανάλυση που έγινε για τους σκοπούς αυτής της

εργασίας, οι κοινές τροπικές κινήσεις και συμπεριφορές που υφίστανται μέσα στις μουσικές φράσεις των δύο τραγουδιών.

“Ođlan ođlan”		«Γ’ Άη Φιλίππου»	
<b>Μέτρα 5-8 (Εισαγωγή):</b>	Πεντάχορδο χουσεϊνί. Κατάληξη στη βάση.	<b>Μέτρα 1-5 (Εισαγωγή):</b>	Πεντάχορδο χουσεϊνί. Άνοιγμα στη τέταρτη βαθμίδα και κατάληξη στη βάση.
<b>Μέτρα 9-12 (Τραγούδι):</b>	Πεντάχορδο χουσεϊνί. Κατάληξη στην πέμπτη βαθμίδα.	<b>Μέτρα 6-9 (Τραγούδι):</b>	Πεντάχορδο χουσεϊνί. Κατάληξη στην πέμπτη βαθμίδα.
<b>Μέτρα 13-16:</b>	Η φράση στηρίζεται στη τέταρτη βαθμίδα και καταλήγει στη βάση.	<b>Μέτρα 10-13:</b>	Η φράση στηρίζεται στη τέταρτη βαθμίδα και καταλήγει στη βάση.

Πίνακας 9. Σύγκριση των τραγουδιών “Ođlan ođlan” και «Γ’ Άη Φιλίππου» ως προς την τροπικότητα

### 3.8.2 Σύγκριση ως προς τη ρυθμική αγωγή

Και τα δύο τραγούδια έχουν την ίδια ρυθμική αγωγή, 4/4.

Στο τραγούδι “Ođlan ođlan” διακρίνουμε τον ρυθμό τσιφτετέλι, ενώ η ρυθμική φράση ολοκληρώνεται σε δύο μέτρα. Στο πρώτο μέτρο τονίζονται οι χτύποι πρώτος, δεύτερος, τρίτος και τέταρτος. Στο δεύτερο μέτρο τονίζονται οι χτύποι πρώτος, δεύτερος και τρίτος. Στο τραγούδι «Γ’ Άη Φιλίππου» η ρυθμική φράση ολοκληρώνεται σε ένα μέτρο και τονίζονται οι χτύποι πρώτος, δεύτερος, τρίτος και τέταρτος.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως σε αυτή την περίπτωση τα δύο τραγούδια, ρυθμικά, δεν έχουν εμφανή ομοιότητα όπως πχ. ο «Κόνιαλης» με τη «Βράκα» που αναλύσαμε πιο πάνω. Παρ’ όλα αυτά, είναι αρκετά ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι κοινές μουσικές φράσεις των δύο τραγουδιών προσαρμόστηκαν σε αυτή τη ρυθμική αλλαγή. Αυτό θα μπορούσαμε να το διακρίνουμε όταν γίνει η σύγκριση των μουσικών φράσεων παρακάτω.

### 3.8.3 Σύγκριση ως προς τις μουσικές φράσεις

Φράση 1	
“Ođlan ođlan” (μέτρα 9-10)	
«Τ' Άη Φιλίππου» (μέτρα 6-7)	

Πίνακας 10. Σύγκριση της πρώτης φράσης του “Ođlan ođlan” και του «Τ' Άη Φιλίππου»

Στον Πίνακα 10, όπου παρατίθεται η πρώτη φράση των δύο τραγουδιών, παρατηρείται ότι στη συγκεκριμένη φράση μοιράζονται τους ίδιους φθόγγους. Στο πρώτο μέτρο των δύο τραγουδιών, κυκλωμένο με πορτοκαλί χρώμα, συναντάμε τους φθόγγους Λα (Α, ντουγκιάχ) και Μι (Ε, χουσεϊνί). Η διαφορά των δύο τραγουδιών στο συγκεκριμένο μέτρο βρίσκεται στις ρυθμικές αξίες, όπου στο σκοπό “Ođlan ođlan” συναντάμε τη ρυθμική αξία του τέταρτου σε όλη τη διάρκεια του μέτρου, ενώ στο τραγούδι «Τ' Άη Φιλίππου» συναντάμε τη ρυθμική αξία του ογδόου στους πρώτους τρεις χτύπους και του τέταρτου στον τελευταίο χτύπο. Η μελωδική γραμμή ανεβαίνει από τη βάση στην πέμπτη βαθμίδα στο πρώτο μέτρο, με τη διαφορά ότι στο “Ođlan ođlan” αυτό συμβαίνει στον δεύτερο χτύπο του μέτρου, ενώ στο τραγούδι «Τ' Άη Φιλίππου» αυτό συμβαίνει στον τρίτο χτύπο του μέτρου.

Στο δεύτερο μέτρο, κυκλωμένο με μπλε χρώμα, παρατηρείται ξανά η ίδια σύσταση φθόγγων στα δύο τραγούδια, καθώς και σχεδόν οι ίδιες ρυθμικές αξίες, πλην του πρώτου χτύπου, όπου στο “Ođlan ođlan” συναντάμε την αξία του ενός τετάρτου, ενώ στο τραγούδι «Τ' Άη Φιλίππου» συναντάμε τις αξίες του ενός ογδόου και δύο δεκάτων-έκτων στον ίδιο φθόγγο (Ρε). Στο υπόλοιπο μέτρο συναντάμε ακριβώς τις ίδιες αξίες. Οι φθόγγοι που συναντάμε στο μέτρο αυτό είναι οι Ντο (C, τσαργκιάχ), Ρε (D, νεβά) και Μι (Ε, χουσεϊνί). Στον πρώτο χτύπο συναντάμε τον φθόγγο Ρε (D, νεβά), όπου στο “Ođlan ođlan” έχει την αξία του ενός τετάρτου ενώ στο τραγούδι «Τ' Άη Φιλίππου» του ενός ογδόου και δύο δεκάτων-έκτων. Στον δεύτερο χτύπο, τα δύο όγδοα μοιράζονται τους ίδιους φθόγγους Ντο (C, τσαργκιάχ) και Ρε (D, νεβά)



και άρα επεκτείνεται και στο πρώτο μισό του τέταρτου χτύπου, ενώ στο “Ođlan ođlan” έχει την αξία δεκάτου-έκτου. Ουσιαστικά αυτό που γίνεται, είναι πως η μελωδική γραμμή στοχεύει τον φθόγγο Ντο (C, νεβά) στον τρίτο χτύπο και στα δύο τραγούδια, μόνο που στην πρώτη περίπτωση η μελωδική γραμμή ‘κάθεται’ απευθείας πάνω στον φθόγγο με αξία παρεστιγμένου τετάρτου, ενώ στη δεύτερη γίνεται ένας ‘σχολιασμός’, ένα μέλισμα γύρω από αυτόν, με τέσσερα δέκατα-έκτα και η κατάληξη σε αυτόν γίνεται αργότερα, στο πρώτο μισό του τέταρτου χτύπου. Στο δεύτερο μισό του τέταρτου χτύπου, κυκλωμένος με μπλε χρώμα, η μελωδική γραμμή καταλήγει στον φθόγγο Σιδ (Bd, σεγκιάχ) και στους δύο πίνακες, έχοντας την ίδια ρυθμική αξία, αυτή του ογδούου.

Αυτή η μικρή διαφοροποίηση που παρατηρούμε στους φθόγγους αλλά και στις ρυθμικές αξίες, δεν επηρεάζει, κατά τη γνώμη του γράφοντος, την ερμηνεία των φράσεων, καθώς στα πλαίσια της επιτέλεσης αφήνεται στην αρέσκεια του ερμηνευτή να επιτελέσει τους φθόγγους στο μέτρο όπως επιθυμεί, καθώς αυτό που έχει σημασία να παραμείνει σταθερό στους σκοπούς αυτούς είναι το τονικό κέντρο της φράσης και όχι οι φθόγγοι, ακριβώς λόγω της προφορικότητας και του επιτελεστικού χαρακτήρα που διέπει αυτές τις μουσικές παραδόσεις.

Φράση 3	
<p>“Ođlan ođlan” (μέτρα 15-16)</p>	<p>Ne gū -zel O -đla -an, ba -ba -si ço -ban</p>
<p>«Γ' Αη Φιλίππου» (μέτρα 12-13)</p>	<p>Τζι' αλλά-σσουν τα λε -γνά Τζι' αλλά-σσουν τα λε -γνά</p>

Πίνακας 12. Σύγκριση της τρίτης φράσης του “Ođlan ođlan” και του «Γ' Αη Φιλίππου»

Στους χτύπους πρώτο και δεύτερο του πρώτου μέτρου των δύο φράσεων, οι οποίοι είναι κυκλωμένοι με πορτοκαλί χρώμα στον Πίνακα 12, παρατηρούμε για ακόμη μια φορά ακριβώς

τους ίδιους φθόγγους αλλά και ρυθμικές αξίες. Συγκεκριμένα, έχουμε τέσσερα όγδοα, από τα οποία τα πρώτα τρία, στηρίζονται στον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ) ενώ το τέταρτο ανεβαίνει στον φθόγγο Ντο (C, τσαργκιάχ). Η μόνη διαφορά που παρατηρείται μεταξύ των δύο τραγουδιών στο συγκεκριμένο σημείο είναι πως ο στίχος του τραγουδιού στο τραγούδι «Γ' Άη Φιλίππου», εισάγεται από το προηγούμενο μέτρο.

