

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ	
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ	
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ	
Αριθμ. Πρωτ.:	1867
Ημερομηνία:	25 / 5 / 20



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΠΟΥ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΑΝ ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ
ΤΟ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΟ ΚΑΙ ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΤΟΝ ΙΚΑΡΙΩΤΙΚΟ
ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1900- 1960
ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΜΕΤΑΒΑΣΗΣ ΑΠΟ ΤΗ ΛΥΡΑ ΣΤΟ ΒΙΟΛΙ**

Σταύρος Νικολαΐδης
Α.Μ.Φ. : 0801443

Επιβλέπων Καθηγητής : Σκουλίδας Ηλίας

Άρτα, Απρίλιος 2020

THE FACTORS THAT CREATED THE ORGANOLOGICAL AND
HISTORICAL REPORTS FOR THE PERIOD 1900-1960
THE TRANSITION FROM THE LIRA TO THE VIOLIN

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, 11/06/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Σκουλίδας Ηλίας

Υπογραφή

Επίκουρος Καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Ανδρικός Νικόλαος

Υπογραφή

Επίκουρος καθηγητής

3. Μέλος επιτροπής

Βερβέρης Αντώνης

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός υπότροφος

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

© Νικολαΐδης Σταύρος, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη Λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για την συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Νικολαΐδης Σταύρος

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Σημαντικοί συμπαραστάτες σε αυτή την προσπάθεια, τους οποίους θέλω να ευχαριστήσω θερμά, είναι: Ο υπεύθυνος καθηγητής, Σκουλίδας Ηλίας, για την βοήθεια και την άμεση ανταπόκριση του, και ο Ευθυμίου Άκης για τις πολύτιμες συμβουλές του. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω για την βοήθεια που μου πρόσφεραν τους: Μανουσάκη Μανόλη, Μαραγκουδάκη Σταύρο, Λιάρη Σιδερή, Βρυζάλα Παναγιώτη, Παπαμαργαρίτη Χάρη, Σέγκο Στέλιο και Ανδραβίζου Ειρήνη. Τέλος, ευχαριστώ θερμά την οικογένειά μου για την στήριξη και την βοήθεια που μου παρείχε καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την μετάβαση από τη χρήση της λύρας στο βιολί, αναλύοντας τους παράγοντες που επηρέασαν την εν λόγω μετάβαση στο νησί της Ικαρίας την περίοδο 1900-1960. Αρχικά, πραγματοποιείται λεπτομερής περιγραφή της Ικαριώτικης λύρας, καθώς επισημαίνονται τα κοινά κατασκευαστικά χαρακτηριστικά με το αντίστοιχο όργανο από τα Δωδεκάνησα, επιβεβαιώνοντας τόσο την ύπαρξη του οργάνου όσο και την επιρροή του στο ρεπερτόριο κατά το διάστημα 1900-1940. Κομβικής σημασίας για τις μεταγενέστερες αλλαγές στο ρεπερτόριο, και λεπτομερέστερα στον Ικαριώτικο σκοπό, ήταν η ανάπτυξη του εμπορίου και η αναμενόμενη εισροή επιρροών. Οι προαναφερθέντες παράγοντες συνετέλεσαν στην εξέλιξη τριών σπουδαίων οργανοπαικτών, των Ν. Τσεπέρκα, Σ. Βατούγιο και Ν. Κοτσορνίθη, των οποίων η απόδοση του Ικαριώτικου αποτελεί δρομοδείκτη μέχρι και σήμερα. Οι βιβλιογραφικές αναφορές και η ποιοτική έρευνα που διεξήχθη στο πλαίσιο εκπόνησης της παρούσας εργασίας αναλύουν και συμπληρώνουν χρονικά και ποιοτικά την υπάρχουσα βιβλιογραφία που αφορά στην Ικαριώτικη λύρα, και ειδικότερα στον Ικαριώτικο σκοπό.

Λέξεις- Κλειδιά:

Λύρα, ρεπερτόριο, Δωδεκάνησα, Ικαριώτικος σκοπός, Ικαρία, βιολί

ABSTRACT

This paper discusses the transition from the use of the lyre to the violin, analyzing the factors that influenced this transition on the island of Ikaria in the period 1900-1960. Initially, a detailed description of the Ikarian lyre is made, as the common construction features with the corresponding instrument from the Dodecanese are pointed out, confirming both the existence of the instrument and the influence on the repertoire in 1900-1940. Basic influence for the later changes in the repertoire and specifically in the Ikarian song was the development of trade and the expected influx of influences. The aforementioned factors contributed also to the development of three great players, N. Tseperka, S. Vatougio and N. Kotsornithis, whose performance of Ikariotiko is still an example for imitation. The bibliographic reports and the qualitative research carried out in the context of the elaboration of the present work, analyze and complete in time and quality the existing bibliography concerning the Ikarian lyre and more specifically the Ikarian song.

Key- words:

Lyre, repertoire, Dodecanese, Ikarian song, Ikaria, violin

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	10
Εισαγωγή.....	11
Τρόποι και μέσα έρευνα της εργασίας	14
1. Οι παράγοντες που καθόρισαν την μετάβαση από την λύρα στο βιολί	18
1.1 Λίγα λόγια για την λύρα της Ικαρίας, κατασκευαστικές και συγγενικές ιδιαιτερότητες.	19
1.2 Η οικονομική ζωή της Ικαρίας τις δεκαετίες 1900 - 1940	21
1.3 Μετάβαση από την λύρα στο βιολί.....	25
1.4 Οργανοπαίχτες που συναντάμε την ίδια περίοδο	34
2. Οργανολόγιο, Ρεπερτόριο που επικρατεί την περίοδο 1900-1940 και ο Ικαριώτικος ..	37
2.1 Οργανολόγιο.....	38
2.2 Ρεπερτόριο.....	45
2.3 Ικαριώτικος	55
2.4 Ρεπερτόριο και επιρροές	57
3. Η υφολογική διαμόρφωση του Ικαριώτικου από το πέρασμα της λύρας στο βιολί την περίοδο 1940 – 1960	61
3.1 Ιστορική αναδρομή τις δεκαετίες 1940 - 1960.....	62
3.2 Δομή παλαιότερων Ικαριώτικων	66
3.3 Ικαριώτικοι μέσα από τους Ν. Τσεπέρκα, Σ. Βατούγιο και Ν. Κοτσορνίθη	73
4. Το Ρεπερτόριο, το οργανολόγιο και οι οργανοπαίχτες αυτής της περιόδου.....	80
4.1 Ρεπερτόριο.....	80
4.2 Οργανολόγιο.....	86
4.3 Οργανοπαίχτες.....	89
Συμπεράσματα	90
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	96
ΞΕΝΟΓΛΩΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	98
ΠΗΓΕΣ.....	98
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	99

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ενδιαφέρον για την μουσική της Ικαρίας, καθώς και για αντίστοιχες μουσικές στις αρχές του περασμένου αιώνα, προέκυψε με την έναρξη των σπουδών μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής στο Τ.Ε.Ι της Άρτας. Ήδη, πριν τη συστηματική ενασχόληση με το θέμα, άρχισαν να δημιουργούνται ερωτήματα, όσον αφορά στην μουσική κατάσταση του νησιού. Προέκυψαν προβληματισμοί σχετικά με το τρόπο εξέλιξής της και πώς διαμορφώθηκε τελικά έως τη σημερινή της εικόνα. Οι σπουδές στην Άρτα και η αλληλεπίδραση με τους συμφοιτητές του τμήματος αποτέλεσαν δρομοδείκτη για την δημιουργία των ερωτημάτων αυτών αλλά και για την εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων, τα οποία και θα παρουσιαστούν ακολούθως στη παρούσα εργασία.

Η κατάσταση του νησιού αναφορικά με τη μουσική, ειδικά τα τελευταία χρόνια, αποτελεί πεδίο έρευνας από ντόπιους αλλά και ξένους μελετητές. Ωστόσο, η πλειοψηφία των ερευνών επικεντρώνεται περισσότερο στην ανάλυση της σημερινής πραγματικότητας μέσα από τους σύγχρονους οργανοπαίχτες. Δημιουργήθηκε, λοιπόν, το ενδιαφέρον για αναζήτηση του τρόπου που εξελίχθηκε η μουσική και για τους παράγοντες που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία κατά τη πάροδο του χρόνου. Κατά την διάρκεια εκπόνησης της εργασίας προέκυψαν πολλά καινούργια δεδομένα και ενδιαφέροντα συμπεράσματα για τη διαμόρφωση και εξέλιξη του ρεπερτορίου, του οργανολογίου αλλά και για τον τρόπο διαμόρφωσης αυτών.

Εισαγωγή

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία θα γίνει ανάλυση των παραγόντων που διαμόρφωσαν το ρεπερτόριο, το οργανολόγιο και υφολογικά τον Ικαριώτικο σκοπό, επιμένοντας περισσότερο στις διαφορές που προκλήθηκαν με την αλλαγή του σολιστικού οργάνου από την λύρα στο βιολί και αν αυτό όντως υφίσταται. Η χρονική τοποθέτηση της εργασίας αφορά την περίοδο μεταξύ 1900 και 1960. Επιλέχθηκε εσκεμμένα η συγκεκριμένη χρονική περίοδος, καθώς για τις μεταγενέστερες δεκαετίες έως και σήμερα έχουν πραγματοποιηθεί διάφορες έρευνες και μελέτες που παρουσιάζουν την μουσική και κοινωνική κατάσταση στο νησί και τους λόγους που έχουν οδηγήσει σε αυτή, σε αντίθεση με την παραπάνω περίοδο. Κάποιες από αυτές ενδεικτικά είναι της Τσακάλου Έλλης¹, Τσαντίρη Ευαγγελίας² και της Δήμητρας Καχριμανίδη³.

Η εργασία είναι χωρισμένη σε δύο χρονολογικές περιόδους με βάση κάποια κομβικά σημεία, αρχές και νοοτροπίες που προέκυψαν. Η πρώτη περίοδος είναι από το 1900 ως 1940 και η δεύτερη από το 1940 ως 1960. Ως αφετηρία έχω επιλέξει την συγκεκριμένη χρονολογία (έχοντας συμπεριλάβει και παλαιότερα δεδομένα) καθώς είναι η απαρχή και η αφετηρία για τη δημιουργία πρόσφορου εδάφους για την διαμόρφωση πολλών κοινωνικών και οικονομικών δομών στο νησί. Είναι η περίοδος (1900-1912) κατά την οποία μέχρι την επανάσταση του 1912 υπήρξε οικονομική άνοδος στο νησί, λόγω του αναπτυσσόμενου εμπορίου που επικρατούσε κυρίως στις παραθαλάσσιες περιοχές του, οπότε είναι μια περίοδος που προφανώς δημιουργήθηκαν καινούργιες ανάγκες και απαιτήσεις, όσον αφορά στη διαχείριση του εμπορίου αλλά και τη διαμόρφωση άλλων παραμέτρων, όπως τη βελτίωση της τεχνοτροπίας και των υποδομών, ώστε να ανταπεξέλθουν στα καινούργια δεδομένα.

¹ Ε. Τσακάλου., Πτυχιακή εργασία, Η μουσικοχορευτική παράδοση της Ικαρίας μέσα από τα λόγια των Γιάννη Ρούσο, Λευτέρη Πούλη και Δημήτρη Λιγνό, « *Ο ρόλος του Ικαριώτικου χορού στην ζωή των Ικαριωτών*». ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2013

² Ε. Τσαντίρη., Πτυχιακή εργασία, Ικαριώτικο πανηγύρι δομή και εξελικτική πορεία και επίδραση του ηλεκτρισμού σε αυτό, ΤΕΙ Ιονίων νησιών, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας ήχου και μουσικών οργάνων, Ληξούρι 2015.

³ Δ. Καχριμανίδη., Πτυχιακή εργασία, «Το Ικαριώτικο πανηγύρι στο Χριστό Ραχών» *Ο βιολιστής Νίκος Φάκαρος, Μια εθνογραφική προσέγγιση*, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική σχολή – Τμήμα μουσικών σπουδών, Αθήνα 2017.

Είναι μια δεκαετία, που μέσα από αρκετά οικονομικά αρχεία της εποχής, διαφαίνεται η ευημερούσα οικονομική κατάσταση του νησιού. Επίσης, συνάδει και με ανάπτυξη στον μουσικό τομέα, καθώς έχουμε την εμφάνιση καινούργιων οργάνων στο νησί αλλά και καινούργιου ρεπερτορίου. Με το πέρας της συγκεκριμένης δεκαετίας προκύπτει ένα σημαντικό γεγονός, το οποίο είναι η επανάσταση το 1912 και η ανεξαρτητοποίηση της Ικαρίας για έξι μήνες μέχρι την οριστική ενσωμάτωση της στην Ελλάδα. Είναι ένα γεγονός που μέχρι πριν λίγα χρόνια διηγούνταν αρκετοί κάτοικοι του νησιού. Κατά την χρονική αυτή περίοδο αλλάζουν σιγά σιγά τα οικονομικά δεδομένα του νησιού, καθώς κλείνουν αρκετοί εμπορικοί δρόμοι και μέχρι το 1920 παρατηρείται μικρή μείωση σε αρκετές παραγωγές του νησιού.

Παράλληλα, ένα ακόμη σημαντικό γεγονός που θα επηρέασε την τοπική κοινωνία είναι τα μεταναστευτικά κύματα, καθώς το πρώτο πραγματοποιήθηκε το 1912 και το δεύτερο το 1919. Σε αυτό το διάστημα υπήρξε σοβαρή μείωση του πληθυσμού και κατ' επέκταση και του εργατικού δυναμικού και σίγουρα άλλαξαν πολλά δεδομένα στο νησί. Στην συνέχεια και με το πέρας στην επόμενη δεκαετία και την παράλληλη επιστροφή (όχι μόνιμη) αρκετών στο νησί παρατηρείται, όπως είναι φυσικό, ενσωμάτωση καινούργιων στοιχείων στα μουσικά δρώμενα του νησιού, τα οποία επικρατούν μέχρι και σήμερα. Είναι ένας από τους βασικούς λόγους που επέλεξα να ασχοληθώ με τις συγκεκριμένες δεκαετίες, καθώς είναι η περίοδος που δημιουργήθηκαν κάποια χαρακτηριστικά ιδιώματα που τα συναντάμε και σήμερα.

Από την δεκαετία του 1940 δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία λόγω των δύσκολων πολεμικών χρόνων. Επίσης, αρκετά ενδιαφέρον γεγονός την ίδια περίοδο είναι η άφιξη περίπου 15.000 εξόριστων στο νησί (από το 1946 μέχρι το 1949). Σίγουρα αυτό αποτελεί ένα γεγονός που θα επηρέασε την τοπική κοινωνία σε πολλά θέματα, ιδίως αν αναλογιστούμε κιόλας ότι ο ντόπιος πληθυσμός τότε λόγω της μετανάστευσης αλλά και λόγω θανάτων από την πείνα ήταν κοντά στις 10.000.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας μελετάται η περίοδος, κατά την οποία, ενώ δειλά-δειλά ξεκινά μια βελτίωση των οικονομικών και κοινωνικών θεμάτων στο νησί, από το 1950 παρατηρούνται πολλές σημαντικές αλλαγές στον τρόπο λειτουργίας της κοινωνίας. Αρκετοί είναι αυτοί που επιστρέφουν στο νησί από το εξωτερικό, ενώ πλέον η μερική ή μόνιμη μετανάστευση γίνεται εντός της Ελλάδας και περισσότερο στην πρωτεύουσα. Μεταβάλλονται και αλλάζουν μορφή πολλές εργασίες στο νησί και περνάμε σε ένα πιο επαγγελματικό

χαρακτήρα αυτών, όπως αντικατοπτρίζεται πλέον και στους οργανοπαίχτες του νησιού. Η αλλαγή αυτή και η ταυτόχρονη σταθεροποίηση των υπόλοιπων παραγόντων είναι η αρχή για τη διαμόρφωση μιας μουσικής κατάστασης στο νησί που διατηρήθηκε και επικρατεί μέχρι και σήμερα. Γίνεται, επομένως, αντιληπτό ότι είναι μια περίοδος που αποτελεί ένα κομβικό σημείο για τα δεδομένα του νησιού και για τις εκδηλώσεις του.

Από την αρχή της έρευνας για την συγκεκριμένη εργασία και με βάση όσα αναφέραμε παραπάνω προέκυψαν διάφορα ζητήματα, που μέσα και από προσωπική μου εμπειρία ως κάτοικος του νησιού αλλά και της ενασχόλησης μου με την μουσική του νησιού τα θεωρούσα δεδομένα και για τα οποία δεν είχα ποτέ αναρωτηθεί. Στην Ικαρία ακόμα και σήμερα μέσα από καθημερινές συζητήσεις με τους ντόπιους προκύπτουν πολλές αναφορές για την λύρα, τα ονόματα των οργανοπαιχτών, τις κατασκευαστικές ιδιαιτερότητές της καθώς και τα αμέτρητα όργανα που μπορεί να βρει οποιοσδήποτε στα σπίτια του νησιού, παρόλο όμως που το όργανο δεν συναντάται πια εδώ και αρκετές δεκαετίες.

Σε πρώτη φάση και μη έχοντας αναζητήσει ηχητικό υλικό, όπως συμβαίνει και σε άλλα νησιά, οι νεότεροι λυράρηδες και εδώ αποδίδουν τον Ικαριώτικο με βάση τα ακούσματα και την μελέτη του βιολιού, χρησιμοποιώντας άθελα και μη περισσότερα στοιχεία του βιολιού ακόμα και από τους ίδιους τους βιολιστές. Έτσι γεννήθηκαν αρκετά ερωτήματα, όχι τόσο ως προς την ανακάλυψη και αναβίωση παλαιότερων ακουσμάτων αλλά περισσότερο για να κατανοήσουμε τους λόγους, τις πρακτικές και τις τεχνικές που χρησιμοποιούσαν, καθώς και τον τρόπο που οι βιολιστές από την δεκαετία του 1940 αντιλαμβάνονταν θεωρητικά και πρακτικά και τον τρόπο που πραγματοποίησαν την ένταξη του σκοπού σε ένα διαφορετικό όργανο.

Στην περίπτωση που υφίσταται το παραπάνω, απορρέει λογικά το συμπέρασμα ότι το ίδιο γεγονός θα μπορούσε να συμβεί και στο γενικό ρεπερτόριο του νησιού και όχι μόνο στον Ικαριώτικο. Ακόμα θα μπορούσε, λόγω της αλλαγής του σολιστικού οργάνου, να παραγκωνιζόταν το ρεπερτόριο που αφορούσε την λύρα ή και την τσαμπούνα και να εισαγόταν σταδιακά ένα ρεπερτόριο που θα ακολουθούσε τις τεχνικές του βιολιού. Επίσης, αναπόσπαστο κομμάτι του ρεπερτορίου είναι τα ευρωπαϊκά τραγούδια, φαινόμενο που παρατηρείται μέχρι την δεκαετία του 1980 στα νησιά των Κυκλάδων αλλά και των Δωδεκανήσων. Στην Ικαρία, όμως, σε αντίθεση με τις προηγούμενες περιοχές, το ρεπερτόριο αυτό παραμένει ακόμα, οπότε είναι ενδιαφέρον να εξεταστεί ο τρόπος προέλευσης του η

διάδοσή του σε όλο το νησί, ο τρόπος που οι ντόπιοι οργανοπαίχτες το προσάρμοσαν στα δικά τους δεδομένα και η παραμονή του μέχρι σήμερα.

Επιπλέον, όπως αναφέραμε και παραπάνω, από την Ικαρία υπήρξε μεγάλο μεταναστευτικό κύμα, όπως και σχεδόν σε όλο τον κόσμο, οπότε είναι πολύ πιθανόν αυτό να διαμόρφωσε σε κάποιο βαθμό τα κοινωνικά και μουσικά δεδομένα, όταν μετανάστες άρχισαν να επιστρέφουν στην Ικαρία. Ακόμα, πολλές και χαρακτηριστικές είναι οι ιστορίες που ακούγονται και σήμερα στο νησί, και περιγράφουν ότι περιμένανε τους δίσκους και τα γραμμόφωνα που τους έστελναν οι συγγενείς τους από την Αμερική και από άλλα μεταναστευτικά κέντρα. Επιπλέον, παρόμοιες επιρροές ενδεχομένως συνέβησαν και με τον ερχομό των εξόριστων στο νησί. Όπως είπαμε, ανέρχονται στους 15.000 και διέμεναν για τέσσερα χρόνια στο νησί, οπότε θα μπορούσαν να αποτελέσουν σημαντική επιρροή όχι μόνο στην μουσική κατάσταση του νησιού αλλά και γενικότερα σε ολόκληρη την κοινωνία.

Τέλος, πάλι με βάση τις μαρτυρίες των κατοίκων αλλά και από τα όργανα που συναντάμε σε όλο το νησί, τα οποία είναι η τσαμπούνα και το μαντολίνο, προκύπτει το ερώτημα ποιος ήταν ο ρόλος τους στην μουσική του νησιού. Ακόμα, αν το φαινόμενο μετάβασης από τη λύρα στο βιολί ισχύει, πιθανόν το ίδιο γεγονός να έχει συμβεί με την τσαμπούνα και την λύρα. Δηλαδή, το πρώτο να είχε αντικαταστήσει το δεύτερο. Οπότε, αν κάτι τέτοιο υφίσταται, προκύπτουν επιπλέον ερωτήματα παρόμοια με την παραπάνω υπόθεση, δηλαδή με ποιον τρόπο και για ποιον λόγο έγινε αυτή η μετάβαση και ποια τεχνική ακολουθήθηκε, ώστε να πραγματοποιηθεί αυτό.

Τρόποι και μέσα έρευνα της εργασίας.

Ένας πρώτος τρόπος που ακολουθήθηκε είναι οι βιβλιογραφικές αναφορές που αφορούν στο νησί όπως και τα γειτονικά σε αυτό νησιά αλλά και περιπτώσεις εκτός κοντινού γεωγραφικού πλαισίου, που αφορούν όμως παρόμοια φαινόμενα σε σχέση με την δικιά μας περίπτωση. Όπως αναφέραμε και παραπάνω, το ηχητικό υλικό είναι ελάχιστο, παρόλα αυτά δεν συμβαίνει το ίδιο με την βιβλιογραφία που ασχολείται με την Ικαρία, η οποία μάλιστα αφορά πολλούς διαφορετικούς τομείς του νησιού. Ήδη και πριν τον 20 αιώνα υπάρχουν αρκετές αναφορές και έρευνες για την Ικαρία από ντόπιους ερευνητές αλλά και από ξένους με ζητήματα που αφορούν στην ιστορία, τους οικονομικούς παράγοντες, τα ήθη και τα έθιμα,

τη διάλεκτο, την αρχιτεκτονική, καθώς την μουσική και τον χορό του νησιού. Κάποιοι από τους Ικάριους μελετητές, που μπορούμε να αναφέρουμε, είναι ο Ιωάννης Μελλάς και μεταγενέστερα ο Γεώργιος Γιαγουρτάς. Επίσης, θα χρησιμοποιήσω και τον έντυπο τύπο της εποχής που, προς μεγάλη έκπληξή μου, περιλαμβάνει αρκετές πληροφορίες για το ρεπερτόριο, τα μουσικά όργανα και τον τρόπο διεξαγωγής ενός πανηγυριού. Από τις πρώτες εφημερίδες της εποχής που μας παρέχουν τέτοιες πληροφορίες είναι η «Νέα Φόρμιξ» το 1922 και η «Ικαριακή Ένωση» το 1927.

Επιπλέον, και εκτός από την παραπάνω βιβλιογραφία, θα χρησιμοποιηθούν και καινούργιες χρονικά μελέτες και έρευνες, συγκεκριμένα πτυχιακές εργασίες που αφορούν και αυτές, όχι απόλυτα την Ικαρία, αλλά αντίστοιχα, παρόμοια ζητήματα και προβληματισμούς σε διαφορετικές περιοχές της Ελλάδας. Σε αρκετά νησιά, κυρίως των Δωδεκανήσων, παρατηρούνται αρκετά παρόμοια φαινόμενα σε σχέση με την δική μας περίπτωση τα οποία συνάδουν και χρονικά.

Παρόμοια με την βιβλιογραφία, θα «ανακαλύψουμε» και φωτογραφικό υλικό, το οποίο και θα χρησιμοποιήσουμε, και το οποίο χρονολογείται ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα, με μια από τις πρώτες φωτογραφίες να έχει «τραβηχθεί» το 1904. Το φωτογραφικό υλικό δεν θα το χρησιμοποιήσω πάντα ως απόλυτο τεκμήριο, καθώς ορισμένες φορές μπορεί να αφορά κάτι μεμονωμένο και να μην αποτελεί επαρκές στοιχείο για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων. Για αυτό τον λόγο το υλικό θα διασταυρώνεται πρώτα από την πηγή της φωτογραφίας και δεύτερον από συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν στους κατοίκους του νησιού ή, ακόμα, αν είναι δυνατόν, από τους συγγενείς των ανθρώπων που απεικονίζονται στις φωτογραφίες.

Επιπλέον, το συγκεκριμένο υλικό στο μεγαλύτερο μέρος του αποτελείται από καινούργια ευρήματα, οπότε είναι ακόμα ένας λόγος που θέλησα να παραθέσω τις παρακάτω φωτογραφίες. Αρκετές από αυτές βρέθηκαν είτε από εμένα προσωπικά με δική μου έρευνα ή από το Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας ή ακόμα από κατοίκους που τις παραχώρησαν. Επίσης, υπάρχουν και ορισμένες που ανήκουν στο φωτογράφο Μαλαχία, τον οποίο και ευχαριστώ για την παραχώρηση.

Ακόμα, όπως ανέφερα και παραπάνω, θα χρησιμοποιήσω στοιχεία από το Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας, στο οποίο είμαι μέλος και λειτουργεί εδώ και τέσσερα

χρόνια. Το αρχείο απαρτίζεται από νέους ανθρώπους στο σύνολο του που οι περισσότεροι ασχολούνται με την μουσική, επαγγελματικά και μη. Ο συγκεκριμένος σύλλογος προέκυψε από την διαρκή αναζήτηση και προσπάθεια κατανόησης των μουσικών πραγμάτων στο νησί και την ανάγκη δημιουργίας ενός θεσμού, ώστε να αποθηκευτεί το υλικό που συλλέγεται κατά καιρούς, το οποίο να είναι ταυτόχρονα ανοικτό και προσβάσιμο σε όλους. Επίσης, σε αυτό συμμετέχουν άμεσα και έμμεσα αρκετοί κάτοικοι του νησιού, οι οποίοι παράλληλα συνεισφέρουν με την παραχώρηση πληροφοριών και στοιχείων για πολλούς τομείς που αφορούν την τοπική κοινωνία. Έτσι, το Αρχείο αποτελεί σημαντικό μέρος άντλησης στοιχείων και τεκμηρίων όχι μόνο για μουσικά δεδομένα αλλά και για πληροφορίες και στοιχεία για το πώς προέκυψαν αυτά.

Επίσης, θα χρησιμοποιηθεί και ηχητικό υλικό, το οποίο προέρχεται συνδυαστικά από το Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας, μέσα από την μικρή δισκογραφική δραστηριότητα από Ικαριώτες και μη, αλλά και μέσα από καταγραφές που πραγματοποίησαν ιδιώτες πριν από τις πρώτες δισκογραφικές προσπάθειες, τους οποίους και τους ευχαριστώ για την παραχώρηση. Κάποιες ηχογραφήσεις απ' αυτές που θα βασιστούμε είναι οι ηχογραφήσεις των 78 στροφών της Σάμου, που παρέχει γενικά αρκετό υλικό και αφορά έμμεσα και την Ικαρία. Ακόμα, ως βασικό στοιχείο θα χρησιμοποιηθεί η πρώτη ηχογράφιση που πραγματοποίησαν οι Ικαριώτες βιολιτζήδες Σταμάτης Βατούγιος και Νικόλαος Τσεπέρκας στην Αθήνα στο στούντιο της COLOUMBIA το 1959. Επιπλέον υλικό, αν και μεταγενέστερο, θα είναι ο δίσκος του μουσικολόγου Δημήτρη Θέμελη με προσωπικές καταγραφές που πραγματοποίησε στην Ικαρία την περίοδο 1990 και 1991.

Τέλος, το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας βασίζεται σε συνεντεύξεις, μαρτυρίες και διηγήσεις των ντόπιων κατοίκων που βρίσκονται εντός και εκτός του νησιού, μουσικών και μη, και αποτέλεσε το πιο ενδιαφέρον μέρος της έρευνας για την προσωπική μου εμπειρία. Οι συγκεκριμένες καταγραφές δεν χρησιμοποιήθηκαν τόσο με την μορφή της αναπαραγωγής των στοιχείων στην εργασία αλλά περισσότερο για να επιβεβαιωθούν διάφορες υποθέσεις και θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί μέσα από τον προφορικό λόγο στην Ικαρία ή επίσης για να προκύψουν καινούργιες θεωρίες. Ακόμα, θα χρησιμοποιηθούν και για τη διασταύρωση στοιχείων ως προς το φωτογραφικό υλικό καθώς και το ηχητικό, όπου αυτό συναντάται. Επιπλέον, είναι αξιοσημείωτο και παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, λόγω της μακροζωίας των Ικαριωτών, το γεγονός ότι καταγράφηκαν στοιχεία και ιστορίες που αγγίζουν πάνω από ένα

αιώνα και περιλαμβάνουν πληροφορίες για όλους τους τομείς της κοινωνίας, τα οποία έχουν συμπεριληφθεί στο Αρχείο παραδοσιακής μουσικής Ικαρίας.

Κάποιοι από τους ανθρώπους στους οποίους πραγματοποιήθηκαν οι συνεντεύξεις και θα χρησιμοποιηθούν στην εργασία είναι οι παρακάτω : ο βιολιτζής Μάκης Κοτσορνίθης από το χωριό Περδίκι, ενεργός στα μουσικά δρώμενα του νησιού. Ο συγκεκριμένος είναι γιος του βιολιτζή Νίκου Κοτσορνίθη που δραστηριοποιούνταν μουσικά στο νησί από το 1930 ως το 1980, και αποτέλεσε μεγάλο κεφάλαιο στην μουσική του νησιού, με τον οποίο θα ασχοληθούμε εκτενέστερα στην πορεία της πτυχιακής. Από το χωριό Μαγγανίτη ο Γιάννης Ρούσος, ενεργός βιολιτζής, επίσης με μουσικές καταβολές από την οικογένεια του, καθώς ο πατέρας του έπαιζε λύρα, αλλά και ο βιολιτζής Μιχάλης Χούτρας με παρόμοιες καταβολές. Ακόμα νεότεροι ενεργοί βιολιτζήδες από το ίδιο χωριό είναι ο Παναγιώτης Χούτρας και ο Νίκος Κόχυλας. Επίσης, από τον Άγιο Πολύκαρπο Ραχών ο βιολιτζής Ηλίας Πορής, αλλά και ο Σιδεράς Κούτης, κάτοικος Ευδήλου. Επιπλέον, η βιολίστρια Σώσσα Πλακίδα και ο Γιάννης Μανώλης, ο οποίος είναι κατασκευαστής οργάνων στο νησί.

1. Οι παράγοντες που καθόρισαν την μετάβαση από την λύρα στο βιολί

Στο πρώτο κεφάλαιο θα αναφερθούν τα κατασκευαστικά μέρη της λύρας. Αυτό θα πραγματοποιηθεί με κριτήριο τα όργανα που έχουν βρεθεί κατά καιρούς στο νησί και μερικά από αυτά χρονολογούνται ήδη πριν τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Παράλληλα, θα χρησιμοποιηθεί φωτογραφικό υλικό και ανάλογες έρευνες. Σκοπός είναι να αναδειχθούν άγνωστες κατασκευαστικές πτυχές του οργάνου, που δεν υπάρχει πλέον σε αυτή την μορφή, καθώς και το αντίστοιχο ηχόχρωμά του, που προκύπτει από τον πρώτο παράγοντα, όπως επίσης και οι τυχόν συγγενικές του σχέσεις με άλλες περιοχές.

Ακολούθως, θα αναφερθούν οι βασικοί οικονομικοί παράγοντες του νησιού και πώς αυτοί διαμορφώθηκαν σε σχέση με τα γεγονότα της περιόδου. Το συγκεκριμένο εξετάζεται, καθώς οι κοινωνικοί και οικονομικοί παράγοντες, όπως και σε κάθε τόπο και εποχή, ευθύνονται σε μεγάλο βαθμό για τη διαμόρφωση όλων των δομών και των λειτουργιών μιας κοινωνίας. Επίσης, αυτό θα συμβάλλει στο να κατανοήσουμε πληρέστερα τις αλλαγές που θα συναντήσουμε στην πορεία και τις αιτίες τους.

Με βάση τους κοινωνικό - οικονομικούς παράγοντες που εξετάστηκαν ως τώρα, θα αναλυθεί συμπληρωματικά το φαινόμενο μέσα από μαρτυρίες των κατοίκων, όπως και του τύπου της εποχής.

Στο τέλος του εν λόγω κεφαλαίου αναδεικνύονται οι οργανοπαίχτες που ήταν ενεργοί την συγκεκριμένη περίοδο, άλλοι γνωστότεροι και άλλοι όχι. Παρότι αρκετοί έχουν γίνει αντικείμενο μελέτης και αναφοράς σε άλλες εργασίες και έρευνες, θα αναφερθούν και εδώ, καθώς μέσα από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήθηκε για την συγκεκριμένη εργασία προέκυψε επιπλέον υλικό. Εξάλλου, η μελέτη των οργανοπαιχτών θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τα όσα έχουν αναφερθεί ως τώρα, όπως επίσης και στο να επιβεβαιωθούν οι θεωρίες που θα αναπτυχθούν στην εργασία.

1.1 Λίγα λόγια για την λύρα της Ικαρίας, κατασκευαστικές και συγγενικές ιδιαιτερότητες.

Στην Ικαρία, την περίοδο που εξετάζουμε, από το 1900 έως το 1940, οι ηχητικές καταγραφές είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Έτσι, θα χρησιμοποιηθούν μαρτυρίες ανθρώπων (μουσικών και μη), κείμενα, εφημερίδες αλλά και φωτογραφίες της εποχής. Επίσης, θα χρησιμοποιήσω υλικό από επιτόπια έρευνα που έγινε στο νησί αλλά και εκτός αυτού, και θα αντλήσω και στοιχεία από τον νεοσύστατο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής της Ικαρίας. Τα όργανα που συναντάμε την περίοδο αυτή σε όλο το νησί είναι η λύρα, το λαούτο, το μπουζούκι, το βιολί και η τσαμπούνα. Λογικά στις πιο ορεινές περιοχές θα ήταν πιο πιθανό να βρούμε την λύρα ή την τσαμπούνα και στις παραθαλάσσιες το βιολί ή και το αντίστροφο, ωστόσο γενικά, δεν παρατηρείται κάποιο μοτίβο ύπαρξης των οργάνων αυτών με βάση την γεωμορφολογία, όπως σε άλλες περιοχές του Αιγαίου.

Μια από τις πρώτες γραπτές αναφορές που έχουμε για την Ικαρία είναι από τον Άγγλο ιερέα και γιατρό της Αγγλικής πρεσβείας στην Κωνσταντινούπολη James Delaway⁴, ο οποίος ταξίδεψε πολλές φορές στα νησιά του Αιγαίου την δεκαετία του 1780, και το 1782 επισκέφτηκε την Ικαρία. Ο ίδιος παραβρέθηκε σε μια γιορτή κάποιου ορεινού χωριού, όπου οι άντρες χόρευαν τραγουδώντας συνοδευόμενοι από έναν σύγχρονο λυράρη, όπως ο ίδιος αναφέρει. Επίσης, περιγράφει το όργανο ως μια μοντέρνα τρίχορδη λύρα, η οποία έμοιαζε στο τενόρο βιολί με πιο μικρή ταστιέρα και τραχύ σκάφος, την οποία έπαιζε ο οργανοπαίχτης κατά το μήκος του χεριού.

Η λύρα που συναντάμε στην Ικαρία είναι η τρίχορδη αχλαδόσχημη νησιώτικη,⁵ παρόμοια με την Δωδεκανησιακή ή πρώιμα λυράκια στην Κρήτη. Αν και κάποιος θα περίμενε να υπάρχει μια σχετική ομοιομορφία στα όργανα, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Παρατηρούμε αρκετές κατασκευαστικές διαφορές, όχι μόνο μεταξύ απομακρυσμένων περιοχών, κάτι που ίσως θα μπορούσε να θεωρηθεί λογικό, αλλά ακόμα και μέσα στα ίδια χωριά. Αυτό συνέβαινε γιατί

4 James. Dalaway., Constantinople ancient and modern with excursions to the shores and island of the Archipelago and to the Troad, by J. Dalaway M.B.S.F.S.A. late and physician of the British Embassy to the Porte London 1972.

5 Όπως αναφέρει και ο Δ. Θέμελης. Μουσικολογικό Συνέδριο, << Η μουσική, τα τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας>>, Κ Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας 2003. σελ 15.

κανένας δεν ήταν επαγγελματίας μουσικός αλλά ούτε και υπήρχε επαγγελματίας οργανοποιός. Τις λύρες τις έφτιαχνε ο κάθε οργανοπαίχτης μόνος του με τα ελάχιστα εργαλεία που διέθετε, οπότε ήταν στην ευχέρεια και την δεξιότητα του καθένα πώς θα αποδώσει το κάθε όργανο. Επίσης, είναι και ο λόγος που συναντάμε διαφορετικά ξύλα στο σκάφος του κάθε οργάνου, όπως μουριά, κισσό, αχλαδιά, ενώ στο καπάκι θα βρούμε πάντα κατράνι⁶.