Στους επόμενους δύο χτύπους του πρώτου μέτρου, κυκλωμένους με μπλε χρώμα, δεν συναντάμε κοινές ρυθμικές αξίες στις δύο φράσεις. Συναντάμε όμως κοινούς φθόγγους στα ίδια χρονικά σημεία, όπως είναι ο φθόγγος Σιδ (Bd, σεγκιάχ) όπου συναντάται στο πρώτο μισό του τρίτου χτύπου, στο “Ođlan ođlan” με τη ρυθμική αξία του δέκατου-έκτου και στο τραγούδι «Γ' Άη Φιλίππου» με την αξία του παρεστιγμένου τετάρτου. Αυτή η περίπτωση είναι ανάλογη με την περίπτωση που συναντήσαμε πιο πάνω στο Πίνακα 11, στο δεύτερο μέτρο στους χτύπους τρίτο και τέταρτο. Δηλαδή η μελωδική γραμμή και σε αυτή την περίπτωση στοχεύει ενα συγκεκριμένο φθόγγο στον τρίτο χτύπο του μέτρου, τον Σιδ (Bd, σεγκιάχ), μόνο που στην πρώτη περίπτωση η μελωδική γραμμή ‘κάθεται’ κατευθείαν πάνω στον φθόγγο με αξία παρεστιγμένου τετάρτου ενώ στη δεύτερη παρατηρούμε μια περαιτέρω κινητικότητα της μελωδικής γραμμής που κινείται γύρω από αυτό τον φθόγγο και εν τέλει καταλήγει σε αυτόν στον τέταρτο χτύπο με τη ρυθμική αξία του ενός τετάρτου. Όσον αφορά το τραγούδι «Γ' Άη Φιλίππου» και την αξία του παρεστιγμένου τετάρτου, πριν ολοκληρωθεί το μέτρο έρχεται η μελωδική γραμμή να στηριχτεί στον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ) στο δεύτερο μισό του τετάρτου χτύπου με τη ρυθμική αξία του ενός ογδού.

Περνώντας στο δεύτερο μέτρο, παρατηρούμε ότι στους χτύπους πρώτο και δεύτερο, κυκλωμένους με κόκκινο χρώμα, έχουμε κοινές ρυθμικές αξίες, όμως οι φθόγγοι διαφέρουν. Και στις δύο φράσεις συναντάμε τέσσερα όγδοα στους πρώτους δύο χτύπους. Όσον αφορά τους φθόγγους, στην πρώτη περίπτωση η μελωδική γραμμή επιλέγει να κάνει καθοδική καταληκτική φράση προς τη βάση. Οι φθόγγοι που χρησιμοποιεί σε σειρά είναι οι Ντο-Ρε-Σιδ-Λα και έπειτα στον τέταρτο χτύπο, κυκλωμένο με καφέ χρώμα καταλήγει ξανά με τον φθόγγο Λα με ρυθμική αξία του μισού (δύο τέταρτα). Στη δεύτερη περίπτωση η μελωδική γραμμή επιλέγει να στηριχτεί περισσότερο στον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ), δηλαδή στη βάση, καθώς τον επαναλαμβάνει τρεις φορές στους χτύπους πρώτο και δεύτερο. Στην αρχή του πρώτου χτύπου συναντάμε τον φθόγγο Σολ (G, ράστ) για να οδηγηθεί η μελωδική γραμμή αργότερα στον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ)

που προανέρθηκε και έπειτα να καταλήξει σε αυτόν, στον τέταρτο χτύπο, όπως και στην πρώτη περίπτωση. Παρατηρούμε, βεβαίως, κοινή κατάληξη και στα δύο τραγούδια στη βάση.

Φράση 4. Πρώτο μέρος	
«Τ' Άη Φιλίππου» Εισαγωγή - 1 <sup>ο</sup> μέρος	
“Oğlan oğlan” (μέτρα 13- 14)	

Πίνακας 13. Σύγκριση του πρώτου μέρους της τέταρτης φράσης του “Oğlan oğlan” και του «Τ' Άη Φιλίππου»

Σε αυτά τα δύο τραγούδια επέλεξα να αφήσω τις δύο εισαγωγές των τραγουδιών τελευταίες για ανάλυση καθώς παρατηρούμε πως δεν έχουν κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Παρ' όλα αυτά η εισαγωγή του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου» έχει κοινά στοιχεία με τη μελωδική γραμμή των δύο τραγουδιών στα μέτρα 13-16 στο τραγούδι “Oğlan oğlan” και στα μέτρα 10-13 στο τραγούδι «Τ' Άη Φιλίππου», όπως φαίνεται στον Πίνακας 13 παραπάνω. Θα παραθέσω λοιπόν την εισαγωγή του τραγουδιού σε δύο ξεχωριστές περιπτώσεις, στην πρώτη σε σύγκριση με τα μέτρα 13-16 του τραγουδιού “Oğlan oğlan” και στη δεύτερη περίπτωση σε σύγκριση με τα μέτρα 10-13 του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου». Θα παραθέσω επίσης και την εισαγωγή του τραγουδιού “Oğlan oğlan” για ανάλυση.

Στις δύο φράσεις που δίνονται παραπάνω στον Πίνακας 13 παρατηρούμε στο πρώτο μέτρο, κυκλωμένο με πορτοκαλί χρώμα, ότι η μελωδική γραμμή στηρίζεται πάνω στον φθόγγο Ρε (D, νεβά). Στην εισαγωγή του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου» παρατηρούμε ποικίλες ρυθμικές αξίες, καθώς έχουμε στο πρώτο μισό των πρώτων τριών χτύπων την αξία του ογδού, έπειτα στο δεύτερο μισό έχουμε τις αξίες των δύο δεκάτων-έκτων και στον τέταρτο χτύπο έχουμε την αξία του ενός τετάρτου. Αντίθετα, στο “Oğlan oğlan” η μόνη ρυθμική αξία που συναντάμε είναι το

όγδοο. Παρ' όλα αυτά οι δύο φράσεις δεν διαφέρουν αισθητά μεταξύ τους καθώς και οι δύο μελωδικά στηρίζονται και δίνουν έμφαση στον ίδιο φθόγγο, τον Ρε (D, νεβά).

Στο δεύτερο μέτρο των δύο φράσεων, κυκλωμένο με μπλε χρώμα, στον πρώτο και δεύτερο χτύπο η μελωδική γραμμή επιτελεί φράση που κατεβαίνει μέχρι τον φθόγγο Σιδ (Bd, σεγκιάχ) και ανεβαίνει ξανά στον φθόγγο Ρε (D, νεβά). Στην πρώτη περίπτωση συναντάμε τις ρυθμικές αξίες των τεσσάρων δεκάτων-έκτων και δύο ογδόων ενώ στη δεύτερη συναντάμε τις αξίες των τεσσάρων ογδόων. Όσον αφορά τους φθόγγους, οι δύο φράσεις μοιράζονται σχεδόν τους ίδιους φθόγγους, καθώς έχουν κοινούς τους Ρε (D, νεβά) - Ντο (C, τσαργκιάχ) και Σιδ (Bd, σεγκιάχ). Ο μόνος που δεν έχουν κοινό είναι ο Μι (E, χουσεϊνί), που εμφανίζεται στην πρώτη περίπτωση. Στους επόμενους δύο χτύπους, οι φράσεις μοιράζονται τις ίδιες ρυθμικές αξίες, αφού έχουν στον τρίτο χτύπο τέσσερα δέκατα-έκτα και στον τέταρτο δύο όγδοα. Οι φθόγγοι στον τέταρτο χτύπο είναι οι ίδιοι και στις δύο συγκρινόμενες φράσεις, Ντο (C, νεβά) και Σιδ (Bd, σεγκιάχ) ενώ στον τρίτο χτύπο αυτά τα τέσσερα δέκατα-έκτα μοιράζονται τους κοινούς φθόγγους Ντο (C, τσαργκιάχ) και Ρε (D, νεβά) και ο μοναδικός φθόγγος που διαφέρει βρίσκεται στο τραγούδι “Oğlan oğlan” και είναι ο Σιδ (Bd, σεγκιάχ). Ουσιαστικά στην εισαγωγή του τραγουδιού «Γ' Αη Φιλίππου» τα τέσσερα δέκατα-έκτα επαναλαμβάνουν τους δύο φθόγγους Ντο (C, τσαργκιάχ) και Ρε (D, νεβά), (Ντο-Ρε-Ντο-Ρε) ενώ η φράση στο “Oğlan oğlan” επιλέγει στη θέση του πρώτου Ρε (δηλαδή του δεύτερου δέκατου-έκτου στη σειρά) να βάλει τον φθόγγο Σιδ (Bd, σεγκιάχ), (Ντο-Σιδ-Ντο-Ρε).

<b>Φράση 4. Δεύτερο μέρος</b>	
«Γ' Αη Φιλίππου» Εισαγωγή- 2 <sup>ο</sup> μέρος	
“Oğlan oğlan” (μέτρα 15-16)	

Πίνακας 14. Σύγκριση του δεύτερου μέρους της τέταρτης φράσης του “Oğlan oğlan” και του «Γ' Αη Φιλίππου»

Στο πρώτο μέτρο στις δύο φράσεις, κυκλωμένο με πορτοκαλί χρώμα, στους χτύπους πρώτο και δεύτερο η μελωδική γραμμή στέκεται στον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ) και ακολούθως ανεβαίνει στον φθόγγο Ντο (C, τσαργκιάχ), όπως φαίνεται στον Πίνακα 14 παραπάνω. Άρα εδώ συναντάμε τους ίδιους φθόγγους και στις δύο φράσεις, με τη μόνη διαφορά να βρίσκεται στις ρυθμικές αξίες του πρώτου χτύπου, όπου στο τραγούδι «Γ' Άη Φιλίππου» έχουμε τέσσερα δέκατα-έκτα ενώ αντίστοιχα στο “Ođlan ođlan” έχουμε δύο όγδοα. Ουσιαστικά στην πρώτη περίπτωση απλά υποδιαιρείται η αξία του φθόγγου Λα (Α, ντουγκιάχ). Αυτό δεν επηρεάζει το ερμηνευτικό πλαίσιο της φράσης, καθώς συναντάμε ακριβώς τους ίδιους φθόγγους και μια απλή υποδιαίρεση των ρυθμικών αξιών. Στον τρίτο χτύπο συναντάμε τις ίδιες ρυθμικές αξίες, τέσσερα δέκατα-έκτα, ενώ όσο αφορά τους φθόγγους, έχουμε κοινούς τους Σιδ (Bd, σεγκιάχ) και Ντο (C, τσαργκιάχ). Στο τραγούδι «Γ' Άη Φιλίππου», στα τέσσερα δέκατα-έκτα γίνεται επανάληψη των δύο αυτών φθόγγων (Σιδ-Ντο-Σιδ-Ντο), ενώ στο “Ođlan ođlan”, συγκρίνοντας τους, στο τέταρτο δέκατο-έκτο συναντάμε τον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ), αντί του Ντο (Σιδ-Ντο-Σιδ-Λα). Στον τέταρτο χτύπο του “Ođlan ođlan” η φράση καταλήγει με τον φθόγγο Σιδ (Bd, σεγκιάχ) και τη ρυθμική αξία του ενός τετάρτου. Στο τραγούδι «Γ' Άη Φιλίππου» η φράση καταλήγει με τους φθόγγους Σιδ (Bd, σεγκιάχ) και Λα (Α, ντουγκιάχ) και τις αξίες των δύο όγδων. Άρα, εδώ έχουμε διαφορετική κατάληξη φθόγγων και ρυθμικών αξιών. Αυτή η διαφορά στους φθόγγους που κλείνει το μέτρο («Γ' Άη Φιλίππου» – Λα, “Ođlan ođlan” – Σιδ), οφείλεται και στην κίνηση της μελωδικής γραμμής στο επόμενο μέτρο, όπου στην πρώτη περίπτωση ο πρώτος φθόγγος του επόμενου μέτρου είναι ο Σολ (G, ραστ) ενώ στη δεύτερη, ο Ντο (C, τσαργκιάχ). Άρα η μελωδική γραμμή κινείται προς αυτούς τους δύο φθόγγους διατονικά.

Στο δεύτερο μέτρο των δύο φράσεων, έχουμε δύο διαφορετικές καταληκτικές φράσεις. Στο τραγούδι “Ođlan ođlan” η μελωδική γραμμή επιλέγει να καταλήξει με καθοδική φράση τεσσάρων ογδών στους χτύπους πρώτος και δεύτερος με τους φθόγγους (σε χρονική σειρά) Ντο-Ρε-Σιδ-Λα ενώ στον τρίτο χτύπο, κυκλωμένο με μπλε χρώμα, επαναλαμβάνει τον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ), τη βάση δηλαδή, με τη ρυθμική αξία του μισού (δύο τέταρτα) για να καταλήξει. Στο τραγούδι «Γ' Άη Φιλίππου» η καταληκτική φράση ξεκινά με τον φθόγγο Σολ (G, ραστ) στο πρώτο μισό του πρώτου χτύπου, ενώ στους υπόλοιπους χτύπους επαναλαμβάνεται ο

φθόγγος Λα (Α, ντουγκιάχ) μέχρι και τον τρίτο χτύπο όπου έχουμε την αξία του μισού, καταλήγοντας έτσι στη βάση.

<p>«Γ' Αη Φιλίππου» Εισαγωγή- 1<sup>ο</sup> μέρος</p>	
<p>«Γ' Αη Φιλίππου» (μέτρα 10- 11)</p>	


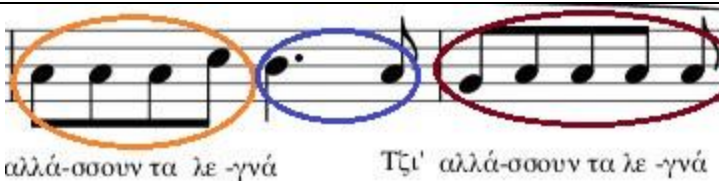
Πίνακας 15. Σύγκριση της εισαγωγής του τραγουδιού «Γ' Αη Φιλίππου» με τα μέτρα 10-11.

Όπως φαίνεται από τα αποσπάσματα που παρατίθενται στον Πίνακα 15 παραπάνω, στο πρώτο μέτρο και των δύο περιπτώσεων, κυκλωμένα με πορτοκαλί χρώμα, η μελωδική γραμμή στηρίζεται στον φθόγγο Ρε (D, νεβά). Στην πρώτη περίπτωση, όσον αφορά τις ρυθμικές αξίες, παρατηρούμε ποικιλομορφία σε αυτές καθώς έχουμε τις αξίες του ογδού, του δέκατου-έκτου αλλά και του τέταρτου. Συγκεκριμένα στο πρώτο μισό του πρώτου, δεύτερου και τρίτου χτύπου συναντάμε την αξία του ογδού, στο δεύτερο μισό των χτύπων αυτών την αξία του δέκατου-έκτου και στον τέταρτο χτύπο την αξία του τετάρτου. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση, υπάρχει μόνο μια ρυθμική αξία, αυτή του ογδού, καθ' όλη τη διάρκεια του μέτρου. Η ίδια παρατήρηση έγινε και στην προηγούμενη ανάλυση, όπου συγκρίναμε την εισαγωγή του σκοπού «Γ' Αη Φιλίππου» με τα μέτρα 13-14 του σκοπού “Ođlan ođlan”. Περνώντας στους φθόγγους που απαρτίζουν τα μέτρα αυτά, στην πρώτη περίπτωση συναντάμε δύο φθόγγους, τον Ρε (D, νεβά) και τον Λα (Α, ντουγκιάχ). Ο πρώτος συναντάται στο πρώτο μισό του πρώτου, δεύτερου και τρίτου χτύπου, στο δεύτερο μισό των ίδιων χτύπων στο πρώτο δέκατο-έκτο αλλά και στον τέταρτο χτύπο. Ο δεύτερος συναντάται στο δεύτερο μισό του πρώτου, δεύτερου και τρίτου χτύπου στο δεύτερο δέκατο-έκτο και θεωρούμε πως λειτουργεί ως ισοκράτης για να δείξει τη βάση. Στη δεύτερη περίπτωση συναντάμε ξανά δύο φθόγγους, αυτή τη φορά τον Ρε (D, νεβά)

και τον Ντο (C, τσαργκιάχ). Ο φθόγγος Ρε (D, νεβά) συναντάται στους χτύπους πρώτο, δεύτερο, τρίτο και στο πρώτο μισό του τέταρτου, ενώ ο φθόγγος Ντο (C, τσαργκιάχ) στο δεύτερο μισό του τέταρτου. Οπότε και στα δύο μέτρα και των δύο πινάκων επικρατεί ο φθόγγος Ρε (D, νεβά).

Στο δεύτερο μέτρο, στη πρώτη περίπτωση, στον πρώτο χτύπο, κυκλωμένα με μπλε χρώμα έχουμε τις ρυθμικές αξίες των τεσσάρων δεκάτων-έκτων, ενώ στη δεύτερη αντίστοιχα συναντάμε δύο όγδοα. Οι φθόγγοι που απαρτίζουν τα δέκατα-έκτα στη πρώτη περίπτωση είναι, με τη χρονική σειρά, οι Ρε-Μι-Ρε-Ντο, ενώ τα όγδοα στη δεύτερη περίπτωση αντιστοιχούν στους φθόγγους Ρε (D, νεβά) και Ντο (C, τσαργκιάχ). Οι κοινοί τους φθόγγοι είναι οι Ρε (D, νεβά) και Ντο (C, τσαργκιάχ). Αργότερα, στον δεύτερο χτύπο συναντάμε και στις δύο φράσεις τους ίδιους φθόγγους και τις ίδιες ρυθμικές αξίες. Συγκεκριμένα, έχουμε τους φθόγγους Σιδ (Bd, σεγκιάχ) και Ρε (D, νεβά) σε δύο όγδοα. Περνώντας στον τρίτο χτύπο, κυκλωμένο με κόκκινο χρώμα, παρατηρούμε ότι η μελωδική γραμμή στέκεται στον φθόγγο Ντο (C, τσαργκιάχ). Στην πρώτη περίπτωση συναντάμε ξανά τέσσερα δέκατα-έκτα, ενώ αντίστοιχα στη δεύτερη περίπτωση την αξία του παρεστιγμένου τετάρτου. Όσον αφορά τους φθόγγους, στην πρώτη περίπτωση συναντάμε τους φθόγγους, σε σειρά, Ντο (C, τσαργκιάχ)-Ρε (D, νεβά)-Ντο (C, τσαργκιάχ)-Ρε (D, νεβά). Άρα γίνεται μια επανάληψη των δύο φθόγγων Ντο (C, τσαργκιάχ) και Ρε (D, νεβά). Στη δεύτερη περίπτωση, στο παρεστιγμένο τέταρτο συναντάμε τον φθόγγο Ντο (C, τσαργκιάχ). Και στις δύο φράσεις είναι εμφανές ότι δίνεται έμφαση στον φθόγγο Ντο (C, τσαργκιάχ), με τη μόνη διαφορά ότι στην πρώτη γίνεται μια εναλλαγή με τον φθόγγο Ρε (D, νεβά), ίσως για σκοπούς εμπλουτισμού της μελωδικής γραμμής της εισαγωγής, ενώ στη δεύτερη η μελωδική γραμμή 'κάθεται' απευθείας σε αυτόν. Στον τέταρτο και τελευταίο χτύπο, η μελωδική γραμμή πέφτει από τον φθόγγο Ντο (C, νεβά) στον φθόγγο Σιδ (Bd, σεγκιάχ). Και στις δύο περιπτώσεις, ο φθόγγος Σιδ (Bd, σεγκιάχ), εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του χτύπου με την αξία του ενός ογδού. Στο πρώτο μισό του χτύπου στην πρώτη περίπτωση έχουμε ακόμη ένα όγδοο στο οποίο έχουμε τον φθόγγο Ντο (C, τσαργκιάχ), ενώ στη δεύτερη έχουμε την αξία του παρεστιγμένου τετάρτου στον προηγούμενο χτύπο, οπότε έχουμε κρατημένο τον φθόγγο Ντο (C, τσαργκιάχ) από τον προηγούμενο χτύπο.