Οι κατασκευαστικές διαφορές ταυτόχρονα μας παραπέμπουν και σε ηχητικές διαφορές. Αυτό το αναφέρω περισσότερο από άποψη ύφους, γιατί έτσι και αλλιώς οι λύρες διαφέρουν από οργανοποιό σε οργανοποιό ή ακόμα και από τον ίδιο τον οργανοποιό, κουβαλούν όμως πάντα το ηχόχρωμα τις περιοχής τους, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στη Κρήτη, Κάρπαθο, και Κάσο⁷. Στην περίπτωση της Ικαρίας υποθέτουμε ότι συνέβαινε το ίδιο, και αυτό γιατί οι διαφορές που υπάρχουν είναι στα στολίδια και στο μήκος του οργάνου, ενώ οι αποστάσεις και τα πάχη του σκάφους και του καπακιού όπως και το ξύλο που χρησιμοποιείται για αυτό, που αφορούν καθαρά τον ήχο αλλά και ένα συγκεκριμένο ηχόχρωμα, είναι παρόμοια μεταξύ τους.



Λεωνίδας Κόχυλας

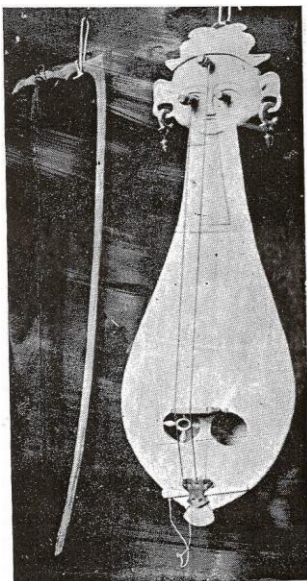


Πανηγύρι στο χωριό Χριστός Ραχών 1935

6 Το συγκεκριμένο ξύλο εισαγότανε από την Τουρκία καθώς δεν υπάρχει στην Ελλάδα και η ονομασία του είναι Κέδρος Λιβάνου, που μετονομάστηκε σε κατράνι στις περιοχές εισαγωγής του λόγω του σκούρου χρώματος του.

7 Αντικειμενικά είναι ξεκάθαρο και αναγνωρίσιμο το ηχόχρωμα σε αυτές τις περιοχές και στον μη έχοντα μεγάλη εξοικείωση με αυτά τα ιδιώματα.

Γενικά παρατηρούνται αρκετές ομοιότητες κατασκευαστικά και ως προς το ηχόχρωμα με τα Δωδεκάνησα. Αυτό μπορούμε να το δούμε και στην παρακάτω φωτογραφία από το βιβλίο της Αγγελικής Χατζημιχάλη⁸. Στην συγκεκριμένη φωτογραφία, όπως αναφέρει ο Γιαννόπουλος Θανάσης,⁹ οι τρύπες (τα μάτια) της λύρας είναι στρογγυλές, κάτι που συναντιέται στην Κάρπαθο.



Ακόμα, το δοξάρι που θα συναντήσουμε, αν και τις περισσότερες φορές δεν είναι άρτια κατασκευασμένο, θα φέρει κουδούνια που ονομάζονται γερακοκούδουνα. Επίσης, στο βιβλίο του Φ. Ανωγειανάκη¹⁰ βρίσκουμε και άλλη ονομασία για το δοξάρι, το λυρόξυλο.

Επιπλέον, υπάρχουν αναφορές και για τετράχορδη λύρα στο νησί ή άλλη αναφορά, όπως λένε και οι ντόπιοι, για ένα όργανο με παραπάνω χορδές. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι με αυτό ίσως να εννοούν τις συμπαθητικές χορδές, όμως δεν έχει βρεθεί τίποτα από τα δύο εκτός από το παρακάτω όργανο. Το συγκεκριμένο βρέθηκε πρόσφατα σε κακή κατάσταση χωρίς καπάκι

8 Α. Χατζημιχάλη, «Ικαρία», Ελληνική λαϊκή τέχνη, εκδόσεις Πυρσός Α.Ε, Αθήνα 1931.

9 Θ. Γιαννόπουλος, Πτυχιακή εργασία «Η λύρα της Ικαρίας», ΤΕΙ Ιονίων Νησιών, Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων, Ληξούρι 2010. Ο Θανάσης Γιαννόπουλος είναι οργανοποιός στο επάγγελμα με σπουδές στο ΤΕΙ της Καστοριάς. Πραγματοποίησε την παραπάνω εργασία με επιτόπια έρευνα στο νησί.

10 Φ. Ανωγειανάκης, 1991, Ελληνικά Λαϊκά Όργανα, εκδόσεις Μέλισσα, 2η έκδοση Αθήνα, σελ 258.

στην περιοχή Καραβόσταμο το οποίο ανήκε στον Δ. Τσαντέ¹¹ χωρίς να είναι ξεκάθαρο το έτος κατασκευής. Παρατηρούμε ότι διαθέτει τέσσερα κλειδιά αλλά στην προσπάθεια ανάλυσής του και στο πώς θα μπορούσε να λειτουργήσει πρακτικά ως τετράχορδο αυτό το όργανο, καταλήξαμε ότι δεν γίνεται λόγω του μικρού πλάτους της ταστιέρας¹². Ένα παρόμοιο παράδειγμα που μπορούμε να δούμε είναι σε κάποια λυράκια της Κω,¹³ τα οποία διαθέτουν τέσσερις χορδές αλλά με τις μέχρι τώρα έρευνες τα όργανα αυτά παίζονταν με τα δάχτυλα και όχι με τα νύχια, και ίσως αυτός να είναι και ο μόνος τρόπος¹⁴. Όπως και να έχει, αυτόν τον τρόπο παιξίματος δεν τον συναντάμε στην Ικαρία, όπως προκύπτει και μέσα από τις γραπτές και προφορικές αναφορές αλλά και από το ίδιο το όργανο, καθώς η ταστιέρα του είναι «σκαμμένη¹⁵» καθ' όλο το μήκος της (μέχρι την πέμπτη βαθμίδα στις πρώτες δύο χορδές). Έτσι, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το παραπάνω στριφτάλι (αναφέρομαι πάντα στην τελευταία μπάσα χορδή) θα είχε συμμετρικούς λόγους ύπαρξης ή θα μπορούσε να έφερε κάποια χορδή σε ρόλο ισοκρατήματος και όχι για το παίξιμο της μελωδίας.



11 Μόνιμος κάτοικος στο νησί, ο οποίος μου παρέδωσε το συγκεκριμένο όργανο.

12 Με αυτό εννοώ ότι λόγω του μικτού πλάτους της ταστιέρας δεν χωράνε τα δάκτυλα ώστε να παίζουνε και στις τέσσερις χορδές, ενώ με τρεις είναι εφικτό.

13 Ένθετο από cd της Κω.

14 Προσωπική διήγηση από τον Κοκκαλάκη Βασίλη, ο οποίος βρήκε αρκετά τετράχορδα λυράκια στην Κω, στα οποία δεν υπήρχαν εμφανή σημάδια τριβής στην ταστιέρα από τα νύχια του οργανοπαίχτη, με συνέπεια να προκύπτει το συμπέρασμα ότι παίζόντουσαν με τα δάκτυλα.

15 Οι λύρες της εποχής σε όλα τα νησιά δεν διαθέτουν ταστιέρα με τη σημερινή μορφή, δηλαδή ένα επιπλέον ξύλο, παρόμοιο με αυτό του βιολιού, ήταν δηλαδή μονοκόμματο όλο το σκάφος. Επιπλέον, επειδή η λύρα παίζεται με τα νύχια, όταν δεν υπήρχε το επιπρόσθετο ξύλο κάποια στιγμή αναγκαστικά σκαλευόταν με την πάροδο των χρόνων.

Το κούρδισμα που χρησιμοποιούσαν ήταν σε πέμπτες, (λα – ρε - σολ). Επίσης, άλλα κουρδίσματα που έχουμε συναντήσει στην λύρα και αναφέρει και ο Δ. Θέμελης¹⁶ είναι «μι λα ρε», ίσως μεταγενέστερα σε μια προσπάθεια αντιγραφής του ύφους του βιολιού. Ένα τελευταίο κούρδισμα είναι, όπως το ονομάζουν και οι ίδιοι, το «τούρκικο» αλα - Τούρκα, κουρδίζοντας δηλαδή την λύρα μία πέμπτη στις πρώτες δύο και την επόμενη σε τέταρτη, το οποίο συνέβαινε όταν ήθελαν να παίξουν έναν συγκεκριμένο σκοπό, τον Τσαμούρικο. Το τελευταίο συνεχίζουν και το κάνουν ακόμα κάποιοι βιολιτζήδες.



Χωριό Βρακάδες 1934



Παρέα στο χωριό Αμάλου πριν τον πόλεμο

Στα νοτιότερα Δωδεκάνησα, επίσης, υπάρχει το φαινόμενο η τελευταία χορδή της λύρας (η πιο μπάσα) να κουρδίζεται μια οκτάβα ψιλότερα, κάτι το οποίο γίνεται εφικτό με την χρήση εντέρινων χορδών. Επίσης, αυτό ενδείκνυται και στον τρόπο παιξίματος, καθώς η μελωδία παίζεται περισσότερο στην πρώτη χορδή, λιγότερο στην δεύτερη και καθόλου στην τελευταία. Παρόμοιες χορδές χρησιμοποιούσαν και στην περίπτωση μας. Οι δύο πρώτες παίζονται σχεδόν πάντα μαζί, ανεξάρτητα σε ποιες από τις πρώτες δύο χορδές αποδιδόταν η μελωδία, και η τελευταία αποκλειστικά για ίσο. Στην Ικαρία δεν έχουμε βρει αναφορές για κούρδισμα μιας οκτάβας ψιλότερης στην τελευταία χορδή. Έχουμε όμως το ταυτόχρονο παίξιμο των δύο πρώτων και την μελωδία σχεδόν πάντα στην πρώτη χορδή, χωρίς να έχουμε ακούσει μέχρι σήμερα την χρήση της τελευταίας μπάσας.

¹⁶ Δ. Θέμελης., Μουσικολογικό Συνέδριο, Ικαρία, 30 – 31 Αυγούστου, 1^η Σεπτεμβρίου 2002, Η μουσική, τα τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας, εκδόσεις Παπααργυρίου – Νάκας, Αθήνα 2003, σελ 15.

1.2 Η οικονομική ζωή της Ικαρίας τις δεκαετίες 1900 - 1940

Η μετάβαση από τη λύρα στο βιολί έγινε σταδιακά, αν και όπως θα παρατηρήσουμε στην συνέχεια τα όργανα αυτά συνυπήρχαν για αρκετό καιρό. Την λύρα στην Ικαρία μπορούμε να την βρούμε μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα αλλά χωρίς να είναι το βασικό όργανο στις εκδηλώσεις του νησιού. Ακριβώς χρονολογικά δεν μπορούμε να την προσδιορίσουμε, για αυτό και θα χρησιμοποιήσω ως αφετηρία ιστορικές αναφορές, προφορικές και γραπτές μαρτυρίες, αλλά και φωτογραφίες. Θα ξεκινήσω με τις ιστορικές αναφορές μέσα από έρευνες για τις κοινωνικό- οικονομικές συνθήκες του νησιού, καθώς, όπως θα δούμε, είναι και πιο ο σημαντικός παράγοντας για τις όποιες αλλαγές παρατηρούνται σε κάθε τόπο.

Σύμφωνα με μελέτες του Γιάννη Γιαγουρτά στο βιβλίο «Η οικονομική ζωή της Ικαρίας¹⁷» αλλά και από πληροφορίες του Αρχείου Παραδοσιακής Μουσικής της Ικαρίας,¹⁸ την περίοδο μεταξύ 1900 και 1920 η Ικαρία γνωρίζει μεγάλη οικονομική άνθιση, καθώς η ναυτιλία και το εμπόριο βρισκόταν σε μεγάλη άνοδο. Ο κύριος οικονομικός παράγοντας ήταν η παραγωγή μαύρης σταφίδας, η οποία το 1900 υπολογίζεται σε 1.800 τόνους. Ακόμα, το 1909 υπολογίζεται σε 1.760 τόνους. Από αυτή εξήχθησαν σε ξένες αγορές οι 1.334 τόνοι, ενώ οι 427 τόνοι χρησιμοποιήθηκαν από τις 2.221 οικογένειες του νησιού. Όπως συνεχίζει και μας αναφέρει ο Γ. Γιαγουρτάς *“Η αυξανόμενη παραγωγή της σταφίδας ήταν αποτέλεσμα της τότε εκτεταμένης αμπελοκαλλιέργειας που έφθανε τα 10.000 στρέμματα στο νησί”*.

Ακόμα αναφέρει ότι η παραγωγή σταφίδας είχε ήδη ξεκινήσει από το 1875 σε μικρές ποσότητες και στην πορεία αυξανόταν με κύριους αγοραστές τους Χιώτες, οι οποίοι ερχόντουσαν οι ίδιοι στο νησί για να την παραλάβουν. Λόγω της αύξησης της παραγωγής, οι Ικαριώτες ανέπτυξαν και οργάνωσαν το εμπόριο τους με σταδιακή βελτίωση των μέσων παραγωγής και μεταφοράς. Αυτό το επιβεβαιώνουμε μέσα από τις εμπορικές επιστολές του έμπορου Δ. Γιαγουρτά,¹⁹ καθώς οι 800 εμπορικές επιστολές του από το 1897 έως το 1912 αναφέρονται στο σταφιδεμπόριο.

17 Γ. Γιαγουρτάς., 2004, Η οικονομική ζωή της Ικαρίας, από τα μέσα του 19ου ως τα μέσα του 20ου αιώνα, (Η παραγωγή και εμπορία της σταφίδας) σελ 86 - 88.

18 Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.

19 Γ. Γιαγουρτάς., 2004, Η οικονομική ζωή της Ικαρίας, από τα μέσα του 19ου ως τα μέσα του 20ου αιώνα, (Η παραγωγή και εμπορία της σταφίδας) σελ 41.

Όπως συνεχίζει, αναφέρει ότι “τα κύρια λιμάνια τα οποία πραγματοποιούσαν συναλλαγές με το εξωτερικό ήταν της Χίου, Σάμου, Σμύρνης και Τσεσμέ, και την μεταφορά τους σε Κωνσταντινούπολη, Βουλγαρία, Ρουμανία ως την Οδησό”. Έτσι, η βόρεια Ικαρία συνδεόταν με αυτό το θαλάσσιο συγκοινωνιακό δίκτυο με περισσότερα από 50 μικροκάικα, τα οποία ονομαζόντουσαν και σταφιδάδικα καΐκια. Εκτός από τις παραπάνω περιοχές, τα εμπορεύματα αλλά και οι ίδιοι Ικαριώτες ταξίδευαν σε Αλεξάνδρεια, Οδησό, και Αίγυπτο.

Ένα επιπρόσθετο στοιχείο που επιβεβαιώνει το εμπόριο με την Αίγυπτο και το γεγονός να προϋπάρχει μετακίνηση του Ικάριου πληθυσμού πριν από τα πρώτα μεταναστευτικά κύματα (1909), εμφανίζεται στα παρακάτω στοιχεία²⁰. Όπως αναφέρει ο Σιμάκης,²¹ λόγω του εμπορίου της σταφίδας και του κάρβουνου στην Αίγυπτο και την μετάβαση πολλών Ικαριωτών εκεί, πολλές γυναίκες από το νησί δούλευαν πλέον ως υπηρέτριες και γκουβερνάντες των εύπορων οικογενειών. Επιπλέον, άλλο ένα στοιχείο που μας φανερώνει την ύπαρξη τους εκεί πριν το 1900 και την άνοδο τους οικονομικά και επιχειρηματικά (καθώς ήταν βασικός παράγοντας για την μόνιμη εγκατάστασής τους) και κατ’ επέκταση την αύξηση του πληθυσμού τους, είναι η δημιουργία της ίδρυσης «Ικαριακής αδελφότητας Αιγύπτου» το 1898, ενώ το 1903 δημιούργησαν παράρτημα στο Κάιρο. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, ότι ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα θα ξεκίνησε μετακίνηση και μερική εγκατάσταση προς την Αίγυπτο.

Επίσης, συνέβαλαν στην οικονομική άνθηση και άλλα προϊόντα του νησιού, που υπήρχαν σε σχετική αφθονία και εξαγόntonτουσαν με τον παραπάνω τρόπο, όπως το κρασί, το ξύδι, τα καρύδια, το μέλι και άλλα μικρότερα φρούτα, όπως αχλάδια, βερίκοκα και σύκα. Ακόμα γινόταν εμπόριο ζώων, περισσότερο στην βόρεια μεριά, καθώς και ξυλείας.

Με την συνθήκη του Βουκουρεστίου το 1913 η Ελλάδα απέκτησε κοινά σύνορα με την Σερβία και την Βουλγαρία ενώ ταυτόχρονα εξασφάλισε την ένωση της Κρήτης με την χώρα, παράλληλα όμως δημιουργήθηκαν περαιτέρω προβλήματα. Αυτά ήταν το ζήτημα των

20 Ι. Σιμάκης. Στυλιανός., Εκατό Χρόνια Εξωτερικής Μετανάστευσης 1892 – 1991, Τυπογραφείο Δεκάλογος, Αθήνα 2015, σελ 22. Αναφέρει “το Ελληνικό στοιχείο υπάρχει ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, καθώς φαίνεται από την επιχειρηματική άνοδο πολλών γνωστών Ελληνικών οικογενειών εκείνης της περιόδου. Επίσης έχουμε την ίδρυση Ελληνικής κοινότητας το 1843 στην Αλεξάνδρεια και το 1856 στο Κάιρο”

21 Ι. Σιμάκης. Στυλιανός., Εκατό Χρόνια Εξωτερικής Μετανάστευσης 1892 – 1991, Τυπογραφείο Δεκάλογος, Αθήνα 2015, σελ 24.

Ελληνο - αλβανικών συνόρων αλλά και το ζήτημα των νησιών του ανατολικού Αιγαίου²². Παρά τις συνθήκες και τις αποφάσεις που λαμβάνονταν κατά περιόδους το ζήτημα των νησιών του Ανατολικού Αιγαίου παρέμενε άλυτο και εκτός Ελληνικής κυριαρχίας. Όπως αναφέρει ο Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος, *“στην σύνοδο ειρήνης των Βερσαλλιών το 1919 η Ελληνική αντιπροσωπεία διαπραγματεύτηκε στο Ανώτατο συμβούλιο των συμμάχων τις ελληνικές αξιώσεις για προσάρτηση της «Βορείου Ηπείρου» (Νότια Αλβανία), της Θράκης και των Δωδεκανήσων, ο Βενιζέλος απαίτησε περισσότερα βιλαέτια του Αϊδινίου, συμπεριλαμβανομένης της Σμύρνης προκειμένου να εξασφαλίσει ότι οι Έλληνες της Μικράς Ασίας, θα είχαν ασφάλεια ζωής και ευκαιρία αυτόνομης ανάπτυξης. Από αυτές τις αξιώσεις απορροφήθηκε η «Βόρεια Ήπειρος» λόγω Ιταλικών πιέσεων ενώ η επιστροφή των Ιταλοκρατούμενων Δωδεκανήσων που συμπεριελήφθη στην συμφωνία Βενιζέλου – Τιττόνιου τον Ιούλιο του 1917 αλλά απορρίφθηκε το 1922. Η συνθήκη της Λωζάννης το 1923 σφράγισε το τέλος της Ελληνικής «Μεγάλης ιδέας». Από τις υπόλοιπες αλύτρωτες περιοχές η Κύπρος παραχωρήθηκε επίσημα στη Βρετανία και τα Δωδεκάνησα στην Ιταλία”*²³.

Η Ικαρία δεν συμπεριλήφθηκε στις συνθήκες και αποφάσεις που αφορούσαν τις παραπάνω περιοχές. Στις 17/7/1912 πραγματοποιείται επανάσταση στο νησί, απελευθερώνεται από τους Τούρκους και ανεξαρτητοποιείται, και παραμένει έτσι για πέντε μήνες. Σύμφωνα με τους ντόπιους, ήταν μια δύσκολη περίοδος, καθώς ήταν αποκομμένοι από τον υπόλοιπο κόσμο και τα βασικά προϊόντα τελείωναν. Με το πέρας των πέντε μηνών τελικά έχουμε την ενσωμάτωση της Ικαρίας στην Ελλάδα, όπου ωστόσο επικρατεί αλλαγή του σκηνικού, καθώς οι εμπορικοί δρόμοι έχουν πλέον αλλάξει.²⁴

Το εμπόριο σταφίδας διακόπτεται με τις ανατολικές χώρες αλλά ταυτόχρονα ανοίγουν νέες αγορές σε ολόκληρη την Ελλάδα και την Γαλλία με συνεχή όμως την πτώση της παραγωγής. Άλλος ένας παράγοντας είναι ότι λόγω των πολιτικών και πολεμικών γεγονότων αυξήθηκε η μετανάστευση προς Αμερική, Αίγυπτο, Αυστραλία και Καναδά, με το πρώτο μεταναστευτικό κύμα την περίοδο του 1912 και ύστερα το 1919, γεγονός το οποίο συνέβαλε στην μείωση του κυριότερου εργατικού δυναμικού. Μπορούμε να παρατηρήσουμε το

²² Θ. Βερέμης – Γ. Κολιόπουλος., ΕΛΛΑΣ. Η σύγχρονη συνέχεια, από το 1821 μέχρι σήμερα, εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σελ 328

²³ Θ. Βερέμης – Γ. Κολιόπουλος., ΕΛΛΑΣ. Η σύγχρονη συνέχεια, από το 1821 μέχρι σήμερα, εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σελ 495 - 496

²⁴ Ι. Μελλάς., Ιστορία της νήσου Ικαρίας, Α' έκδοση Ευφορίωνος, Αθήνα 1995, σελ 235.

παραπάνω και από τους σχετικούς αριθμούς. Ο πληθυσμός της Ικαρίας μέχρι το 1912 κυμαίνεται από 15.000 ως 16.000 αλλά μέχρι την δεκαετία του 1920 έχουμε μείωση στις 11.000²⁵, η οποία θα συνεχιστεί και άλλο τα επόμενα χρόνια. Επίσης, έχουμε λόγους να πιστεύουμε ότι μέχρι την περίοδο του 1912 ήταν παραπάνω από 15.000, καθώς έδιναν ψευδή στοιχεία για τα μέλη της οικογένειάς τους, ώστε να πληρώνουν λιγότερους φόρους.²⁶

Επίσης, πρέπει να αναφέρουμε ότι μεταναστευτικά κύματα συναντάμε και νωρίτερα, δηλαδή πριν το 1900. Αυτό μπορούμε να το δούμε μέσα από τις κοινότητες που δημιουργήσαν οι Ικαριώτες σε Αμερική, Αυστραλία, Καναδά αλλά και Αίγυπτο, όπως αναφέραμε νωρίτερα. Αρχικά, στην Αμερική δεν προκύπτουν στοιχεία για Ικάριο πληθυσμό όπως στην Αίγυπτο. Όπως αναφέρει ο Σιμάκης,²⁷ αρχίζουν να μεταβαίνουν στην Αμερική με το πρώτο κύμα μετανάστευσης, το 1909 και ίσως λίγο νωρίτερα, λόγω της κρίσης της Ελληνικής σταφίδας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, σε πόλεις όπως το Πίτσμπουργκ, Οχάιο και Νέα Υόρκη. Και εκεί με την πάροδο των χρόνων παρατηρείται μεγάλος πληθυσμός με την δημιουργία, φυσικά, συλλόγων σε αρκετές πόλεις της Αμερικής. Παρόμοια κατάσταση συνεχίζεται από τους Βαλκανικούς πολέμους και έπειτα σε Καναδά και Αυστραλία με την ίδια λογική.

Τα παραπάνω στοιχεία αναφέρονται διότι οι μετανάστες έπαιξαν σημαντικό ρόλο σε όλη την διάρκεια της μετανάστευσης τους, καθώς και σε όλες τις περιόδους της, στην διαμόρφωση πολλών ζητημάτων στο νησί και την περίοδο που είχαν φύγει αλλά ακόμα περισσότερο κατά την επιστροφή τους. Ένας λόγος ύπαρξης των συλλόγων, όπως προκύπτει μέσα από καταστατικά τους εκτός από την αλληλοϋποστήριξή τους στην χώρα υποδοχής τους, ήταν να βοηθήσουν με κάθε τρόπο (υλικό και οικονομικό), το νησί και τους κατοίκους του.

Παρόλα αυτά η οικονομική άνθιση στο μεγαλύτερο βαθμό της έλαβε χώρα στα λιμάνια του νησιού, τον Εύδηλο (βόρειο λιμάνι), τον Άγιο Κήρυκο²⁸ (νότιο λιμάνι), όπως συμβαίνει συνήθως σε όλες τις νησιωτικές περιοχές και τέλος σε μικρότερο βαθμό στο κεντρικό χωριό

25 Στοιχεία από τη Στατιστική Υπηρεσία Σάμου.

26 Γ. Γιαγουρτάς., *Η οικονομική ζωή της Ικαρίας, Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, «Η παραγωγή και εμπορία της σταφίδας»*, εκδόσεις Μαΐστρος, Αθήνα 2004, σελ 254.

27 Ι. Σιμάκης., Στυλιανός, *Εκατό χρόνια Εξωτερικής Μετανάστευσης 1892 – 1911*, Τυπογραφείο Δεκάλογος Αθήνα 2015, σελ, 56, 81, 215, 164,

28 Γ. Ν. Κόκκινος., *Η παραδοσιακή κατοικία της Ικαρίας, και το ιδιόμορφο κτιστό περιβάλλον του νησιού*, έκδοση, Ικαριακών μελετών, Αθήνα 2005, σελ 30 – 31. Αναφέρει ότι τα χωριά αυτά προέκυψαν, πλην του Χριστού Ραχών λίγο νωρίτερα στα μέσα με τέλη δηλαδή του 19ου αιώνα από την εμπορική και ναυτιλιακή δραστηριότητα, καθώς μέχρι τότε σχεδόν όλα τα χωριά ήταν ορεινά. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του L .Ross στην περιγραφή του το 1841 όπου αναφέρει “*ότι η σημερινή πρωτεύουσα του νησιού Άγιος Κήρυκος είναι ένα αναπτυσσόμενο χωριό περίπου των 20 σπιτιών.*”

Χριστός, κεφαλοχώρι των Ραχών. Ένα στοιχείο που φανερώνει την οικονομική ανάπτυξη και την βελτίωση του επιπέδου ζωής σε αυτές τις περιοχές μπορούμε να το παρατηρήσουμε μέσα από την αρχιτεκτονική η οποία αρχίζει και διαφοροποιείται από το υπόλοιπο νησί. Όπως αναφέρει και Γ. Ν. Κόκκινος,²⁹ λόγω των οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών που βιώνουν εκείνη την περίοδο δημιουργούνται καινούργιες ανάγκες και απαιτήσεις που εξυπηρετούσε η κατοικία αλλά μεταβολές συντελούνται και γενικότερα σε όλους τους τομείς της καθημερινότητας των ανθρώπων. Από τους εύπορους κατοίκους των λιμανιών λόγω του εμπορίου και της ναυτιλίας έχουμε την εμφάνιση μεγάλων ανεξάρτητων διώροφων σπιτιών (καπετανόσπιτα). Σε αυτό έπαιξαν ρόλο και οι ντόπιοι τεχνίτες που προσαρμόστηκαν για να ανταπεξέλθουν στα νέα δεδομένα, οι οποίοι σταματούν να ακολουθούν τις μέχρι τότε τεχνικές που γνώριζαν. Όπως αναφέραμε και πριν, ήδη αρκετοί ήταν οι Ικαριώτες που είχαν ταξιδέψει σε άλλες περιοχές και είχαν έρθει σε επαφή και είχαν υιοθετήσει διάφορες καινούργιες τεχνικές όπως αυτής της οικοδόμησης. Επίσης, όπως αναφέρει ο Γ. Ν. Κόκκινος, οι εύποροι κάτοικοι των λιμανιών έφερναν και δικούς τους τεχνίτες, κοντά στους οποίους αρκετές φορές μαθήτευαν οι ντόπιοι.³⁰ Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι μαζί με τον διαφορετικό τρόπο οικοδόμησης έχουμε και την εμφάνιση υπηρεσιών (ταχυδρομεία) και καταστημάτων με αστική άποψη και ίσως με ένα πιο Ευρωπαϊκό χαρακτήρα που υιοθετούν οι ντόπιοι.

1.3 Μετάβαση από την λύρα στο βιολί

Όσοι επέστρεφαν στο νησί είτε για λίγο είτε για να ξαναφύγουν για μάρκο έφερναν και τις επιρροές που υιοθετούσαν από πιο αναπτυγμένες οικονομικά περιοχές. Μέσα σε αυτά ήταν οι δίσκοι 78 στροφών, γραμμόφωνα, μουσικά όργανα όπως το βιολί, το λαούτο και το μπουζούκι, αλλά και το σημαντικότερο μια διαφορετική νοοτροπία. Συγκεκριμένα από τα τέλη τις δεκαετίας του 1930 έχουμε τις πρώτες αφίξεις δίσκων 78 στροφών, με ένα εντελώς διαφορετικό ρεπερτόριο, κάτι που συνέβη σε πολλά νησιά, όπου και σε αυτά όμως βλέπουμε οι συγκεκριμένοι νεωτερισμοί να υπερισχύουν περισσότερο στις πόλεις και τα λιμάνια αυτών,

²⁹ Γ. Ν. Κόκκινος., Η παραδοσιακή κατοικία της Ικαρίας, και το ιδιόμορφο κτιστό περιβάλλον του νησιού, έκδοση Ικαριακών μελετών, Αθήνα 2005 σελ 99.

³⁰ Γ. Ν. Κόκκινος., Η παραδοσιακή κατοικία της Ικαρίας, και το ιδιόμορφο κτιστό περιβάλλον του νησιού, έκδοση Ικαριακών μελετών, Αθήνα 2005 σελ 101 –102.

όπως το παράδειγμα της Πάρου³¹.

Είναι σημαντικό να δούμε ότι μαζί με την άφιξη των γραμμοφώνων υιοθετήθηκε και το ρεπερτόριο που τα συνόδευε, το οποίο κατά κύριο λόγο ήταν τα «ευρωπαϊκά», όπως τα λένε ακόμα και σήμερα, κάτι που συναντάμε σε αφηγήσεις του βιολιτζή Μ. Κοτσορνίθη, ο οποίος θυμάται από τον βιολιτζή πατέρα του Νικόλαο Κοτσορνίθη³². Βλέπουμε, δηλαδή, μια χρονική σύνδεση ανάμεσα στην άφιξη των δίσκων με την υιοθέτηση του βιολιού και την ένταξη ενός καινούργιου ρεπερτορίου. Επίσης, αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο την ίδια χρονική περίοδο αλλά και στην συνέχεια όσον αφορά στη μετάβαση από την λύρα στο βιολί. Δεν είναι λίγες οι φορές που έχουμε ακούσει την φράση από λυράρηδες «άφησα την λύρα και έπιασα το βιολί για να μπορώ να παίζω τα ευρωπαϊκά³³».

Επίσης, εκτός από τα γραμμόφωνα έχουμε και τους ανθρώπους που έφυγαν με το δεύτερο κύμα μετανάστευσης το 1912 και πήγαν στην Αμερική, Αίγυπτο και λιγότερο στην Αυστραλία. Κάποιοι ήδη, πριν φύγουν, ασχολούνταν με κάποιο όργανο ενώ άλλοι ξεκίνησαν στον τόπο μετανάστευσης τους. Παρόλο που την εποχή εκείνη οι παραστάσεις που θα είχαν από το νησί θα ήταν περισσότερο με λύρα και τσαμπούνα παρατηρούμε ότι καταπιάστηκαν όλοι με το βιολί, χωρίς όμως να ξέρουμε τι όργανο παίζανε όσοι παίζανε πριν φύγουν. Ο Δ. Θέμελης μας αναφέρει τον «Τζίμη», υποδηματοποιό στο επάγγελμα από τον Εύδηλο, που είχε ζήσει στην Αμερική και πρέπει να επέστρεψε την δεκαετία του 1930. Ο συγκεκριμένος, όπως μας λέει, έπαιζε έξοχα βιολί με ρεπερτόριο περισσότερο ευρωπαϊκό, τανγκό και βαλς καθώς και τον Ικαριώτικο. Σημαντική είναι η παρατήρησή του ότι οι χωριανοί του θεωρούσαν ότι έπαιζε κάπως πιο «έντεχνα», όπως μας λέει ο Δ. Θέμελης, εξαιτίας των επιρροών του τόπου μετανάστευσής του αλλά και επειδή ήξερε και από νότες³⁴.

Ένα άλλο παράδειγμα με το οποίο θα ασχοληθούμε και στη συνέχεια είναι ο Νικόλαος Κοτσορνίθης από το χωριό Περδίκι γεννηθείς το 1911. Όπως μας αφηγούνται οι γιοί του,

31 Ν. Τσαντάνης., 2011 Πτυχιακή εργασία, Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και στη Σύρο, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2010, σελ 46.

32 Ο Μάκης Κοτσορνίθης είναι ένας από τους μεγαλύτερους πλέον σε ηλικία οργανοπαίχτες του νησιού, ο οποίος έχει ίδιες μνήμες για την γενικότερη εικόνα του νησιού καθώς και από τον πατέρα του που ήδη δρούσε ως οργανοπαίχτης από την δεκαετία του 30. Με τους παραπάνω θα ασχοληθούμε στα επόμενα κεφάλαια.

33 Β. Κοκκαλάκης., πτυχιακή εργασία, Η εξέλιξη της μουσικής στην Κω τον 20 αι. και οι επιρροές από την Κρητική μουσική Το παράδειγμα της Κεφάλου, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2012, σελ 52.

34 Δ. Θέμελης., Η μουσική, τα τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας, Μουσικολογικό συνέδριο Ικαρία, 30 – 31 Αυγούστου, 1η Σεπτεμβρίου, Κ Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας 2003, σελ 12.

βρέθηκε εξόριστος στην Αφρική στα σύρματα λόγω των πεποιθήσεών του, επειδή ήταν στο κίνημα του ναυτικού και στην συνέχεια με την απελευθέρωση πήγε στην Αίγυπτο. Εκεί για αρκετό διάστημα εργάστηκε ως μουσικός σε διάφορα κέντρα και όπως μας λένε, συνέχισε και σπούδασε μουσική, γιατί όταν επέστρεψε ήξερε νότες και έπαιζε τα κομμάτια από παρτιτούρες, πολλές από τις οποίες τις έχουν ακόμα οι γιοί του. Τα κομμάτια που εισήγαγε στο τοπικό ρεπερτόριο γυρνώντας είναι παρόμοια με το παραπάνω παράδειγμα, δηλαδή τανγκό, βαλς, φοξ – αγκλε και η πόλκα.

Αυτές οι συνθήκες επικρατούσαν προς το παρόν στις παραθαλάσσιες περιοχές, καθώς και οι δύο οργανοπαίχτες που προαναφέραμε δραστηριοποιούνταν ο πρώτος στο βόρειο λιμάνι και ο δεύτερος στο νότιο. Αντίθετα, στις ορεινότερες περιοχές ο κόσμος ακόμα είναι απομονωμένος και λόγω έλλειψης δρόμων αλλά και λόγω κοινωνίας η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί κλειστή. Έτσι, δεν υπάρχουν επαφές τόσο με κάποιο από τα λιμάνια όσο και με άλλα ορεινά χωριά και ο κόσμος απασχολείται ακόμα με κτηνοτροφικές και γεωργικές εργασίες. Ίσως αυτός να είναι ο βασικός παράγοντας εξαιτίας του οποίου δεν έχουμε πολλές και επαρκείς πληροφορίες για αυτές τις περιοχές όσο για τα λιμάνια.

Μέχρι αυτό το σημείο οι πληροφορίες που έχουμε για το υπόλοιπο νησί, όσον αφορά στη μουσική, συνοψίζονται μέσα σε μία φράση «πάμε στο πανηγύρι ή στα κάλαντα να ακούσουμε τα λυροτσάμπουνα»³⁵, μια έκφραση που θυμούνται ακόμα και σήμερα κάποιοι ηλικιωμένοι και την αναφέρουν όταν υπάρχει χορός ή κάποιο γλέντι. Κάτι τέτοιο μας αναφέρει και ο Γιάννης Παπής³⁶ από το χωριό Περδίκι, ότι δηλαδή στις γιορτές, στα πανηγύρια και στα κάλαντα ακούγανε λυροτσόμπανουνα. Αυτό το φαινόμενο, να έχουμε δηλαδή ταυτόχρονο παίξιμο της λύρας με την τσαμπούνα,³⁷ μπορούμε να το παρατηρήσουμε ακόμα σε περιοχές όπως η Πάτμος, στα “Πάνω Χωριά” Καρπάθου και στην Κάλυμνο. Παρόλα αυτά δεν υπάρχει ηχητικό υλικό που να περιγράφει αυτό το φαινόμενο, αν και υποθετικά, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, μπορούμε να εικάσουμε ότι συνέβαινε.

35 Με τον όρο αυτόν εννοώ τη ταυτόχρονη πράξη και των δύο οργάνων, ένα παράδειγμα μπορούμε να το βρούμε στην Κάρπαθο.