Σε γενικές γραμμές, θα μπορούσαμε να πούμε πως η όλη φράση της δεύτερης περίπτωσης, δηλαδή τα μέτρα 10 και 11 του τραγουδιού, αποτελεί μια αφαιρετική εκδοχή της πρώτης περίπτωσης, του πρώτου μέρους δηλαδή της εισαγωγής του σκοπού.

<b>Τ' Αη Φιλίππου»</b> <b>Εισαγωγή- 2<sup>ο</sup> μέρος</b>	
<b>«Τ' Αη Φιλίππου»</b> <b>(μέτρα 12-13)</b>	 <p>αλλά-σσουν τα λε -γνά      Τζι' αλλά-σσουν τα λε -γνά</p>

Πίνακας 16. Σύγκριση εισαγωγής του τραγουδιού «Τ' Αη Φιλίππου» με τα μέτρα 12-13

Στο πρώτο μέτρο στα αποσπάσματα που παρατίθενται στον Πίνακας 16 στους χτύπους πρώτο και δεύτερο, κυκλωμένους με πορτοκαλί χρώμα, η μελωδική γραμμή στέκεται στον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ), ενώ στο δεύτερο μισό του δεύτερου χτύπου ανεβαίνει στον φθόγγο Ντο (C, τσαργκιάχ). Η μόνη διαφορά στις δύο φράσεις στο συγκεκριμένο σημείο βρίσκεται στις ρυθμικές αξίες του πρώτου χτύπου, όπου στην πρώτη περίπτωση συναντάμε τέσσερα δέκατα-έκτα, ενώ στη δεύτερη δύο όγδοα. Ουσιαστικά υποδιαιρείται η αξία των φθόγγων, πολύ πιθανόν για εμπλουτισμό της φράσης. Στον δεύτερο χτύπο του μέτρου συναντάμε τους ίδιους φθόγγους και αξίες στους δύο πίνακες. Συγκεκριμένα, συναντάμε στις αξίες των δύο ογδόων στους φθόγγους Λα (Α, ντουγκιάχ) και Ντο (C, τσαργκιάχ). Περνώντας στους επόμενους δύο χτύπους, στον τρίτο και στον τέταρτο, κυκλωμένους με μπλε χρώμα, στον τρίτο χτύπο παρατηρείται ότι η μελωδική γραμμή δίνει έμφαση στον φθόγγο Σιδ (Bd, σεγκιάχ). Εδώ υπάρχει ξανά διαφορά στις ρυθμικές αξίες στους δύο πίνακες, καθώς στην πρώτη περίπτωση συναντάμε τέσσερα δέκατα-έκτα, ενώ στη δεύτερη παρεστιγμένο τέταρτο. Οι φθόγγοι των τεσσάρων δέκατων-έκτων της πρώτης περίπτωσης είναι, σε σειρά, οι Σιδ-Ντο-Σιδ-Ντο, αρά υπάρχει επανάληψη των δύο αυτών φθόγγων. Στη δεύτερη περίπτωση στο παρεστιγμένο τέταρτο συναντάμε τον φθόγγο Σιδ (Bd, σεγκιάχ). Στον τέταρτο και τελευταίο χτύπο η μελωδική γραμμή πέφτει στον φθόγγο Λα (Α, ντουγκιάχ), δηλαδή στη βάση, στο δεύτερο μισό του χτύπου. Στην πρώτη περίπτωση συναντάμε τις ρυθμικές αξίες των δύο ογδόων, με τους φθόγγους Σιδ (Bd, σεγκιάχ) και Λα (Α, ντουγκιάχ). Στη δεύτερη περίπτωση, συναντάμε στο δεύτερο μισό του χτύπου τον φθόγγο Λα

(A, ντουγκιάχ), ενώ στο πρώτο μισό του χτύπου έχουμε ήδη κρατημένο τον φθόγγο Sid (Bd, σεγκιάχ) από τον προηγούμενο χτύπο, λόγω του παρεστιγμένου τέταρτου.

Στο επόμενο μέτρο, κυκλωμένο με καφέ χρώμα, η μελωδική γραμμή κάνει την καταληκτική της φράση. Και στις δύο φράσεις, συναντάμε τον φθόγγο Sol (G, ραστ) την υποτονική βαθμίδα, στον πρώτο χτύπο. Στους υπόλοιπους χτύπους επικρατεί ο φθόγγος La (A, ντουγκιάχ), όπου και γίνεται κατάληξη σε αυτόν. Όσον αφορά δηλαδή τους φθόγγους, έχουμε την ίδια σύσταση και στις δύο φράσεις. Αυτό θα ίσχυε και για τις ρυθμικές αξίες, εάν δεν συναντούσαμε μια μικρή διαφορά σε αυτές στον δεύτερο χτύπο. Αναλυτικά, στην πρώτη περίπτωση συναντάμε δύο δέκατα-έκτα, ενώ στη δεύτερη, ένα όγδοο. Ακόμη, δηλαδή, μια υποδιαίρεση που, όπως παρατηρήσαμε και πιο πάνω σε ανάλογες περιπτώσεις, δεν επηρεάζει την ερμηνευτική σημασία της φράσης και δεν τη μεταβάλλει. Στον τέταρτο χτύπο, παρατηρούμε μια διαφορά στις ρυθμικές αξίες, όμως αυτό και πάλι δεν επηρεάζει την ερμηνευτική της πορεία, καθώς πρόκειται απλά για τη διαφορά στη χρονική διάρκεια του καταληκτικού φθόγγου που δεν επηρεάζει ερμηνευτικά οποιαδήποτε συνθήκη. Σε γενικές γραμμές, στη σύγκριση της εισαγωγής του τραγουδιού με τα μέτρα 10-13 παρατηρούμε πως η εισαγωγή περιέχει ποικίλες ρυθμικές αξίες και ρυθμικές αναλύσεις φθόγγων, σε αντίθεση με τα μέτρα 10-13, όπου είναι το τραγουδιστικό μέρος και συναντάμε πιο απλοποιημένους και αφαιρετικούς συνδυασμούς ρυθμικών αξιών. Ουσιαστικά, τα μέτρα 10-13 αποτελούν μια πιο αφαιρετική εκδοχή της εισαγωγής του τραγουδιού. Βεβαίως, ως σημειωθεί και πάλι ότι το πώς θα παιχτεί ή ερμηνευτεί ένα τραγούδι ή σκοπός εναπόκειται στον ίδιο τον οργανοπαίκτη ή τον τραγουδιστή. Ο επιτελεστικός χαρακτήρας των εν λόγω μουσικών παραδόσεων αφήνει το ελεύθερο στον εκάστοτε μουσικό ερμηνευτή να διαλέξει ο ίδιος τα 'στολίδια' ή τις ρυθμικές αξίες και φθόγγους που θα επιλέξει να ντύσει έναν σκοπό, πάντα βέβαια με σεβασμό στον ίδιο τον σκοπό αλλά και λαμβάνοντας υπόψη τις φράσεις, το μακάμ αλλά και τα τονικά κέντρα όπου κινείται ο σκοπός ή το τραγούδι.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Συμπεράσματα από τη συγκριτική μουσικολογική ανάλυση των τραγουδιών «Κόνιαλης» & «Βράκα» και “Ođlan ođlan” & «Τ’ Άη Φιλίππου»**

Έχοντας ολοκληρώσει την ανάλυση και σύγκριση των τεσσάρων υπό μελέτη τραγουδιών με κριτήρια την τροπικότητα, τον ρυθμό αλλά και τις μελωδικές τους φράσεις, καταλήγουμε στα εξής συμπεράσματα ως προς τις ομοιότητες που συναντώνται σε αυτά τα τραγούδια.

### **4.1 Τροπική ανάλυση**

Ανατρέχοντας στην τροπική ανάλυση των τεσσάρων τραγουδιών παρατηρούμε ότι και τα τέσσερα ανήκουν στο μακάμ χουσεϊνί. Χρησιμοποιώντας το σύστημα των μακάμ ως μέσο ανάλυσης, παρατηρούμε καταρχάς ότι οι κινήσεις που επιτελούνται στα τραγούδια αυτά μέσα από τη μελωδική τους γραμμή, πριν ακόμη φτάσουμε στη μεταξύ τους σύγκριση, συνάδουν με τις κινήσεις που προβλέπονται από το μακάμ χουσεϊνί και οι οποίες αναγράφονται στα θεωρητικά βιβλία που χρησιμοποιήσαμε ως βιβλιογραφικές πηγές σαν σημείο αναφοράς. Διαστηματικά, στην επιτέλεση του τραγουδιού «Βράκα» και του τραγουδιού «Τ’ Άη Φιλίππου» που αναλύθηκαν παραπάνω, παρατηρούνται διαστήματα σκληρά, δηλαδή συγκερασμένα. Ο φθόγγος Σid, για παράδειγμα, επιτελείται ως Σι φυσικό. Αυτό μπορεί να οφείλεται ίσως στη μειωμένη επαφή των μουσικών που συμμετείχαν στην καταγραφή με το σύστημα των μακάμ και τον τρόπο ερμηνείας των διαστημάτων. Άλλωστε, μην ξεχνάμε πως οι πρώτες καταγραφές παραδοσιακών κυπριακών τραγουδιών και σκοπών έγιναν με τη χρήση της δυτικής σημειογραφίας, αλλά και δισκογραφικά με ισοσυγκερασμένα όργανα τα οποία δεν μπορούν να αναπαράξουν αυτά τα διαστήματα, όπως έχει ήδη αναφερθεί στην πορεία της παρούσας εργασίας. Επομένως οποιοσδήποτε διαστηματικός πλούτος δεν καταγράφεται, ήδη από την αρχή της καταγραφής των σκοπών αυτών. Φυσική συνέχεια αυτού είναι, οι επόμενες γενιές μουσικών να παραλάβουν αυτούς τους σκοπούς όπως καταγράφηκαν αρχικά, και επομένως να τους συμπεριφέρονται ως συγκερασμένους. Μια μελλοντική έρευνα θα μπορούσε μέσα από συνεντεύξεις να στοχεύσει στο να ερευνηθεί ο τρόπος μελέτης των σκοπών αυτών από

παλαιότερους ντόπιους μουσικούς της Κύπρου, το ποσοστό γνώσης που υπάρχει γύρω από το σύστημα των μακάμ, αν αυτό υπάρχει ολωσδιόλου, αλλά και η γενικότερη αντίληψη ως προς τον τρόπο που θα πρέπει να προσεγγίζονται αυτοί οι σκοποί σε ερμηνευτικό πλαίσιο.