36 Από προσωπική συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε στο νησί κατά την διάρκεια της έρευνας για την πτυχιακή.

37 Λ. Λιάβας., Τραγούδια και σκοποί από τα Δωδεκάνησα, εκδόσεις Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 1997, σελ 54.

38 Ικαριακή Ένωση, Φεβρουάριος 1927, Εκδιδόμενη υπό του εν Αθήναις Ικαριακού Συλλόγου, Έτος Α, Αριθμ φύλλου 9.

Εξετάζοντας εφημερίδες της εποχής, όπως την «Ικαριακή Ένωση 1927»³⁸ και την «Νέα Φόρμιξ 1922»³⁹ παρατηρούμε δύο άρθρα του Γ. Πουλιανού. Σε αυτά γίνεται λόγος για τη μουσική, τους μουσικούς και τον χορό του νησιού και χρησιμοποιούνται όροι όπως λυριστής, τραγουδιστής και άσκαυλος. Δεν γίνεται αναφορά σε κάποιο άλλο όργανο, παρόλα αυτά γνωρίζουμε για την άφιξη βιολιού μέσα από φωτογραφίες και συνεντεύξεις.

Επίσης, στις παραπάνω εφημερίδες αναφέρεται από τον Γ. Πουλιανό πολύ αναλυτικά η διαδικασία και η τοποθέτηση του οργανοπαίχτη και του χορού όπως και το στήσιμο ολόκληρου του πανηγυριού. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ακούγονται άσματα με την συνοδεία της τρίχορδης λύρας καθώς και με τον άσκαυλο ή αλλιώς τσαμπουνοφυλάκα στην τοπική διάλεκτο. Ο λυριστής ή εκείνος που θα παίζει την τσαμπουνοφυλάκα στέκεται μέσα στον χορό παρακολουθώντας τον πρώτο χορευτή και εστιάζοντας στα βήματα, τον ρυθμό και τα διάφορα «στολίδια», «τσακίσματα» που θα κάνει. Ο λυριστής είναι αυτός που θα δώσει τον ρυθμό και την ζωή στον χορό και για το λόγο αυτό η θέση του είναι μέσα στον χορό. Αυτό μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα γεγονός που θα το συναντήσουμε σχεδόν σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας εκείνη την εποχή αλλά ακόμα και σήμερα, όπως σε κάποια ορεινά χωριά της Ηπείρου ή στην Όλυμπο Καρπάθου. Αυτό στην δική μας περίπτωση συνέβαινε λόγω του λίγου κόσμου που παρευρισκόταν, οπότε ο κύκλος του χορού θα ήταν μικρότερος, αλλά και λόγω της έλλειψης ηχητικής βοήθειας. Επομένως, ο τρόπος αυτός εξυπηρετούσε και διευκόλυνε τον χορευτή που άκουγε την μελωδία αλλά και τον οργανοπαίχτη που μπορούσε να είναι διαδραστικός σε σχέση με τον χορό, κάτι που είναι και το ζητούμενο σε αυτό το είδος της μουσικής. Συνεχίζοντας ο Γ. Πουλιανός, αναφέρει ότι ο λυριστής εκτελούσε την εισαγωγή του σκοπού τέσσερις και πέντε φορές ώσπου όλοι οι χορευτές να εξοικειωθούν με τον ρυθμό και να ξεκινήσουν να χορεύουν. Τέλος, ο οργανοπαίχτης στην αρχή του χορού ακολουθεί παίζοντας με μικρά βήματα τον πρώτο χορευτή, ενώ στην συνέχεια που ο χορός γίνεται πιο ζωηρός και πηδηχτός, για να μην κουράζεται, σταματά να ακολουθεί τον κάβο και παίζει στην μέση του χορού.

Ο μουσικολόγος Δ. Θέμελης επισημαίνει μέσα από το βιβλίο «Μουσική της Ικαρίας»⁴⁰ ότι τις δεκαετίες αυτές οι λυράρηδες ήταν περισσότεροι, μετέπειτα όμως και συγκεκριμένα

39 Νέα Φόρμιξ 1922, σελ 8.

40 Μουσικολογικό Συνέδριο, « Η μουσική, τα τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας», Κ Παπαρηγορίου - Χ. Νακας 2003, σελ 12.

από την δεκαετία του 40', παρατηρείται η έντονη παρουσία του βιολιού και η κυριαρχία του στις εκδηλώσεις. Επίσης, αυτό το συναντάμε και σε συνεντεύξεις, όπως του Γ. Μανώλη και Γ. Τσαντέ,⁴¹ οι οποίοι ζούσαν σε διαφορετικές περιοχές του νησιού και μπορούν να μας δώσουν μια γενικότερη εικόνα. Ακόμα, οι ίδιοι μας διηγούνται ότι μπορεί το βιολί να άρχιζε να επικρατεί στις εκδηλώσεις αλλά μας πληροφορούν ότι αυτό σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει ότι εξαφανίστηκε η λύρα από αυτές και ότι ακόμα σε σπιτικά θα συναντούσαμε κυρίως την λύρα.

Επίσης, μια έκφραση που συναντάμε και σήμερα από μεγαλύτερους σε ηλικία ανθρώπους όταν απευθύνονται στον βιολιτζή για κάποια παραγγελία είναι «Θα μας λυρίσεις τίποτα;». Επιπλέον, έχουμε και αναφορές μέσα από στίχους, παροιμίες και δίστιχα, όπως επισημαίνει ο Στενός⁴² σε μια ηχογράφιση που πραγματοποιήθηκε το 1990. Ο ίδιος αναφέρει κάποια δίστιχα όπως «Παίζει η μάνα σου την λύρα παίζει την η κακομοίρα, παίζει η μάνα σου πιδαύλι παίζει το και κάνει χάζι». Μέσα από στίχους της Αμπελοκουτσούρας «Παίξε την λύρα δυνατά και το βιολί γιομάτα μήπως και την πλανέψουμε αυτή την μαυρομάτα», «Πως χορεύουν οι λωλοί δίχως λύρα και βιολί». Ο μουσικολόγος Baud – Bony⁴³ αναφέρει σε μια από τις περιηγήσεις του το 1935 ότι τα πιο παλιά όργανα στα Δωδεκάνησα είναι η λύρα και η τσαμπούνα.

Εξάλλου και οι παραπάνω αλλά και η Σώσσα⁴⁴, (κάτοικος τις ορεινής βόρειας μεριάς) αναφερόμενοι στην δεκαετία του 1940 μας διηγούνται ότι «όλα τα παιδιά είχαν παιχνίδι την λύρα να φτιάξουν και να παίζουν και ότι ήταν κάτι συνηθισμένο για την εποχή», παρόλα αυτά όμως και η ίδια ως οργανοπαίχτης και δασκάλα μουσικής είχε ως όργανο το βιολί, κάτι το

41 Ο Γ. Μανώλης είναι γεννηθείς του 1925, από το χωριό Φραντάτο στην βόρεια μεριά της Ικαρίας και στην συνέχεια μετακόμισε στην νότια πλευρά, στον Άγιο Κήρυκο, όπου και ζει ακόμα. Παρότι ασχολήθηκε με διάφορα επαγγέλματα, τα τελευταία τριάντα χρόνια ασχολείται με την κατασκευή λύρας. Η Τσαντέ, Γ είναι κάτοικος της νοτιοδυτικής μεριάς, γεννηθείς το 1934. Αν και δεν ασχολείται με κάποιο μουσικό όργανο, οι αφηγήσεις της έχουν ενδιαφέρον καθώς ήταν παρούσα σε αρκετά γλέντια. Οι συνεντεύξεις και των δύο πραγματοποιήθηκαν την άνοιξη του 2017.

42 Ο Στενός ή αλλιώς δάσκαλος είναι μια από τις μεγαλύτερες πηγές λαογραφικών στοιχείων στο νησί. Η ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε από τον Δημήτρη Μουσέτη το 1990 και παρέχει πολλές χρήσιμες πληροφορίες, που στην παρούσα εργασία όμως δεν μας αφορούν πάρα πολύ. Η κασέτα ψηφιοποιήθηκε και βρίσκεται στον Αρχείο Παραδοσιακής μουσικής της Ικαρίας.

43 Baud – Bony Samuel., Τραγούδια των Δωδεκανήσων, εκδόσεις Μουσικού λαογραφικού αρχείου, Αθήνα 1935, σελ . Δοκίμιο για το Ελληνικό τραγούδι, εκδόσεις Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.

44 Από προσωπική συνέντευξη. Η Σώσσα Πλακίδα είναι γεννηθείς του 1940 από το χωριό Πηγή στην Βόρεια μεριά του νησιού. Παίζει βιολί από μικρή ηλικία, όχι όμως επαγγελματικά, και υπήρξε για αρκετές δεκαετίες δασκάλα βιολιού μέσα από διάφορους συλλόγους του νησιού.

οποίο ίσως έρχεται σε αντίθεση με την έκταση που είχε το βιολί εκείνη την περίοδο. Επίσης, παρόμοια μαρτυρία συναντάμε μετέπειτα για την δεκαετία του 60 από τον βιολιτζή Γ. Ρούσο⁴⁵, (κάτοικο της νότιας παραθαλάσσιας μεριάς) ο οποίος μας αναφέρει ακριβώς το ίδιο γεγονός. Φαίνεται λοιπόν, ότι παρόλο που στα πανηγύρια πιο συχνά συναντάμε βιολί, υπάρχει ακόμα έντονο το στοιχείο της λύρας.

Ακόμα, έχουμε λόγους να πιστεύουμε ότι αυτά τα δύο όργανα συνυπήρχαν για αρκετό διάστημα, όχι μόνο σε γιορτές και σε σπίτια αλλά και σε πανηγύρια. Στο βιβλίο «Μουσική στο Βορειοανατολικό Αιγαίο»⁴⁶ υπάρχει αναφορά ότι το 1940 κυριάρχησε το βιολί αλλά με παράλληλη συμμετοχή της λύρας, στοιχείο που μας επισημαίνει ότι θα βρίσκαμε σε διαφορετικές εκδηλώσεις σε πρωταγωνιστικό ρόλο ένα από τα δύο. Αναλύοντας όμως αφηγήσεις των κατοίκων αλλά και κάποιες ηχογραφήσεις από ιδιώτες παρατηρούμε ότι δεν θα τα συναντούσαμε μόνο μεμονωμένα αλλά και στον ίδιο χώρο, παίζοντας δηλαδή τον ίδιο σκοπό, γεγονός που είναι πολύ ενδιαφέρον, χωρίς δυστυχώς να έχουμε επαρκές ηχητικό υλικό. Η ηχογράφηση⁴⁷ είναι από το πανηγύρι του Μαγγανίτη το 1950, χωρίς να γνωρίζουμε τα ονόματα των μουσικών. Η παρουσία μόνο μίας ηχογράφησης μπορεί να αφορά κάτι μεμονωμένο και να μην είναι στοιχείο που θα μας βοηθήσει να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα, όμως το αναφέρω λόγω των μαρτυριών από ντόπιους κάτοικους μέσα από τον προφορικό λόγο.

45 Από προσωπική συνέντευξη. Ο Γιάννης Ρούσος, γεννηθείς το 1950, κατάγεται από τον Μαγγανίτη στην νότια πλευρά της Ικαρίας, και είναι βιολιτζής στο επάγγελμα. Παρόλο που είναι νεότερος, τον αναφέρω γιατί το χωριό του μπορεί να χαρακτηριστεί ως μουσικό, καθώς υπήρχαν ιδιαίτερα την περίοδο αυτή πολλοί μουσικοί σε σχέση με τον πληθυσμό του χωριού, όπως επίσης θυμάται και τον πατέρα του να παίζει λύρα, καθώς και ο ίδιος έχει επαφή την λύρα.

46 Θεοφάνης Α. Σουλακέλλης., Μουσική από το Βόρειο ανατολικό Αιγαίο, Ίδρυμα Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2009. σελ 44.

47 Η ηχογράφηση έχει πραγματοποιηθεί από ιδιώτη και έχει παραχωρηθεί στο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.



Η παραπάνω φωτογραφία είναι του 1963 στο πανηγύρι του Μαυρικάτου του Αγίου Χρυσοστόμου και απεικονίζονται ο Στέφανος Μαυρίκης στο βιολί και Γεώργιος Μαυρίκης στην λύρα.

Ένα γεγονός που μπορεί να μας βοηθήσει για να κατανοήσουμε καλύτερα την αποδοχή του βιολιού είναι να εξετάσουμε ποιοι το χρησιμοποίησαν. Από την μία έχουμε τους ανθρώπους που η πρώτη επαφή τους με την μουσική είναι με το βιολί και από την άλλη έχουμε φημισμένους λυράρηδες της εποχής, οι οποίοι μεταπήδησαν στο βιολί. Το τελευταίο ήταν συνηθισμένο φαινόμενο και σε άλλες περιοχές, όπως στα Δωδεκάνησα⁴⁸.

Ένα παράδειγμα είναι ο Σταμάτης Βατούγιος, ο οποίος ήταν λυράρης και στην συνέχεια μεταπήδησε στο βιολί, με το οποίο έγινε και γνωστός στο νησί και έπαιζε στις εκδηλώσεις του νησιού από το 1940 μέχρι τα μέσα του 1990. Ο συγκεκριμένος συμβούλευε τους μαθητές να ασχοληθούν πρώτα με την λύρα και στη συνέχεια με το βιολί. Ένας εξ αυτών και ο Γ. Μανόλης⁴⁹ που μας αφηγείται την παραπάνω ιστορία.

Ακόμα, εξετάζοντας τις λύρες που έχουμε βρει σήμερα και λαμβάνοντας υπόψη ότι κανείς δεν ήταν επαγγελματίας οργανοποιός ή οργανοπαίχτης, τα όργανα παρουσίαζαν κατασκευαστικές ατέλειες και δεν έδιναν την δυνατότητα και την ευχέρεια να παίζει κάποιος με ευκολία, σε αντίθεση με το βιολί (ιδιαίτερα τα όργανα που έφερναν οι ναυτικοί

48 Λ. Λιάβας., Τραγούδια και Σκοποί από τα Δωδεκάνησα, εκδόσεις Βουλή των Ελλήνων, 1997.

49 Προσωπική συνέντευξη.

που σε πολλές περιπτώσεις όπως μπορούμε να δούμε σήμερα είναι σπάνια) το οποίο φάνηκε να υπερέχει τεχνικά και ηχητικά, καθώς ήταν αρτιότερο κατασκευαστικά και κατά συνέπεια και ο ήχος του, άρα πάρα πολλοί μουσικοί και μη ξεκίνησαν να το χρησιμοποιούν.

Αυτό το βλέπουμε και σε άλλες γειτονικές περιοχές κυρίως των Δωδεκανήσων, όπου η λύρα αντικαταστάθηκε από το βιολί για παρόμοιους λόγους. Ένα παράδειγμα είναι η Κως, όπως αναφέρεται στην πτυχιακή εργασία του Βασίλη Κοκκαλάκη⁵⁰ (η λύρα δεν προσαρμόστηκε όπως σε άλλες περιοχές και έτσι δεν κατάφερε να επιβιώσει). Επίσης ένα παράδειγμα προσαρμοστικότητας μπορούμε να πούμε ότι είναι η Κρήτη. Η λύρα, το «λυράκι» έφυγε από την «παλαιά» μορφή της, δανειζόμενη αρκετά χαρακτηριστικά από το βιολί κατασκευαστικά και κατά συνέπεια ηχητικά για να την αναγνωρίζουμε όπως είναι σήμερα⁵¹. Όπως αναφέρει ο Α. Λιάβας⁵² *“μάλλον δεν θα είχε επιβιώσει η λύρα στην Κρήτη αν δεν αποκτούσε το ρόλο ενός ισχυρού εθνικού συμβόλου πολιτιστικής ταυτότητας του νησιού και αν δεν είχε υποστεί μια σειρά από σοβαρότατες και λειτουργικότατες αλλαγές που από το 1930 ως τις μέρες μας την πλησιάζουν όλο και περισσότερο προς τον ήχο του βιολιού”*.

Ένα συμπέρασμα που μπορούμε να εξάγουμε όχι τόσο για τον ακριβή χρόνο άφιξης του βιολιού, (που ίσως δεν γίνεται και μάλλον δεν έχει τόση σημασία) στο νησί αλλά περισσότερο ως προς την εδραίωση του, είναι ότι αυτός συνάδει με διάφορους κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες. Βλέπουμε ότι συναντιέται στην αρχή σε περιοχές με οικονομική ανάπτυξη, τα λιμάνια κυρίως αλλά και στο κεφαλοχώρι στην περιοχή των Ραχών. Μπορούμε να πούμε ότι έχει αστική μορφή, όπως και το ρεπερτόριο που το ακολουθεί. Όπως αναφέρει ο Α. Λιάβας⁵³ *“οι ολοένα αυξανόμενες αστικές και δυτικές επιδράσεις έχουν συντελέσει ώστε τις τελευταίες δεκαετίες η λύρα να εκτοπιστεί από το λαϊκό βιολί με αποτέλεσμα να κινδυνεύει να εξαφανιστεί ή να αλλοιωθεί η μουσική παράδοση αιώνων που αντιπροσωπεύει ένα πολύτιμο ρεπερτόριο της δημοτικής μουσικής”*.

50 Β. Κοκκαλάκης., πτυχιακή εργασία Η εξέλιξη της μουσικής στην Κω τον 20 αι. και οι επιρροές από την Κρητική μουσική Το παράδειγμα της Κεφάλου, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2012, σελ 24.

51 Α. Λιάβας., Μουσική από τα Δωδεκάνησα – Μουσικός χάρτης του Ελληνισμού εκδόσεις Ίδρυμα βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2007, σελ 57, Ο Α. Λιάβας αναφέρει ότι ούτε στην Κρήτη θα είχε επιβιώσει η λύρα αν δεν δεχόταν μια σειρά από σημαντικές τροποποιήσεις που άλλαξαν τον τρόπο παιξίματος του οργάνου και αύξησαν την μελωδική του έκταση, έτσι την έφεραν πιο κοντά στο παίξιμο και στην τεχνική του βιολιού.

52 Α. Λιάβας., Τραγούδια και σκοποί από τα Δωδεκάνησα, έκδοση Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 1997, σελ 57.

53 Α. Λιάβας., Τραγούδια και σκοποί από τα Δωδεκάνησα, εκδόσεις Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 1997, σελ 56

Η αστική καταβολή του αλλά και η αντίθεσή του με τον τρόπο ζωής και τις υπάρχουσες συνθήκες φαίνεται και στην δυσκολία που θα αντιμετώπιζε κάποιος για να το αποκτήσει, καθώς ήτανε πιο ακριβό και αναγκαστικά έπρεπε να έρθει εκτός νησιού (Αμερική συνήθως), σε αντίθεση με την λύρα που μπορούσε να φτιαχτεί με ελάχιστα εργαλεία ή να αγορασθεί φτηνά από κάποιον στο νησί. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Θέμελη που αγόρασε την πρώτη του λύρα το 1940. Όπως αναφέρει ο ίδιος, μετά από ένα αυτοσχέδιο γλέντι στο οποίο βρέθηκε και άκουσε για πρώτη φορά λύρα από τον Μάκη Καραγιαννάκη (Φουσκής), θέλησε και ο ίδιος να αποκτήσει και να μάθει να παίζει λύρα. Ρωτώντας τον οργανοπαίχτη (Φουσκή), εκείνος τον παρέπεμψε στον γνωστό τότε Σημιακό στον οποίο ανήκε η λύρα και την είχε πάρει και ο ίδιος από τον βιολιτζή Ραντά ανταλλάσσοντας μια πετονιά ψαρέματος. Στην συνέχεια ο Δ. Θέμελης την απόκτησε ανταλλάσσοντας, όπως λέει, δύο οκάδες σταφίδες και δύο οκάδες σύκα⁵⁴. Τα παραπάνω αναφέρονται περισσότερο για να κατανοήσουμε το κλίμα της εποχής και τον τρόπο λειτουργίας της κοινωνίας.

Όπως παρατηρήσαμε μέχρι τώρα, υπάρχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά σε πολλούς τομείς με τις κοντινές και όχι μόνο περιοχές των Δωδεκανήσων. Ένα ακόμη στοιχείο που θα μας οδηγήσει στο ίδιο συμπέρασμα απορρέει μέσα από την διάλεκτο. Θα περιμέναμε να βρούμε κοινά χαρακτηριστικά (έστω κάποια) με τις περιοχές που πραγματοποιούνταν εμπορικές συναλλαγές αυτή την περίοδο αλλά και παλαιότερα (Σμύρνη, Σάμο, Χίο). Παρόλα αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά θα τα συναντήσουμε με τις περιοχές των Δωδεκανήσων, της Κρήτης, και της Κύπρου. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν αυτόνομα στοιχεία στην Ικαριακή διάλεκτο, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί πλούσια.

Όπως μας αναφέρει ο γλωσσολόγος Ν. Χατζηδάκης,⁵⁵ η Ικαριακή διάλεκτος ανήκει στην μεσημβρινή ελληνική, δηλαδή διατηρεί τους φθόγγους που σχετίζονται με τα φωνήεντα τελείως ανεπηρέαστους και άθικτους. Επομένως, φαίνεται να σχετίζεται με την διάλεκτο της Ρόδου, της Λέρου, της Καλύμνου, της Πάμνου, ορισμένων περιοχών της Χίου καθώς και με άλλα μικρότερα γειτονικά νησιά.

54 Δ. Θέμελης., Η Μουσική, τα Τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας, Μουσικολογικό συνέδριο Ικαρία, 30 – 31 Αυγούστου, 1η Σεπτεμβρίου 2002, εκδόσεις Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2003, σελ 16-17.

55 Γεώργιος, Ν. Χατζηδάκης., Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά, τόμος Β, έκδοση Σακελάρης, Αθήνα 1907, σελ 4.

Ακόμα ο γλωσσολόγος Χ. Παντελίδης⁵⁶ αναφέρει *“ότι η Κύπρος τα Δωδεκάνησα και η Ικαρία έχουν τα εξής χαρακτηριστικά. Πρώτον την διατήρηση των διπλών συμβόλων, δεύτερον τα πολλά φωνητικά πάθη συμφώνων, όπως είναι οι αποβολές και οι τρόποι μεταθέσεις, τρίτον η διάσωση του τονικού ένρινου «N», τέταρτον η διατήρηση των αρχαίων καταλήξεων του τρίτου πληθυντικού «ούσιν» και «άσιν», και πέμπτον η διατήρηση της χρονικής αυξήσεως του «H» και αναλογική επέκταση του «E».*

1.4 Οργανοπαίχτες που συναντάμε την ίδια περίοδο

Στα πλαίσια της εν λόγω πτυχιακής εργασίας διεξήχθη έρευνα με ποιοτικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκαν είκοσι συνεντεύξεις με ντόπιους Ικαριώτες και θεματολογία σχετική με τους οργανοπαίχτες της εποχής, πληροφορίες εκ των οποίων αποτέλεσαν υλικό του Αρχείου Παραδοσιακής Μουσικής της Ικαρίας.

Κάνοντας αναφορά σε μερικούς από τους λυράρηδες της εποχής, ένας από τους πιο ξακουστούς λυράρηδες ήταν ο Σταμάτης Καστανιάς ή αλλιώς Γιαγνήσης με καταγωγή από την Δάφνη στην περιοχή της Μεσαριάς. Στο επάγγελμα ήταν καρβουνιάρης και ταξίδευε αρκετά όπου και σε ένα από αυτά τα ταξίδια του στην Αλεξανδρούπολη πέθανε στα τέλη του 1930. Αν και πολύ λίγοι είναι αυτοί που προλάβανε να τον ακούσουν ή έστω να τον γνωρίσουν, οι ιστορίες που υπάρχουν είναι πολλές και έχει πάρει την μορφή θρύλου στο νησί. Όπως λένε οι ντόπιοι, κυκλοφορούσε με ένα «κουτσό» σακάκι στο οποίο είχε ράψει ένα μανίκι που έβαζε την λύρα του μέσα για να την έχει πάντα μαζί, και ότι έπαιζε όλη την νύχτα ασταμάτητα γιατί μπορούσε ταυτόχρονα να κοιμάται.

Άλλος λυράρης ήταν ο Μάκης Καραγιαννάκης ή αλλιώς Φουσκής από την Μεσαριά, γνωστός και ως δάσκαλος. Οι ντόπιοι λένε ότι προμήθευε όργανα στο νησί την δεκαετία του 1940 ωστόσο δεν έχουμε παραπάνω πληροφορίες για αυτό.

Ο Σταμάτης Βατούγιος ή Ψαχτούρι με καταγωγή από το Φραντάτο, αγρότης στο επάγγελμα, έπαιζε την δεκαετία του 1930 λύρα σε αρκετά πανηγύρια ενώ στην συνέχεια ασχολήθηκε με το βιολί. Στο επόμενο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε εκτενέστερα με τον συγκεκριμένο οργανοπαίχτη.

56 Γ. Χρήστου. Παντελίδης, Φωνητική των Νεοελληνικών Ιδιωμάτων Κύπρου, Δωδεκανήσου και Ικαρίας, Γλωσσική εταιρία Αθηνών τεύχος πρώτον, εκδόσεις Σακελάριος, Αθήνα 1929, σελ 7.

Ο Χρήστος Ρούσος, πετροκόπος στο επάγγελμα από το Πετροπούλι, που στην συνέχεια εγκαταστάθηκε στο Μαγγανίτη και σε μεγαλύτερη ηλικία μετανάστευσε στην Αμερική.

Ο Δημήτρης Καλαμπόγιας από το χωριό Περδίκι έφτιαχνε και έπαιζε λύρα

Ο Στέλιος Ξηρός από το χωριό Ξανθή στην περιοχή της Μεσαριάς, αγρότης στο επάγγελμα, ο οποίος ήταν και δάσκαλος του Δημήτρη Θέμελη.

Ο Σημιακός, με καταγωγή από Σύμη, ήτανε λυράρης της εποχής αλλά δεν έχουμε παραπάνω πληροφορίες, και ο Ραντάς, επίσης, που μεταπήδησε στη συνέχεια στο βιολί.

Επίσης, ο Γιώργος Τσιμπίδης από το Καραβόσταμο. Από μικρή ηλικία ασχολήθηκε με την λύρα μέχρι που έφυγε στα 18 του χρόνια για την Αθήνα και ασχολήθηκε με το μπουζούκι και έγινε ένας από τους καλύτερους δεξιότεχνες του μπουζουκιού.

Ο Γιώργος Μαμματάς με καταγωγή από τον Δρούτσουλα και καρβουνιάρης στο επάγγελμα είναι και ο τελευταίος λυράρης που πέθανε το 2005 σε ηλικία 100 χρόνων. Από τον συγκεκριμένο πραγματοποιήθηκαν δύο ηχογραφήσεις με την μορφή επιτόπιας έρευνας, η πρώτη παίζοντας ένα σκοπό στο δίσκο «Τραγούδια της Ικαρίας» που κυκλοφόρησε ο Θέμελης το 1993 και η δεύτερη κοντά χρονολογικά από τον ιδιώτη Α. Πολίτη⁵⁷. Και από τις δύο ηχογραφήσεις δεν μπορούμε βέβαια να καταλάβουμε πολλά από τεχνική άποψη διότι βρισκόταν σε προχωρημένη ηλικία και δεν υπήρχε η ανάλογη ευχέρεια. Αντί αυτού όμως άντλησα πολλά στοιχεία σχετικά με το ρεπερτόριο καθώς και στοιχεία από τη συζήτηση που συνόδευε ειδικά την δεύτερη ηχογράφιση. Η λύρα του, που υπάρχει ακόμα σήμερα και χρονολογείται άνω των 150 χρόνων, έχει γίνει πρότυπο για την κατασκευή καινούργιων οργάνων σήμερα με την βοήθεια και συμβολή του Θ. Γιαννόπουλου.

Άλλοι λυράρηδες της εποχής, χωρίς όμως να έχουμε πολλές πληροφορίες για αυτούς, είναι ο Εμμανουήλ Κοντογιάννης, ο οποίος μετανάστευσε στην Αμερική λίγο πριν το 1910, και ο Παπαδόπουλος από την περιοχή των Ραχών.

Ο Δ. Θέμελης μας αναφέρει μέσα από προσωπικές του εμπειρίες άλλον ένα λυράρη, τον Θεόδωρο Παράλαιμο από το χωριό Αμάλου. Όπως λέει, ήταν ξακουστός την περίοδο αυτή αλλά δεν είχε την τύχη να τον ακούσει από κοντά. Ακόμα αναφέρει ότι ο Σίμων Καρράς είχε

⁵⁷ Ηχογράφιση από τον Α. Πολίτη, η οποία παραχωρήθηκε στο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας

γνωρίσει τον συγκεκριμένο οργανοπαίχτη και τον είχε χαρακτηρίσει ως *''λυριστήν, τσαμπουνιστήν τραγουδιστήν και χορευτήν δόκιμον''*. Ένα στοιχείο που επιβεβαιώνει τις προφορικές μαρτυρίες στο νησί, καθώς μας φανερώνει καινούργια στοιχεία για μουσικά όργανα που έπαιζε.

Επίσης, ο Ιωάννης Αμοργινός είναι ακόμα ένας λυράρης που παρόμοια με τις παραπάνω περιπτώσεις (για τις οποίες δεν έχουμε ηχητικό υλικό), μέσα από τον προφορικό λόγο, μέχρι και σήμερα θεωρείται ένας από τους καλούς λυράρηδες της εποχής. Όπως θα δούμε και παρακάτω στην συγκεκριμένη περίπτωση σώζεται παρτιτούρα με τον Ικαριώτικο που έπαιζε.

Ακόμα μέσα από αναφορές του Δ. Ζ. Πουλιανού⁵⁸ επιβεβαιώνουμε τις φήμες, που επικρατούν και σήμερα στο νησί μέσα από τον προφορικό λόγο, για την ύπαρξη ενός λυράρη εν ονόματι Βουδαντά. Όπως αναφέρεται, ο Βουδαντάς ήταν από την βορειοδυτική πλευρά του νησιού ενώ σύμφωνα με μαρτυρίες, για παράδειγμα του Στενού,⁵⁹ είχε επηρεάσει με το παίξιμό του αρκετούς λυράρηδες και στη συνέχεια βιολιτζήδες. Επίσης, ο Δ. Ζ. Πουλιανός κάνει αναφορές και στον λυράρη Καστανιά, ο οποίος έπαιζε τον Ικαριώτικο του προαναφερθέντα, τον «Βουδαντάδικο». Με βάση αυτό μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα ήταν γνωστός και ένας από τους καλούς οργανοπαίχτες της εποχής. Οι ντόπιοι περιγράφουν την λύρα του με τέτοιο τρόπο που προκύπτει η υποψία ότι χρησιμοποιούσε συμπαθητικές χορδές αλλά προς το παρόν δεν έχω καταφέρει να βρω αυτό το όργανο ή κάποιο παρόμοιο στο νησί.

58 Δ. Ζ. Πουλιανός., Ικαριακά Περιοδική έκδοση της Πανικαριακής Αδελφότητας Αθηνών, Ικαριακά Έτος 53ο Περίοδος Γ' - Τεύχος 108 – Δεκέμβριος 2011, σελ.276.

59 Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας

2. Οργανολόγιο, Ρεπερτόριο που επικρατεί την περίοδο 1900-1940 και ο Ικαριώτικος

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθούν τα μουσικά όργανα που συναντάμε τις συγκεκριμένες δεκαετίες ασχέτως κατά πόσο είχαν πρωταγωνιστικό ή ουσιώδη ρόλο στο νησί. Θα γίνει εκτενής αναφορά καθώς μέσα από την ανάλυση του τρόπου προέλευσης, διάδοσης και λειτουργίας τους στο νησί θα προκύψουν και θα επιβεβαιωθούν οι παραπάνω εμπορικοί δρόμοι που αναφέρθηκαν αλλά και άλλοι παράμετροι.

Έπειτα, παρατίθεται το ρεπερτόριο που συναντάται την συγκεκριμένη περίοδο, το οποίο προκύπτει με παρόμοια λογική και νοοτροπία, όπως παραπάνω. Παρόλο που το ηχητικό υλικό είναι ελάχιστο μπορούν να προκύψουν κάποια συμπεράσματα. Αυτό θα γίνει εξετάζοντας μαρτυρίες των ντόπιων καθώς και τον τύπο της εποχής. Επίσης, θα χρησιμοποιηθεί μεταγενέστερο χρονικά ηχητικό υλικό από μουσικολόγους που πραγματοποίησαν έρευνες στο νησί καθώς και από ηχογραφήσεις της ίδιας περιόδου που αφορά την Ικαρία χωρίς όμως να παίζουν Ικαριώτες μουσικοί.

Στη συνέχεια της παρούσας εργασίας, εξετάζοντας παρόμοιο υλικό με το προαναφερθέν, παρουσιάζεται ο Ικαριώτικος σκοπός, όχι τόσο μουσικά ή από άποψη καταγραφής, αλλά με έμφαση σε υφολογικά στοιχεία. Θα χρησιμοποιηθεί ο τύπος της εποχής αλλά και οι μαρτυρίες κατοίκων ώστε να δούμε αρχικά μια πρώτη δομή και κατά πόσο αυτή βασίζεται στα πρωταρχικά όργανα του νησιού και κατ' επέκταση στον τρόπο παιξίματος και λογικής.

Ολοκληρώνοντας το δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται εκτενής αναφορά και περιγραφή της έννοιας «επιρροές». Με την φράση επιρροές αναφερόμαστε σε σκοπούς και τραγούδια που στο μεγαλύτερο μέρος τους έχουν εμφανή Μικρασιάτικη προέλευση. Θα αναζητηθούν οι τρόποι προέλευσης και το πώς και αν ενσωματώθηκαν στην τοπική κοινωνία. Να σημειωθεί ότι στο εν λόγω κεφάλαιο σκοπός δεν είναι να παρατεθεί το τοπικό ρεπερτόριο, καθώς σε αυτό έχουμε αναφερθεί ήδη όπως και στον Ικαριώτικο. Αυτό γίνεται για να κατανοηθεί η διαφορά ανάμεσα στο τοπικό ρεπερτόριο σε σχέση με αυτό που προέκυψε για διάφορους λόγους και από άλλες περιοχές. Επισημαίνεται ότι δεν αποτελεί αιτία πρακτικού διαχωρισμού από το προϋπάρχον ρεπερτόριο, αφού άλλωστε εξακολούθησε να υπάγεται στο τοπικό ρεπερτόριο του νησιού. Τέλος, εξετάζεται η αλληλεπίδραση που μπορεί να έχει προκύψει μεταξύ των δύο.

2.1 Οργανολόγιο

Το οργανολόγιο που επικρατεί την περίοδο αυτή ποικίλει και αντικατοπτρίζει την γεωμορφολογία του νησιού. Εδώ θα πρέπει να πούμε ότι γενικά δεν υπάρχει κάποιο μοτίβο όσον αφορά το που θα συναντούσαμε το κάθε όργανο, πχ. τσαμπούνα σε ορεινές περιοχές ή το βιολί σε παραθαλάσσιες. Με την γεωμορφολογία εννοούμε το πώς αυτή καθόρισε τις συνθήκες του εμπορίου και τον τρόπο ζωής των κατοίκων και στην συνέχεια τα μουσικά όργανα και τα διάφορα ιδιώματα.

Στο νησί μπορούμε να συναντήσουμε την λύρα, το βιολί, το λαούτο, την τσαμπούνα, το μπουζούκι και το μαντολίνο. Μια συνηθισμένη ζύγια που συναντάμε σε γειτονικές περιοχές νότια ή βόρεια του νησιού είναι βιολί με λαούτο, λύρα με λαούτο, και τσαμπούνα αντίστοιχα ή με τουμπάκι.

Σε αρκετές περιπτώσεις θα συναντήσουμε τη λύρα, το βιολί και την τσαμπούνα σχεδόν μόνα τους χωρίς συνοδεία. Την περίοδο αυτή, αν υπάρχει συνοδεία, θα είναι από μπουζούκι και πιο σπάνια από λαούτο. Το συνοδευτικό της τσαμπούνας πέραν του λαούτου είναι το τουμπάκι, όπως συνηθίζεται ακόμα και σήμερα στα γειτονικά νησιά των Κυκλάδων. Στην Ικαρία όμως δεν συναντάμε πουθενά το συγκεκριμένο όργανο αλλά και οποιοδήποτε άλλο κρουστό. Σε αντίθεση με τα κρουστά, τα οποία όπως είδαμε παραπάνω, δεν τα συναντάμε στο νησί και δεν υιοθετήθηκαν από άλλες γειτονικές περιοχές, δεν συνέβη το ίδιο και με την τσαμπούνα (τσαμπουνοφυλάκα⁶⁰).

Έχουμε πολλές αναφορές ως προς το συγκεκριμένο όργανο, παρόλο που οι ηχογραφήσεις είναι λιγοστές. Συγκεκριμένα στο βιβλίο του Φ. Ανωγειανάκη⁶¹ παρουσιάζονται τεχνικές κατασκευής του οργάνου από ένα οργανοπαίχτη στον Εύδηλο, χωρίς όμως να αναφέρεται το όνομά του. Επίσης, αναφέρονται και κάποιες τοπικές ονομασίες, όπως το φουσέρο ή πιμπόλι που περιγράφει το επιστόμιο της τσαμπούνας ή το φυλάκι που αναφέρεται στο ασκί του

60 Τσαμπουνοφυλάκα, είναι η τοπική ονομασία της Τσαμπούνας στην Ικαρία. Αυτό προκύπτει πρωτίστως από την ονομασία του ασκού, το οποίο στην Ικαρία ονομάζεται «φυλάκι» και εξυπηρετεί διάφορους σκοπούς της καθημερινότητας, όπως μεταφορικούς και αποθηκευτικούς, και κατ' επέκταση ονομάστηκε και το όργανο ανάλογα.

61 Φ. Ανωγειανάκης, 1991, Ελληνικά Λαϊκά Όργανα, εκδόσεις Μέλισσα, 2η έκδοση Αθήνα, σελ 177 – 180.

οργάνου και ο ποταμός ή βάθρα για την αυλακωτή βάση. Επίσης, θα δούμε ότι υπάρχουν και κοινές τεχνοτροπίες με τις περιοχές της Δωδεκανήσου, καθώς το γλωσσίδι φτιαχνόταν με τον ίδιο τρόπο. Επιπλέον, στην περιοχή των Φούρνων Ικαρίας⁶² μπορούμε να βρούμε πλήθος διαφορετικών οργάνων, όπως 5-1, 5-2, 5-3 ή ακόμα και 6-6.⁶³ Και σε αυτήν την περίπτωση δεν συναντάμε κάποια ηχογράφιση με τις παραπάνω κατασκευαστικές παραλλαγές του οργάνου, εκτός από τον Α. Σπανό,⁶⁴ που ήταν φημισμένος τσαμπουνιέρης και χρησιμοποιούσε τον τύπο τσαμπούνας 5-1.

Και στην περίπτωση της Ικαρίας παρατηρούμε έντονη ποικιλία. Στις νότιες περιοχές του νησιού συναντάμε την τσαμπούνα με την μορφή 5-1, ενώ στις βόρειες θα την συναντάμε με την μορφή 5-5. Το συγκεκριμένο φαινόμενο, όπως είδαμε και παραπάνω μπορούμε να το συναντήσουμε και αλλού, παρόλα αυτά παραμένει ασυνήθιστο και παρουσιάζει ενδιαφέρον σε σχέση με τον τρόπο παιξίματος δύο διαφορετικών οργάνων με τον ίδιο όμως τρόπο σε ένα σχετικά μικρό νησί.

Αυτό μπορούμε να το κατανοήσουμε εξετάζοντας την έντονη γεωμορφολογική αντίθεση μεταξύ της νότιας και βόρειας πλευράς του νησιού, τους κοντινούς εμπορικούς δρόμους και αυτούς που προέκυψαν λόγω αναγκών. Στην νότια πλευρά έχουμε ένα κλίμα ξηρό με σχετική έλλειψη νερού, με απότομες βραχώδεις πλαγιές, κάτι που καθιστούσε δύσκολη την παραγωγή κτηνοτροφίας ή σε μεγάλο βαθμό της σταφίδας. Για αυτό τον λόγο υπήρχε περισσότερο ενασχόληση με την ναυτιλία και το ψάρεμα. Στην βόρεια μεριά έχουμε πιο εύκρατο κλίμα, δίχως έλλειψη νερού, με έντονη κτηνοτροφία και μεγάλους παραγωγούς σταφίδας⁶⁵.

62 Τους Φούρνους τους αναφέρω περισσότερο λόγω της κοντινής απόστασης που τους συνδέει με το νότιο λιμάνι της Ικαρίας. Παρότι είχαν ένα από τους μεγαλύτερους στόλους στο Αιγαίο, ήταν διοικητικά εξαρτημένοι, όπως και τώρα ακόμα, με το λιμάνι του Αγίου Κηρύκου. Έτσι αναπτύχθηκαν από παλιά εμπορικές σχέσεις και στην συνέχεια συγγενικές. Ακόμα και τώρα υπάρχει καθημερινή σύνδεση των δύο νησιών.

63 Η τσαμπούνα διαθέτει δύο αυλούς, Με τους παραπάνω όρους εννοούμε τους φθόγγους που διαθέτει ο κάθε αυλός.

64 Ο Αντώνης Σπανός, τσαμπουνιέρης, βιολιτζής και κλαριντζής, έπαιζε στους Φούρνους μαζί με την γυναίκα του, την Θάλεια Σπανού, η οποία τραγουδούσε. Και οι δύο ήταν επαγγελματίες, καθώς συχνά έφευγαν για να παίζουν σε εκδηλώσεις εκτός νησιού, ενώ αργότερα συμμετείχαν σε δρώμενα και δίσκους της Δώρας Στράτου.

65 Από τους μεγαλύτερους σταφιδέμπορους τις βόρειας μεριάς ήταν ο Γιαγουρτάς, ο οποίος είχε καταγωγή από την Σμύρνη και ασχολούνταν με το εμπόριο σταφίδας στον Εύδηλο, και ο Μελής από την περιοχή των Ραχών. Και οι δύο είχαν αμπέλια στη περιοχή Προεσπέρα και απασχολούσαν αρκετούς εργαζόμενους στα καΐκια για την εξαγωγή της σταφίδας.

Με την ίδια λογική καθορίστηκε και το εμπόριο. Παρατηρούμε ότι η νότια πλευρά της Ικαρίας έχει σε πολύ κοντινή απόσταση τα νησιά των Δωδεκανήσων (Φούρνοι, Πάτμος, Λέρος, Κάλυμνος) όπου συναντάμε την τσαμπούνα σε μορφή 5-1. Λόγω της κοντινής απόστασης αλλά και κοινών επαγγελματικών ενασχολήσεων δημιουργήθηκαν εμπορικές και μη επαφές που υπάρχουν και σήμερα. Αντίστοιχα η βόρεια πλευρά έχει σε κοντινή απόσταση τα νησιά των Κυκλάδων (Μύκονος, Σύρος) που συναντάμε την τσαμπούνα ως 5-5. Με τα νησιά αυτά αναπτύχθηκαν εμπορικές επαφές όχι μόνο λόγω της απόστασης αλλά και της κοινής παραγωγής κτηνοτροφίας που επικρατούσε σε αυτά τα νησιά και καθόρισε τον ανάλογο εμπορικό δρόμο.

Παρόλα αυτά δεν συναντάμε με την ίδια λογική επιρροές στο ρεπερτόριο αλλά και στον τρόπο παιχνιδιού του οργάνου εκατέρωθεν. Δηλαδή, θα περιμέναμε να συναντήσουμε κυκλαδίτικο παιχνίδι και ρεπερτόριο στην βόρεια πλευρά και αντίστοιχα στην νότια. Αλλά δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, καθώς από τις Κυκλάδες δεν βρίσκουμε κοινά στοιχεία. Τα κοινά χαρακτηριστικά θα τα εντοπίσουμε στις περιοχές των Δωδεκανήσων και στο ρεπερτόριο αλλά και στον τρόπο παιχνιδιού, ανεξάρτητα αν αυτά είναι εκτελεσμένα με 5-5 ή 5-1 τσαμπούνα στην Ικαρία. Παρατηρούμε ότι παράλληλα με την μελωδία ο οργανοπαίκτης μας παραπέμπει και στον ρυθμό, ανάλογα με το ρυθμό του σκοπού έχουμε και το αντίστοιχο ρυθμικό μοτίβο. Το παραπάνω επιτυγχάνεται παίζοντας την τελευταία βαθμίδα της τσαμπούνας τον ρυθμό (όταν η μελωδία δεν πάει εκεί) ώστε να δοθεί η αίσθηση του ρυθμού. Αυτό παρατηρείται έντονα στα Δωδεκάνησα και κυρίως στα βόρεια, όπως Κάλυμνος, Πάτμος, Λέρος, αλλά και στους Φούρνους. Στα Κυκλαδίτικα νησιά που προαναφέραμε, εκτός του ότι είναι διαφορετικό το όργανο, υπάρχει και διαφορά στον τρόπο παιχνιδιού, καθώς δεν συναντάται η παραπάνω τεχνική. Όσον αφορά στο ρεπερτόριο θα το εξετάσουμε στην συνέχεια.

Στο βιβλίο «Μουσική στο Βορειοανατολικό Αιγαίο» αναφέρεται ότι στη Ικαρία υπάρχει πάντα συνοδεία λαούτου⁶⁶. Ωστόσο, το συγκεκριμένο γεγονός δεν το βρίσκουμε τόσα συχνά, παρά μόνο τις επόμενες δεκαετίες, από το 1950 και μετά. Ίσως, όπως είπαμε και για οικονομικούς λόγους ήταν πιο δυσεύρετο, καθώς επίσης δεν υπήρχε και οργανοποιός στο νησί

66 Θεοφάνης Α. Σουλακέλλης., Μουσική στο Βορειοανατολικό Αιγαίο, Αθήνα 2009, Ίδρυμα της βουλής των Ελλήνων, σελ 44.

που να ασχοληθεί με αυτό το όργανο, ώστε να ήταν πιο προσβάσιμο. Στην Ικαρία, όπου υπήρχε έλλειψη του λαούτου ως προς τον συνοδευτικό χαρακτήρα το κάλυψε το μπουζούκι, όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε και στις παραπάνω φωτογραφίες. Θα συναντήσουμε και το λαούτο αλλά ως επί το πλείστον το μπουζούκι. Στην περίπτωση που θα συναντήσουμε συνοδεία από μπουζούκι αυτό θα χρησιμοποιείται σαν λαούτο.

Τα παραπάνω μας αναφέρει ακριβώς και ο Μάκης Κοτσορνίθης αλλά και ο Μάκης Χούτρας.⁶⁷ Σε κάθε περίπτωση στη συνοδεία είτε από λαούτο είτε από μπουζούκι δεν γίνεται χρήση αρμονίας πέραν της τονικής, όπως και η χρήση των οργάνων αυτών ως σολιστικά. Χρησιμοποιούν τις ανοιχτές χορδές και περιορίζονται στην ακολουθία του ρυθμικού μοτίβου της μελωδίας. Γενικώς, η νοοτροπία της εποχής, κάτι που συναντάται και σε άλλες περιοχές, είναι επικεντρωμένη στο σολιστικό όργανο. Αυτό θα το δούμε και παρακάτω, καθώς η πλειοψηφία των μουσικών της εποχής στην Ικαρία ασχολείται με σολιστικά όργανα και ελάχιστοι με συνοδευτικά, κάτι που συνέβαινε και σε άλλα νησιά όπως το παράδειγμα της Κω⁶⁸. Όπως αναφέρει ο Κοκκαλάκης στο χωριό υπήρχε μόνος ένας λαουτιέρης και την έλλειψη της συνοδείας την κάλυψε το ντέφι.

Επίσης, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι σε καμία ορχήστρα δεν συναντάται τραγουδιστής. Τουλάχιστον δεν υπήρχε κάποιος με αυτό τον ρόλο αποκλειστικά ή κάποιος οργανοπαίχτης που θα τον επιτελούσε, όπως συνηθίζεται από το σολιστικό όργανό ή από κάποιο συνοδευτικό. Τον ρόλο αυτό, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των περισσότερων στο νησί, τον είχαν αποκλειστικά όπως λένε τα «τραπέζια από κάτω», δηλαδή όσοι παρευρίσκονταν στις εκδηλώσεις (πανηγύρια, γάμοι, βαπτίσεις) έπαιρναν τον ρόλο του τραγουδιστή. Αυτό βέβαια την εποχή εκείνη ήταν πιο εύκολο σε σχέση με σήμερα, διότι δεν υπήρχε στα όργανα υποστήριξη από μηχανήματα και ο κόσμος που βρισκόταν στις εκδηλώσεις ήταν συντριπτικά λιγότερος σε σχέση με τις επόμενες δεκαετίες και περισσότερο σε σχέση με σήμερα. Επίσης, πρέπει να τονίσουμε ότι την συγκεκριμένη περίοδο οι οργανοπαίχτες δεν πληρώνονταν από κάποιο σύλλογο ή κάποιον διοργανωτή. Δεν καλούσαν δηλαδή κάποια ορχήστρα αλλά όταν υπήρχε κάποια εκδήλωση στο χωριό έπαιζαν οι μουσικοί του χωριού, οι οποίοι καθόντουσαν μαζί με τους παρευρισκόμενους.

67 Προσωπικές συνεντεύξεις.

68 Β. Κοκκαλάκης., Η εξέλιξη στην μουσική της Κω τον 20 αι. και οι επιρροές από την Κρητική μουσική. Το παράδειγμα της Κεφάλου, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2012, σελ2

Μπορούμε να φανταστούμε ότι με αυτό τον τρόπο θα γνώριζαν τις συνήθειες των χωριανών τους, τα τραγούδια και τους σκοπούς που θα ήθελε να ακούσει ο καθένας αλλά και να χορέψει, κάτι που καθιστά εφικτή την παραπάνω διαδικασία.

Παρατηρούμε ότι ο κόσμος είχε έντονη επαφή με το τραγούδι (ίσως πολλές φορές θέλοντας και μη, εφόσον δεν υπήρχε τέτοιος ρόλος στην ορχήστρα) και αρκετοί ήταν φημισμένοι για την καλή φωνή τους. Αυτό το βλέπουμε και στις αναφορές του Δ. Θέμελη που στο βιβλίο «Μουσική της Ικαρίας»⁶⁹ αναφέρει ότι όλος ο κόσμος τραγουδούσε με οποιαδήποτε αφορμή. Ακόμα, αυτό μπορούμε να το συναντήσουμε και στις καταγραφές που βρίσκονται στην Ακαδημία Αθηνών⁷⁰. Εκεί θα δούμε ένα πλήθος τραγουδιών εκτελεσμένα από φωνές, γυναικείες τις περισσότερες φορές και ελάχιστους οργανικούς σκοπούς από λύρα και βιολί, πάντα χωρίς συνοδεία.

Στην περίπτωση του μαντολίνου, παρόλο που δεν έχουμε κανένα ηχητικό υλικό ή κάποια υποψία για τον τρόπο, τον ρόλο του ή το ρεπερτόριο, αξίζει να ασχοληθούμε με αυτό. Θα το παρατηρήσουμε σε αρκετές φωτογραφίες εκείνης της περιόδου, όπως και σε πολλές αφηγήσεις των κατοίκων, χωρίς όμως να προκύψει κάποιο συμπέρασμα ως προς τον ρόλο του ή το ρεπερτόριο, παρά μόνο ελάχιστα ονόματα μουσικών που έπαιζαν. Ο Δ. Θέμελης αναφέρει στο βιβλίο του (Η μουσική, τα τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας) ότι στον Εύδηλο που έπαιζε τα βράδια ο Τζίμης βιολί τον συνόδευαν οι δύο του γιοι με τα μαντολίνα. Επίσης, πολύ συχνό φαινόμενο είναι και τώρα να συναντάμε σε αρκετά σπίτια όλου του νησιού μαντολίνα. Έτσι γεννήθηκε το ερώτημα ποιος και πώς χρησιμοποιούσε αυτά τα όργανα.

Παρότι φαίνεται να προϋπάρχει το όργανο την δεκαετία του 20, τα επόμενα χρόνια παρατηρούμε μια αύξηση εμφάνισής του στο νησί. Μέσα από συνεντεύξεις⁷¹ γίνεται γνωστό ότι την δεκαετία του 1930 το μάθημα μουσικής στα σχολεία γινόταν με μαντολίνο. Οι δάσκαλοι που έρχονταν στο νησί πραγματοποιούσαν το μάθημα της μουσικής με το συγκεκριμένο όργανο. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι και αυτός είναι ένας λόγος που συνέβαλε στην διάδοσή του στο νησί εκείνη την περίοδο.

69 Δ. Θέμελης., Μουσικολογικό συνέδριο, Η μουσική τα τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας, έκδοση Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας., Αθήνα 2003, σελ 14.

70 Γ. Σπυριδάκης., Εκθέσεις λαογραφικής αποστολής εις δυτικήν Ικαρίαν από 13 μέχρι 31 Ιουλίου 1960, Ακαδημία Αθηνών 1964.

71 Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας

Ακόμα, ο Χρήστος Δάμαλος⁷² μας αναφέρει τον θείο του, Ηλία Δάμαλο (Καραλής), γεννηθείς το 1920 από το χωριό Μαντριά, ο οποίος κατασκεύαζε ερασιτεχνικά μαντολίνα. Ο ίδιος έπαιζε ερασιτεχνικά μαντολίνο σε γιορτές και στο καφενείο του χωριού του. Τα συγκεκριμένα όργανα παρουσιάζουν κατασκευαστικές διαφορές σε σχέση με τα υπόλοιπα που ήταν εισαγόμενα, καθώς τα πρώτα έχουν σκάφος πλακέ σκαφτό, ενώ τα άλλα έχουν κουρμπωτό σκάφος με ντούγιες, κάτι το οποίο είναι λογικό, καθώς είναι πιο εύκολο να κατασκευαστεί ένα όργανο (είτε μαντολίνο ή και λύρα) με σκαφτό σκάφος παρά με ντούγιες. Αυτό συμβαίνει διότι αυτό απαιτεί εκτός από τεχνογνωσία και συγκεκριμένα εργαλεία. Βλέπουμε και σε αυτήν την περίπτωση ότι τα όργανα που φέρνανε από το εξωτερικό αλλά και από την Ελλάδα αργότερα ήταν αρτιότερα κατασκευαστικά και επίσης ότι ο κόσμος προσαρμοζόταν σε ό,τι μπορούσε να φτιάξει μόνος του.



Χωριό Γλαρέδες Αγίου Κηρύκου στο έθιμο του Άγιου Βασίλη το 1956*

72 Από προσωπική συνέντευξη.



Η φωτογραφία χρονολογείται το 1940, άγνωστες όμως οι πληροφορίες για τους οργανοπαίχτες.



Παρέα στον Άγιο Πολύκαρπο Ραχών 1928. Εδώ, εκτός από το μαντολίνο και το βιολί, διακρίνεται και άλλο ένα όργανο, το οποίο μοιάζει με ούτι αλλά πρέπει να είναι κάτι μεμονωμένο, καθώς δεν έχουμε κάποια αντίστοιχη πληροφορία. Επίσης, ούτε για τους συγκεκριμένους μουσικούς γνωρίζουμε κάτι.

2.2 Ρεπερτόριο

Γενικά, επειδή δεν έχουμε επαρκές ηχητικό υλικό δεν μπορούμε να μιλήσουμε με ακρίβεια ως προς το ρεπερτόριο, δηλαδή τι τραγούδια έπαιζαν ακριβώς, αλλά μπορούμε να εξετάσουμε γενικά το κλίμα και το ύφος της εποχής. Όπως προαναφέραμε, λόγω των περιορισμένων ακουστικών στοιχείων που διαθέτουμε, θα αντλήσουμε στοιχεία από φωτογραφίες, γραπτές και προφορικές μαρτυρίες καθώς και κάποιες παρτιτούρες.

Η μεγαλύτερη έκταση του νησιού χαρακτηρίζεται ορεινή και είναι αποκομμένη λόγω της έλλειψης των φυσικών κόλπων, κάτι που βέβαια είναι φανερό ακόμα και σήμερα. Αυτό την κάνει δύσκολα προσβάσιμη για τον εξωτερικό παράγοντα. Για αυτό τον λόγο μέσα στο νησί θα περίμενε κανείς να υπάρχει ανάγκη αλληλεπίδρασης μεταξύ των κατοίκων του. *“Παρόλα αυτά παρατηρούμε ότι είναι αρκετά αραιοκατοικημένο και έχει απουσία συγκεντρωτικών οικισμών, κάτι που έκανε τους ανθρώπους παραπάνω εσωστρεφείς”*, όπως μας αναφέρει ο Σιμάκης Ι. Στυλιανός.⁷³

Καταλαβαίνουμε λοιπόν, ότι υπήρχε έντονη ανομοιομορφία στο νησί. Αξίζει να σημειωθεί ότι κανείς θα έβρισκε και διαφορετικές διαλέκτους, ακόμα και σε κοντινές αποστάσεις. Στις περιοχές των λιμανιών, όπως είπαμε και παραπάνω, με την άφιξη του βιολιού και των δίσκων 78 στροφών συνάδει και ένα καινούργιο ρεπερτόριο τα «ευρωπαϊκά», όπως ταγκό, βαλς, φοξ-αγκλέ και πόλκα. Παρόμοιες αναφορές για την ύπαρξη αντίστοιχου ρεπερτορίου έχουμε και στα Δωδεκάνησα, με την διαφορά ότι οι περιοχές αυτές επηρεάστηκαν από άλλο παράγοντα. Στο παράδειγμα της Κω όπου εμφανίζονται τα ευρωπαϊκά, όπως αναφέρει ο Β. Κοκαλάκης,⁷⁴ ευθύνεται η επιρροή της Ιταλικής κατοχής για πολλά χρόνια στο νησί, κάτι που ίσως συνέβη παρόμοια και στα υπόλοιπα Δωδεκάνησα. Στην δική μας περίπτωση όπως εξηγήσαμε, συνέβαλαν καθαρά τα μεταναστευτικά κύματα από το νησί της πρώτης περιόδου αλλά και νωρίτερα (πριν το 1900) καθώς και τα δεύτερα από το 1919, όπως και η επιστροφή των μεταναστών, οι οποίοι έφεραν μαζί τους δισκάκια και άλλα ακούσματα. Τα παραπάνω θα

73 Ι. Σιμάκης. Στυλιανός., Εκατό χρόνια Ικαριακής μετανάστευσης 1892 – 1991, έκδοση Δεκάλογος 2015, σελ 14.

74 Β. Κοκαλάκης., Πτυχιακή εργασία, <<Η Εξέλιξη της μουσικής στην Κω τον 20 αιώνα και οι επιρροές από την Κρητική μουσική Το παράδειγμα της Κεφάλου>>, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα λαϊκής παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2012, σελ 40.

τα βρούμε παιγμένα από λυράρηδες και βιολιτζήδες στις παραθαλάσσιες περιοχές και όχι τόσο στις ορεινές. Αυτό θα το συναντήσουμε αργότερα χρονικά, από τα μέσα τις δεκαετίας του 1940 και μετά.

Επίσης αυτό είναι ένα φαινόμενο που το συναντάμε και σε άλλες νησιωτικές περιοχές, όπως στην Πάρο και στην Σύρο. Όπως αναφέρει ο Ν. Τσαντάνης στην πτυχιακή του εργασία «Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και στη Σύρο» *“Ειδικά στη Σύρο, το ρεπερτόριο αυτό είχε μια πολύ ισχυρή παρουσία, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα. Και στην Πάρο όμως, ειδικά κατά τις δεκαετίες του ’50 και του ’60 υπήρχε μεγάλη ζήτηση για ευρωπαϊκούς χορούς: τανγκό, βαλς και φοξ-ανγκλαί ήταν απαραίτητα σε κάθε περίπτωση, τουλάχιστον στην Παροικιά, τη πρωτεύουσα του νησιού”*.⁷⁵

Εδώ θέλω να αναφερθώ σε μια συγκεκριμένη καταγραφή περισσότερο ενδεικτικά και αναφορικά, καθώς είναι μεμονωμένη και δεν ξέρουμε κατά πόσο αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα στο νησί. Η καταγραφή βρίσκεται στην Ακαδημία Αθηνών και πραγματοποιήθηκε από τον λαογράφο Σπυριδάκη στις 13/7/1963 και διήρκεσε δέκα ημέρες. Επίσης, μπορεί να είναι μεταγενέστερη από την περίοδο που μελετάμε αλλά στην ουσία την αφορά σε ένα βαθμό, καθώς οι άνθρωποι που συμμετέχουν είναι άνω των 80 και 90 ετών. Εδώ βρίσκουμε μια πληθώρα τραγουδιών, τα οποία είναι εκτελεσμένα σε μεγάλο βαθμό από γυναίκες, χωρίς την συνοδεία οργάνων αλλά και τέσσερα με όργανα.

Η καταγραφή έλαβε τόπο αποκλειστικά στην βόρεια ορεινή πλευρά του νησιού⁷⁶. Το ρεπερτόριο που συναντάμε στις καταγραφές θα το χαρακτηρίζαμε ως Δωδεκανησιακό⁷⁷. Πάλι λοιπόν, το ρεπερτόριο ακολουθεί την περίπτωση της τσαμπούνας, καθώς δεν συναντάμε πολλά στοιχεία από Κυκλάδες, αν και οι καταγραφές αφορούν την βόρεια μεριά. Τα τραγούδια που συναντάμε είναι τα εξής: Μέρα Μέρωσε, Η Μιλιά, Τρείς Καλογέροι Κρητικοί, Σούσα, Στείλε με μάννα στο νερό, Κάτω στη Ρόδο στο Ροδονήσι, Κόρη που φέρνεις το νερό, Γλυκοχαράζει αυγερινός, Την βάρκα μας την κουρελού, Χίλια καλώς ορίσατε, Πέρασε ο θεριστής και το τραγούδι του Κωσταντή.

75 Ν. Τσαντάνης, Πτυχιακή εργασία <<Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και στην Σύρο>>, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, σελ 67.

76 Τα χωριά που επισκέφτηκε είναι το Γιαλισκάρι, Αρμενιστής, Μάραθο, Φραντάτο, Πηγή και Ράχες.

77 Δωδεκανησιακό εννοώ το ρεπερτόριο που θα συναντήσει κανείς την σημερινή εποχή στα νότια Δωδεκάνησα

Ακόμα εκτός από τα τραγούδια που υπάρχουν με φωνές έχουμε και τέσσερις σκοπούς με όργανα, από τα οποία τα δύο είναι εκτελεσμένα με λύρα, το τρίτο με βιολί και το τελευταίο με τσαμπούνα. Όμως καμία από τις παραπάνω ηχογραφήσεις δεν μπορούμε να τις αποσπάσουμε από το συγκεκριμένο αρχείο.

Στην λύρα και το τραγούδι έχουμε τον Νικόλαο Παπαδόπουλο, ο οποίος παίζει τρίχορδη λύρα και το δοξάρι φέρει κουδουνάκια, χωρίς να έχουμε όμως καμία πληροφορία παραπάνω γι' αυτόν. Ο πρώτος σκοπός που παίζει είναι ο Ικαριώτικος, με τίτλο «παλαιός Ικαριώτικος χορός». Στην συνέχεια χαρακτηριστικός είναι ο σκοπός που παίζει, καθώς και τα λόγια, κάτι που δεν τα ξανασυναντάμε στην Ικαρία. Παίζοντας λύρα και τραγουδώντας ταυτόχρονα λέει την παρακάτω μαντινάδα, η οποία δυστυχώς δεν σώζεται ολοκληρωμένη .

*Όποιος δεν είναι μερακλής του πρέπει να πεθάνει
γιατί στον κόσμο αυτό μόνο τον χώρο πιάνει.
Όποιος δεν έχει βάσανα και θέλει να αποκτήσει
μέσα σε τούτα τα κατάβραχα να ρθει να κατοικήσει.
να 'χει φαρμάκι και καημούς ώσπου να
νταγιαντήσει.*

Αναλύοντας το πρώτο μέρος της μαντινάδας παρατηρούμε την Κρητική επιρροή, όμως η συγκεκριμένη μαντινάδα είναι πολύ διαδεδομένη και σε άλλα νησιά, οπότε θα μπορούσε να το είχε ακούσει σε κάποιο ταξίδι ή να είχε έρθει σε επαφή με άλλους νησιώτες με παρόμοια κουλτούρα ή ακόμα και μέσα από την δισκογραφία. Αυτό όμως που σίγουρα δεν συναντάμε είναι ο τρόπος παιχνίματος με μαντινάδες που παραπέμπει σε κρητική «κοντυλιά». Επίσης, άλλος ένας λόγος που παραθέτω τα παραπάνω και περισσότερο το συγκεκριμένο κομμάτι που παραπέμπει στην περιοχή της Κρήτης, είναι ότι υπάρχει φωτογραφικό υλικό με Ικαριώτες μετανάστες στην Αμερική που απεικονίζονται σε κέντρο διασκέδασης με τον γνωστό λυράρη Χαρίλαο Πιπεράκη. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε βέβαια με ακρίβεια στο αν έπαιξε κάποιο ρόλο για το παραπάνω παράδειγμα αλλά σίγουρα θα είχε επηρεάσει σε ένα βαθμό το ρεπερτόριο και γενικότερα τα ακούσματα των ντόπιων με την επιστροφή των μεταναστών στο νησί και τα διάφορα δισκάκια που έφερναν από την Αμερική. Το προαναφερθέν συμπεραίνεται και από διάφορους κρητικούς σκοπούς που συναντάμε σε ηχογραφήσεις από

ντόπιους βιολιτζήδες στο νησί τις μετέπειτα δεκαετίες από το 1940, όπως ο Πεντοζάλης. Επίσης, θα συναντήσουμε και συγκεκριμένα μουσικά θέματα του «μαλεβιζιώτη» σε κάποια σούστα αλλά αυτό είναι κάτι σπάνιο και μεμονωμένο, οπότε δεν μπορούμε να το θεωρήσουμε κριτήριο. Επιπλέον, τα συγκεκριμένα θέματα είναι σύνηθες να τα συναντάμε σε σούστες σε όλα τα Δωδεκάνησα σε τέτοιο βαθμό και συνέχεια, ώστε είναι εμφανής η κρητική επιρροή, σε αντίθεση με την δικιά μας περίπτωση.

Άλλος οργανοπαίχτης είναι ο Θεοφάνης Κουκής στο βιολί, στην κιθάρα ο Μιχάλης Κουκής και τέλος στην τσαμπούνα ο Κούκνος.

Για πιο ξεκάθαρη εικόνα πραγματοποιήσα επιτόπια έρευνα και στη νότια πλευρά αλλά και σε αυτές τις περιοχές που είχε πραγματοποιηθεί η παραπάνω καταγραφή, δηλαδή στην Βόρεια πλευρά. Και στις δυο πλέον δεν συναντάμε τίποτα από τα παραπάνω, μόνο κάποιους στίχους που παραπέμπουν σε επιτραπέζια τραγούδια ή σε τραγούδια παραλογών, χωρίς όμως την ύπαρξη μελωδίας.

Επίσης άλλο ένα στοιχείο για το ρεπερτόριο της εποχής βρίσκεται στην εφημερίδα «Φόρμιξ». Σ' ένα άρθρο της ο Πουλιανός αναφέρει ότι τα τραγούδια του νησιού χωρίζονται στα επιτραπέζια, του γάμου, τα αποκριάτικα, τα κάλαντα και στον Ικαριώτικο, δηλαδή όσα αφορούν τον κύκλο της ζωής. Ο μόνος σκοπός επιτραπέζιου τύπου, της τάβλας δηλαδή, που υπάρχει και σήμερα σε όλο το νησί είναι η «αμπελοκουτσούρα». Ο σκοπός αποτελείται από δύο θέματα και χρησιμοποιείται για να λέγονται μαντινάδες ή ρίβες (δίστιχα), όπως τις λένε οι ντόπιοι, τον οποίο θα τον συναντούσαμε στο τέλος ή στην αρχή του πανηγυριού ή σε μεγαλύτερο βαθμό σε παρέες σε σπίτια. Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν αποδιδόταν ποτέ με όργανα όπως και δεν χορευόταν.

Ο ρυθμός του μπορούμε να πούμε ότι χωρίζεται σε δύο μέρη όπως και τα μουσικά του θέματα. Το πρώτο είναι 12/4, στο οποίο έχουμε και τον βασικό στίχο, και το δεύτερο 5/4, που λειτουργεί σαν απάντηση ή και σαν ρεφρέν. Επίσης όπως αναφέρει ο Χ. Σαρρής⁷⁸ *«το κομμάτι κινείται μελωδικά στο πλαίσιο των δυνατοτήτων της τσαμπούνας γεγονός που μας συνδέει με τον παλαιότερο πυρήνα του νησιού.... οι στίχοι αποτελούνται από ένα δεκαπεντασύλλαβο ιαμβικό*

78 Ο Χάρης Σαρρής πραγματοποίησε την εθνομουσικολογική έρευνα και ανάλυση στον δίσκο, «*Ηλιε μου στο Βασιλεμό, Παραδοσιακοί σκοποί της Ικαρίας*» Παραγωγή Ράδιο Ικαρία 87.6 fm, Επιμέλεια Παραγωγής Fuzzlnk, Αθήνα 2016

*ομοιοκατάληκτο δίστιχο πλαισιωμένο από οχτασύλλαβο τροχαϊκό ομοιοκατάληκτο γύρισμα*⁷⁹”. Παρόλα αυτά όμως δεν σημαίνει ότι ακολουθούν τον ρυθμό κατά κανόνα και αυτό ίσως επειδή δεν συνοδεύονταν από όργανα ώστε να έχουμε κάποιες σταθερές αξίες. Έτσι, θα παρατηρήσουμε αρκετές φορές ο ρυθμός και το τέμπο να βρίσκονται σ’ ένα βαθμό στο χέρι του ανθρώπου που θα τραγουδούσε την «ρίβα» του. Ίσως γι’ αυτό να ευθύνεται η αλληλεπίδραση του γεγονότος που από την μια δεν παίζεται με όργανα, ίσως για να δίνεται η ευχέρεια στον καθένα να το αποδώσει όπως θέλει, αλλά και πάλι επειδή ακριβώς δεν παίζεται με όργανα να παρουσιάζεται αυτή η δυνατότητα να κάνει κανείς ό,τι θέλει.

Ακόμα ένα κομμάτι που μπορεί να χαρακτηριστεί επιτραπέζιο είναι «Ο Κα Γρηγόρης», το οποίο το βρίσκουμε και στον δίσκο του Δ. Θέμελη, χωρίς όμως να σημαίνει ότι έγινε γνωστό από την δισκογραφία. Ο Κ. Γρηγόρης είναι υπαρκτό πρόσωπό που ονομαζόταν Γρηγόριος Μαυρογιώργης, κατοικούσε στο Κεραμέ Ευδήλου και πέθανε την δεκαετία του 1940, τον οποίο τον θυμούνται ακόμα. Οι στίχοι αναφέρονται στα ζώα, το κοπάδι του και την αγοραπωλησία τους και κάποιες φορές θα ακούσουμε αυτό το τραγούδι σε κάποιο μικρό γλέντι. Παρότι έχει προκαθορισμένους στοίχους, το συναντάμε με την λογική του επιτραπέζιου σκοπού, γι’ αυτό το λόγο το συγκαταλέγω στα επιτραπέζια τραγούδια. Και εδώ δεν αποδίδεται με όργανα και δεν χορεύεται. Αποτελείται από δύο μουσικά θέματα που λειτουργούν ακριβώς με την ίδια λογική της «αμπελοκουτσύρας». Όπως αναφέρει ο Χ. Σαρρής,⁸⁰ ως προς το ρυθμικό μέρος “*εναλλάσσονται οι ρυθμοί 5/8 και 7/8 στο (γύρισμα) και η στιχουργική ενότητα αποτελείται από δεκαπεντασύλλαβο ιαμβικό ομοιοκατάληκτο δίστιχο και ένα δίστιχο στο γύρισμα*”.

Με παρόμοιο τρόπο και μέσα από τις προφορικές και γραπτές καταγραφές συναντάμε και τον Ικαριώτικο «Συμπεθέρα». Ο συγκεκριμένος σκοπός είναι ο μόνος Ικαριώτικος που έχει στίχους, και αποτελείται από δύο θέματα με μορφή ερώτησης και απάντησης με «τσαμπουνιστό» χαρακτήρα. Οι στίχοι, όπως αναφέρει ο Χ. Σαρρής,⁸¹ “*αποτελούνται από ένα δεκαπεντασύλλαβο ιαμβικό ομοιοκατάληκτο δίστιχο, το οποίο πλαισιώνεται από οχτασύλλαβο τροχαϊκό ομοιοκατάληκτο γύρισμα*”. Και εδώ δεν θα συναντήσουμε όργανα αλλά

79 Χ. Σαρρής., «Ηλιε μου στο Βασιλεμό, *Παραδοσιακή σκοποί της Ικαρίας*» Παραγωγή Ράδιο Ικαρία 87.6 fm, Επιμέλεια Παραγωγής Fuzzlnk, Αθήνα 2016.

80 Χ. Σαρρής., «Ηλιε μου στο Βασιλεμό, *Παραδοσιακή σκοποί της Ικαρίας*» Παραγωγή Ράδιο Ικαρία 87.6 fm, Επιμέλεια Παραγωγής Fuzzlnk, Αθήνα 2016.

81 Χ. Σαρρής., ο.π

θα εκτελείται μόνο από φωνές που χειρίζονται τον σκοπό με παρόμοιο τρόπο όπως παραπάνω, παραλλάσσοντας δηλαδή κάπως τα μουσικά θέματα και τον ρυθμό, αναλόγως πώς ήθελε να το αποδώσει ο κάθε τραγουδιστής. Αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρον, αν αναλογιστούμε ότι το συγκεκριμένο χορευόταν ταυτόχρονα. Επιπλέον όσον αφορά στη διαχείριση του ρυθμού στην δικιά μας περίπτωση θα παρατηρήσουμε παρόμοιες συμπεριφορές με τα νησιά των Δωδεκανήσων, όπως το παράδειγμα της Χάλκης.⁸²

Άλλος ένας σκοπός που συναντάται στο Περδίκι (νότια μεριά) αλλά και στις Ράχες (βόρεια μεριά) είναι «το κέρνα μας»,⁸³ που εξυπηρετούσε διάφορες ανάγκες του κύκλου ζωής. Στον ίδιο σκοπό, εκτός από τους γνωστούς στίχους και παραλλαγές αυτών, προσαρμόζονταν στίχοι για τα κάλαντα, για τις αποκριές αλλά και άλλοι αυτοσχέδιοι. Στο Περδίκι θα το συναντήσουμε και με τους γνωστούς στίχους αλλά και με διαφορετικούς, ανάλογα την περίπτωση, ενώ στις Ράχες θα το βρούμε μόνο ως σκοπό που αποδίδονται τα κάλαντα. Είναι ένα φαινόμενο που θα το συναντήσουμε αρκετές φορές στην Ικαρία. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με διάφορα συρτά, τα οποία τα χρησιμοποιούσαν ανάλογα την περίπτωση, χωρίς να αλλάζει η μελωδία παρά μόνο οι στίχοι. Ένα ανάλογο παράδειγμα μπορούμε να βρούμε και μέσα από την δισκογραφία, στο cd του Σίμωνα Καρρά. Πρόκειται για το συρτό «Ας τραγουδήσω και ας χαρώ», που χορεύεται αναλόγως, και το βρίσκουμε εδώ με στίχους του γάμου. Με την ίδια λογική μπορούμε να βρούμε και το «Χίλια καλώς ορίσατε».