Στην παρούσα εργασία, λόγω της ομοιότητας που παρατηρούμε στα τραγούδια από την Κύπρο με αυτά από την Καππαδοκία, επιλέξαμε να αναλύσουμε τα τραγούδια από την Κύπρο με βάση το σύστημα των μακάμ, όπως έγινε και στα τραγούδια από την Καππαδοκία. Αυτό αποδείχτηκε να είναι και η πιο ολοκληρωμένη μέθοδος, καθώς οποιαδήποτε κίνηση της μελωδικής γραμμής των τραγουδιών που αναλύθηκαν στα πλαίσια της παρούσας εργασίας εξηγείται και αιτιολογείται πλήρως από το σύστημα των μακάμ.

Περνώντας έπειτα στη μεταξύ τους σύγκριση, αντιπαραθέτοντας αρχικά σε τροπικό πλαίσιο τα δύο πρώτα τραγούδια, δηλαδή τα «Κόνιαλης» και «Βράκα», παρατηρήσαμε ότι τα δύο αυτά τραγούδια κινούνται παράλληλα όσον αφορά την τροπική τους συμπεριφορά, καθ' όλη τη διάρκεια τους. Το ίδιο παρατηρήθηκε και κατόπιν κατά τη σύγκριση των επόμενων δύο τραγουδιών, δηλαδή των “Ođlan ođlan” και «Τ’ Άη Φιλίππου».

#### **4.2 Ρυθμική ανάλυση**

Ακολουθώντας, έγινε σύγκριση μεταξύ των τραγουδιών, όσον αφορά τη ρυθμολογία (υποκεφάλαια 3.4.2 και 3.8.2 αντίστοιχα). Στα πρώτα δύο τραγούδια, παρατηρούμε ότι έχουν κοινή ρυθμική αγωγή τα 2/4. Ο δυνατός χτύπος που τονίζεται βρίσκεται και στα δύο τραγούδια στον πρώτο και δεύτερο χτύπο, ενώ η μόνη διαφορά που παρατηρούμε, πάντα μέσα από τη σύγκριση των συγκεκριμένων επιτελέσεων, βρίσκεται στο δεύτερο μισό του δεύτερου χτύπου, όπου παρατηρείται μια μικρή διαφοροποίηση στις ρυθμικές αξίες. Στον «Κόνιαλη» συναντάμε δύο δέκατα-έκτα ενώ στη «Βράκα» ένα όγδοο. Παρατηρήθηκε όμως πως το ρυθμικό μοτίβο της «Βράκας» συμφωνεί πλήρως με το ρυθμικό μοτίβο που χτυπούν οι χορευτές χορεύοντας τον «Κόνιαλη» (βλ. Εικόνα 5 & Εικόνα 8 στα υποκεφάλαια 3.2.2 & 3.3.2 αντίστοιχα)

Στη σύγκριση των επόμενων δύο τραγουδιών (υποκεφάλαιο 3.8.2), συναντήσαμε και εδώ κοινή ρυθμική αγωγή, τα 4/4. Αναλύοντας όμως τα τραγούδια, παρατηρήθηκε ότι ο σκοπός “Ođlan ođlan” επιτελείται με το ρυθμικό μοτίβο που είναι γνωστό ως τσιφτετέλι και η ρυθμική

του φράση ολοκληρώνεται σε δύο μέτρα. Αυτό δεν ισχύει για το τραγούδι «Τ' Άη Φιλίππου», καθώς πρόκειται για ένα συρτό που τονίζονται και οι τέσσερις του χτύποι.

#### 4.3 Φρασεολογική ανάλυση και σύγκριση

Αφού τα τραγούδια αναλύθηκαν και συγκρίθηκαν τροπικά και ρυθμολογικά, θεωρήθηκε έπειτα αναγκαίο να αντιπαρατεθούν και ως προς τη φρασεολογική τους δομή. Ειδικότερα για τον «Κόνιαλη» και τη «Βράκα», παρατηρήθηκε πως φρασεολογικά τα δύο τραγούδια βρίσκονται πολύ κοντά μεταξύ τους. Αφού πραγματοποιήθηκε παράλληλη, μέτρο προς μέτρο, σύγκριση των δύο σκοπών, διαπιστώθηκαν πολλά κοινά μεταξύ τους στοιχεία που αφορούν τις ρυθμικές αξίες στο μέτρο, τους φθόγγους αλλά και το χρονικό πλαίσιο που αυτά εμφανίζονται στα δύο τραγούδια. Παρατηρήθηκαν αρκετές φράσεις και στα δύο τραγούδια που έχουν την ίδια συστοιχία ρυθμικών αξιών στο μέτρο σε σχέση με το χρονικό πλαίσιο όπου αυτές εμφανίζονται. Εντοπίστηκαν επίσης πολλοί κοινοί φθόγγοι σε όλο το εύρος των τραγουδιών, συνεπώς και κοινές φράσεις. Βέβαια, βρέθηκαν εννοείται και διαφορές στις φράσεις αυτές, και στις ρυθμικές αξίες και στους φθόγγους παράλληλα. Άλλοτε παρατηρήθηκαν κοινά μοτίβα ρυθμικών αξιών με διαφορετική σύνθεση φθόγγων και άλλοτε κοινή σύνθεση φθόγγων αλλά διαφορετικό μοτίβο ή υποδιαιρέσεις ρυθμικών αξιών. Υπήρξαν και φράσεις οι οποίες, πλην ενός φθόγγου, ήταν πανομοιότυπες. Όσον αφορά τη δομή των τραγουδιών, δεν συναντήθηκε κάποια διαφορά η οποία να επηρέαζε την ίδια τη δομή αλλά και την ερμηνεία του τραγουδιού, ώστε ώστε να θεωρηθεί πως το ένα τραγούδι έχει απόκλιση από το άλλο.

Στο ίδιο πλαίσιο κινήθηκε ο γράφων και με τα επόμενα δύο τραγούδια, “Ođlan ođlan” και «Τ' Άη Φιλίππου». Αντίστοιχα και εδώ παρατηρήθηκε κοινό φρασεολόγιο, το οποίο βεβαίως δεν ήταν, και δεν ήταν αναμενόμενο να είναι, ακριβώς το ίδιο φθόγγο προς φθόγγο, αλλά μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της μελωδικής γραμμής κινείτο με πολύ παρόμοιο τρόπο και στα δύο τραγούδια. Βεβαίως, η φρασεολογία και στα δύο τραγούδια είναι προσαρμοσμένη στο ρυθμικό μοτίβο του κάθε τραγουδιού, καθώς στα δύο τραγούδια συγκριτικά παρατηρήθηκε διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο. Όμως, και σε αυτή την περίπτωση επισημάνθηκαν φράσεις οι οποίες έχουν κοινή λειτουργία και κίνηση μέσα στη μελωδική γραμμή. Πχ. αν ανατρέξουμε στο υποκεφάλαιο 3.8.3 και στον πίνακα 11 όπου αναλύθηκε η δεύτερη κοινή φράση, παρατηρούμε πως και οι δύο φράσεις μοιράζονται την ίδια λειτουργία, τα ίδια τονικά κέντρα και σχεδόν τους ίδιους φθόγγους

και τις ίδιες ρυθμικές αξίες. Ακόμη ένα παράδειγμα είναι η πρώτη κοινή φράση που αναλύθηκε στο υποκεφάλαιο 3.8.3 και στον πίνακα 10 όπου, αν και υφίστανται λιγότερες κοινές ρυθμικές αξίες, η μελωδία κινείται σχεδόν παράλληλα έχοντας την ίδια λειτουργία, αφού το μοτίβο των φθόγγων που απαρτίζουν τις δύο φράσεις κινείται στα ίδια τονικά κέντρα και στα δύο τραγούδια.