Παρατηρούμε λοιπόν, ότι οι κάτοικοι προσαρμόζονται και προσαρμόζουν τους σκοπούς και τα τραγούδια ανάλογα με τις ανάγκες τους και την απαίτηση της κάθε περίπτωσης και ανάγκης. Πολύ πιθανόν είναι να συνέβαινε αυτό ειδικά παλαιότερα, διότι πολύ απλά δεν ξέρανε άλλο σκοπό. Παρόμοιες αναφορές θα συναντήσουμε και από τον Baud- Bony⁸⁴ σε μια από τις περιηγήσεις του στην Χάλκη. Εκεί αναφέρει ότι δυσκολεύτηκε να κατατάξει τους σκοπούς και τα τραγούδια, καθώς κάποια που δεν ήταν του γάμου τα τραγουδούσαν μόνο στους γάμους, ενώ άλλα που ήταν του γάμου τα συναντούσε και στα γλέντια, καταλήγοντας ότι

82 Baud – Bony., «Τραγούδια των Δωδεκανήσων». Τυπογραφείον Εστία, Τόμος Α', Αθήνα 1934, σελ 259
Αναφέρει ότι στην προσπάθεια καταγραφής τραγουδιών και σκοπών από την Χάλκη αντιμετώπισε πρόβλημα, καθώς τραγουδούσαν με πολύ ελεύθερο ρυθμό.

83 Το «κέρνα μας», από άποψη μελωδίας, είναι όπως το γνωρίζουμε και το συναντάμε σε διάφορες Νησιωτικές και Ηπειρωτικές περιοχές της Ελλάδας.

84 Baud – Bony., «Τραγούδια των Δωδεκανήσων». Τυπογραφείον Εστία, Τόμος Α', Αθήνα 1935 σελ 259.

προσάρμοζαν τα λόγια ανάλογα την περίπτωση. Επιπλέον, αναφέρει και άλλο ένα παράδειγμα το οποίο είναι ο «Συρματικός» της Καρπάθου, κάτι βέβαια που μπορούμε να συναντήσουμε και σήμερα στο συγκεκριμένο νησί. Τον αναφέρει ως “τον πιο χαρακτηριστικό σκοπό καθώς εκεί τραγουδιούνται όλα τα μεγάλα τραγούδια όπως ακριτικά και παραλογές, επίσης ο «Συρματικός» τραγουδιέται και στην «τάβλα» επιτραπέζιος αλλά και στον χορό⁸⁵”. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι είναι μια τεχνοτροπία και λογική που επικρατεί σε διάφορες νησιωτικές περιοχές κυρίως στην περιοχή των Δωδεκανήσων.

Ακόμα μέσα από έρευνα προέκυψαν αρκετά αποκριάτικα, σατιρικά τραγούδια, όπως το «Σάκα σάκα», «Περάσαν οι απόκριες» και το «Φάντασμα», αλλά και μιμητικά όπως ο «Αράπης», με το τελευταίο να συναντιέται ακόμα σε λίγα χωριά στο νησί. Από θέμα μελωδίας αποτελούνται πάντα από δύο θέματα όπως και τα παραπάνω και μας παραπέμπουν αυτόματα σε έναν «τσαμπουνιστικό» χαρακτήρα, λόγω και τις μικρής έκτασης τους που περιορίζεται σε διάστημα έκτης.

Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε και τις πρώτες δύο ηχογραφήσεις Ικαριώτικου σκοπού μέσα από την δισκογραφία που πραγματοποιούνται από μη ντόπιους μουσικούς. Αυτό το αναφέρω διότι τα συγκεκριμένα μελωδικά θέματα τα συναντάμε σε δύο διαφορετικές νησιωτικές περιοχές με διαφορετικά ιδιώματα αλλά ταυτόχρονα και στην Ικαρία παιγμένα με άλλο όργανο και όχι μέσα από την δισκογραφία. Επίσης, η αναφορά γίνεται για να κατανοηθούν οι κοινές τεχνοτροπίες και υφολογικές ομοιότητες με τα Δωδεκάνησα ως προς το τρόπο παιξίματος της τσαμπούνας αλλά και πώς αυτά διαμορφώθηκαν μέσα από την δισκογραφία.

Η πρώτη ηχογράφιση με τίτλο «Ικαριώτικος χορός Σάμου» βρίσκεται στον δίσκο 78 στροφών Σάμου και παίζουν οι Σαμιώτες αδελφοί Αντωνίου το 1919 στην Νέα Υόρκη με κλαρίνο και σαντούρι. Η δεύτερη βρίσκεται στον δίσκο «Βαλκανική μουσική Νο3» με τίτλο «Ικαριώτικο Συρτό» παιγμένο από Καλύμνιους στην καταγωγή, τον Ι. Μαΐλη στην τσαμπούνα και τον Σ. Ζεμπίλλα στο τραγούδι, στην Αμερική το 1930. Η πρώτη ηχογράφιση είναι οργανική και αποτελείται από τρία θέματα σε ρυθμό 2/4 με σολιστικό όργανο το κλαρίνο και συνοδευτικό το σαντούρι. Στην δεύτερη έχουμε τον ίδιο ρυθμό με τις διαφορές ότι τώρα έχουμε στίχο και ένα μελωδικό θέμα καθώς και κάποιες παραλλαγές αυτού όταν η κύρια μελωδία δεν πάει εκεί.

85 Baud – Bony, «Τραγούδια των Δωδεκανήσων». Τυπογραφείον Εστία, Τόμος Β', Αθήνα 1934, σελ 225.

Το κοινό και των δύο ηχογραφήσεων είναι το πρώτο θέμα, που στην δεύτερη περίπτωση εκτελείται και ο στίχος σ' αυτό, το οποίο στην Ικαρία θα το συναντούσαμε όχι αυτόνομο αλλά εκχωρημένο σε διάφορους Ικαριώτικους. Στην πρώτη περίπτωση το σολιστικό όργανο είναι το κλαρίνο και παρατηρούμε περισσότερες παραλλαγές, με αποτέλεσμα να απομακρύνεται κατά πολύ από την κύρια, βασική μελωδία σε σχέση πάντα με την δεύτερη εκτέλεση που αποτελείται από ένα, αλλά και από το θέμα έτσι όπως το συναντάμε από τους βιολιτζήδες στην Ικαρία.

Σε αυτό ίσως να ευθύνεται το οργανολόγιο, καθώς στην πρώτη έχουμε ως σολιστικό όργανο το κλαρίνο, το οποίο έχει μεγαλύτερη τονική έκταση σε σχέση με την τσαμπούνα που περιορίζεται σε διαστήματα 6ης και σε συνδυασμό με το μικρό σε έκταση θέμα του σκοπού δίνει την δυνατότητα μεγαλύτερη ελευθερίας αυτοσχεδιασμού.

Όπως αναφέρει ο Σουλακέλλης,⁸⁶ και οι δύο ηχογραφήσεις έχουν εκτελεστεί από μη ντόπιους οργανοπαίχτες, οι οποίοι δεν ζούσαν στο νησί και κουβαλούν τα μουσικά ιδιώματα των τόπων τους. Έτσι, οι αδελφοί Αντωνίου όταν πραγματοποιήθηκε η ηχογράφιση ήταν άνω των 50 ετών, κάτι το οποίο μας δείχνει την μεγάλη σχέση με το τοπικό Σαμιώτικο ύφος. Επίσης, και τα όργανα (κλαρίνο και σαντούρι) που χρησιμοποίησαν στην Ικαρία δεν τα συναντάμε πουθενά. Άρα, φαίνεται λογικό και λόγω των διαφορών στα μουσικά ιδιώματα αλλά και του οργανολογίου (με κάποιες εξαιρέσεις όπου συναντάμε τσαμπούνες στην Σάμο όπως και στην Ικαρία) και κατ' επέκταση το γενικότερο ύφος, ο σκοπός να μην αποδίδεται όπως θα μπορούσαμε να τον βρούμε στην Ικαρία.

Στην δεύτερη ηχογράφιση «Ικαριώτικο συρτό» έχουμε και εδώ μουσικούς οι οποίοι κατάγονται από άλλη περιοχή και έχουν άλλες μουσικές καταβολές. Παρόλα αυτά θα σταθώ περισσότερο εδώ. Ο τσαμπουνιέρης στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι από την Κάλυμνο και χρησιμοποιεί διαφορετική τσαμπούνα⁸⁷ αλλά υφολογικά και σαν τρόπος παιξίματος είναι πολύ κοντά σε αυτό που συναντάμε στην Ικαρία. Αυτό μπορούμε να το καταλάβουμε, όπως προαναφέραμε, στον τρόπο παιξίματος του οργάνου, δηλαδή με την ταυτόχρονη επιτέλεση του ρυθμού και μελωδίας.

86 Θεοφάνης Α. Σουλακέλλης., Μουσική από το Βόρειο Ανατολικό Αιγαίο, Ίδρυμα Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2009, σελ 24.

87 Η Καλύμνικη τσαμπούνα είναι 5 – 3. Δηλαδή πέντε τρύπες στο ένα καλάμι όπου παίζεται και η βασική μελωδία και τρεις στο δεύτερο.

Επίσης ένα άλλο σημαντικό και το μόνο διαφορετικό στοιχείο σε σχέση με τις παραπάνω δύο ηχογραφήσεις είναι η ύπαρξη στίχου. Βέβαια, αυτό δεν συνηθίζεται στους σκοπούς που αποδίδονται ως Ικαριώτικοι στο ομώνυμο νησί (με μόνη εξαίρεση την Συμπεθέρα). Τα παραπάνω αναφέρονται καθώς τα συγκεκριμένα θέματα θα μπορούσε κανείς να τα συναντήσει στην Ικαρία σε παλαιότερες ηχογραφήσεις με βιολί ή λύρα και όχι με τσαμπούνα, διαχειριζόμενα όχι αυτόνομα, όπως στις παραπάνω περιπτώσεις, αλλά έχοντας εισχωρήσει μέσα σε κάποιον άλλο Ικαριώτικο. Παρόλα αυτά τα μουσικά θέματα εκτός από τις παλαιές εκδοχές του Ικαριώτικου δεν τα ξανασυναντάμε από τους βιολιτζήδες του νησιού, αλλά πλέον θα τα συναντήσουμε επηρεασμένα μέσα από την δισκογραφία από τους σημερινούς τσαμπουνιέρηδες του νησιού ακολουθώντας τον τρόπο της δεύτερης ηχογράφησης, καθώς είναι πιο οικείο για αυτούς και περνώντας τον σκοπό με την ύπαρξη του συγκεκριμένου στίχου πλέον στο ρεπερτόριο του νησιού ως αυτόνομο.

Ακόμα πρέπει να πούμε ότι και οι ντόπιοι βιολιτζήδες στις παλαιότερες ηχογραφήσεις δεν υιοθέτησαν την εκδοχή της Σάμου, καθώς το βιολί μπορεί αποδώσει τις παραπάνω τεχνικές και τα διάφορα “στολίδια” που χρησιμοποιεί το κλαρίνο αλλά απέδιδαν τα συγκεκριμένα, όπως και τα υπόλοιπα θέματα, με ένα τσαμπουνιστικό χαρακτήρα. Όπως διαφαίνεται από τα παραπάνω, παρόλο που η δισκογραφία είχε ήδη κάνει αισθητή την παρουσία της στο νησί, σε αυτή την περίπτωση διαμόρφωσε το ρεπερτόριο 80 χρόνια αργότερα. Επίσης, το φαινόμενο που αναφέραμε παραπάνω, μικρά μουσικά θέματα, δηλαδή, να τοποθετούνται στον γνωστό Ικαριώτικο, θα παρατηρήσουμε στην συνέχεια να αυξάνεται.

$\text{♩} = 90$

8

8

15

8

Μια κα - ριώ - τισ - σα χο - ρευ - ει την - καρ - διά μου τη μα - γεύ - ει _

Παρτιτούρα από τον Ζεμπίλη, βλ Ικαριώτικος «Εκδοχές του *Ικαριώτικου σκοπού*».

2.3 Ικαριώτικος

Τέλος θα πρέπει να αναφερθούμε και στον Ικαριώτικο. Όπως τονίσαμε, οι ηχητικές πληροφορίες μας είναι λιγοστές, ώστε να μιλήσουμε με ακρίβεια για τον τρόπο παιξίματος της λύρας ή τα θέματα που χρησιμοποιούσαν. Η μόνη καταγραφή που πραγματοποιήθηκε είναι από τον Γ. Ν. Πουλιανό σε μορφή παρτιτούρας και παρασημαντική και βρίσκεται σε άρθρο στην εφημερίδα Φόρμιξ⁸⁸ που εκδόθηκε στις 19 / 02 /1922 με το όνομα «Χορός της Ικαρίας». Επίσης, έχει και ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί αναπαριστά τα βήματα του χορού, αλλά εμείς δεν θα ασχοληθούμε με αυτόν τον τομέα. Στην καταγραφή βρίσκεται ο λυράρης Ιωάννης Αμοργινός που παίζει ένα Ικαριώτικο, χωρίς όμως να γνωρίζουμε παραπάνω στοιχεία για το πότε πραγματοποιήθηκε η καταγραφή ή στοιχεία για τον οργανοπαίκτη. Η μελωδία ουσιαστικά αποτελείται από δύο θέματα, τα οποία επαναλαμβάνονται με διάφορες παραλλαγές κάθε φορά. Τα μουσικά θέματα κινούνται μέχρι την πέμπτη βαθμίδα την οποία και δεν ξεπερνούν, κάτι που είναι χαρακτηριστικό στο λυρίστικο παίξιμο της εποχής και στο γενικότερο ρεπερτόριο της εποχής.

88 Νέα Φόρμιξ 1922

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΗΣ ΙΚΑΡΙΑΣ

οί Ίκαίοι κατελύβανον τὰ ἄλλα δωδεκάνησα, ἢ Ἰκαρία ἐπανεστίασεν κατὰ τῶν Τούρκων καὶ μετὰ τινος μάχης συνέλαβεν τὴν ἐκεῖ Τουρκικὴν φρουρὰν καὶ τὴν ἀπέστειλεν εἰς τὴν Ἀνατολίην.

Ἡ ἐπανόστασις αὕτη ἐγένετο τῇ 17ῃ Ἰουλίου τοῦ 1912 καὶ ἐχρησίμευσεν τρόπον τινὰ ὡς καλὸς οὐανὲς τῶν κατόπιν νικηφόρων πολέμων τοῦ ἔθνους μας. Διειρήνησε δὲ ἐλευθέρων πολιτεῖν ἐπὶ τὸν τίτλον «Ἐλευθέρη Ἰκαριακή Πολιτεία» ἐπὶ 5 περὶπου μῆνας, ὁπότε ἀπεσταλμένοι αὐτῆς ἦλθον πρὸς τὴν μητέρα Ἑλλάδα καὶ ἐξήτησαν τὴν ἐνωσιν μετ' αὐτῆς, ἣτις καὶ ἐγένετο ἀμέσως τῇ 3ῃ Νοεμβρίου τοῦ αὐτοῦ ἔτους.

Ἐκ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς δημοσιεύσεως τοῦ γνησίου τοπικοῦ χοροῦ τῆς Ἰκαρίας, περιγράφω τοιοῦτον ἕν συντομίᾳ.

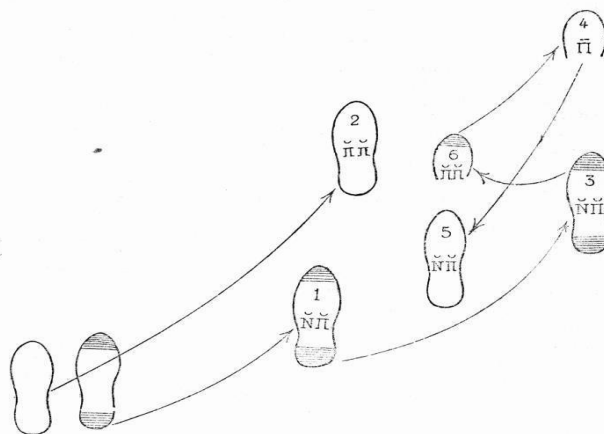
Ὁ Ἰκαριακὸς χορὸς εἶναι ἀρχαῖος ἑλληνικὸς χορὸς, διασφραγὶς ἀκέραιος κατὰ παράδοσιν μέχρι τῆς σήμερον.

Ὡς γνωστὸν οἱ ἑλληνικοὶ χοροὶ ἔχουσι τρία στοιχεῖα, ἥτοι τὸ ὄμμα, τὸ μέλος καὶ τὸν ὀρθόν. Δυστυχῶς ὁμοῦ ὁ Ἰκαριακὸς χορὸς στερεῖται τοῦ ὄρους. Τοῦτο ἀποδοτέον εἰς τὴν δουλείαν τῶν Τούρκων, κατὰ τὴν ἀποίαν οἱ κάτοικοι δὲν θὰ ἠδύναντο νὰ ἐκφράζωσιν ἐλευθέρως τὸ ἔθνικόν αὐτῶν αἰσθημα, ὅπως ἐκφράζεται τοῦτο εἰς τοὺς ἄλλους ἑλληνικοὺς χοροὺς διὰ τοῦ ὄρους.

Τὸ μέλος τοῦ χοροῦ τούτου ἀνάγεται εἰς τὸν φῶσις ἑλληνικὸν τρόπον, τὸν Δωριον, καὶ ἐκφράζεται διὰ τῆς πενταχόρδου λύρας, (Νη, πα, Βου, Γα, Δι, Κε μὲ βάσιν καὶ κατάληξιν τοῦ φθόγγου πα).

Ὁ ρυθμὸς τοῦ χοροῦ τούτου εἶναι ὁ τετράσημος, ὅπως ἀποδεικνύεται ἐν τῷ σχήματι διὰ τῶν πατημάτων αὐτοῦ.

Ὁ Ἰκαριακὸς χορὸς εἶναι κύκλιος καὶ ἀπο-



τελείται ἀπὸ ἑξ. πατήματα, ὡς ἐμφαίνονται καὶ καθορίζονται ταῦτα διὰ τῶν ἀριθμῶν, χορευέται δὲ εἰς ὅλην τὴν νῆσον γενικῶς, εἰς ὅλας τὰς πανηγύρεις, τὰς μεγάλας ἐορτάς, εἰς τὴν Λαμπράν, εἰς τοὺς γάμους καὶ λοιπὰς διασκεδάσεις. Διαμερίζεται εἰς δύο μέρη, εἰς τὴν εἰσαγωγὴν καὶ τὸν κυρίως χορόν. Καὶ κατὰ μὲν τὴν εἰσαγωγὴν ὁ χορὸς ἄρχεται διὰ σιγανῶν βημάτων, ἀπὸ δὲ τοῦ κυρίως χοροῦ ἀρχίζουσι ταχύτερα

καὶ ταχύτερα καὶ μὲ ἐπιδεικτικώτερα βήματα. Καὶ ἐπειδὴ ἀνέφερα, δεῖ χορευέται καὶ εἰς τὰς πανηγύρεις, ἃς μοι ἐπιτραπῇ νὰ ἐκθέσω ἐν ὀλίγοις πῶς γίνονται αὐταὶ ἐν τῇ νήσῳ μὲς κατ' ἀρχαίαν συνήθειαν.

Ὅταν μία ἐκκλησία ἐορτάζῃ, οἱ ἐπίτροποι τῆς ἐορταζούσης ἐκκλησίας προμηθεύονται 30—60 τραγούτους καὶ κριούς, ἀναλόγως τῆς συρροῆς τῶν προσκυνητῶν (εἶναι σημειωτέον οἱ

Επίσης θα παρατηρήσουμε αρκετές ομοιότητες στα μουσικά θέματα με την «Συμπεθέρα». Αυτό το φαινόμενο όπως θα δούμε καις την συνέχεια κάποιες φορές

συνηθίζεται. Κάποιοι Ικαριώτικοι σε μια πιο παλαιά και απλοϊκή μορφή παρουσιάζουν ορισμένα κοινά με την «Συμπεθέρα». Τα συγκεκριμένα δύο αποτελούνται από δύο απλά επαναλαμβανόμενα θέματα με κοινή μελωδική γραμμή και ανάπτυξη που μας παραπέμπουν σαν λογική πιο κοντά σε αυτής της τσαμπούνας, όπως είδαμε και παραπάνω. Κάτι που ίσως είναι λογικό, και βγάζει κάποιο συμπέρασμα αν σκεφτούμε την αλληλουχία εμφάνισης των οργάνων αυτών, όπως και την έκφραση «λυροτσάμπουνα» που έχει διατηρηθεί και σήμερα. Επίσης, την σχέση με την τσαμπούνα δεν την τονίζω τόσο λόγω της ομοιότητας των δύο σκοπών καθώς και μεμονωμένα ο καθένας παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά.

2.4 Ρεπερτόριο και επιρροές

Θα πρέπει οπωσδήποτε να αναφέρουμε τους μετανάστες και πρόσφυγες από την Μικρά Ασία. Έχουμε αρκετές οικογένειες που ήρθαν πριν την καταστροφή και άλλες μετά, όχι όμως κάποιος μεγάλος αριθμός σε σύγκριση με τα γειτονικά νησιά και όχι μόνο. Το 1924 μέσα από καταγραφή του Υγειονομικού Επιθεωρητή Κυκλάδων⁸⁹ προκύπτει ότι στις Κυκλάδες έχουν καταφθάσει 6.474 πρόσφυγες και μόνο στην Σύρο 2.800, ενώ δύο χρόνια νωρίτερα ο προσφυγικός πληθυσμός στην Σύρο ανέρχεται τους 8.000⁹⁰. Στην Ικαρία υπολογίζεται μέσα από προφορικές μαρτυρίες (καθώς δεν υπάρχουν αρχεία) ότι πριν και μετά 1922 έμειναν στο νησί περίπου σαράντα οικογένειες. Ο μικρός αριθμός σε σχέση με τα νησιά των Κυκλάδων οφείλεται στους διαφορετικούς κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες που επικρατούσαν σε αυτές τις περιοχές, καθώς αποτελούσαν σημαντικό κριτήριο και την μετεγκατάσταση ολόκληρων οικογενειών. Όπως αναφέρει η Α. Βουτσίνου στο παράδειγμα της Σύρου, ο λόγος εγκατάστασης ήταν η αύξουσα βιομηχανία την περίοδο αυτή στην Ερμούπολη σε συνδυασμό με τις καλές υποδομές και παροχές⁹¹, συνθήκες δηλαδή που δεν θα συναντούσε κανείς στην δική μας περίπτωση.

89 Χ. Λούκος., Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στην Ερμούπολη, στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ), Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα, οι προσφυγοπόλεις στην Ελλάδα, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1999, σελ 205.

90 Μητρώο Προσφύγων Σύρου, και Α. Μαυρομουστάκη, Α. Βουτσίνου, Οι Πρόσφυγες στη Σύρο του Μεσοπολέμου, «Πρόσληψη και ενσωμάτωση των προσφύγων του Μεσοπολέμου από μια κοινωνία προσφύγων», Μεταπτυχιακή εργασία ΑΠΘ 2017, σελ 25.

91 Αγγελική, Βουτσίνου., Οι Πρόσφυγες στη Σύρο του Μεσοπολέμου, «Πρόσληψη και ενσωμάτωση των προσφύγων του Μεσοπολέμου από μια κοινωνία προσφύγων», Μεταπτυχιακή εργασία ΑΠΘ 2017, σελ 16. Όπως αναφέρει για την Σύρο από την διάρκεια του μεσοπολέμου αρκετοί ήταν οι πρόσφυγες που εγκαταστάθηκαν συγκεκριμένα στην Ερμούπολη με βασικό κριτήριο την οικονομική κατάσταση του νησιού. Η βιομηχανία του νησιού ήταν σε άνοδο την συγκεκριμένη περίοδο και κατ' επέκταση υπήρχαν θέσεις εργασίας, κάτι που ενθάρρυνε και δημιουργήσε αίσθημα εμπιστοσύνης στους πρόσφυγες για αποκατάσταση.

Με την άφιξη τους δεν παρατηρούμε εισαγωγή διαφορετικών στοιχείων, όπως για παράδειγμα στην αρχιτεκτονική ή στη δημιουργία συγκεντρωτικών οικισμών, όπως συμβαίνει στα προαναφερθέντα νησιά. Επίσης, δεν συναντάμε εισχωρήσεις στην τοπική διάλεκτο. Παρατηρούμε λοιπόν ότι αφομοιώθηκαν πλήρως από την τοπική κοινωνία, ίσως και λόγω του μικρού πληθυσμιακού αριθμού τους.

Στην μουσική όμως μπορούμε να παρατηρήσουμε ορισμένες εισχωρήσεις που δεν οφείλονται μόνο στις επιρροές των προσφύγων αλλά και στα κατά πολύ προγενέστερα εμπορικά ταξίδια που πραγματοποιούσαν οι ντόπιοι στα παράλια της Μ. Ασίας. Ανάλογες αναφορές συναντάμε και στον δίσκο του Δ. Θέμελη «Τραγούδια της Ικαρίας» τον οποίο και θα χρησιμοποιήσουμε για να δείξουμε τις επιρροές αυτές. Εκεί, πέρα από το τοπικό ρεπερτόριο⁹² (το οποίο δεν θα το αναφέρω σε αυτή την φάση) παρατηρούμε τα παρακάτω τραγούδια, όπως τα παρουσιάζει και η Δ. Καχριμανίδη.⁹³

Στου πάπα το μπουγάζι, Συρτός 2/4

Τράτα, Συρτός 2/4

Συλιβριανός σκοπός (Μικράς Ασίας), Συρτός 2/4

Η Έλλη θέλει σκότωμα, Συρτός 2/4

Σγουρέ βασιλικέ μου, Μπάλος 2/4

Φόρα τα μαύρα, φόρα τα (παράλια Μικράς Ασίας) Ζεϊμπέκικο 8/8

Οι Καριώτες οι Ψαράδες, Πατητός 8/8

Η χρυσή παρηγοριά μου, Αργιλαμάς 9/8

και μόνιμη εγκατάσταση. Ακόμα το περιβάλλον που συνάντησαν στην πόλη της Σύρου ήταν όμοιο με τα αστικά πρότυπα του Ελληνισμού της Μικράς Ασίας. Επίσης, η Ερμούπολη και παλαιότερα από την επανάσταση το 1822, ήταν τόπος υποδοχής προσφύγων, καθώς αποτελούσε ασφαλές καταφύγιο για τους κατοίκους των γειτονικών νησιών όπως η Χίος και τα Ψαρά.

92 Με αυτό εννοώ τραγούδια και σκοπούς που αναφέρονται στον δίσκο του Δ. Θέμελη αλλά και εκτός αυτού όπως διάφοροι Ικαριώτικοι, επιτραπέζια τραγούδια και του γάμου «νυφιάτικα».

93 Δ. Καχριμανίδη., Πτυχιακή εργασία «Το Ικαριώτικο Πανηγύρι στον Χριστό Ραχών, ο βιολιστής Νίκος Φάκαρος, Μια εθνογραφική προσέγγιση», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική σχολή – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2017, σελ 19.

Εδώ θα πρέπει να επισημάνουμε ένα σημαντικό θέμα όσον αφορά το συγκεκριμένο δίσκο, καθώς οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν το διάστημα μεταξύ 1990 -1991. Με βάση αυτό μπορούμε να υποθέσουμε ότι ένα μέρος από τα παραπάνω ρεπερτόριο ίσως είναι επηρεασμένο μέσα από την δισκογραφία. Παρόλα αυτά το λαμβάνω υπόψη ως στοιχείο για τους παρακάτω λόγους. Πρώτον, οι άνθρωποι που συμμετέχουν είναι προχωρημένης ηλικίας (έως 100 χρόνων και όχι επαγγελματίες μουσικοί). Δεύτερον, πολλά από τα παραπάνω τα συναντάμε ήδη πολύ νωρίτερα χρονικά μέσα από άλλες καταγραφές και τέλος λόγω του Δ. Θέμελη, ο οποίος μέσα από την προσωπική εμπειρία του είναι γνώστης της μουσικής και των ιδιωμάτων του νησιού.

Παρατηρούμε πολλά τραγούδια και σκοπούς με εμφανή καταγωγή από Μ. Ασία. Τα περισσότερα από τα παραπάνω τα συναντάμε να κρατάνε αυτούσια την μελωδία τους, όπως τα γνωρίζουμε και σήμερα, με την διαφορά ότι σε μερικά έχει γίνει αλλαγή στίχου, με θεματική που αφορά ζητήματα και θέματα της τοπικής κοινωνίας. Τα περισσότερα εκτός από τα οργανικά είναι αποδομένα με γυναικείες και αντρικές φωνές. Επιπλέον, από τα παραπάνω δεν θα εξετασθούν τα οργανικά κομμάτια (Συλλιβριανός, Σούστα, Σγουρέ Βασιλικέ).

Τα τραγούδια που έχουν αυτούσια μελωδική γραμμή αλλά διαφορετικό στίχο είναι τα εξής: Η Έλλη θέλει σκότωμα, Οι Καριώτες οι ψαράδες⁹⁴, Είμ εργάτης του λιμένος, Η χρυσή παρηγοριά μου,⁹⁵ και στου Πάπα το μπουγάζι⁹⁶. Από αυτά το πρώτο, το δεύτερο, και το τρίτο δεν τα ξανασυναντάμε σήμερα, σε άλλη καταγραφή ή μέσα από τον προφορικό λόγο, άλλα ούτε και πριν την έκδοση του συγκεκριμένου δίσκου.

Από τα παραπάνω τραγούδια Θα σταθώ περισσότερο στο «Στου Πάπα το μπουγάζι» με μοναδικό κριτήριο ότι είναι ευρέως γνωστό σε όλο το νησί και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του ρεπερτορίου από παλαιότερα. Το κομμάτι όπως το συναντάμε και σήμερα είναι παραλλαγή του γνωστού «Από ξένο τόπο». Η μελωδία είναι ελαφρώς παραλλαγμένη αλλά οι στίχοι

94 Η μελωδία είναι ίδια με το γνωστό, «Σε καινούρια βάρκα μπήκα»

95 Η μελωδία είναι ακριβώς ίδια με «Τα παιδιά της γειτονιάς σου με πειράζουνε»

96 Η μελωδία είναι σχεδόν ίδια με γνωστό «Από ξένο τόπο»

τελείως διαφορετικοί.⁹⁷ Μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα ξεκάθαρο παράδειγμα αφομοίωσης μιας μελωδίας από τους ντόπιους που εμπλουτίστηκε με στίχους που εξέφραζαν την τοπική κοινωνία.

Όμως την συγκεκριμένη μελωδία θα την συναντήσουμε σχεδόν παντού με την ίδια λογική. Εξετάζοντας το ντοκιμαντέρ «Who is this song»⁹⁸ βλέπουμε ότι η μελωδία συναντάται στην Τουρκία, Βοσνία, Αλβανία, Σερβία και Βουλγαρία. Αυτό καθιστά δύσκολο να συμπεράνουμε τον τρόπο άφιξης χρονικά του καθ' αυτού σκοπού στην Ικαρία, καθώς με παρόμοια λογική συνέβη το ίδιο γεγονός σε πολλές διαφορετικές περιοχές. Αν και δεν γίνεται να προσδιοριστεί χρονικά η άφιξη του σκοπού στο νησί ή ο τρόπος, αντίθετα μπορούμε να συμπεράνουμε τότε έγινε χρονολογικά η αλλαγή του στίχου σε αυτό.

Μέσα στις καταγραφές του Σπυριδάκη βρίσκουμε το τραγούδι «Από ξένο τόπο», με τους στίχους όπως είναι γνωστοί μέχρι και σήμερα. Ο συγκεκριμένος ήρθε, όπως είπαμε το 1963, οπότε μπορούμε να υποθέσουμε τουλάχιστον ως προς τον στίχο αλλά και τον τίτλο του τραγουδιού ότι μέχρι τα μέσα του 1960 έχουν ακόμα την πρωταρχική μορφή τους. Παρόλα αυτά παραμένει το μοναδικό παράδειγμα στο νησί (που υπάρχει ακόμα και σήμερα και τραγουδιέται) όπου γίνεται χρήση ξένης μελωδίας σε αυτό και εισαγωγή στίχων σε αυτή από τους ντόπιους. Με την ίδια λογική, σε μικρότερο όμως βαθμό αναγνωρισιμότητας, συναντάμε και το «Η Χρυσή παρηγοριά», το οποίο αν και ακούγεται σπάνια πλέον στο νησί, έχει καθιερωθεί ως παραλλαγή της Ικαρίας από τους ντόπιους. Το συγκεκριμένο επίσης το βρίσκουμε να συμπεριλαμβάνεται σε έκδοση βινυλίου από τον Σίμωνα Καρρά⁹⁹ με Ικαριώτικα τραγούδια.

97 Βλ. παραπάνω, Δ. Θέμελης.

98 Adela Peeva, Who is this song, 2003

99 Βινύλιο, Καρράς Σίμων

3. Η υφολογική διαμόρφωση του Ικαριώτικου από το πέραςμα της λύρας στο βιολί την περίοδο 1940 – 1960

Θεωρήθηκε σκόπιμο σε αυτό το σημείο να πραγματοποιηθεί αναδρομική παράθεση των γεγονότων που επηρέασαν το νησί την περίοδο του 1940-1960. Περιγράφεται η οικονομική και κοινωνική κατάσταση του νησιού, καθώς η δεκαετία του 1940 είναι μια πολύ δύσκολη περίοδος για τους κατοίκους του νησιού. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ισοπέδωσε το νησί, όχι τόσο με την μορφή των καταστροφών όπως σε άλλες Ελλαδικές περιοχές αλλά κυρίως μέσω της πείνας. Επιπλέον, με το πέρας του πολέμου η Ικαρία χρησιμοποιήθηκε ως τόπος εξορίας μέχρι το τέλος της δεκαετίας. Θα εξεταστεί το πώς λειτούργησε η κοινωνία σε αυτά τα δεδομένα και ποιες μεταβολές επέφεραν αυτά. Επίσης, θα αναλυθεί και η αλλαγή που δημιούργησε η οικονομική βελτίωση από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και πώς αυτή επηρέασε και διαμόρφωσε τα καινούργια δεδομένα και τις ανάγκες στο νησί.

Ακολούθως, γίνεται αναφορά στους παλαιούς Ικαριώτικους. Με τον όρο παλαιοί εννοούνται οι Ικαριώτικοι που φέρουν τεχνικές που αφορούν παλαιότερα όργανα στο νησί, όπως η τσαμπούνα και η λύρα. Θα αναλυθούν υφολογικά και δομικά διάφοροι σκοποί που προέκυψαν κατά την έρευνα της παρούσας εργασίας. Με αυτό τον τρόπο θα κατανοήσουμε καλύτερα τον τρόπο που αποδίδονταν οι σκοποί όχι τόσο ως προς την ανάλυση των μουσικών θεμάτων τους αλλά περισσότερο του ύφους τους.

Στη συνέχεια περνάμε σε μια εποχή που διαμόρφωσε την σημερινή κατάσταση με εντονότερη αναφορά στους Σ. Βατούγιο, Ν Τσεπέρκα. Ν Κοτσορνίθη. Έχουμε ήδη παραθέσει κάποια από τα στοιχεία του Ικαριώτικου που παραπέμπουν σε παλαιότερες δομές και νοοτροπίες του σκοπού αλλά και των οργάνων της εποχής. Αυτά διατηρήθηκαν ακόμα και μέχρι την δεκαετία του 1950 από τους βιολιστές. Την συγκεκριμένη περίοδο όμως περνάμε πλέον σε μια καθολική επικράτηση του βιολιού ως σολιστικό όργανο. Οι παραπάνω βιολιστές αποτελούν ορόσημο και παράδειγμα για την τότε εποχή, όπως και για σήμερα, καθότι δρούσαν πλέον και επαγγελματικά, κάτι που δεν συνέβαινε παλιότερα. Θα εξεταστεί κατά πόσο επηρέασαν υφολογικά τον σκοπό καθώς και τη δομή και αλληλουχία ορισμένων μουσικών θεμάτων.