Αυτές οι παρόμοιες κινήσεις της μελωδικής γραμμής στα τονικά κέντρα και οι ομοιότητες που παρατηρούνται στους φθόγγους και στις ρυθμικές αξίες, συναντώνται καθ' όλη τη διάρκεια των τεσσάρων τραγουδιών που αναλύθηκαν στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, γεγονός που μας οδήγησε στο συμπέρασμα ότι υπάρχει εμφανής σύνδεση μεταξύ τους. Σε συνδυασμό με την τροπική ανάλυση που ανέδειξε πως αυτά τα τραγούδια έχουν κοινή τροπική συμπεριφορά, τα ιστορικά στοιχεία που αναφέρθηκαν πιο πάνω περί μετανάστευσης Καππαδόκων στην Κύπρο, αλλά και μέσα από τις προσωπικές μαρτυρίες και καταγραφές ανθρώπων που υπήρξαν μάρτυρες της παρουσίας αυτών των τραγουδιών της Καππαδοκίας στη Κύπρο όπου τα κομμάτια παίζονταν τόσο από Τ/Κ και Αρμένιους όσο και από Ε/Κ, δεν μπορούμε παρά να συμπεράνουμε πως η Κύπρος δέχτηκε την άμεση επιρροή της καππαδοκικής μουσικής παράδοσης και την αφομοίωσε σε τέτοιο βαθμό, ώστε να εντάξει και τα δικά της πολιτιστικά στοιχεία, όπως είναι ο στίχος στην κυπριακή διάλεκτο, και να δημιουργήσει μέσα από την επιτέλεση και την προφορικότητα, σκοπούς και τραγούδια όπως είναι η «Βράκα» και το «Τ' Αη Φιλίππου», που συμπεριλαμβάνονται εδώ και πολλά χρόνια στη μουσική κληρονομιά του νησιού.

## Επίλογος-Συμπεράσματα

Κύριος στόχος της παρούσας εργασίας ήταν να εξετάσει τους πολιτισμούς της Καππαδοκίας και της Κύπρου μέσα από τις μουσικές τους παραδόσεις και να προβεί σε συμπεράσματα που αφορούν τις μεταξύ τους μουσικές σχέσεις και αν αυτές υφίστανται. Ο γράφων επιχείρησε να το πετύχει αυτό μέσω της μουσικολογικής συγκριτικής ανάλυσης επιλεγμένων σκοπών αλλά και μέσα από στοιχεία βιβλιογραφικών πηγών που παρουσίασα και αφορούσαν τις κοινωνικοπολιτικές σχέσεις των δύο αυτών πολιτισμών αλλά και τις ίδιες τις σχέσεις Ε/Κ και Τ/Κ που μοιράζονταν αυτά τα τραγούδια στο νησί της Κύπρου.

Τα συμπεράσματα που προέκυψαν από αυτή την έρευνα αναδεικνύουν πως το νησί της Κύπρου δέχθηκε την άμεση επιρροή της καππαδοκικής μουσικής παράδοσης, αφού έπειτα από βιβλιογραφική έρευνα, παρουσιάστηκαν στοιχεία που αναφέρουν ότι Καππαδόκες πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν στο νησί, γεγονός που ενισχύει τον ισχυρισμό που προβάλλει ο γράφων και αποτελεί τον κύριο στόχο της παρούσας εργασίας. Ακόμη, παρουσιάστηκαν στοιχεία που αναφέρουν πως τα τραγούδια της Καππαδοκίας που αναλύθηκαν αλλά και άλλα τα οποία ανήκουν στην ευρύτερη μουσική παράδοση της Μικράς Ασίας αναπαράγονταν στο νησί από Τ/Κ, Ε/Κ αλλά και Αρμενίους. Το συμπέρασμα αυτό προέκυψε έπειτα από βιβλιογραφική έρευνα αλλά και μαρτυρίες που συλλέχθηκαν.

Με τη μουσικολογική συγκριτική ανάλυση των επιλεγμένων τραγουδιών της Καππαδοκίας και της Κύπρου επιτεύχθηκε να γίνει μια πιο λεπτομερής ανάλυση των τραγουδιών αυτών, με στόχο να ανιχνευθούν, εάν και εφόσον υπήρχαν, τυχόν κοινά μουσικολογικά στοιχεία, τα οποία αφορούν την τροπική μουσική συμπεριφορά, τη ρυθμική αγωγή αλλά και τις μελωδικές μουσικές φράσεις που συναντώνται σε αυτά τα τραγούδια. Στη προσπάθεια αυτή, προέκυψε πράγματι μεγάλος αριθμός κοινών στοιχείων ως προς την τροπικότητα, τις φρασεολογικές αναλύσεις της πλειοψηφίας των περιπτώσεων των μουσικών φράσεων αλλά και κοινά, επίσης, στοιχεία στη ρυθμολογία. Οι μουσικολογικές συγκριτικές αναλύσεις από μόνες τους δεν αφήνουν περιθώριο αμφιβολίας πως υπήρξε έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο πολιτισμών και πως η καππαδοκική μουσική παράδοση επηρέασε τη μουσική παράδοση της Κύπρου. Τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την

συγκριτική μουσικολογική ανάλυση αναφέρονται λεπτομερώς πιο πάνω, στα υποκεφάλαια 4.1, 4.2 και 4.3.

Όσα λοιπόν τόσο φανερά η επίδραση της καππαδοκικής μουσικής στη μουσική παράδοση της Κύπρου, ο θεωρώ θεωρεί προβληματικό το γεγονός ότι μέχρι σήμερα δεν υπήρξε κάποια λεπτομερής επίσημη έρευνα για τις μουσικές επιρροές που δέχθηκε το νησί της Κύπρου αλλά και το γεγονός ότι όσες καταγραφές κυπριακής δημοτικής μουσικής υπάρχουν, αλλά και αναφορές για αυτή, δεν αναφέρουν πουθενά αυτές τις επιρροές. Ο γράφων θεωρώ πως είναι αναγκαίο στο μέλλον να πραγματοποιηθεί μια τέτοια έρευνα και τα ευρήματά της να γνωστοποιηθούν στους σημερινούς κατοίκους της Κύπρου οι οποίοι, κατά την προσωπική μου γνώμη, πάσχουν από έλλειψη κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητας, καθώς οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στο νησί, δυστυχώς, δεν επιτρέπουν στους κατοίκους του να ανακαλύψουν και να 'αγκαλιάσουν' το παρελθόν τους και να πορευτούν με αυτογνωσία, αλληλοσεβασμό και αίσθημα σιγουριάς προς το μέλλον τους.



25

as- lan ya- ri- im yü- rü  
ver- me di- le- er be- ni

2) Kayseri'den, Karaman'dan Konya'dan Konya'dan  
Güzel seven mahrum kalmaz dünyadan yar yar  
Konyalım yürü, yürü yavrum yürü, aslan yarım yürü  
Aldattılar seni, vermediler beni

3) Hani ya da benim elli dirhem irakım irakım  
İçer içer geçmez benim merakım vay vay  
Konyalım yürü, yürü yavrum yürü, aslan yarım yürü  
Aldattılar seni, vermediler beni

4) Yüksek minareden attım kendimi kendimi  
Çok aradım bulamadım dengimi yar yar  
Konyalım yürü, yürü yavrum yürü, aslan yarım yürü  
Aldattılar seni, vermediler beni

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοίζου

# Βράκα

Παραδοσιακό Κύπρου

Εισαγωγή



7



11 Τραγούδι



Ε \_\_\_\_\_ Σα-  
Τζ'

15



ρα- ντα θκυό πή- χες πα- νί, Σα- ρα- ντα θκυό πή- χες πα- νι ε-  
ηρτέν ο κά- βα- λος μα- κρύς, Τζ' ηρτέν ο κα- βα- λός μα- κρύς τζ'

19



-κά- μαν μου ε- -κα- μαν μου μι- α βρά- καν, Την  
εσά- ρι, ζε τζ' εσα- ρι ζε την στρά- ταν

23



γέ- -ρι- μην την βρά- κα- αν που κά- μνει τρί- κκι τρά- κκα Την  
εν- να βά- λει σί- ε- ρον να μου την σι- ε- ρώ- σει Την

27 Ρεφραίν  
(Επανάληψη Χ4 το θέμα)



1. 2. %  
βρά-καν μου στη λί- μνη τζιαι ποιος να μου την πλύ- νει τζιαι  
βρά-καν μου την τό- σην τζιαι ποιος να την δι- πλώ- σει

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοΐζου

Εικόνα 14. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Βράκα»

# Ođlan Ođlan

## Καπλαδοκία

Makam Huseyni



Ođlan ođlan, boynuma dolan  
Ođlan ođlan, boynuma dolan  
Kollarım sana yastık, saçlarım yorgan  
Ne güzel ođlan, babası çoban  
Kollarım sana yastık, saçlarım yorgan  
Ne güzel ođlan, ben yandım aman

Ođlana yaptırđım fil dişli tarak  
Ođlana yaptırđım fil dişli tarak  
Tara kákülünü, bir yana bırak  
Ne güzel ođlan, babası çoban  
Tara kákülünü, bir yana bırak  
Ne güzel ođlan, ben yandım aman

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοίξου

Εικόνα 15. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού "Ođlan ođlan"

# Τ' Άη Φιλίππου

Παραδοσιακό Κύπρου

Makam Huseyni

Εισαγωγή



6



Τ' Άη Φι-λί-ππου δικά-βη -κεν τζι ήρ-τεν τ'Άη Μη -νά Τ' Άη Φι-λί-ππου δικά-βη -κεν τζι ήρ-τεν τ'Άη Μη -νά Τζι'

10



κο-ρα-σιές πα -ντρε-ύκου-νται Τζι' αλλά-σοουν τα λε -γνά Τζι' αλλά-σοουν τα λε -γνά Τζι' αλλά-σοουν τα λε -γνά

1) Τ' Άη Φιλίππου δικάβηκεν τζι ήρτεν τ' Άη Μηνά, } X2  
τζι' οι κορασιές παντρεύονται,  
τζι' αλλάσοουν τα λεγνά } X3

2) Μια μαυρομματούσα γρονών δεκαενιά, } X2  
στην μάναν της πααίνει  
παράπον' αρκινά } X3

3) Τ' Άη Φιλίππου δικάβηκεν τζι' ο τζαιρός περνά, } X2  
η Μαρικκού αρμάστηκεν,  
τζι' εγώ ακόμα να. } X3

4) Όποιος τρώ' τζαι πίννει τζαι καλοπερνά, } X2  
ούτε τον ινοιάζει,  
ο άλλος αν πεινά. } X3

5) Εν τον παίρνω μάνα τον φτωχο-Κωστήν, } X2  
ούλον να με τάζει,  
πατάταν χογλαστήν } X3

6) Εν τον παίρνω μάνα ούτε τον ψαράν, } X2  
μερόνυχτα γυρίζει,  
μες στ' αρμυρά νερά. } X3

7) Εν τον θέλω μάνα ούτε το βοσκόν, } X2  
τες νύχτες ξωτζομίζει,  
στον κάμπον, στο βουνόν } X3

8) Είπα σου το μάνα να σου το ξαναπά, } X2  
εγώ εν να τον πάρω,  
τον νέον π' αγαπά. } X3

Καταγραφή: Παναγιώτης Λοΐζου

Εικόνα 16. Μουσική καταγραφή του τραγουδιού «Τ' Άη Φιλίππου»

## Βιβλιογραφία

- Αβέρωφ, Γ. Α. (1989). *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*. Λευκωσία: Πολιτιστικό ίδρυμα τραπέζης Κύπρου.
- Αμαργιανάκης. (2003). Βυζαντινή μουσική-δημοτικό τραγούδι: Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Στο *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη* (σσ. 61-67). Αθήνα: Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών.
- Ανδρικός, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1988). *Κύπρος - Δημοτική μουσική*. Ναύπλιο: Πελλοπονησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Εκδόσεις Μέλισσα.
- Αποστολίδης, Χ. (1903α). Εις το γέμισμα του κρεββατιού και τον στολισμόν των μελλονύμφων. *Μουσικόν παράρτημα τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγξ», ἐτ. Β'(12)*, σσ. 108-110.
- Αποστολίδης, Χ. (1903β). Η Καρπασίτισσα. *Μουσικόν παράρτημα τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγξ», ἐτ. Β'(12)*, σσ. 111-112.
- Αποστολίδης, Χ. (1903δ). Παραλμνίτισσα. *Μουσικόν παράρτημα τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγξ», ἐτ. Β'(12)*, σσ. 106-108.
- Αποστολίδης, Χ. (1903γ). Ο πρώτος γυναικείος κυπριακός καρσιλαμάς. *Μουσικόν παράρτημα τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγξ», ἐτ. Β'(12)*, σσ. 97-105.
- Αποστολίδης, Χ. (1906, Δεκέμβριος 15-31). Κάλανδα Φώτων ως άδονται εν Λεμεσώ Κύπρου. *Μουσική Εφημερίδα Φόρμιγξ, περ. Β', ἐτ. Β'(17-18)*, σ. 7.
- Αποστολίδης, Χ. (1907, Δεκέμβριος 15-31). Κάλανδα της πρώτης του έτους ως άδονται εν Λεμεσώ της Κύπρου. *Μουσική Εφημερίδα Φόρμιγξ, περ. Β', ἐτ. Γ'(16-17-18)*, σ. 10.

Αποστολίδης, Χ. (1909, Μάρτιος 15-31). Περί του Κυπριακού καρσιλαμά. *Μουσική Εφημερίδα Φόρμιγξ, περ. Β', έτ. Δ'(23-24)*, σσ. 4-5.

Αποστολίδης, Χ. (1910). Άσματα και χοροί κυπριακοί, 21 τεμάχια δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον.

Αϊντεμίρ, Μ. (2012). *Το τουρκικό μακάμ*. (Σ. Κομποτιάτη, Μεταφρ.) Εκδόσεις Fagotto.

Γιαγκουλλής, Κ. (2008). *Τουρκοκύπριοι που (συμ)μετέχουν στα (Ελληνο)κυπριακά πολιτιστικά δρώμενα και ακολουθούν τις συνήθειες και τις παραδόσεις των (Ελληνο)κυπρίων*. Λευκωσία: Βιβλιοθήκη Κυπρίων λαϊκών ποιητών.

Γκαρά, Ε., & Τζεδόπουλος, Γ. (2015). *Χριστιανοί και μουσουλμάνοι στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Θεσμικό πλαίσιο και κοινωνικές δυναμικές*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Δραγούμης, Μ. (1984). Το ισλαμικό στοιχείο στη μουσική μας παράδοση. *Άμητος στη μνήμη Φώτη Αποστολόπουλου*, 310-316.

Εθνικό Τυπογραφείο. (2022, Απρίλιος 12). Έγκριση Κανονισμού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ) «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» | “Ethnomusicology and Musical Practice”. *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας*(τεύχος Β', αρ. φύλλου 1770), σσ. 17861-17872.

Ζαρίας, Ι. (2013). *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη [Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή]*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

Καλλιμοπούλου, Ε., & Μπαλάντινα, Α. (2014). *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Εκδόσεις Ασίνη.

Καλλίνικος, Θ. (1951). *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα*. Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών.

Καραγαβριηλίδου, Σ. Α. (2018). *Σύλλη Ικονίου. Μουσικοχορευτική παράδοση*. Αθήνα: Εκδόσεις Μύρτος.

- Καρολίδης, Π. Κ. (1874). *Καππαδοκικά, ήτοι πραγματεία ιστορική και αρχαιολογική περί Καππαδοκίας* (Τόμ. Α'). Κωνσταντινούπολη: Τύποις Ευαγγελίνου Μισαηλίδου.
- Καρολίδης, Π. Κ. (1885). *Η εν Καππαδοκία λαλουμένη ελληνική διάλεκτος και τα εν αυτή σωζόμενα ίχνη της αρχαίας καππαδόκινης γλώσσης*. Σμύρνη.
- Κούμας, Μ. (1909). Βακχικόν κυπριακόν άσμα. *Λαογραφία, Α'*, σσ. 680-683.
- Κυριακίδης, Σ. Π. (1978). *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*. Αθήνα.
- Καψωμένος, Ε. Γ. (1996). *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Μαυροειδής, Μ. (1998). *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*. Εκδ.Fagotto.
- Μαζάουερ, Μ. (2013). *Τα Βαλκάνια*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Μερλιέ, Μ. (1935). *Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου.
- Μερλιέ, Μ. (1981). *Τραγούδια της Ρούμελης*. Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- Μπαλτά, Ε. (1987). Οι πρόλογοι των караμανλήδικων βιβλίων, πηγή για τη μελέτη της "εθνικής συνείδησης" των τουρκόφωνων ορθόδοξων πληθυσμών της Μικράς Ασίας. *Μνήμων, 11*, 225-233.
- Παπαδόπουλος, Ν. (2022). *Συστηματική ανάλυση του ερμηνευτικού ύφους του βιολιστή Mehmet Ali Vasfi Tatliıay*. Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Πούλιος, Α. (2013). *Τα δίγλωσσα ελληνοτουρκικά τραγούδια: οργανολογική, ρυθμική, διαστηματική και υφολογική σύγκριση [Ανέκδοτη διπλωματική εργασία]*. Άρτα: Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.

- Πούχγερ, Β. (2009). *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες-μέθοδοι-θεματικές*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός.
- Πολίτης, Α. (2010). *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ράφτης, Α. (1995). *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*. Θέατρο Ελληνικών Χορών "Δόρα Στράτου".
- Σκούλιος, Δ. Μ. (2006). Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. *Πολυφωνία*, σσ. 75-86.
- Σμάνης, Γ. Η. (2011). *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της εκπαίδευση [Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή]*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής (1973). Λαΐσιος. Στο *Τραγούδια της Θράκης [Βινύλιο]*. Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- Σύνδεσμος Μικρασιατών Κύπρου. (2016). *Ημερολόγιο 2016*. Σύνδεσμος Μικρασιατών Κύπρου.
- Χαλδαιάκη, Ε. (2018). *Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*. Αθήνα: Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών-Edition Orpheus.
- Χαλδαιάκη, Ε. (2022). *Η δημοτική μουσική στις τουρκόφωνες και ελληνόφωνες μουσικές συλλογές της ύστερης οθωμανικής περιόδου: λαϊκός πολιτισμός και διακοινοτικές σχέσεις [Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή]*. Αθήνα: Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Χαλδαιάκη, Ε. (υπό έκδοση). Καταγραφή οθωμανικής τουρκικής και ελληνικής δημοτικής μουσικής στη βυζαντινή σημειογραφία: η μέθοδος του Κ. Α. Ψάχου. *Πολυφωνία*(37).
- Χαλδαιάκη, Ε. Α. (2016, Άνοιξη). Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη στην οθωμανική μουσική: ο ρόλος των μη μουσουλμάνων μουσικών στην ανάπτυξη και στη χρήση συστημάτων μουσικής καταγραφής. *Πολυφωνία*(28), 104-128.
- Χαγούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία: Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

- Χοτζάκογλου, Χ. Γ. (Επιμ.). (2015). *Κύπρος- Μικρασία, κοιτίδες πολιτισμού: Πρακτικά Α' Επιστημονικού Συμπόσιου*. Σύνδεσμος Μικρασιατών Κύπρου.
- Χρυσοστομίδης, Α. Α. ( 1906, Δεκέμβριος 15-31). Κάλανδα Φώτων ως άδονται εν Σινασώ Καπαδοκίας. *Φόρμιγξ, περ. Β', έτ. Β'(17-18)*, σ. 8.
- Andrikos, N. (2020). Konstantinos Psahos'un 1908'de Bizans notasyonunda Çeçen Kızı notalaması. *Yegâh Mûsikî Dergisi*, 3(1), 9-41.
- Andrikos, N., & Papadopoulos, G. (2021). Reading between the “music lines”: Methodological challenges in approaching Greek notated musical collections. *Intercommunal musical geographies of late Ottoman Istanbul (International Conference, 29 October 2021)*. Athens: Ethnomusicology and Cultural Anthropology Laboratory, Department of Music Studies, School of Philosophy, National and Kapodistrian University of Athens.
- Ayangil, R. (2008). Western Notation in Turkish Music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), σσ. 401-447.
- Baud-Bovy, S. (1984). *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελλοποννησιακό Λαογραφικό ίδρυμα.
- Beaton, R. (1980). Modes and roads: Factors of change and continuity in Greek musical tradition. *The Annual of the British School at Athens*, 75, 1-11.
- Chaldæaki, E. (2022, December). Testimonies of Ottoman Turkish music in K. A. Psachos's personal archive. *Yegah Müzikologi Dergisi*, 5(2), 202-236.
- Chaldæaki, E. (2024, Spring). Turkish folk songs in Greek musical collections of the late Ottoman era. *Rast Musicology Journal*, 12(1), 47-61.
- Faroqhi, S. (2000). *Κουλτούρα και Καθημερινή Ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Από τον Μεσαίωνα ως τις αρχές του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Εξάντας.
- Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Ashgate.