3.1 Ιστορική αναδρομή τις δεκαετίες 1940 - 1960

Περνώντας στο 1940 μπαίνουμε στην περίοδο της κατοχής. Όπως αναφέρει ο Κωστής Κώστας, η Ελλάδα διαιρέθηκε σε τρεις ζώνες μετά την κατάληψη από τα στρατεύματα του άξονα. Οι Γερμανοί είχαν υπό τον έλεγχο τους την Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη, την Κρήτη, ορισμένα νησιά του Αιγαίου, καθώς και την Μακεδονία μεταξύ του Αλιάκμονα και Στρυμόνα. Η Ιταλική ζώνη κατοχής περιελάμβανε τις περιοχές δυτικά του Αλιάκμονα, τα Επτάνησα, τις Κυκλάδες και ένα μικρό μέρος της Ανατολικής Κρήτης. Το 1943 οι περιοχές αυτές πέρασαν στην γερμανική ιδιοκτησία μετά την συνθηκολόγηση της Ιταλίας¹⁰⁰.

Η Ικαρία κατελήφθη από τους Γερμανούς τον Μάιο του 1941 και μετά από λίγους μήνες από τους Ιταλούς, οι οποίοι έμειναν μέχρι την απελευθέρωση το 1944. Μεταξύ των πολλών απαγορεύσεων ήταν και η πλήρης κατάργηση των θαλάσσιων μεταφορών. Όλα τα καΐκια και οι βάρκες της βόρειας πλευράς συγκεντρώθηκαν στον Εύδηλο και αντίστοιχα της νότιας στον Άγιο Κήρυκο.¹⁰¹ Η απομόνωση εντός του νησιού αλλά και η απομόνωσή του από τον υπόλοιπο κόσμο ήταν τεράστια.

Επίσης, οι κινήσεις των σκαφών απαγορεύονταν ακόμα και αν επρόκειτο για ψάρεμα. Αυτό δηλώνεται ξανά και από τον Ειρηναίο, ο οποίος αναφέρει ότι ο κατακτητής έχει απαγορέψει το ψάρεμα και το νησί είναι ένας στείρος βράχος. Ακόμα ο Καρβουαζιέ¹⁰² που μεταβαίνει με το Τουρκικό πλοίο *Ungur* στην Ικαρία με 47 τόνους αλεύρι, αναφέρει ότι στο χωριό Άγιος Κήρυκος (πρωτεύουσα του νησιού), με πληθυσμό 3.000 κάτοικους κατά προσέγγιση, η θνησιμότητα πριν το πόλεμο ήταν 30 άτομα τον χρόνο ενώ τώρα είναι 30 άτομα το μήνα. Η πείνα λοιπόν ήταν καθολική, καθώς απεβίωσαν πάνω από οκτακόσιοι άνθρωποι. Οι μόνοι που ήταν πιο προετοιμασμένοι ήταν οι αγρότες στις ορεινές περιοχές¹⁰³.

¹⁰⁰ Κ. Κωστής., «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας», Η διαμόρφωση του Ελληνικού κράτους 18 – 21 αιώνας, εκδόσεις Κώστας Κωστής και Πόλις, Αθήνα 2013, σελ 658 -659.

¹⁰¹ Γ. Γιαγουρτάς., Η οικονομική ζωή της Ικαρίας, Από τα μέσα του 19ου ως τα μέσα του 20ου, Αιώνα, εκδόσεις Μαΐστρος, Αθήνα, 2004, σελ 209.

¹⁰² Μ. Τσαγκάς, Νικόλαος – Λιγνού Κυριακή – Κουτούφαρη., Η εν Ικαρία Ιταλική Κατοχή (1941 – 1943), εκδόσεις Έλευσις, Αθήνα 2004, σελ 12 – 13.

¹⁰³ Κ. Κωστής., «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας», Η διαμόρφωση του Ελληνικού κράτους 18 – 21 αιώνας, εκδόσεις Κώστας Κωστής και Πόλις, Αθήνα 2013, σελ 660. «Στην παλαιά Ελλάδα, στην Πελοπόννησο κυρίως, εκεί που το κράτος είχε βαθιές ρίζες και μεγαλύτερη παράδοση, οι μηχανισμοί της διοίκησης επιβίωσαν. Στις νέες χώρες η κρατική κατάρρευση συνόδευσε και την στρατιωτική ήττα καθώς η πλειονότητα των κρατικών υπάλληλων, που προέρχονταν από την Παλαιά Ελλάδα εγκατέλειψε τις θέσεις της και κατέφυγε στο νότο. Παράλληλα και οι απόμακρες περιοχές, κυρίως ορεινές, αντιμετώπιζαν μια ανάλογη πραγματικότητα. Στην ουσία ούτε οι Γερμανοί ούτε οι Ιταλοί δεν αναφέρονταν ή δεν ήταν σε θέση να ελέγξουν τις ορεινές περιοχές, σε αυτές εξάλλου αναπτύχθηκε το αντάρτικο, οι οποίες σταδιακά βρέθηκαν εκτός κρατικού ελέγχου».

Στις παραθαλάσσιες περιοχές γινόταν ένα είδος ανταλλακτικού εμπορίου μεταξύ ρουχισμού και τροφίμων¹⁰⁴. Παρόμοιες αναφορές συναντάμε και από τον στρατηγό Mario Soldarelli¹⁰⁵, στο βιβλίο «Η εν Ικαρία Ιταλική Κατοχή (1941 – 1943)». Ο συγκεκριμένος αναφέρει *“Η Ικαρία δεν παράγει σχεδόν τίποτα και οι κάτοικοι της είναι πτωχοί και μεταναστεύουν σε μεγάλο βαθμό”*.

Όπως αναφέρει ο Κωστής Κώστας το πρόβλημα του επισιτισμού ήταν τεράστιο σε όλη την χώρα, καθώς ήδη από το φθινόπωρο του 1941 υπάρχει έλλειψη στα σιτηρά σε συνδυασμό με την άρνηση των αγροτών να παραδώσουν την παραγωγή του στους αναποτελεσματικούς κρατικούς μηχανισμούς. Προσθέτει ότι εκτιμάται πως απεβίωσαν περίπου 300.000 άτομα καθώς οι θερμίδες που αντιστοιχούσαν ανά άτομο (930) ήταν ανεπαρκείς για επιβίωση¹⁰⁶.

Ακόμα, όπως αναφέρει ο Γ. Γιαγουρτάς,¹⁰⁷ αρκετοί ήταν οι Ικαριώτες ναυτικοί που έπαιρναν κρυφά τα καΐκια τους για να μεταφέρουν Άγγλους αξιωματικούς, ωστόσο πολλές φορές μαζί με αυτούς έφευγαν κρυφά ολόκληρες οικογένειες, ώστε να εξασφαλίσουν την επιβίωση τους. Παρατηρούμε λοιπόν σχετική μείωση του πληθυσμού από τις 16.000 στις 10.000. Ανάλογα και το εμπόριο τις σταφίδας, που ήταν ο βασικός οικονομικός παράγοντας του νησιού, μειώθηκε στους 128 τόνους. Στη συνέχεια διακόπηκε τελείως και η σταφίδα περιορίστηκε μόνο σε προσωπική χρήση λόγω της πείνας που επικρατούσε στο νησί.

Ένα πολύ σημαντικό γεγονός που πρέπει να επισημάνουμε κατά την ίδια δεκαετία και με το τέλος του πολέμου είναι η έναρξη του εμφυλίου και η σταδιακή άφιξη των πολιτικών προσφύγων. Όπως αναφέρει ο Γ. Κατσάς,¹⁰⁸ η κυβέρνηση γνωρίζοντας ότι η πλειοψηφία των κατοίκων της Ικαρίας ήταν αριστεροί και επειδή το νησί είχε χρησιμοποιηθεί και στο

¹⁰⁴ Κ. Κωστής., «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας», Η διαμόρφωση του Ελληνικού κράτους 18 – 21 αιώνας, εκδόσεις Κώστας Κωστής και Πόλις, Αθήνα 2013, σελ 664 -665. *“Παράλληλα, η διάλυση των κρατικών μηχανισμών και η απροθυμία των Ιταλικών δυνάμεων που ήλεγχαν το μεγαλύτερο μέρος της χώρας μέχρι το 1943 να ασχοληθούν με την επιβολή της έννομης τάξης, τη στιγμή που η χωροφυλακή έδειχνε μάλλον αμήχανη στις σχέσεις της με τις κατοχικές δυνάμεις, οδήγησαν στην εντυπωσιακή αναζωπύρωση της ληστείας και στην ανάπτυξη μιας παράλληλης οικονομίας, στην οποία συμμετείχαν κάθε είδους και κάθε ηλικίας άνθρωποι.”*

105 Μ. Τσαγκάς, Νικόλαος – Λιγνού Κυριακή – Κουτούφαρη., Η εν Ικαρία Ιταλική Κατοχή (1941 – 1943), εκδόσεις Έλευσις, Αθήνα 2004, σελ 12 – 13.

¹⁰⁶ Κ. Κωστής., «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας», Η διαμόρφωση του Ελληνικού κράτους 18 – 21 αιώνας, εκδόσεις Κώστας Κωστής και Πόλις, Αθήνα 2013, σελ 661 - 662 – 663.

107 Γ. Γιαγουρτάς., Η οικονομική ζωή της Ικαρίας, Από τα μέσα του 19ου ως τα μέσα του 20ου, Αιώνα, εκδόσεις Μαΐστρος, Αθήνα, 2004, σελ 213.

108 Γ. Κατσάς., Ήταν ο δρόμος ο σωστός, Από Ικαρία, Αθήνα, Ιντεξεδίν, Αίγινα, εκδόσεις Νηρβάνια, Αθήνα 1992, σελ 51 – 54.

Βυζάντιο ως τόπος εξορίας αποφάσισε να επαναλάβει αυτή την κίνηση. Από τις αρχές του 1946 άρχισαν να έρχονται οι πρώτοι εξόριστοι στο νησί, ενώ ως την άνοιξη του 1947 το νησί είχε γεμίσει ασφυκτικά. Υπολογίζεται ότι στο νησί κατέφθασαν περίπου 15.000 εξόριστοι. Αυτός είναι και ο λόγος που αναφέρω το γεγονός, καθώς έτσι κι αλλιώς πρόκειται για ένα μεγάλο αριθμό ανθρώπων για το νησί αλλά πολύ περισσότερο αν αναλογιστεί κανείς ότι ο ντόπιος πληθυσμός την συγκεκριμένη δεκαετία ανέρχεται στους 10.560.¹⁰⁹ Μπορούμε να σχηματίσουμε μια εικόνα για την ζωή στο νησί μόνο και μόνο από το γεγονός ότι χρησιμοποιήθηκε ως τόπος εξορίας. Το νησί, όπως προ αναφέρθηκε ήταν φτωχό και με δυσκολία ακόμα και οι ίδιοι οι ντόπιοι ανταπεξέρχονταν στις βιοποριστικές τους ανάγκες.

Όπως μας αναφέρει ο Γ. Κατσάς, επρόκειτο για ανθρώπους από όλα τα μέρη της Ελλάδας και διαφορετικών ηλικιών, τους οποίους θυμάται τα βράδια να περπατούν (δεν υπήρχαν αυτοκίνητα στο νησί) σε ατελείωτες φάλαγγες, να είναι φορτωμένοι με όποια υπάρχοντα πρόλαβαν να πάρουν από τα σπίτια τους και να οδηγούνται στα διάφορα χωριά. Οι ντόπιοι, όπως μας αναφέρει, αλλά όπως ακόμα διηγούνται και όλοι στο νησί σήμερα, ανεξαρτήτως από τα φρονήματα τους άνοιξαν τα σπίτια τους και φρόντισαν να τους στεγάσουν όλους, στα άδεια σπίτια των χωριών αλλά ακόμα και στα κατοικημένα, αφού οι ίδιοι περιορίστηκαν σε λίγα δωμάτια των σπιτιών τους. Επίσης, εκτός από την στέγαση και πέραν της φτώχειας τους, φρόντιζαν και για την τροφή τους, καθώς και για όποια άλλη ανάγκη προέκυπτε. Ακόμα οργανώθηκαν στην ΟΣΠΕ,¹¹⁰ η οποία φρόντιζε για τη διατροφή τους, τη στέγαση τους και την επίλυση των προβλημάτων που προέκυπταν σχετικά με την εκπροσώπησή τους στις αρμόδιες αρχές.

Στην αρχή οι καταστάσεις και για τους δύο πληθυσμούς (εξόριστους και ντόπιους) ήταν ομαλές, στη συνέχεια όμως και όσο οξυνόταν το κλίμα του εμφυλίου η ζωή γινόταν δύσκολη. Αρχικά βλέπουμε την απόλυτη αφομοίωση τους με τους ντόπιους, καθώς ζούσαν κοινή καθημερινότητα. Αυτό φαίνεται ακόμα περισσότερο, όπως αναφέρει ο Γ. Κατσάς, από το γεγονός ότι εξόριστοι οργάνωναν θεατρικές παραστάσεις, αθλητικές εκδηλώσεις, φιλολογικές βραδιές που η νεολαία και όχι μόνο, της εποχής έτρεχε από χωριό σε χωριό για να τις

109 Γ. Γιαγουρτάς., Η οικονομική ζωή της Ικαρίας, Από τα μέσα του 19ου ως τα μέσα του 20ου αιώνα, εκδόσεις Μαΐστρος, Αθήνα 2004, σελ 200.

110 Οργάνωση Συμβίωσης Πολιτικών Εξοριστών.

παρακολουθήσει. Επίσης, και τα καφενεία των χωριών είχαν πάρει άλλη μορφή και χρήση, καθώς πραγματοποιούνταν ανάλογες εκδηλώσεις. Ενδιαφέρουσα είναι, όπως μας αφηγείται, η απόλυτη σχεδόν ενσωμάτωση και η έντονη αλληλεπίδραση που είχε προκύψει μεταξύ τους. Το παραπάνω φαίνεται από το γεγονός ότι οι μαθητές που πήγαιναν σχολείο όπως και ο ίδιος, στον Άγιο Κήρυκο (μοναδικό σχολείο στο νησί) όταν χρειάζονταν βοήθεια στα μαθήματα τους την αναζητούσαν και την έβρισκαν στους εξόριστους. Ακόμα δίνονταν συμβουλές σχετικές με όλες τις τέχνες που κατείχαν οι εξόριστοι προς τους ντόπιους (Ιατρικές, Φυσικές, Φιλολογικές, Γεωπονικές), χωρίς να λείπει βέβαια η πολιτική συζήτηση. Στην πορεία και με την άφιξη έντονης παρουσίας χωροφυλακής και την εγκατάσταση φυλάκων τα δικαιώματα μειώθηκαν αισθητά και για τις δύο πληθυσμιακές ομάδες, καθώς απαγορεύτηκε η οποιαδήποτε επικοινωνία μεταξύ τους. Μέχρι το 1949 όλοι οι εξόριστοι από την περιοχή του Αγίου Κηρύκου μεταφέρθηκαν στην Μακρόνησο¹¹¹.

Τα παραπάνω αναφέρονται προκειμένου να κατανοήσουμε την έντονη σχέση που διαμορφώθηκε με τους εξόριστους και επομένως μπορούμε να φανταστούμε ότι θα υπήρξε ανταλλαγή κοινωνικών και πολιτισμικών στοιχείων. Γενικά όμως δεν μπορούμε να μιλήσουμε με σιγουριά, καθώς δεν υπάρχει κάποια σχετική έρευνα ούτε επαρκή στοιχεία για αυτήν προς το παρόν¹¹².

Ως προς το μουσικό μέρος που εξετάζουμε εμείς αλλά και τις τυχόν επιρροές συμβαίνει ακριβώς το ίδιο, δεν υπάρχει δηλαδή κάτι χειροπιαστό ώστε να μιλήσουμε με ακρίβεια. Το μόνο που συναντάμε σήμερα είναι μαρτυρίες κατοίκων σε όλη την Ικαρία που εκφράζουν την άποψη ότι κάπως έτσι εισχώρησε ένα ρεπερτόριο στο νησί περισσότερο λαϊκό, όπως λένε, όμως είναι ένα υποθετικό σενάριο. Παρόλα αυτά αξίζει και είναι ενδιαφέρον να ασχοληθεί κάποιος με αυτό το θέμα διότι είναι ένα γεγονός που διήρκησε τέσσερα χρόνια και αφορούσε 15.000 ανθρώπους.

¹¹¹ Κ. Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας», Η διαμόρφωση του Ελληνικού κράτους 18 – 21 αιώνας, εκδόσεις Κώστας Κωστής και Πόλις, Αθήνα 2013, σελ 730. «Το 1952 ψηφίστηκε ο νόμος 2058 περί μέτρων ειρηνεύσεως με τον οποίο μετατράπηκαν σε ισόβια όλες οι θανατικές καταδίκες που είχαν επιβληθεί μέχρι τότε. Επίσης, με βάση τον ίδιο νόμο επιτράπηκε η αναθεώρηση δικαστικών αποφάσεων του Εμφυλίου, ενώ κατέστη δυνατή η απελευθέρωση, συχνά με μορφή άδειας, πολλών φυλακισμένων και εξόριστων. Έτσι από 14.000 που ήταν τον Οκτώβριο του 1951 οι φυλακισμένοι μειώθηκαν στα τέλη του 1952 σε 5.500”.

¹¹² Υπάρχουν όμως αμέτρητες ιστορίες για αυτή την περίοδο από τους ντόπιους του νησιού, καθώς και από τους ίδιους εν ζωή εξόριστους που επισκέπτονται ακόμα το νησί.

Την δεκαετία αυτή λόγω των δυσκολιών δεν συναντάμε κάποια αναφορά ως προς την μουσική ή κάτι παρόμοιο σε κάποια εφημερίδα, φωτογραφία και προφανώς κανένα ηχητικό υλικό. Οι μόνες αφηγήσεις που συναντάμε είναι από τους ντόπιους και αφορούν τα παραπάνω γεγονότα.

3.2 Δομή παλαιότερων Ικαριώτικων

Με το τέλος της δεκαετίας του 1940 και στις αρχές του 1950 αρκετοί είναι αυτοί που φεύγουν για να δουλέψουνε στην Αθήνα προκαλώντας έτσι ακόμη μεγαλύτερη μείωση του πληθυσμού του νησιού στις 9.500. Παρόλα αυτά παρατηρείται κάποια ανάπτυξη στο νησί, καθώς ξεκινάει ο σχεδιασμός δρόμων και λιμανιών, γιατί μέχρι τότε οι μετακινήσεις γίνονταν ακόμα με τα πόδια ή με τα ζώα¹¹³. Ταυτόχρονα έχουμε και την εμφάνιση γραμμοφώνων και ραδιοφώνου όχι μόνο στα χωριά- λιμάνια όπως παλαιότερα αλλά πλέον σε όλο το νησί. Όπως προαναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο οι δίσκοι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του ρεπερτορίου σε συνδυασμό με τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες.

Πολλές είναι οι αφηγήσεις των κατοίκων για την ύπαρξη γραμμοφώνων και ραδιοφώνων στα ορεινά χωριά. Όπως μας διηγείται και ο Γιάννης Μανώλης, κάτοικος τότε στη βόρεια ορεινή περιοχή Φραντάτο, θυμάται στα καφενεία να γίνονται ολόκληρα γλέντια με τα συγκεκριμένα μέσα και ότι δεν ακούγανε μόνο τα ευρωπαϊκά αλλά και τραγούδια ελληνικά της εποχής και σπάνια θα χρησιμοποιούσαν όργανα.¹¹⁴

Επιπλέον έχουμε την εμφάνιση πολλών οργανοπαιχτών σε σχέση με παλαιότερα, κυρίως με το βιολί με μια παράλληλη μικρή συμμετοχή της λύρας. Παρατηρείται ότι πλέον έχει έρθει η εποχή κατά την οποία παραγκωνίζεται το όργανο αυτό από τους κατοίκους του νησιού στις διάφορες εκδηλώσεις αλλά μέχρι ενός σημείου διατηρούνται τα χαρακτηριστικά και οι τρόποι παιξίματός του.

Όσον αφορά στον Ικαριώτικο θα πρέπει να επισημάνουμε ότι καθ' όλη τη διάρκεια των συνεντεύξεων από οργανοπαίχτες αλλά και μέσα από τις λιγοστές ηχογραφήσεις δεν συναντάμε και δεν μας ανέφερε κανείς τον γνωστό Ικαριώτικο όπως τον ξέρουμε σήμερα.

113 Γ. Γιαγουρτάς, «Η οικονομική ζωή της Ικαρίας, Από τα μέσα του 19ου αιώνα ως τα μέσα του 20ου αιώνα, *Η Παραγωγή και εμπορία της σταφίδας*», εκδόσεις Μαΐστρος, Α' έκδοση Αθήνα 2004, σελ 109.

114 Συνέντευξη από το Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.

Με αυτό δεν εννοώ ότι περίμενα να τον συναντήσω με τη ίδια μορφή που μπορούμε να τον ακούσουμε σήμερα, αλλά περίμενα να υπάρχουν κοινά αντικειμενικά στοιχεία αναγνωρίσιμα με το σήμερα, ώστε να γίνει κάποια αντιστοιχία και ταύτιση με τον σκοπό. Αυτά τα στοιχεία, με βάση πάντα τις παραπάνω συνεντεύξεις και ηχογραφήσεις, τα εντοπίζουμε σε ένα σκοπό με συγκριτικά λιγότερες φράσεις σε σχέση με σήμερα έχοντας στοιχεία των παλαιών οργάνων του νησιού αλλά και με έντονη πλέον την επίδραση και την τεχνική του βιολιού, καθώς και οι φράσεις του χαρακτηρίζονται από διαστήματα 3ης. Αντ' αυτού βρέθηκα μπροστά σε μια πληθώρα καινούργιων σχεδόν για εμένα αλλά και για πολλούς στο νησί σκοπών.

Αντλώντας στοιχεία από το Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής, από το βιβλίο «Εκδοχές του Ικαριώτικου σκοπού» αλλά και μέσα από προσωπικές συνεντεύξεις οργανοπαιχτών, όπως του Μάκη Χούτρα, Σιδερή Κούτη, Μάκη Κοτσορνίθη, Κοτσογιάννη Στέλιο, Γιάννη Ρούσο, Λευτέρη Πούλη (Σκάτζακα) και Πλίστακα προκύπτει επιπλέον υλικό. Βρίσκουμε πολλές ονομασίες και πάρτες του Ικαριώτικου, όπως είναι ο Μαγγανιώτικος (από το χωριό Μαγγανίτης, ο Ευδηλιώτικος (από το χωριό Εύδηλος), Ο Μεσσαρίτικος (από την Μεσσαριά), ο Φαναρίτικος (από το Φανάρι), ο Αποσταβέντου, ο Τσαμούρικος¹¹⁵ ο Περμαρίτικος (από τα χωριά Φραντάτο και Μάραθο) και του Κάβο Πάπα (από το χωριό Καρκινάγρι). Επίσης, υπάρχουν και ονομασίες που αναφέρονται και στο τέμπο του σκοπού, όπως Γεροντίστικος (αργός) ή Πηδηχτός. Ακόμα υπάρχει επιπλέον υλικό, χωρίς δυστυχώς να είναι διαθέσιμο προς το παρόν. Οι παραπάνω ονομασίες καλύπτουν γεωγραφικά σχεδόν όλο το νησί. Ακόμα, για να μην γίνεται δυσνόητο και κουραστικό το κείμενο, από εδώ και πέρα όταν αναφέρω των Ικαριώτικο θα εννοώ τον γνωστό, όπως είναι ευρέως διαδεδομένος, και τους υπόλοιπους όπως παραπάνω με τα τοπωνύμια τους.

Παρακάτω θα παραθέσω ενδεικτικά έναν από τους παραπάνω σκοπούς, καθώς οι υπόλοιποι βρίσκονται στο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής αλλά επίσης και στο βιβλίο «Εκδοχές του Ικαριώτικου». Σκοπός είναι να δούμε ενδεικτικά κάποιες διαφορές που δημιουργήθηκαν από το πέρασμα των σκοπών από τη λύρα στο βιολί σύμφωνα με την άποψη των τότε οργανοπαιχτών.

115 Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι κατά την επιτόπια έρευνα επισημάναμε σε πολλές αφηγήσεις κατοίκων ότι ο <<Τσαμούρικος>> αποτελούνταν από διαφορετικά βήματα καθώς και ότι χορευόταν μόνο από άντρες.

Μαγγανιώτικος



Η παραπάνω καταγραφή αποτελεί προσωπικό υλικό που συγκεντρώθηκε κατά την διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας στο νησί και συγκεκριμένα με ντόπιους οργανοπαίχτες από την περιοχή του Μαγγανίτη. Πρόκειται για την πρώτη επίσημη καταγραφή του σκοπού και έρχεται σε συμφωνία με ηχογραφήσεις που βρίσκονται στην κατοχή του Αρχείου Παραδοσιακής Μουσικής της Ικαρίας.

Σε κάθε χωριό θα συναντήσουμε έναν διαφορετικό σκοπό, ο οποίος έχει και το ανάλογο τοπωνύμιο, κάτι που καθιστά εύκολο να καταλάβουμε τις διάφορες προσμίξεις που πραγματοποιήθηκαν στο μέλλον. Ο κάθε σκοπός αποτελείται από δύο ή τρία θέματα και

παραλλαγές αυτών, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι δεν θα συναντήσουμε συγγενικά στοιχεία μεταξύ τους. Όπως αναφέρεται και στο βιβλίο «Εκδοχές του Ικαριώτικου σκοπού» *‘‘τα μοτίβα είναι μανόμετρα με σύνθετες δίμετρες φράσεις έχοντας μια δομή πλησιέστερη σε εκείνη του τυπικού διμερούς τραγουδιού’’*¹¹⁶. Γενικά υπάρχει μια απλοϊκή μορφή και μια συνεχής επανάληψη με σπάνια την μερική εισχώρηση μουσικών θεμάτων από άλλα χωριά.

Βλέπουμε ότι ακόμα διατηρούν χαρακτηριστικά της λύρας ως προς το παίξιμο εκτός του ότι τα θέματα παίζονται με παρόμοιο τρόπο, δηλαδή περισσότερο σε μία χορδή, στις ψιλές περιοχές δηλαδή, και παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες και με τον σκοπό που παραθέσαμε παραπάνω σε παρτιτούρα. Επιπλέον, ακολουθούν και τις πρακτικές που παραθέσαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, δηλαδή του τσαμπουνιστικού χαρακτήρα όπου οι περισσότερες φράσεις περιορίζονται στο διάστημα 6ης.

Όπως βλέπουμε αποτελούνται όλοι σχεδόν από δύο μουσικά θέματα. Προέκυψαν όμως διάφοροι προβληματισμοί συζητώντας αυτό το γεγονός με σημερινούς βιολιτζήδες, όπως ότι δεν γίνεται να αποδίδονταν με αυτόν τον τρόπο στο πανηγύρι, καθώς λόγω των λιγοστών θεμάτων τους θα τους καθιστούσε σύντομους από άποψη χρόνου και ο Ικαριώτικος δεν θα είχε μεγάλη χρονική διάρκεια. Όμως θα πρέπει να σκεφτούμε με τα δεδομένα της εποχής και όχι με τα σημερινά. Δηλαδή, ένα πανηγύρι τότε είχε συγκριτικά λιγότερο κόσμο σε σχέση με σήμερα, οπότε και λιγότερους ανθρώπους στον κύκλο του χορού και κατ’ επέκταση μικρότερη διάρκεια. Και επιπλέον, όσον αφορά στα ίδια τα θέματα τα οποία είναι λιγότερα, μέσα από τις ηχογραφήσεις ιδιωτών εκείνης της περιόδου φαίνεται να παίζουν τον εκάστοτε σκοπό κάθε φορά και να τα χρησιμοποιούν επαναληπτικά κάνοντας διάφορες παραλλαγές των θεμάτων στην κάθε επανάληψη.

Όλοι οι παραπάνω οργανοπαίχτες όταν τους ζητήθηκε να παίξουνε ένα Ικαριώτικο μας έπαιζαν τα παραπάνω θέματα, όπως επίσης μας διηγήθηκαν ότι οι οργανοπαίχτες της εποχής ήταν φημισμένοι για τον κάθε «τοπικό», από αυτούς που αναφέρονται παραπάνω, σκοπό που έπαιζαν. Δηλαδή ότι ο συγκεκριμένος βιολιτζής από το χωριό Μαγγανίτη ήταν γνωστός για τον Μαγγανιώτικο που έπαιζε ή άλλος βιολιτζής από το Μάραθο ήταν γνωστός για τον Τσαμούρικο που έπαιζε, και άλλος από το Φανάρι για τον Φαναρίτικο.

116 Πεφανής Λαμπρογιάννης,- Φευγαλός Στέφανος., Ικαριώτικος, «Εκδοχές του Ικαριώτικου σκοπού», εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2017, σελ 10.

Επίσης, όπως αναφέραμε, μέσα από τις ηχογραφήσεις συναντήσαμε και τον γνωστό Ικαριώτικο παιγμένο όμως βάσει των παραπάνω τρόπων και με τέτοια λογική, έτσι ώστε να μπορούμε να τον συγκαταλέξουμε στους υπόλοιπους σκοπούς που αναφέραμε, καθώς φέρουν κοινά χαρακτηριστικά. Η διαφορά που συναντάμε είναι ότι ο συγκεκριμένος στην πάροδο του χρόνου υφίσταται πολλές καινοτομίες και αλλαγές σε μεγάλο βαθμό και σε όλα τα επίπεδα, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους που στην πορεία χάθηκαν ή αποτέλεσαν μερικώς προσμίξεις σε αυτόν. Μπορούμε, επομένως, να υποθέσουμε ότι η προσαρμοστικότητα του αποτελεί και μία βασική αιτία που επικράτησε μέχρι σήμερα.

Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα για τον τρόπο διαμόρφωσης του στην πάροδο του χρόνου. Ωστόσο, και οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες που προαναφέραμε αδυνατούσαν να απαντήσουν στο συγκεκριμένο ερώτημα. Γενικά λόγω του περιορισμένου ηχητικού υλικού, το οποίο παρουσιάζει κενά σε ορισμένες δεκαετίες όπως του 1940, δεν μπορούμε να μιλήσουμε με ακρίβεια, ώστε να τον τοποθετήσουμε επακριβώς χρονικά ή καλύτερα να κατανοήσουμε την διαμόρφωση του στην πάροδο του χρόνου. Αυτό που μπορούμε να πούμε ξεκάθαρα είναι ότι τον πρώτο Ικαριώτικο συναντάμε από τους βιολιτζήδες μέσα από ηχογραφήσεις την δεκαετία του 1950. Γενικά, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, όλα αυτά τα μικρά μουσικά θέματα που αποτελούν το κάθε σκοπό και που δεν τα συναντάμε πλέον ως αυτόνομα και αυτοδύναμα θέματα στο τέλος αποτέλεσαν προσμίξεις σε αυτό που ξέρουμε σήμερα ως Ικαριώτικο.

Από την άποψη ύφους υπάρχουν αρκετές διαφορές που παρατηρούνται ακόμα και σήμερα. Ένα από τα κοινά χαρακτηριστικά όμως που συναντάμε ανεξάρτητα με την περιοχή ή τον οργανοπαίχτη εκείνη την εποχή είναι το τέμπο, καθώς όλοι οι σκοποί έχουν γρήγορο τέμπο και θα έλεγε κανείς ότι προσομοιάζει και θυμίζει αρκετά τον «ίσσο» από τα Δωδεκάνησα ή αντίστοιχα την σούστα.

Την περίοδο αυτή βέβαια δεν υπάρχει βοήθεια ηχητικής ενίσχυσης, και αν αναλογιστεί κανείς τους χώρους που γίνονταν οι εκδηλώσεις, που ήταν συνήθως ανοιχτοί ή σε αίθουσες με κακή ηχητική, αντιμετώπιζαν πρόβλημα ακουστικής. Ταυτόχρονα περνάμε από το ερασιτεχνικό στάδιο στο επαγγελματικό. Παρατηρούμε δηλαδή το φαινόμενο με τις παραγγελίες (χαρίσματα στον οργανοπαίχτη). Οι οργανοπαίχτες στην εκάστοτε παραγγελία και προσπαθώντας να έχουν μεγαλύτερες απολαβές, αντιμετώπιζαν πρόβλημα να ανταπεξέλθουν ηχητικά.

Έτσι, διαμορφώθηκαν και υιοθετήθηκαν διάφοροι τρόποι για να ξεπεραστεί το συγκεκριμένο εμπόδιο. Παρατηρούμε σε όλους τους σκοπούς όπως αναφέρεται στο βιβλίο «Εκδοχές του Ικαριώτικου»¹¹⁷ ότι *‘‘Σημαντικό ρόλο παίζει η χρήση των ανοιχτών χορδών στην μελωδική γραμμή, η χρήση των μέσων και ψιλών συχνοτικών περιοχών και η αποφυγή των χαμηλών, καθώς και η αποφυγή του λεγκάτο. Η συστηματοποίηση αυτών των τεχνασμάτων σχετίζεται με την προσπάθεια να προκύψει πιο δυνατός και διαπεραστικός ήχος, ώστε οι εκτελεστές να ανταπεξέλθουν στις συνθήκες του ανοιχτού χώρου’’*. Επίσης χρησιμοποιούσαν ακόμα πιο ψιλές περιοχές όχι πέραν τις οκτάβας, εφαρμόζοντας διάφορα στολίδια όπως τρίλιες. Με τον συγκεκριμένο τρόπο πετύχαιναν πιο δυνατό ήχο.

Βλέπουμε ότι απέφευγαν τις χαμηλές συχνότητες και λόγω του προβλήματος με την ακουστική, αλλά και ίσως λόγω των ακουσμάτων που είχαν από τους λυράρηδες, καθώς επίσης πολλοί από τους βιολιτζήδες ήταν πρώην λυράρηδες. Αυτό μπορούμε να συμφωνήσουμε ότι ανεξάρτητα του λόγου εμφάνισής του είναι κάτι που το συναντάμε και σε άλλες περιοχές, όπως στα Δωδεκάνησα αλλά και στην δυτική Κρήτη, όπου έχει επικρατήσει το βιολί. Έχουμε δηλαδή γρήγορες δοξαριές στις ψιλές περιοχές του οργάνου και έμφαση σε μια βαθμίδα του σκοπού με διάφορα στολίδια, ώστε να δοθεί περισσότερο έμφαση σε αυτή και να βοηθήσει εκτός από την ακουστική και τον χορό, διότι το είδος της μουσικής αυτής είναι αποκλειστικά χορευτικό.

Οι περισσότεροι βιολιτζήδες εκείνη την εποχή θα ήταν σίγουρα επηρεασμένοι από τα ακούσματα των δίσκων, «ευρωπαϊκά» αλλά και άλλα αστικά. Ωστόσο, σίγουρα θα είχαν και επιρροές από τους λυράρηδες της εποχής καθώς ηλικιακά τους πρόλαβαν όλοι, και επιπλέον πολλοί από τους βιολιτζήδες ήταν και πρώην λυράρηδες. Αυτό κατευθείαν μας παραπέμπει στο γεγονός ότι ως προς το παίξιμο του οργάνου θα παρουσίαζαν αρκετές ομοιότητες με τον τρόπο παιξίματος της λύρας. Θα περνούσαν δηλαδή τεχνοτροπίες στο καινούργιο τους όργανο βασισμένοι και επηρεαζόμενοι από το πρωτότερο άκουσμα που είχαν. Αυτό, όπως θα δούμε παρακάτω, συνέβη μέχρι ένα χρονικό διάστημα, όπως εξάλλου είναι και λογικό, αλλά δεν λειτούργησε και με την ίδια λογική και όσον αφορά το ρεπερτόριο, δηλαδή να περαστεί το ρεπερτόριο που ακούγανε ή που παίζανε από τη λύρα στο βιολί. Το μόνο που μεταβιβάστηκε είναι η τεχνική της λύρας ως προς τον χειρισμό του δοξαριού, το οποίο διήρκησε για μικρό χρονικό διάστημα.

117 Πεφανής Λαμπρογιάννης –Φευγαλάς Στέφανος., Καριώτικος Εκδοχές του Ικαριώτικου οργανικού σκοπού, εκδόσεις Παπαγγελίου – Νάκας, Αθήνα 2017, σελ 14.

Όπως εξηγήσαμε, σε αυτό συνέβαλε και το γεγονός ότι το καινούργιο όργανο είχε παραπάνω τεχνικές δυνατότητες αλλά και σε συνδυασμό πάντα με το καινούργιο ρεπερτόριο που απαιτούσε και χρειαζόταν αυτές τις δυνατότητες. Θα παρατηρήσουμε την εισαγωγή τεχνικής του καθ' αυτού οργάνου αλλά και στοιχεία από το ρεπερτόριο που το συνοδεύει στους Ικαριώτικους σκοπούς, δηλαδή μικρές μελωδικές φράσεις παραλλαγμένες πάνω στον τοπικό σκοπό που παραπέμπουν σε άλλα μουσικά ιδιώματα. Ένα από αυτά τα χαρακτηριστικά στο οποίο θέλω να σταθώ περισσότερο και το οποίο θεωρώ ιδιαίτερα σημαντικό είναι οι δοξαριές που χρησιμοποιούσαν οι λυράρηδες και οι βιολιτζήδες. Οι δοξαριές που θα συναντούσαμε από τους λυράρηδες σε σκοπούς με τα παραπάνω χαρακτηριστικά είναι 2/4 στην θέση και 2/4 στην άρση και θα αφορούσαν όλα τα μουσικά θέματα του σκοπού, κάτι που συναντάμε και στην Κω¹¹⁸. Αυτό μπορούμε να το δούμε και παρακάτω σε παρτιτούρα με το παράδειγμα της εισαγωγής του σκοπού. Οι βιολιτζήδες σήμερα όταν θα αποδώσουν ένα σκοπό από τους παραπάνω (πολύ σπάνια) θα χρησιμοποιήσουν τις συγκεκριμένες δοξαριές.

Αυτό για πολύ λίγο και στους διμερείς Ικαριώτικους σκοπούς συνεχίστηκε από τους βιολιτζήδες, στην πορεία όμως και με την ενασχόληση τους με διαφορετικό ρεπερτόριο αυτό σταμάτησε. Αυτό συνέβη διότι με αυτό τον τρόπο δεν μπορούσε να αποδοθεί ένα τανγκό, βαλς ή ζεμπέκικο, τα οποία αφορούν διαφορετικούς ρυθμούς ($\frac{3}{4}$ ή $\frac{9}{8}$) και κατ' επέκταση και περισσότερα δοξάρια. Με αυτές τις επιρροές και με την βοήθεια της μεγαλύτερης ευχέρειας που έδινε το βιολί διαμορφώθηκε και ο Ικαριώτικος αντίστοιχα. Ένα παρόμοιο παράδειγμα, με διαφορετικά βέβαια μουσικά όργανα, θα συναντήσουμε και στην Ήπειρο, όπως αναφέρει ο Γ. Κοκκόνης *“το κλαρίνο αποκτώντας κυρίαρχο ρόλο παίρνει και αφομοιώνει τις τεχνικές από τα προηγούμενα πνευστά όργανα (φλογέρα) και τις προσαρμόζει στις δικές του μεγαλύτερες τεχνικές δυνατότητες, εμπλουτίζοντας την Ηπειρώτικη μουσική με νέα στολίδια και νέα ηχοχρώματα*¹¹⁹”. Επίσης, ένα άλλο σημαντικό μεταβατικό στοιχείο είναι το πέρασμα σιγά σιγά από το ερασιτεχνικό στάδιο στο επαγγελματικό.

Ακόμα πρέπει να πούμε ότι οι βιολιτζήδες σήμερα, συνήθως αυτοί της μεγαλύτερης ηλικίας, όταν θα αποδώσουν έναν από τους σκοπούς (πολύ σπάνια) με τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα χρησιμοποιήσουν τα συγκεκριμένα δοξάρια, ενώ όταν παίζουν κάποιον

118 Β. Κοκκαλάκης., Πτυχιακή εργασία, Η εξέλιξη στην μουσική της Κω τον 20ο αιώνα και οι επιρροές από την Κρητική μουσική. Το παράδειγμα της Κεφάλου, Άρτα 2012. σελ 34.

119 Γ. Κοκκόνης., Μουσική από την Ήπειρο, εκδόσεις Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008, σελ 40.

άλλο Ικαριώτικο, παραλλαγή των παραπάνω θεμάτων ή πιο σύγχρονο, όπως του Τσεπέρκα ή του Βατούγιου, χρησιμοποιούν δοξαριές που πέραν της εισαγωγής του σκοπού δεν παρουσιάζουν κάποιο μοτίβο ή κοινά χαρακτηριστικά σε όλα τα μουσικά θέματα που θα ακολουθήσουν.

3.3 Ικαριώτικοι μέσα από τους Ν. Τσεπέρκα, Σ. Βατούγιο και Ν.

Κοτσορνίθη

Την περίοδο από τα μέσα του 1950 και μετά έχουμε την επικράτηση σχεδόν σε όλο το νησί τριών βιολιτζήδων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν και άλλοι αξιόλογοι. Θεωρώ πως αυτή η κατάσταση αποτελεί κομβικό σημείο για πολλούς λόγους. Πρώτον περνάμε από το ερασιτεχνικό επίπεδο καθαρά πλέον στο επαγγελματικό, έχουμε την διαμόρφωση ενός ρεπερτορίου που επικράτησε για τα επόμενα χρόνια και εν μέρει μέχρι σήμερα. Ακόμα οι παραπάνω τεχνικές και τρόποι εκτέλεσης του μέχρι τότε ρεπερτορίου αφήνονται στην άκρη και περνάμε σε ένα πιο «βιολίστικο» παίξιμο. Επίσης, είναι και η αφετηρία για αλλαγές στην μελωδική γραμμή του Ικαριώτικου λόγω των διαφορετικών ακουσμάτων αλλά και λόγω της χρήσης μηχανημάτων.

Θα επικεντρωθώ και θα χρησιμοποιήσω περισσότερο τους συγκεκριμένους βιολιτζήδες ως παράδειγμα, για να εξηγήσω τα παραπάνω στοιχεία, όπως τα μελωδικά θέματα αλλά και το ύφος. Οι μουσικοί αυτοί πέρα από δεξιότητες, θεωρούνταν και εξακολουθούν να θεωρούνται και σήμερα παράδειγμα για τους υπόλοιπους οργανοπαίχτες Εξάλλου, η καταγωγή τους έχει σχέση με όλη σχεδόν την Ικαρία. Αλλά και εκτός από αυτό, έπαιζαν σε όλο το νησί αλλά και ορισμένες φορές και εκτός αυτού.

Ο Σταμάτης Βατούγιος από το ορεινό βόρειο χωριό Φραντάτο, ο Νίκος Τσεπέρκας από το χωριό Ράχες στην βόρεια μεριά και ο Νίκος Κοτσορνίθης από το Περδίκι στην νότια μεριά της Ικαρίας. Και οι τρεις θεωρούνται ακόμα και σήμερα από τους καλύτερους οργανοπαίχτες που πέρασαν από το νησί, ακόμα ακούγονται πολλές ιστορίες για τα γλέντια και τα πανηγύρια στα οποία παίζανε. Και οι τρεις παίζανε από την δεκαετία του 1940 και περισσότερο από τα τέλη της (όπως είπαμε όμως σε μικρό βαθμό αυτή την δεκαετία λόγω των δυσκολιών που υπήρχαν) σε διάφορες εκδηλώσεις του νησιού.

Ο Βατούγιος, όπως προαναφέρθηκε, ξεκίνησε με την λύρα και στην πορεία

ασχολήθηκε με το βιολί και έγινε γνωστός με αυτό. Χρονολογικά αυτό συνέβη την δεκαετία του 1930 μαζί με το υπόλοιπο κίνημα αυτής της μετάβασης. Ο Τσεπέρκας αν και υπάρχουν υποθέσεις ότι ξεκίνησε με λύρα, κάτι τέτοιο δεν έχει διασταυρωθεί, οπότε και τον συναντάμε με βιολί, παρόμοια και ο Κοτσορνίθης.

Ο καθένας τους έπαιζε και τον Ικαριώτικο του χωριού από όπου καταγόταν, το οποίο ήταν κάτι που τους χαρακτήριζε και τους θυμούνται ακόμα με αυτό τον τρόπο. Ο Βατούγιος, δηλαδή, έπαιζε τον Τσαμούρικο και τον Περμαρίτικο, ο Κοτσορνίθης τον Φαναρίτικο και ο Τσεπέρκας τον Ραχιώτικο. Εννοείται πως ταυτόχρονα παίζανε και τα ευρωπαϊκά σε κάθε γλέντι. Και οι τρεις οργανοπαίχτες απέδιδαν τον Ικαριώτικο με βάση τα παραπάνω, δηλαδή αποτελούμενο από τα συγκεκριμένα θέματα και με λυρίστικα χαρακτηριστικά.

Ο Τσεπέρκας και ο Βατούγιος ήταν οι πρώτοι από την Ικαρία που ηχογράφησαν δισκάκια 45 στροφών. Αυτό επιτεύχθηκε με την συνεισφορά της Ικαριακής αδελφότητας της Αμερικής. Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν το 1962 στο στούντιο της Columbia στην Αθήνα. Ο πρώτος ηχογράφησε ένα σκοπό «Χορός Ικαριώτικος (Ραχιώτικο)» ενώ ο δεύτερος τον Συρτό (Παραλλαγή Ικαρίας), τον Περμερίτικο και τον Τσαμούρικο. Ωστόσο, παρατηρούνται κάποιες ανακρίβειες όσον αφορά στα ονόματα και τα όργανα που συνοδεύαν τους δύο βιολιτζήδες. Στην πρώτη περίπτωση αναγράφεται στον δίσκο ότι συνοδεύουν η Βάσω και Ελευθερία Τσεπέρκα με λαούτο και κιθάρα αντίστοιχα, ενώ στην πραγματικότητα υπάρχει συνοδεία λαούτου από την Βάσω Τσεπέρκα. Στον δεύτερο οργανοπαίχτη αναφέρεται ότι στον Τσαμούρικο συνοδεύουν ο Χαράλαμπος Καλογερός και ο Πέτρος Παριανός με κιθάρα και μπουζούκι αντίστοιχα, ενώ στην πραγματικότητα συνοδεύει ο Νικόλαος Καλογερός με λαούτο.

Με βάση όσα είπαμε παραπάνω θα αναφερθούμε και στο ύφος με χειροπιαστά παραδείγματα, όπως είναι οι παραπάνω ηχογραφήσεις αλλά και με αναφορά και του τρίτου βιολιτζή Κοτσορνίθη. Ο τελευταίος μπορεί να μην ηχογράφησε με τους υπόλοιπους, αλλά βρέθηκε μπομπίνα την ίδια δεκαετία από τους γιούς του, η οποία και ψηφιοποιήθηκε¹²⁰.

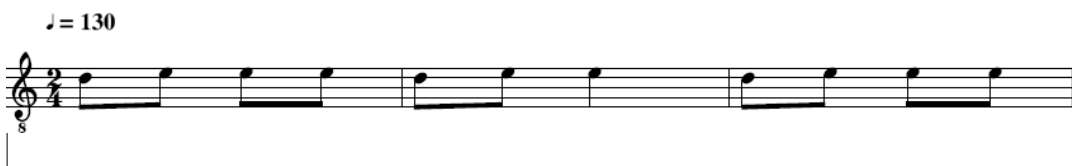
Ο Βατούγιος και ο Κοτσορνίθης γενικά παραμένουν πολύ κοντά στις πρώτες «παλαιές» εκδοχές του Ικαριώτικου και τα χαρακτηριστικά που τον αποτελούν, όπως δείξαμε παραπάνω. Ο Τσεπέρκας, αν και αυτοδίδακτος όπως και οι υπόλοιποι, είχε μεγάλη ευχέρεια στο

120 Η ψηφιοποίηση πραγματοποιήθηκε το 2017 από το αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.

βιολί και γενικά θεωρείται δεξιότηχης από τους περισσότερους στο νησί. Έχοντας την δυνατότητα και την ικανότητα προχώρησε σε διάφορους νεωτερισμούς ήδη από πολύ νωρίς. Μια σημαντική αλλαγή είναι η πρόσθεση εισαγωγής στον Ικαριώτικο. Μέχρι τώρα ο σκοπός ξεκινούσε με τον παρακάτω τρόπο, δανειζόμενος δηλαδή στοιχεία της λύρας που και περάστηκαν και στα βιολιά, ενώ ο Ν. Τσεπέρκας απέδωσε την εισαγωγή με τον παρακάτω τρόπο μέσα από την δισκογραφία, χωρίς να είμαστε απολύτως σίγουροι ότι αυτός την εισήγαγε. Αυτό το στοιχείο επικρατεί μέχρι και σήμερα και μπορούμε να πούμε ότι είναι πλέον το σήμα κατατεθέν του σκοπού.

Ο ίδιος πρόσθεσε πάρτες στον σκοπό πιο σύνθετες με έντονη την χρήση διαστημάτων της τρίτης βαθμίδας σε πολλά μελωδικά θέματα, καθώς και παραλλαγές των είδη υπαρχόντων θεμάτων με τον ίδιο τρόπο. Παρατηρούμε λοιπόν μεγάλη διαφορά ανάμεσα στα δύο παραδείγματα, η οποία απορρέει από τις επιπλέον τεχνικές δυνατότητες που παρουσιάζει το βιολί καθώς και τα διαφορετικά ακούσματα. Ο σκοπός που παίζει αναφέρεται ως «Ραχιώτικος» και η δομή του είναι παρόμοια με αυτό που ξέρουμε σήμερα ως Ικαριώτικο και αναφέραμε και παραπάνω. Παρατηρούμε λοιπόν ότι άλλος ένας λόγος που διατηρήθηκε και αναδείχθηκε ο συγκεκριμένος σκοπός σε σχέση με τους υπόλοιπους οφείλεται στον οργανοπαίχτη που τον απέδιδε, καθώς ήταν όπως είπαμε, από τους πιο γνωστούς και ιδιαίτερα αναγνωρίσιμος στο νησί.

Παράδειγμα εισαγωγής λύρας.



Παράδειγμα εισαγωγής βιολιού από τον Ν. Τσεπέρκα.



Εξετάζοντας τον Ικαριώτικο του Ν. Κοτσορνίθη παρατηρούμε στοιχεία συνδεδεμένα με τον τόπο διαμονής του και τα εμπορικά μονοπάτια, όπως αυτά είχαν δημιουργηθεί παλαιότερα. Ενδιαφέρον γεγονός αποτελεί η εμφάνιση πάλι κοινών στοιχείων με τα κοντινά Δωδεκάνησα¹²¹. Παρατηρούμε δύο ηχογραφήσεις με Ικαριώτικο από τα Δωδεκάνησα μέσα από την δισκογραφία. Συγκεκριμένα στην Πάτμο έχουμε δύο αναφορές μέσα από την δισκογραφία με τον Ικαριώτικο, στην πρώτη με λύρα¹²² και στη δεύτερη με βιολί. Το ενδιαφέρον είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις από την Πάτμο ο σκοπός μοιάζει και παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία ως προς την μελωδία, την εισαγωγή και το τέμπο με τον Ικαριώτικο του Ν. Κοτσορνίθη και πολύ λιγότερο με τους υπόλοιπους της βόρειας μεριάς. Ακόμα, όπως μας διηγείται ο Μάκης, γιος του Κοτσορνίθη, ο πατέρας του μετέβαινε συχνά στους Φούρνους Ικαρίας για να παίξει σε κάποιο πανηγύρι. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι ένα γεγονός που ίσως συνέβαλε στην διάδοση του συγκεκριμένου σκοπού με τον τρόπο που τον έπαιζε εκείνος, καθώς υπήρχε έντονη επαφή και επικοινωνία των νησιών αυτών μέσα από τη ναυτιλία.

Ο Σ. Βατούγιος έπαιζε όπως προείπαμε τον Τσαμούρικο και τον Περαιμερίτικο. Ο πρώτος όπως βλέπουμε και στο βιβλίο «Εκδοχές του Ικαριώτικου σκοπού» έχει παρόμοια δομή και μορφή με τους παραπάνω μικρότερους. Μπορούμε και να τον συγκαταλέξουμε σε αυτούς λόγω των κοινών χαρακτηριστικών που έχει μαζί τους. Αποτελείται, δηλαδή, από δύο φράσεις που επαναλαμβάνονται με διάφορες παραλλαγές και βρίσκονται πάντα στην ψιλή περιοχή του βιολιού. Επίσης, όπως αναφέρει ο Χ. Σαρρής, *“η μελωδία του σκοπού είναι τσαμπουνιστής προέλευσης και χαρακτηρίζεται από παρατακτικότητα έχοντας όμως φανερή επίδραση των στοιχείων του βιολιού”* κάτι που παρατηρείται και μελωδικά, καθώς η μια από τις φράσεις του σκοπού εκτείνεται ως την οκτάβα αλλά και πέραν αυτής. Ακόμα έχουμε και άλλους λόγους να πιστεύουμε ότι ο συγκεκριμένος σκοπός είναι «λυριστικός», καθώς αρκετοί βιολιτζήδες και σήμερα όταν θέλουν να αποδώσουν τον λυρίστικο Ικατιώτικο¹²³ χρησιμοποιούν τα παραπάνω θέματα.

121 Από προσωπική συνέντευξη, Ο Κοκκαλάκης Βασίλης μας πληροφορεί ότι στην Κώ υπήρχε λυράρης που έπαιζε τον σκοπό «Συμπεθέρα».

122 Πεφάνης Λαμπρογιάννης –Φευγαλός Στέφανος., «Καρώτικος Εκδοχές του Ικαριώτικου οργανικού σκοπού», Παπαρηγορίου – Η Νάκας, Αθήνα 2017.σελ 123.

Όπως μας διηγούνται αρκετοί οργανοπαίχτες στον συγκεκριμένο σκοπό χρησιμοποιούσαν διαφορετικό κούρδισμα, το αλα - τούρκα, το οποίο συμβαίνει μερικές φορές και σήμερα, δηλαδή η ψιλή χορδή του βιολιού κατέβαινε ένα τόνο χαμηλότερα (από Μι σε Ρε). Επίσης, αυτό το βρίσκουμε και στις ηχογραφήσεις του λυράρη Γ. Μαμματά, που πραγματοποιήθηκαν από τον Α. Πολίτη¹²⁴ στις 9/10/92, όπου όταν του ζητήθηκε να παίξει τον συγκεκριμένο σκοπό προχώρησε στο αντίστοιχο κούρδισμα. Ακόμα, βρίσκουμε διάφορες αναφορές, όπως της Σύριγγα Α.,¹²⁵ η οποία αναφέρει ότι ο σκοπός παιζόταν αργά (βαριά). Εξετάζοντας όμως τον σκοπό μέσα από την δισκογραφία, παρατηρούμε ότι είναι ο πιο γρήγορος από τους περισσότερους Ικαριώτικους και έχει χαρακτήρα πηδηχτού χορού. Επίσης, ακόμα και σήμερα, όταν ζητήθηκε από πολλούς οργανοπαίχτες του νησιού (Ν. Κόχυλας, Γ. Ρούσσοι, Π. Χούτρας, Μ. Χούτρας)¹²⁶ να αποδώσουν τον σκοπό, τον παρουσίασαν με τα παραπάνω χαρακτηριστικά, με γρήγορο τέμπο και όχι αργά. Ο δεύτερος μπορεί να χαρακτηριστεί περισσότερο βιολίστικος, καθώς τα μουσικά του θέματα είναι παραπάνω και αφορούν μεγαλύτερη τονική έκταση, κάτι που αδυνατεί η λύρα να εκτελέσει¹²⁷. Παρόλα αυτά, τα πρώτα και κύρια χαρακτηριστικά του, μπορούμε να υποθέσουμε την παλαιότερη ύπαρξή και ένταξή του στην συνέχεια με καινούργια στοιχεία από τον συγκεκριμένο οργανοπαίχτη.

Εδώ θα ήθελα να τονίσω ότι κάνοντας αναφορά στους παραπάνω οργανοπαίχτες και τους σκοπούς που παίζανε για τον Ικαριώτικο, ότι αυτό δεν σημαίνει πως δεν τους παίζανε και άλλοι. Απλώς οι συγκεκριμένοι αποτελούσαν παράδειγμα, καθώς καθιέρωσαν εν μέρει την αλληλουχία των μουσικών θεμάτων που θα ακουγόταν στον σκοπό. Παρόλα αυτά οι παραπάνω σκοποί στο πέρασμα του χρόνου δεν έμειναν αυτούσιοι, βασισμένοι δηλαδή στους παραπάνω

123 Μία φράση και ένας σκοπός που έχει δημιουργηθεί και περάσει μέσα από την δισκογραφία από την δεκαετία του 1970 από πολλούς οργανοπαίχτες, όπως ο Λευτέρης Πούλης (Σκάτζακας).

124 Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.

125 Δ. Καχριμανίδη., «Το Ικαριώτικο Πανηγύρι στο Χριστό Ραχών», Ο Βιολιστής Νίκος Φάκαρος – Μια εθνογραφική προσέγγιση, Εθνικό Και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2017, σελ 60.

126 Προσωπικές συνεντεύξεις από τους μουσικούς, οι οποίες βρίσκονται στο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.

127 Με αυτό δεν εννοώ ότι η λύρα σαν όργανο δεν μπορεί να εκτελέσει τεχνικά τον σκοπό, αλλά ότι το επίπεδο της εποχής των οργανοπαιχτών στην λύρα δεν είχε αναπτυχθεί τόσο, ώστε να αποδώσουν τα συγκεκριμένα θέματα στην λύρα.

οργανοπαίχτες μέσα από την δισκογραφία. Δεν εννοώ την λογική εξέλιξη που αναγκαστικά θα παρουσίαζαν, καθώς τα δεδομένα των μουσικών και της κοινωνίας ολόκληρης αλλάζουν με το χρόνο και ταυτόχρονα αλλάζει και η μουσική. Με αυτό εννοώ ότι σήμερα θα βρούμε ένα συνονθύλευμα των παραπάνω μουσικών θεμάτων, με εναρκτήριο σκοπό τον Τσαμούρικο, τον Περμαμαρίτικο ή του Τσεπέρκα (Ραχιώτικο).

Σε αυτό πρέπει να τονίσουμε βέβαια το ζήτημα και τη σπουδαιότητα της προφορικής παράδοσης στην Ικαρία, καθώς ό,τι υπάρχει σε σχέση με το τοπικό ρεπερτόριο, εξελίχθηκε και καταγράφηκε με βάση αυτή, και όχι τόσο μέσα από την δισκογραφία, η οποία είναι και ελάχιστη. Θα δούμε και σήμερα ότι σε πολλούς οργανοπαίχτες, όπως ανέφερα και παραπάνω, όταν τους ζητήθηκε να παίξουν ένα από τους παραπάνω σκοπούς, εντοπίστηκαν διαφορές στην αλληλουχία των θεμάτων καθώς και σε μουσικά θέματα πέρα από αυτά. Αυτό εν μέρει και αναλύοντας το σαν πρώτη σκέψη ίσως αφορά στον χορό. Παρατηρούνται, δηλαδή, διαφορές στον κάθε σκοπό σε σχέση με το αν υπάρχει χορός ταυτόχρονα. Όταν κάποιος από τους παραπάνω οργανοπαίχτες εκτέλεσε έναν από τους σκοπούς που αναφέραμε, χωρίς την παρουσία χορού, παρέμενε πολύ κοντά στις (πρώτες για εμάς) εκτελέσεις, ενώ με την παρουσία χορού, μετά από κάποιο σύντομο χρονικό όριο, ξεκίνησε να παραλλάσει αρκετά τα συγκεκριμένα μουσικά θέματα και στην συνέχεια να καταλήγει στον γνωστό Ικαριώτικο, όπως των γνωρίζουμε σήμερα, χρησιμοποιώντας και παρεμβάλλοντας και θέματα δικής του έμπνευσης.

Μπορούμε λογικά να σκεφτούμε ότι κάτι τέτοιο συνέβαινε και παλαιότερα. Ωστόσο, μέσα από τις ηχογραφήσεις σε γλέντια και όχι από τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν σε στούντιο, που παραπέμπουν σε περιορισμένο χρόνο ηχογράφησης, δεν παρατηρείται κάτι τέτοιο. Παρόλα αυτά παρατηρείται έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, σε βαθμό που ορισμένες φορές ακόμα και μέσα από ένα εξοικειωμένο αυτί κάποια πράγματα δεν θα είναι αναγνωρίσιμα. Όπως αναφέρει και ο Δ. Θέμελης,¹²⁸ θα συναντήσουμε διαφορές όχι μόνο μεταξύ των οργανοπαιχτών αλλά ακόμα και στον ίδιο τον οργανοπαίχτη κάθε φορά που θα τον ακούσουμε. Αυτό είναι κάτι που συμβαίνει σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας.

128 Δ. Θέμελης., Μουσικολογικό Συνέδριο, « Η μουσική, τα τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας»
Κ Παπααργυρίου - Χ. Νάκας 2003. σελ 13.

Επίσης άλλο ένα στοιχείο που πρέπει να αναφέρουμε για να κατανοήσουμε τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα του σκοπού καθώς και το πλήθος παραλλαγών του είναι ένα φαινόμενο που ίσως προϋπήρχε αλλά έγινε εντονότερο τις επόμενες δεκαετίες από το 1960. Παρατηρείται ότι ο κάθε οργανοπαίχτης διαμορφώνει τον σκοπό κατ' επιλογή με τα δικά του κριτήρια, λόγω της επαγγελματικής κατάστασης που έχει πλέον δημιουργηθεί, της μεγαλύτερης δεξιοτεχνίας και ευχέρειας στο όργανο. Ένα παράδειγμα που θα αναφέρουμε είναι ο Λευτέρης Πούλης (Σκάτζακας) ο οποίος είναι ένας από τους εναπομείναντες βιολιτζήδες με εμφανές το χρώμα και το ιδίωμα του νησιού. Όπως αφηγείται στην Ε. Τσαντίρη,¹²⁹ οι περισσότεροι νέοι βιολιτζήδες, όπως και εκείνος, ακούγανε τους οργανοπαίχτες της αρεσκείας τους και ανάλογα την ευχέρειά τους διαλέγανε από τον κάθε βιολιτζή τα μουσικά θέματα που τους άρεσαν δημιουργώντας μια καινούργια αλληλουχία στα μουσικά θέματα και στη δομή του σκοπού. Καταλαβαίνουμε την έντονη αυτοσχεδιαστική νοοτροπία που διαθέτει ο σκοπός, την μη λογική τυποποίηση, καθώς και τον λόγο ύπαρξης πληθώρας παραλλαγών.

¹²⁹ Ε. Τσαντίρη., Πτυχιακή εργασία, «Ικαριώτικο πανηγύρι, δομή, εξελικτική πορεία και επίδραση του ηλεκτρισμού σε αυτό», ΤΕΙ Ιονίων νησιών, Σχολή μουσικής τεχνολογίας, ήχου και μουσικών οργάνων Ληξούρι, 2015

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Το Ρεπερτόριο, το οργανολόγιο καθώς και οι οργανοπαίχτες που επικρατούν την περίοδο

Αρχικά αναλύεται το ρεπερτόριο της συγκεκριμένης περιόδου και κατά πόσο αυτό έχει διαμορφωθεί από την ένταξη του βιολιού και των στοιχείων του καθώς και των καινούργιων ακουσμάτων τα οποία προκύπτουν από τους διαφορετικούς εμπορικούς δρόμους που έχουν δημιουργηθεί σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο.

Με την ίδια λογική όπως και παραπάνω αναγκαστικά λειτούργησε και το οργανολόγιο, καθώς όπως θα παρατηρηθεί αυτά τα δύο είναι αλληλένδετα. Μέσα από τις οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές διαμορφώνεται το ρεπερτόριο του κάθε τόπου και κατ' επέκταση και καινούργιες ανάγκες, ώστε να το υποστηρίξουν, οπότε θα εξεταστεί κατά πόσο συνέβη αυτό στην προκειμένη περίπτωση και αν παρατηρούνται εκτός από το βιολί και λοιπές αλλαγές.

Με βάση όσα αναφέρονται στο οργανολογικό και ρεπερτοριακό μέρος αυτής της περιόδου σε συνδυασμό με την οικονομική κατάσταση του τόπου και δεδομένου ότι πλέον υπάρχουν επαγγελματίες μουσικοί, θα αναφερθούμε και στους οργανοπαίχτες. Οι τελευταίοι θα αναφερθούν όχι με την λογική της καταγραφής τους, αλλά για να κατανοήσουμε τον τρόπο που δημιουργήθηκαν οι ζυγίες με βάση τους παράγοντες που έχουν αναφερθεί μέχρι τώρα αλλά και τον τρόπο λειτουργίας τους με βάση τα δεδομένα της εποχής.

4.1 Ρεπερτόριο

Θα αναλύσουμε εδώ το ρεπερτόριο της εποχής μέσα από τις τρεις οργανοπαίχτες που αναφέραμε. Γενικά μπορούμε να πούμε ότι εκτός από τον Ικαριώτικο σε οποιαδήποτε εκδήλωση θα ακούσουμε τα ευρωπαϊκά αλλά πλέον θα συναντήσουμε και ζεϊμπέκικα, τσιφτετέλια αλλά και νησιώτικούς συρτούς.

Ξεκινώντας με τα ευρωπαϊκά, αξίζει να σημειωθεί ότι είναι αδιανόητο να μην ακουστούν σε κάθε εκδήλωση. Ο καθένας τα απέδιδε ανάλογα με τα ακούσματα που είχε και

όπως αυτά είχαν διαμορφωθεί μέσα από τα δισκάκια, που όπως είπαμε, εμφανίστηκαν στο νησί από την δεκαετία του 1920. Εξάλλου, οι περισσότεροι από τους βιολιτζήδες στους οποίους αναφερόμαστε τώρα, δεν είχαν φύγει οι ίδιοι από το νησί ώστε να έρθουν σε αλληλεπίδραση με άλλους μουσικούς διαφορετικών ιδιωμάτων, ώστε να αποκτήσουν από πρώτο χέρι ένα διαφορετικό τρόπο χειρισμού του οργάνου και έτσι να αποδώσουν αυτούς τους σκοπούς με το ανάλογο χρώμα και ύφος.

Ο μόνος που είχε τέτοιες εμπειρίες ήταν ο Νίκος Κοτσορνίθης, που, όπως είπαμε, είχε ταξιδέψει αρκετά νωρίτερα και είχε έρθει σε επαφή με διαφορετικούς μουσικούς που μετέρχονταν ξένους για εκείνον τρόπους στο όργανο. Για αυτό τον λόγο είναι και ο μόνος που έπαιζε πιο «ξεκάθαρα» ευρωπαϊκά τραγούδια ξένου ρεπερτορίου, κάτι για το οποίο είναι ακόμα γνωστός και σήμερα. Μερικά τραγούδια που έπαιζε είναι τα εξής «Σερά σερά, Ψέματα».

Σε αντίθεση στους υπόλοιπους παρατηρούμε ένα διαφορετικό ρεπερτόριο όσον αφορά τα συγκεκριμένα τραγούδια. Οι περισσότεροι δεν είχαν τις ανάλογες εμπειρίες και είχαν ακούσματα από το ελληνικό ρεπερτόριο της εποχής μέσα από τα δισκάκια και το ραδιόφωνο. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα για αυτό είναι το τραγούδι «Με φωνάζουνε τρελή». Πρόκειται για ένα τραγούδι που εμφανίζεται στην Τουρκία αλλά και στα Βαλκάνια, και στην Ελλάδα το συναντάμε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με την μορφή τανγκό και με ελληνικούς στίχους. Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι αναπόσπαστο μέρος των πανηγυριών εκείνης της περιόδου και θα το συναντήσουμε παντού, όπως και σήμερα ορισμένες φορές. Με την ίδια λογική ακολούθησαν πολλά τραγούδια του ίδιου ρεπερτορίου.

Τα τραγούδια στα οποία αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο και απάρτιζαν ένα πανηγύρι, όπως τα επιτραπέζια και όσα σχετίζονται με τις διάφορες κοινωνικές καταστάσεις, αλλά και γενικά το τοπικό ρεπερτόριο πλέον δεν συναντιούνται. Το ρεπερτόριο γενικά σε έκταση είναι μικρό αυτή την εποχή αλλά περιλαμβάνει πολλούς χορούς που θα μπορούσε να χορέψει κανείς. Έχουμε δηλαδή τον Ικαριώτικο, τα ευρωπαϊκά, το ζεμπέκικο, το τσιφτετέλι, συρτό ή αντικριστό (όπως λεγόταν) και την σούστα.

Για παράδειγμα, την Αμπελοκουτσούρα, ένα επιτραπέζιο τραγούδι, πλέον δεν το συναντάμε στα πανηγύρια ως εναρκτήριο σκοπό ή ως τελευταίο, θα τον συναντήσουμε σε παρέες, χωρίς όργανα πάλι. Επίσης, ούτε τη Συμπεθέρα θα συναντήσουμε σε κάποια εκδήλωση παρά μόνο με παρόμοιο τρόπο όπως το προηγούμενο. Τα υπόλοιπα τραγούδια,

όπως τα νυφιάτικα, παραμένουν όπως παλαιότερα.

Γενικά παρατηρείται μια αποστροφή προς το τοπικό ρεπερτόριο και μεγαλύτερη προτίμηση στα ελληνικά τραγούδια της εποχής αστικού χαρακτήρα. Σκοποί της τσαμπούνας που περάστηκαν στην λύρα δεν συνεχίστηκαν στην πορεία με το βιολί αλλά και το Δωδεκανησιακό ρεπερτόριο σταμάτησε να αναπαράγεται και από τους οργανοπαίχτες αλλά και από τους ανθρώπους που το τραγουδούσαν. Αυτό συνέβη γιατί εκτός από τους οργανοπαίχτες, την αλλαγή οργάνου και την ένταξη καινούργιου ρεπερτορίου, και οι ίδιοι οι κάτοικοι λόγω της συχνής επαφής πλέον με τα αστικά κέντρα αλλά και νωρίτερα με τους δίσκους και τα γραμμόφωνα, αναζητούσαν και προτιμούσαν αυτό το ρεπερτόριο.

Εξετάζοντας τα τραγούδια από τα δύο δισκάκια που ηχογραφήθηκαν το 1962, εκτός από τους τρεις Ικαριώτικους, θα βρούμε και ένα τέταρτο κομμάτι με τον τίτλο «Συρτός (Παραλλαγή Ικαρίας)». Σε αυτό παίζει βιολί ο Σ. Βατούγιος και τον συνοδεύει στο λαούτο και στην φωνή ο Νίκος Καλογερός. Το κομμάτι στην ουσία είναι ο Συλιβριανός σκοπός σχεδόν καθ' αυτός όπως τον γνωρίζουμε, και εμβόλιμα σ' αυτόν βρίσκουμε το «Σγουρέ βασιλικέ μου»¹³⁰ το οποίο αποτελείται από μια φράση όπου εκεί τοποθετούνται και οι στίχοι. Το συγκεκριμένο ίσως θα μπορούσαμε να το βρούμε και αυτόνομο χωρίς να εντάσσεται δηλαδή με τον Συλιβριανό.

Παρατηρούνται λοιπόν για πρώτη φορά στην Ικαρία χαρακτηριστικά του Ποτ - πουρί. Επίσης, από ηχογράφιση ιδιώτη¹³¹ που πραγματοποιήθηκε το 1960 παρατηρούμε σε μεγαλύτερο βαθμό αυτό το στοιχείο. Η ηχογράφιση είναι από ένα γλέντι σε σπίτι στο χωριό Μάραθο όπου και παίζει βιολί ο Σ. Βατούγιος με συνοδεία λαούτο, άγνωστο όμως είναι ποιος τον συνοδεύει. Τα κομμάτια που θα ακούσουμε με την σειρά είναι Τσιφτετέλι, Περαιμερίτικος, Σούστα, η Τράτα και η Ψαροπούλα. Στα τραγούδια που έχουν στίχους τραγουδάνε πολύ λίγο οι άνθρωποι που παρευρίσκονται στο γλέντι. Χαρακτηριστικό είναι ότι ανάμεσα στα παραπάνω κομμάτια δεν συναντάμε παύση, δηλαδή ενδιαμέσο κενό από το ένα τραγούδι στο επόμενο καθώς αφορούν και διαφορετικό ρυθμό. Η μόνη αλλαγή που συναντιέται είναι στο τέμπο, πιο γρήγορα στην σούστα και λίγο χαμηλότερα στα συρτά.

130 Το κομμάτι είναι συρτό νησιώτικο Κυκλαδίτικου χαρακτήρα, με μελωδία που μπορούμε να συναντήσουμε και τώρα σε διάφορα Κυκλαδίτικα νησιά, άγνωστο είναι αν το χόρευαν αναλόγως. Οι στίχοι του είναι.

«Σγουρέ Βασιλικέ μου και μαντζουράνα μου εσύ θα με χωρίσεις από την μάνα μου».

131 Η ηχογράφιση παραχωρήθηκε στο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας από την Ειρήνη Τσαπαλιάρη, κάτοικο του συγκεκριμένου χωριού

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τους σκοπούς που θα αναφέρουμε παρακάτω, θα πρέπει να εξετάσουμε ένα μεγάλο βιολιτζή, τον Γιώργο Μακρυγιάννη ή αλλιώς Νισύριο. Με καταγωγή από τα Χανιά της Κρήτης, γεννηθείς το 1874, αποτέλεσε μια από τις μεγαλύτερες επιρροές στο ρεπερτόριο των Δωδεκανήσων και την καθιέρωση ενός συγκεκριμένου τρόπου παιξίματος¹³², καθώς εικάζεται ότι είχε μαθητεύσει στην Ρουμανία. Ο ίδιος ηχογράφησε αρκετούς σκοπούς την περίοδο 1917 - 1919 όπως την Κώτικη Σούστα, Νισύρικη Σούστα, αντίστοιχα της Χάλκης και την Κρητικιά Γκάνιντα, του Κίτσου η μάνα, και το πολίτικο¹³³. Όπως αναφέρει και ο Βασίλης Κοκκαλάκης¹³⁴ το εύρος του ρεπερτορίου του ήταν πολύ μεγάλο και είναι υπεύθυνος σε μεγάλο βαθμό για το ύφος του βιολιού που έχει επικρατήσει στη Κω σήμερα αλλά και στα Δωδεκάνησα.

Επειδή έπαιζε στην Αμερική απευθυνόταν σε διαφορετικό κοινό σε σχέση με αυτό του νησιού του. Αναγκαστικά εμπλούτισε το ρεπερτόριο του με διαφορετικά είδη από τον Ελλαδικό χώρο αλλά και από τις περιοχές που είχε σπουδάσει ή και έπαιζε. Βλέπουμε λοιπόν τραγούδια όπως «του Κίτσου η μάνα» να εντάσσονται στο ρεπερτόριό του αλλά σε μορφή συρτού, προσαρμόζοντάς το δηλαδή στα δικά του δεδομένα.