Poulos, P. C. (2019). Spaces of intercommunal relation in Ottoman Istanbul. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*(1), 181-191.

Reinhard, U. (2002). Turkey: an overview. Στο *The Garland Encyclopedia of World Music* (σσ. 759-777). New York & London: Routledge Press.

Şahin, N., Güray, C., & Aydın, A. F. (2018, December). Cross-cultural influences in makam theory: The case of Greek Orthodox theorists in the Ottoman empire. *Musicologist*, 2(2), 115-126.

Signell, K. L. (1977). *Makam: Modal practice in Turkish Art Music*. Asian Music Publications.

## Δισκογραφία & διαδικτυακές πηγές

Εσκενάζυ, Ρ. (1933). Ο κόνιαλης της αγοράς. [Δίσκος 78 στροφών]. Αθήνα: Parlophon.

Καζαντζίδης, Σ. (1980). Ογλάν ογλάν καλκ γκιντελίμ. Στο *Τα τραγούδια της Ανατολής* [Βινύλιο]. Regal.

Καλιοντζίδης, Μ. (2006). Ορχηστρικό Κόνιαλι. Στο *Ανθεί και φέρει κι άλλο - Τραγούδια του Πόντου* [CD]. Mercury

Κλαδάκης, Γ. (2019). Τα βάσανα. Στο *Ο βοσκός κι ο βασιλιάς - Τραγούδια και χοροί της ορεινής Ρόδου* [CD]. Αρχείο Ελληνικής Μουσικής.

Κουτούζος, Ν., Παραπονιάρης, Γ., & Νταλλαρή, Ν. (2009). Γιαβρί. Στο *Η μουσικοχορευτική παράδοση της Λέρου- ανέκδοτοι σκοποί* [CD]. Περιοδικό "Χορεύω"

Κυριακού, Π. (1997-1998). Τα Παραλιμνίτικα 1 & 2. [CD].

Κυριακού, Π. (2003). Στο *Ολόασπρον πεζόνι* [CD].

Κωνσταντινίδου, Λ. (2023, Μαΐος 5). Θεόδουλος Καλλίνικος Άρχων Πρωτοψάλτης της Εκκλησίας (1904-2004). Ανάκτηση από <https://churchofcyprus.org.cy/6597>

Κώστας, Π., & Φιλίππου, Σ. (1969). Δημοτική Μουσική, Χοροί, Τραγούδια «Λεμεσός Κύπρου». [CD]. Αθήνα.

Παπαδοπούλου, Κ. (2006). Αρχοντογιός παντρεύεται. Στο *Παραλογές* [CD2]. Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής "Δόμνα Σαμίου". Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube:  
[https://www.youtube.com/watch?v=DwJUi9TwLTc&ab\\_channel=DomnaSamiou-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=DwJUi9TwLTc&ab_channel=DomnaSamiou-Topic)

Σίκκης, Χ. (2010). Στο *Τα Τραγούδια Της Κύπρου* [CD]. Lyra.

Σίκκης, Χ. (2010). Η Βράκα - Τραγούδι σατυρικό. Στο *Τα τραγούδια της Κύπρου* [CD]. Lyra.

Τερλικκάς, Μ. (2008). Η Αροαφνού. Στο *Παραλογές* [CD]. Αθήνα: Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου.

Τερλικκάς, Μ. (2017). Η αρπαγή της κόρης του Λεβάντη από τον Διγενή. Στο *Των Ακριτών και των Αντρειωμένων* [CD]. Αθήνα: Καλλιτεχνικός Σύλλογος Μουσικής "Δόμνα Σαμίου".

Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ (2002). Τραγούδια της Καππαδοκίας. Στο *Τραγούδια της Καππαδοκίας* [CD]. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ.

İbrahim Efendi (1909). Konyali. [Δίσκος 78 στροφών]. Κωνσταντινούπολη: Gramophone Concert Record .

Κοç, D. (2005α). Doktor. Στο *Karşı* [CD]. Music Corner. Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από [https://www.youtube.com/watch?v=oAeW74wX7-g&ab\\_channel=DilekKoc-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=oAeW74wX7-g&ab_channel=DilekKoc-Topic)

Κοç, D. (2005β). Oğlan oğlan kalk gidelim. Στο *Karşı* [CD]. Music Corner. Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από <https://youtu.be/IhUGiouRwyc?si=hedJUBrPIo4hPgEO>

YouTube. (2008, Ιούνιος 5). *Konyali / Konialis Greek Turkish shared musics (01:30'- 04:00')*. (Graziosi, Joe) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube:  
[https://www.youtube.com/watch?v=HVkkLLWPb5o&ab\\_channel=JoeGraziosi](https://www.youtube.com/watch?v=HVkkLLWPb5o&ab_channel=JoeGraziosi)

YouTube. (2010, Οκτώβριος 27). *İSTANBUL TÜRKÜLERİ (Gemilerde talim var)*. (Yalnıztürk, Παραγωγός) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube:

[https://www.youtube.com/watch?v=6Q56at-a1J4&ab\\_channel=Yaln%C4%B1zt%C3%BCrk](https://www.youtube.com/watch?v=6Q56at-a1J4&ab_channel=Yaln%C4%B1zt%C3%BCrk)

YouTube. (2011α, Σεπτέμβριος 14). *Kadifeden Kesesi Fasl i Beyoglu*. (galanadica, Παραγωγός) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=0KMfn-E4o-c&ab\\_channel=galanadica](https://www.youtube.com/watch?v=0KMfn-E4o-c&ab_channel=galanadica)

YouTube. (2011β, Απρίλιος 2011). *Mehmetaliler-konyali*. (H. Marcha, Παραγωγός) Ανάκτηση Ιανουάριος 22, 2024, από YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bUj8rAO8neQ>

YouTube. (2011γ, Νοέμβριος 13). *Mixalis Tterlikkas-O katifes-Kipriaka tragoudia*. (yiangos111, Παραγωγός) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=Zj8qeBqOzos&ab\\_channel=yiangos111](https://www.youtube.com/watch?v=Zj8qeBqOzos&ab_channel=yiangos111)

YouTube. (2014α, Σεπτέμβριος 12). *Ada sahillirende bekliyorun*. (Naz Müzik, Παραγωγός) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=NIUX3HctPGw&ab\\_channel=NazM%C3%BCzikYarp%C4%B1m](https://www.youtube.com/watch?v=NIUX3HctPGw&ab_channel=NazM%C3%BCzikYarp%C4%B1m)

YouTube. (2014β, Ιούλιος 27). *Qadukka Al Mayyas - Sabah Fakhri*. (Puhu, Παραγωγός) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=FFEO28dbCtI&ab\\_channel=Puhu](https://www.youtube.com/watch?v=FFEO28dbCtI&ab_channel=Puhu)

YouTube. (2015α, Ιανουάριος 5). *Συνέντευξη, Θεόδουλος Καλλίνικος Αρχών Πρωτοψάλτης της Εκκλησίας της Κύπρου*. (RumOrthodox, Παραγωγός) Ανάκτηση Ιανουάριος 22, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=Bq9bI7-TeEc&ab\\_channel=RumOrthodox](https://www.youtube.com/watch?v=Bq9bI7-TeEc&ab_channel=RumOrthodox)

YouTube. (2015β, Δεκέμβριος 1). *Τραγούδια της Κύπρου: Θεόδουλος Καλλίνικος - Folk Songs of Cyprus: Theodoulos Kallinikos*. (kourostatis, Παραγωγός) Ανάκτηση Ιανουάριος 15, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=zkJWWZwtXy&t=242s&ab\\_channel=kourostatis](https://www.youtube.com/watch?v=zkJWWZwtXy&t=242s&ab_channel=kourostatis)

YouTube. (2015γ, Φεβρουάριος 13). *Ατσίκ Χαβασί ή Κόνιαλι*. (P. Voukantsis, Παραγωγός) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rxk2-dQJ5GU>

YouTube. (2016, Σεπτέμβριος 21). *Σπανός Λαλούσιν τα μελαχρινά*. Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=J7OΠIONexBw&ab\\_channel=%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82%CE%A3%CF%80%CE%B1%BD%CF%8C%CF%82](https://www.youtube.com/watch?v=J7OΠIONexBw&ab_channel=%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82%CE%A3%CF%80%CE%B1%BD%CF%8C%CF%82)

YouTube. (2017, Φεβρουάριος 20). *San pas sta ksená*. (Giasemi - Θέμα, Παραγωγός) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=4ciogpQg2EU&ab\\_channel=Giasemi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=4ciogpQg2EU&ab_channel=Giasemi-Topic)

YouTube. (2018, Μάρτιος 20). *4ος γυναικείος αντικριστός χορός Κύπρου - 4th women's vis-a-vis dance of Cyprus*. (kourostatis, Παραγωγός) Ανάκτηση Απρίλιος 20, 2024, από YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=RuN5VuelEns&ab\\_channel=kourostatis](https://www.youtube.com/watch?v=RuN5VuelEns&ab_channel=kourostatis)