Στο παράδειγμα της Κω, όπως αναφέρει ο Βασίλης Κοκκαλάκης, ο Νισύριος φαίνεται να έχει αρκετά στενές επαφές με οργανοπαίχτες από την Κω, λόγω και της κοντινής απόστασης που χωρίζει τα δύο νησιά, έτσι φαίνεται λογικό να ασκεί έντονη επιρροή στην Κω αλλά και γενικότερα στα Δωδεκάνησα. Στην δικιά μας περίπτωση δεν έχουμε αποδείξεις για επαφή μουσικών από το νησί της Ικαρίας με τον Νισύριο, μπορούμε όμως να υποθέσουμε ότι αυτό ενδεχομένως να συνέβη έμμεσα, δηλαδή την εποχή που ο Νισύριος βρισκόταν στην Αμερική για να ηχογραφήσει το 1917 υπήρχαν αρκετοί Ικαριώτες μουσικοί και μη, χωρίς όμως να δραστηριοποιούνται τόσο μουσικά. Επομένως, είναι πιθανόν να προμηθεύτηκαν κάποιον δίσκο

131 Ένθετο cd, *Γεώργιος Μακρυγιάννης ή Νισύριος ιστορικές ηχογραφήσεις 1917 – 1919*, Μορφωτικός Πολιτιστικός Εξωραϊστικός Σύλλογος Νισύρου, Νίκος Διονυσόπουλος 2011, κείμενα Ν. Διονυσόπουλου, Π. Κουνάδη, Χ. Καρούσου, Ν Γκουβέντα.

132 Γιώργος Μακρυγιάννης, *Ιστορικές ηχογραφήσεις 1917 – 1919*, Μορφωτικός Πολιτιστικός Εξωραϊστικός Σύλλογος Νισύρου, επιμέλεια Ν. Διονυσόπουλος, 2011.

133 Β. Κοκκαλάκης., Πτυχιακή εργασία, *Η εξέλιξη στην μουσική της Κω τον 20ο αιώνα και οι επιρροές από την Κρητική μουσική*, Το παράδειγμα της Κεφάλου, Άρτα 2012. σελ 47.

ή και να τον άκουσαν από κοντά σε κάποιο κέντρο. Επίσης οι επιρροές είναι πιο πιθανόν να προκλήθηκαν μετά το θάνατο του από τους βιολιτζήδες και μαθητές του των συγκεκριμένων περιοχών οι οποίοι έφεραν ανάλογο ύφος με αυτό του Νισύριου, καθώς ήταν Δωδεκανήσιοι και όπως είπαμε έτσι και αλλιώς εντοπίζουμε πολλά κοινά στοιχεία με αυτές τις περιοχές. Μπορούμε να παρατηρήσουμε κοινά σημεία με την περίπτωση του Χαρίλαου Πιπεράκη, που αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Η Εριέττα Καζάλα¹³⁵ αναφέρει δύο οργανοπαίχτες στην Ικαρία, τον Βαβμακά Χρήστο ή Συμιακό λόγω καταγωγής από την Σύμη, και τον Κώστα Τσουρναρίδη ή Κοτσαμπή, βιολιτζήδες και οι δύο. Ο πρώτος πέθανε την δεκαετία του 1970 και, όπως μας διηγείται η ίδια, έπαιζε την Συμιακή και την Νισύρική σούστα, ενώ ο δεύτερος,¹³⁶ ο οποίος είναι εν ζωή, έπαιζε την Συμιακή. Και αυτός επίσης θυμάται και μας αφηγείται ότι ο Συμιακός έπαιζε τους παραπάνω σκοπούς. Επίσης, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι και οι δύο κατοικούσαν στην νότια περιοχή του νησιού, κάτι που σημαίνει ότι επιβεβαιώνεται η θεωρία που αναπτύξαμε για έντονη επικοινωνία γενικά στο νησί με τα Δωδεκάνησα αλλά ακόμα περισσότερο με την νότια πλευρά της Ικαρίας.

Άλλες επιρροές από τον Μακρυγιάννη μπορούμε να πούμε ότι είναι ο Συλιβριανός, ο Πολίτικος, και το Μαντήλι Καλαματιανό, τα οποία όπως είπαμε αρχίζουμε και τα συναντάμε στο νησί. Μέσα από τον προφορικό λόγο βλέπουμε ότι το ίδιο γεγονός με τα συγκεκριμένα τραγούδια συνέβη και στα Δωδεκάνησα (Πάτμος, Λέρος, Κως, Κάλυμνος) ήδη από την δεκαετία του 1930, κάτι που είναι λογικό, διότι εκεί ο Μακρυγιάννης διέμενε για αρκετά χρόνια και φυσικά δημιούργησε και μαθητές. Βέβαια, τον τρόπο και την τεχνική του στο βιολί δεν την συναντάμε στα βιολιά της Ικαρίας αλλά περισσότερο στα Δωδεκάνησα για τους λόγους που προαναφέραμε. Βλέπουμε ότι το ρεπερτόριο και οι τρόποι εκτέλεσης του μουσικού δεν αποτελούν κάτι μεμονωμένο ή κάποιο μοναδικό φαινόμενο, που θα συναντήσουμε αποκλειστικά σε ένα μέρος. Υπήρχε προφανώς έντονη επικοινωνία μεταξύ των νησιών και όχι μόνο, καθώς και επικοινωνία της Αμερικής με αυτά.

134 Συνέντευξη στο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.

135 Συνέντευξη στο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας. Επίσης, ο Κοτσαμπής λόγω προβλήματος υγείας δεν μπορεί να παίξει πια βιολί, και για αυτό μας τραγούδησε τον σκοπό.

Όσον αφορά στον Ικαριώτικο, βλέπουμε, όπως είπαμε και παραπάνω, ότι παίζει τα θέματα του Περαιμερίτικου και όχι κάποιον άλλο. Επίσης, παρατηρούμε στοιχεία από το νησιώτικο Κυκλαδίτικο ρεπερτόριο, κάτι που όπως είδαμε, δεν το συναντούσαμε τις προηγούμενες δεκαετίες. Προφανώς είναι ένα φαινόμενο που αυξήθηκε με την πάροδο του χρόνου. Εκτός από το εμφανές παράδειγμα της «Ψαροπούλας» το παραπάνω το τονίζω και για την σούστα, καθώς έχει και αυτή στοιχεία στις φράσεις της από την συγκεκριμένη περιοχή του Αιγαίου.

Επίσης, το τσιφτετέλι που αναφέραμε θα βρούμε να το παίζουν οι περισσότεροι οργανοπαίχτες του νησιού εκείνη την περίοδο, περισσότερο αυτοί της βόρειας μεριάς. Το κομμάτι το ονομάζουν «Μαρίτσα» και έχει επικρατήσει πλέον με την ονομασία Ικαριώτικο τσιφτετέλι. Βέβαια τα χαρακτηριστικά του και το ύφος του παραπέμπουν περισσότερο σε αυτό που ονομάζεται «Τσιφτετελόμπαλος» και το συναντάμε στα νησιά των Κυκλάδων.

Ακόμα θα συναντήσουμε μέσα από τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν από ιδιώτες¹³⁷ την ίδια περίοδο και άλλα κομμάτια. Αυτά θα είναι Καλαματιανά, όπως το «Μου παράγγειλε το αηδόνι», ο Πολίτικος, ο Μπάλος, και μεμονωμένα κάποια Κρητικά, όπως το Πεντοζάλι.

Στην περίπτωση του Ν. Τσεπέρκα μέσα από τα δισκάκια θα συναντήσουμε, όπως είπαμε, ένα σκοπό παιγμένο από αυτόν, που είναι ο Ραχιώτικος. Όπως επισημάναμε και πριν, συνηθιζόταν ο κάθε σκοπός (Ικαριώτικος) να έχει το όνομα του χωριού που θα τον συναντούσαμε ή να έχει πάρει το όνομα του χωριού της καταγωγής του οργανοπαίχτη. Παρόλα αυτά την συγκεκριμένη ονομασία δεν την ξανασυναντάμε πουθενά μέχρι και πριν την έκδοση του δίσκου, όπως επίσης και στην συνέχεια. Αυτό μπορούμε να το παρατηρήσουμε και μέσα από αρκετούς οργανοπαίχτες και μη της εποχής, οι οποίοι αναφέρονται στον συγκεκριμένο σκοπό ως τον <<Ικαριώτικο του Τσεπέρκα>>, και όχι Ραχιώτικο. Ίσως ο ίδιος λόγω της καταγωγής που είχε από της Ράχες να έδωσε αυτή την ονομασία. Παρόλα αυτά αποτελεί στοιχείο νεωτερισμού για την εποχή του όπως επίσης και το παίξιμο του με καινούργια στοιχεία που εισήγαγε στον Ικαριώτικο.

¹³⁶ Οι ηχογραφήσεις είναι με την μορφή μπομπίνας ή κασέτας και είναι άγνωστο ποιος τις πραγματοποίησε, καθώς χάθηκαν πολλά στοιχεία μέσα στην πάροδο του χρόνου. Οι περισσότερες βρέθηκαν σχεδόν τυχαία σε παλιά σπίτια ξεχασμένες από τους ιδιοκτήτες των σπιτιών και παραχωρήθηκαν στο Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.

Εκτός από την ηχογράφιση που υπάρχει στον δίσκο, βρέθηκε πάλι από ιδιώτη άλλη μια της ίδιας δεκαετίας από ένα γλέντι στις Ράχες όπως επίσης υπάρχει και ηχογράφιση από το συνέδριο που πραγματοποιήθηκε. Στο ρεπερτόριο δεν παρατηρούμε μεγάλες διαφορές με τον Σ. Βατούγιο ή και από άλλους οργανοπαίχτες.

4.2 Οργανολόγιο

Όπως παρατηρούμε λοιπόν, υπάρχουν μεγάλες αλλαγές στον τρόπο παιξίματος, στο ρεπερτόριο και όπως είναι λογικό αλλαγές και στο οργανολογικό μέρος. Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, τα όργανα με πρωταγωνιστικό ρόλο μέχρι την δεκαετία του 1940 είναι η λύρα, η τσαμπούνα, το μπουζούκι, λιγότερο το λαούτο, το μαντολίνο και το βιολί. Είδαμε ότι από την συγκεκριμένη δεκαετία το βιολί πλέον κυριαρχεί με ταυτόχρονη παρουσία της λύρας. Όπως παρατηρήσαμε και παραπάνω, το βιολί πλέον επικρατεί παντού, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν λυράρηδες, απλώς είναι συγκριτικά λιγότεροι σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο και δεν θα τους συναντήσουμε σε κάποιο γλέντι ή εκδήλωση, εκτός από κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις.

Λόγω της οικονομικής ανάπτυξης που επικρατεί στο νησί παρατηρούμε αλλαγές στα όργανα, μια εξ αυτών είναι και στο λαούτο. Θα δούμε, δηλαδή, ότι η συνοδεία με μπουζούκι περιορίζεται, χωρίς όμως να χάνεται τελείως, και τον ρόλο αυτό παίρνει σε μεγαλύτερο βαθμό το λαούτο. Όμοια και με τις προηγούμενες δεκαετίες η συνοδεία ακολουθεί την ίδια λογική με την διαφορά ότι χρησιμοποιείται άλλο όργανο. Το λαούτο, δηλαδή, δεν αποκτά ποτέ σολιστικό χαρακτήρα όπως σε άλλα νησιά και παραμένει να συνοδεύει ρυθμικά την μελωδία. Επίσης, από άποψη αρμονίας σπάνια θα ακούσουμε κάτι πέραν της τονικής βαθμίδας. Όπως μας διηγούνται και οι περισσότεροι οργανοπαίχτες, συνήθως δεν χρησιμοποιούσαν ούτε καν το αριστερό χέρι, δηλαδή κάποια δακτυλοθεσία πάνω στο όργανο, απλώς κουρδίζανε το όργανο κατά προσέγγιση με το βιολί.

Ακόμα τα λαούτα που βρίσκουμε στο νησί είναι νησιώτικα (στεριανά) και το κούρδισμα τους είναι λα – ρε – σολ – ντο, οπότε υποθέτουμε ότι ίσως η σολ θα γινότανε λα και η ντο θα ανέβαινε ένα τόνο, δηλαδή σε ρε, ώστε να προκύψει κάποια αρμονία. Επίσης, τα όργανα που έχουμε βρει σήμερα είναι δημιουργήματα γνωστών οργανοποιών της εποχής κάτι που μας φανερώνει και την οικονομική κατάσταση στο νησί. Επιπλέον, οι οργανοπαίχτες της συγκεκριμένης περιόδου είναι πλέον επαγγελματίες και πληρωνόντουσαν σε κάθε περίπτωση. Ακόμα ορισμένα από τα λαούτα που θα συναντήσουμε αυτή την περίοδο είναι κρητικά αλλά έχει προσαρμοστεί πάνω σε αυτά το νησιώτικο, στεριανό κούρδισμα.



Πανηγύρι Αγίου Ισιδώρου 14 /5 /57



Πανηγύρι στο χωριό Πλαγιά τέλος δεκαετίας 1950 αρχές 1960. Στην φωτογραφία εκτός των άλλων απεικονίζονται οι γνωστοί βιολιτζήδες Ν. Τσεπέρκας και Σ. Βατούγιος (Ψαχτούρι).

Παρόμοια με τις προηγούμενες δεκαετίες, το ίδιο συμβαίνει και σε στη συγκεκριμένη περίοδο με τον ρόλο του τραγουδιστή στο πανηγύρι και γενικότερα. Πάλι δεν τον συναντάμε πουθενά, εκτός από την ηχογράφιση του Σ. Βατούγιου στο δισκάκι αλλά πρόκειται για μεμονωμένη περίπτωση. Η ορχήστρα αρχίζει πλέον να αποστασιοποιείται από τον κόσμο, χωρίς βέβαια να έχουμε την ύπαρξη πάλκου, απλώς την τοποθέτησή της σε ξεχωριστό μέρος από τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους, το οποίο μπορεί να είναι απλά ένα τραπέζι μόνο για τους μουσικούς, γεγονός που όπως καταλαβαίνουμε μειώνει την επαφή και την διαδραστικότητα του συνόλου. Παρόλα αυτά τον ρόλο του τραγουδιστή εξακολουθούν να τον έχουν τα «τραπέζια από κάτω». Η διαφορά όμως που επέφερε η μερική αποστασιοποίηση της ορχήστρας είναι ότι τώρα το ρεπερτόριο και η ακολουθία των κομματιών που θα ακουστούν είναι στο χέρι του οργανοπαίχτη, δεν καθορίζει δηλαδή πλέον ο κόσμος τα παραπάνω αλλά ο οργανοπαίχτης.

Το μαντολίνο δεν το συναντάμε πια, υπάρχει σε μεμονωμένες περιπτώσεις, όπως αναφέρουν αρκετοί στο νησί, αλλά έτσι και αλλιώς δεν είχε ποτέ ισχυρό χαρακτήρα στο νησί.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις αλλαγές που αναφέραμε στους τρόπους εκτέλεσης αλλά και στο ρεπερτόριο το μαντολίνο εξαφανίστηκε. Παρόμοια κατάσταση έχουμε και με την τσαμπούνα. Αν και υπάρχουν ορισμένοι τσαμπουνιέρηδες ακόμα στο νησί, δεν θα τους συναντήσουμε πουθενά, ίσως μόνο σε κάποια γλέντια.

4.3 Οργανοπαίχτες

Τέλος θα πρέπει να αναφερθούμε ενδεικτικά στους οργανοπαίχτες για να καταλάβουμε καλύτερα το κλίμα της περιόδου αλλά και πως δρούσαν μουσικά οι συγκεκριμένοι άνθρωποι. Και ο Σ. Βατούγιος και ο Ν. Τσεπέρκας ήταν από τους γνωστούς και φημισμένους οργανοπαίχτες στο νησί, οπότε συμπεραίνουμε ότι θα είχαν και ανάλογες οικονομικές απολαβές, πάντα σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής. Αυτό μπορούμε να το δούμε επίσης και από τα όργανα τους, καθώς τα λαούτα τους είναι πολύ καλά από θέμα κατασκευής, δημιουργίες φημισμένων οργανοποιών, οπότε λογικά θα είχαν την οικονομική δυνατότητα να τα αγοράσουν.

Περνώντας στους οργανοπαίχτες θα παρατηρήσουμε ότι τα λαούτα τα έπαιζαν οι γυναίκες τους. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, στο νησί ανέκαθεν ο αριθμός των συνοδευτικών οργανοπαιχτών ήταν συντριπτικά λιγότερος σε σχέση με αυτόν των σολιστικών. Βρέθηκε, λοιπόν, αυτός ο τρόπος, ώστε να δοθεί μια λύση στο πρόβλημα αυτό. Προφανώς, οι γυναίκες τους δεν ήξεραν από μουσική ως προς το πρακτικό μέρος, την εκτέλεση δηλαδή ενός κομματιού, και δεν υπήρχε κάποιος με την ανάλογη πείρα ώστε να διδάξει τις ίδιες ή κάποιον άλλο. Για αυτό, όπως είδαμε και παραπάνω, στους διάφορους σκοπούς που παίζανε, με διαφορετικό ρυθμό ο κάθε οργανοπαίχτης, επικρατούσε πάντα ένας ρυθμός.

Ο Σ. Βατούγιος, μόνο όταν ηχογράφησε στα δισκάκια, είχε συνοδεία στο λαούτο από τον Ν. Καλογερή, ο οποίος όμως κατοικούσε στην Αθήνα και είχε επαφές και με άλλους μουσικούς. Ακόμα υπήρχαν και άντρες λαουτιέρηδες, όπως ο Α. Τσαπαλιάρης,¹³⁸ οι οποίοι λειτουργούσαν με την ίδια λογική, έτσι δεν πέρασε γενικά στην κουλτούρα τους και στον τρόπο τους αυτή η νοοτροπία.

¹³⁸ Πληροφορίες από το Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής της Ικαρίας.

Συμπεράσματα

Οι παράγοντες που μπορούν να διαμορφώσουν την μουσική σε ένα τόπο είναι αρκετοί και αλληλένδετοι μεταξύ τους. Τα στοιχεία αυτά είναι η γεωγραφική θέση του τόπου, οι επιρροές που έχει δεχθεί, ποιες ενσωμάτωσε και με ποιον τρόπο, και ποιες απέρριψε και γιατί. Ακόμα σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η οικονομική ζωή, ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώθηκε και διαμόρφωσε το κάθε μέρος στο πέρασμα του χρόνου. Στα πλαίσια της συγκεκριμένης πτυχιακής εξετάστηκαν τα παραπάνω στοιχεία όσον αφορά στο νησί της Ικαρίας αλλά και εκτός αυτού. Άλλωστε, παρουσιάστηκαν πολλά κοινά στοιχεία όχι μόνο σε γειτονικά νησιά αλλά και σε απομακρυσμένες περιοχές της ορεινής Ελλάδας αλλά και εκτός αυτής.

Στην περίπτωση της Ικαρίας ένας από τους βασικότερους διαμορφωτικούς παράγοντες είναι η έντονη μετακίνηση του πληθυσμού από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η συγκεκριμένη, σχετίζονταν με το εμπόριο με τα γειτονικά νησιά αλλά και με τα παράλια της Τουρκίας όπως και με την Αίγυπτο. Επίσης, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν τα μεταναστευτικά κύματα προς το εξωτερικό, το πρώτο εκ των οποίων χρονολογείται περί το 1912 και το δεύτερο και μαζικότερο το 1919. Ακόμα, σημαντικό γεγονός είναι η επανάσταση και η ενσωμάτωση της Ικαρίας στην υπόλοιπη Ελλάδα το 1912, καθώς αποτέλεσε κομβικό σημείο για την εκ νέου διαμόρφωση των εμπορικών δρόμων και κατ' επέκταση την οικονομία του νησιού.

Μέσω προφορικών μαρτυριών, ηχογραφήσεων από ιδιώτες, γραπτών κειμένων όπως και μέσα από το πλήθος των οργάνων που μπορούμε να συναντήσουμε ακόμα και σήμερα σε αρκετά σπίτια του νησιού, αντιλαμβανόμαστε την παρουσία της λύρας στην Ικαρία. Επιπλέον, επιβιώνουν ακόμα τα ονόματα ξακουστών λυράρηδων της εποχής, οι οποίοι μάλιστα σε συγκεκριμένες περιπτώσεις χαρακτήριζαν με το όνομα τους κάποιον Ικαριώτικο. Μέχρι τα τέλη του 1950 οι λυράρηδες ήταν αρκετοί στο νησί, όμως από το 1940 και μετά δεν είχαν πρωταρχικό ρόλο στις εκδηλώσεις του νησιού. Η Ικαριώτικη λύρα κατασκευαστικά φέρει ίδιες τεχνοτροπίες μ' αυτές που θα συναντήσουμε στα Δωδεκάνησα αλλά και στα παλαιότερα κρητικά λυράκια. Φέρει εντέρινες χορδές, απουσιάζει το καμάρι στο καπάκι και η μελωδία εκτελείται στην ψιλή χορδή με ταυτόχρονη αναπαραγωγή της δεύτερης και έχοντας την τρίτη ως προσαγωγή.

Όλη η λογική της εκτέλεσης της, του τρόπου παιξίματος είναι παρόμοια με αυτό που συναντήσουμε στα νότια Δωδεκάνησα, αλλά και το ρεπερτόριο είναι παρεμφερές. Οι σκοποί, τις περισσότερες φορές αναπαράγονταν με ταυτόχρονο παίξιμο λύρας και τσαμπούνας, (λυροτσάμπουνο). Όπως και σε αρκετά νησιά αλλά και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας που το σολιστικό όργανο είναι η λύρα και η τσαμπούνα, οι μελωδίες παίζονται σε διάστημα 6ης. Είναι αναγκαστική συνθήκη, καθώς η τσαμπούνα δεν μπορεί να υπερβεί αυτό το διάστημα. Επίσης, η λύρα έχοντας μεγαλύτερη έκταση απ' την τσαμπούνα, παίζοντας όμως ταυτόχρονα μαζί της, δεν αναπτύχθηκε τεχνικά (στην περίπτωση της Ικαρίας.) Τέλος, αφού δεν υπήρχε επαγγελματίας οργανοπαίχτης και κατ' επέκταση επαγγελματίας οργανοποιός, οι λύρες της εποχής δεν εξελίχθηκαν κατασκευαστικά, ώστε να προσφέρουν μεγαλύτερη ευχέρεια στον οργανοπαίκτη.

Όσον αφορά τους σκοπούς που συναντάμε είναι όλοι με διάστημα 6^{ης}, κάτι το οποίο τεκμηριώνεται και σήμερα αναλύοντας παλαιότερες δομές του Ικαριώτικου. Είναι ένα γεγονός που μας φανερώνει τον τσαμπουνιστικό χαρακτήρα των σκοπών, καθώς η τσαμπούνα είναι πρωτότερο όργανο από την λύρα, τουλάχιστον στην Ικαρία. Ακόμα, αυτό αφορά όχι μόνο τους Ικαριώτικους σκοπούς αλλά και το γενικό ρεπερτόριο του νησιού. Όταν επιλεγόταν να αναπαραχθεί κάποιος σκοπός πέραν αυτής της λογικής διαμορφωνόταν μελωδικά, ώστε να μπορεί τελικά να αποδοθεί με τα συγκεκριμένα όργανα

Λόγω της οικονομικής άνθισης στην Ικαρία μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920 συναντάμε διάφορες αλλαγές στο νησί. Αυτές θα παρατηρηθούν κυρίως στα δύο λιμάνια του νησιού, καθώς είναι οι τοποθεσίες που αναπτύσσονται πρώτα και γρηγορότερα λόγω του εμπορίου. Είναι η περίοδος που από μικρά λιμάνια και με μικρό πληθυσμό διαμορφώνονται μεγαλύτερα χωριά, αποκτώντας διαφορετικό τρόπο χτισίματος, διαφορετικά κτίρια και ανάγκες περισσότερο αστικού χαρακτήρα σε σχέση με το υπόλοιπο νησί.

Μαζί με την είσοδο καινούργιων τεχνολογιών, ώστε να καλυφθούν οι καινούργιες ανάγκες, παρατηρούμε και την είσοδο του βιολιού, ως αποτέλεσμα της επαφής των ντόπιων με τα μεγάλα κέντρα, όπως τα παράλια της Τουρκίας και την Αίγυπτο. Πολλοί ήρθαν σε επαφή για αρκετό διάστημα με αυτούς τους τύπους λόγω του εμπορίου και άλλοι παρέμειναν εκεί αποκτώντας δουλειά. Η παρουσία του βιολιού και του καινούργιου ρεπερτορίου οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην επιστροφή αυτών των κατοίκων στο νησί.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Νικόλαος Κοτσορνίθης, ο οποίος παρέμεινε στην Αίγυπτο για αρκετό διάστημα και όντας μουσικός εργαζόταν σε διάφορα κέντρα της εποχής. Για να ανταπεξέλθει, έμαθε το ρεπερτόριο της εποχής, το οποίο και έφερε μαζί του πίσω στο νησί. Το συγκεκριμένο ρεπερτόριο ήταν κατά κύριο λόγο τα ευρωπαϊκά, τα οποία παίζονται ακόμα στο νησί. Με τον ίδιο τρόπο κινήθηκαν αρκετοί μουσικοί της εποχής.

Μέχρι την δεκαετία του 1920 το βιολί επικρατεί στις παραθαλάσσιες περιοχές παραγκωνίζοντας σταδιακά τη λύρα και την τσαμπούνα. Βασικό ρόλο στην εξέλιξη αυτή αποτέλεσε το ρεπερτόριο το οποίο αποτελούνταν από σκοπούς και τραγούδια της εποχής που έφεραν μεγαλύτερη τονική έκταση και που ήταν αδύνατο να αναπαραχθεί με τη λύρα. Επίσης, τα όργανα που έφερναν από το εξωτερικό ήταν αρτιότερα και παρείχαν μεγαλύτερη ευχέρεια σε σχέση με τις λύρες που θα μπορούσε να βρει κανείς τότε στο νησί.

Άλλο ένα παράδειγμα είναι ο Σταμάτης Βατούγιος, ο οποίος όντας λυράρης μεταπήδησε στο βιολί, ώστε να ανταπεξέλθει στα καινούργια δεδομένα. Είναι ένα φαινόμενο που συνέβη τόσο στην Ικαρία, όπως και σε πολλά νησιά των Δωδεκανήσων. Μέχρι αυτό το σημείο και εκτός του καινούργιου ρεπερτορίου συναντάμε ακόμα το τοπικό ρεπερτόριο παιγμένο μεν από βιολί έχοντας όμως ακόμα τις καταβολές της λύρας στο παίξιμο τους.

Σταδιακά και μετά το 1940 το βιολί κερδίζει μεγαλύτερο έδαφος και στις ορεινότερες περιοχές του νησιού, που μέχρι τότε διατηρούσαν λιγότερο στενές επαφές με τα λιμάνια, αφού οι κάτοικοι απασχολούνταν σε διαφορετικές εργασίες και οι κοινωνίες ήταν γενικά πιο κλειστές. Πάλι η επιστροφή των ντόπιων από το εξωτερικό συνεισέφερε στην αλλαγή, αυτή την φορά με την είσοδο γραμμοφώνων και δίσκων με το ρεπερτόριο της εποχής. Το παραπάνω γεγονός σε συνδυασμό με το πέρασμα από το ερασιτεχνικό στο επαγγελματικό επίπεδο έδωσε μεγαλύτερο προβάδισμα στο βιολί. Οι μουσικοί στις εκδηλώσεις του νησιού πληρώνονταν πλέον, οπότε αναπτύχθηκε η ανάγκη να αποτυπώσουν και να αποδώσουν το ρεπερτόριο που τους ζητούσαν.

Η λύρα δεν αναπτύχθηκε κατασκευαστικά όπως για παράδειγμα συνέβη στη Κρήτη, ώστε να επιβιώσει και να συμβαδίσει με τα καινούργια δεδομένα. Παρόλο που πλέον έχουμε καινούργιο ρεπερτόριο όπως τα ευρωπαϊκά αλλά και κυκλαδίτικους σκοπούς, οι Ικαριώτικοι έχουν ακόμα τα χαρακτηριστικά της λύρας και της τσαμπούνας. Ακόμα και οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες χρησιμοποιούν στο βιολί τεχνικές της λύρας και της τσαμπούνας. Μέχρι τις αρχές του 1950 μπορούμε να βρούμε διαφορετικούς Ικαριώτικους σε κάθε χωριό,

ονομαζόμενοι με το τοπωνύμιο του κάθε χωριού όπως και το τοπικό ρεπερτόριο. Όλοι απαρτίζονται σε διάστημα 6^{ης} και αποτελούνται από δύο φράσεις.

Παρατηρούμε διάφορες αλλαγές, λοιπόν, εξαιτίας της εσωτερικής μετανάστευσης από τα τέλη τις δεκαετίες του 1950 και από την επαφή με τα αστικά κέντρα, όπως την Αθήνα. Η μετάβαση από ερασιτέχνες σε επαγγελματίες μουσικούς και η πρόωπη φάση της δισκογραφίας επηρέασαν εξίσου. Έχουμε πλέον την ανάδειξη ορισμένων καλών βιολιτζήδων, οι οποίοι αποτέλεσαν παράδειγμα για τους υπόλοιπους, όπως ο Σ. Βατούγιους και ο Ν. Τσεπέρκας. Και οι δύο είχαν επιρροές, εκτός από τα παλαιά ακούσματα, τους δίσκους γραμμοφώνων αλλά και τα κέντρα της Αθήνας, όπου μετέβαιναν για εργασία. Και οι δύο έβαλαν καινούργια στοιχεία στον Ικαριώτικο, με πρωτεργάτη τον Ν. Τσεπέρκα.

Είναι ένα κομβικό σημείο αυτό, διότι πλέον περνάμε στην ξεκάθαρη περίοδο του βιολιού. Δεν συναντάμε πια παλαιότερες δομές του Ικαριώτικου και σταδιακά παραγκωνίζεται και το τοπικό ρεπερτόριο. Οι επιρροές προέρχονται από τα νησιά των Κυκλάδων. Σταδιακά οι παλαιότερες δομές και φράσεις του χάνονται ή ενσωματώνονται σε καινούργια πλαίσια, ανάλογα με τον εκάστοτε οργανοπαίκτη. Ο Ν. Τσεπέρκας, λόγω της αναγνωρισιμότητάς του και της αποδοχής του από όλους τους οργανοπαίχτες του νησιού, καθιερώνει ένα Ικαριώτικο που θα τον βρούμε ως Ραχιώτικο στον πρώτο δίσκο που ηχογραφήθηκε μαζί με τον Σ. Βατούγιο. Ο συγκεκριμένος αποδίδεται πλέον βασισμένος στις δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει το βιολί και εκτείνεται σε μεγαλύτερη τονική έκταση σε σχέση με τις παλαιότερες δομές. Χαρακτηριστική είναι και η εισαγωγή που προσθέτει στον σκοπό, όπως και οι συχνές διαστηματικές κινήσεις με την χρήση της τρίτης βαθμίδας σε αρκετά μέρη της μελωδίας.

Συνοψίζοντας, πρωταρχικό όργανο είναι η τσαμπούνα, στη συνέχεια η λύρα και μετέπειτα το βιολί. Παρατηρώντας τις πρώτες ηχογραφήσεις με λύρες είναι εμφανές ότι κινούνται με βάση την λογική της τσαμπούνας, δηλαδή η κάθε μελωδία είναι εξατονική και δεν ξεπερνάει την πέμπτη βαθμίδα ενώ οι υπόλοιπες χορδές χρησιμοποιούνται αποκλειστικά για ίσο. Όπως αναφέρει και ο Baud – Bony¹³⁹ τα παλαιά όργανα στα Δωδεκάνησα είναι η λύρα και η τσαμπούνα.

¹³⁹ SBaud – Bony, Τραγούδια των Δωδεκανήσων, Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Τυπογραφείου Εστία, Τόμος 1, Αθήνα 1935, σελκδ’.

Βασισμένος σε αυτό και αναλύοντας τις τονικές δυνατότητες των οργάνων αυτών, η τσαμπούνα έχει δύο αυλούς με πέντε τρύπες και άρα δεν μπορεί να ξεπεράσει τους έξι τόνους. Έτσι, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τα τραγούδια των Δωδεκανήσων πρέπει να είναι εξατονικά. Επίσης παρόμοιες αναφορές θα συναντήσουμε και από τον Λ. Λιάβα,¹⁴⁰ ο οποίος αναφέρει βάσει παλαιότερων οργανολογικών μελετών *“ότι τα όργανα στα Δωδεκάνησα είναι η τσαμπούνα και η παλαιά μορφή της λύρας και η μελωδική έκταση των συγκεκριμένων περιορίζεται συνήθως σε ένα διάστημα έκτης, οπότε οι σκοποί παραμένουν στην βάση τους εξατονικοί”*. Συνεχίζοντας αναφέρει ότι οι σκοποί και τα τραγούδια φτάνουν ως την οκτάβα, ενώ αν την ξεπεράσουν δεν θα συνοδευόντουσαν από όργανα ή θα μπορούσαν να είναι ξένες επιρροές. Σε ένα κομμάτι, δηλαδή, που η μελωδία μπορεί να εκτείνεται πέραν της πέμπτης βαθμίδας ή μέχρι και την οκτάβα, ο οργανοπαίχτης θα το αποφύγει με διάφορα ρυθμικά τεχνάσματα στο δοξάρι.

Η λύρα με την τσαμπούνα συνυπήρχαν για αρκετό χρονικό διάστημα παίζοντας ταυτόχρονα μαζί την ίδια μελωδία, οπότε δεν υπήρχε χώρος για άλλα πράγματα τουλάχιστον από την μεριά της λύρας, καθώς ήταν στην ευχέρεια του κάθε οργανοπαίχτη κατά πόσο θα εκμεταλλευτεί το όργανο. Άλλωστε, ακόμα και η παλαιά μορφή της λύρας παρείχε περισσότερες δυνατότητες τεχνικές και έκταση από την τσαμπούνα. Με την ίδια λογική, βέβαια, δεν λειτούργησε και η μετάβαση του κάθε σκοπού από την λύρα στο βιολί, το οποίο, αν και βρέθηκε μαζί με την λύρα μέχρι ενός σημείου, στην συνέχεια και γρήγορα αυτονομήθηκε. Αυτό συνέβη γιατί εκτός του ότι έγινε κυρίαρχο σολιστικό όργανο, έφερε μαζί του διαφορετικά ρεπερτόρια, τα οποία ήταν πολύ έξω από τον μέχρι τότε τρόπο εκτέλεσης και επιτέλεσης της μουσικής. Θα συναντήσουμε πληθώρα αλλαγών, εμπλουτισμού της μελωδίας και εκμετάλλευση στο μεγαλύτερο τονικό μέρος του οργάνου, κάτι που μάλιστα ενδείκνυται.

Εξετάζοντας τα παραπάνω, τον τόπο καταγωγής και διαμονής δηλαδή του κάθε οργανοπαίχτη, παρατηρούμε λυράρηδες σε όλο το νησί, άλλους περισσότερο γνωστούς και άλλους λιγότερο. Μπορούμε να καταλήξουμε με βάση τα παραπάνω αλλά και τις ιστορικές και προφορικές διηγήσεις ότι η λύρα ήταν το κυρίως σολιστικό όργανο, τουλάχιστον μέχρι το 1940. Στην συνέχεια με τις αλλαγές στους κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες, την ένταξη καινούργιου ρεπερτορίου, και την μεταπήδηση αρκετών λυράρηδων στο βιολί, η λύρα, αν και κάνει ακόμα αισθητή τη παρουσία της, παραγκωνίζεται σιγά σιγά από τις εκδηλώσεις του

¹⁴⁰ Λ. Λιάβας, Τραγούδια και σκοποί των Δωδεκανήσων, Ίδρυμα Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 1997. σελ 61.

νησιού και συναντιέται σε πιο κλειστούς κύκλους και μικρές οικογενειακές γιορτές.

Άλλες παράμετροι που θα είχε ενδιαφέρον να ερευνηθούν αποτελούν το κατά πόσο επηρέασε τον τρόπο παιξίματος των βιολιτζήδων η εισαγωγή του ηλεκτρισμού στα όργανα. Είναι κάτι το οποίο συνέβη τις επόμενες δεκαετίες και μπορεί να αφορά τον Ικαριώτικο αλλά και το υπόλοιπο ρεπερτόριο του νησιού. Επίσης, αξίζει να μελετηθεί κατά πόσο αυτό επηρέασε την διαδραστικότητα σε ένα πανηγύρι αλλά και πώς αντιμετωπίστηκε ο ρόλος του τραγουδιστή. Τέλος, σημαντικό είναι να ερευνηθεί πώς επηρεάστηκε το ρεπερτόριο και ο τρόπος παιξίματος των σημερινών τσαμπονιέρηδων και λυράρηδων. Μετά την αύξηση εμφάνισης των οργάνων αυτών, το ενδιαφέρον έγκειται πια στο κατά πόσο διατηρήθηκαν κοινά στοιχεία με τους αντίστοιχους οργανοπαίχτες του παρελθόντος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ανωγιανάκης Φ., *Ελληνικά λαϊκά όργανα*, εκδόσεις, Μέλισσα, 2η έκδοση Αθήνα 1991.

Βερέμης Θ – Κολιόπουλος Σ. Ιωάννης., *ΕΛΛΑΣ. Η σύγχρονη συνέχεια, Από το 1821 μέχρι σήμερα*, έκδοσης Καστανιώτης, Αθήνα 2006.

Βουτσίνου Α., Μεταπτυχιακή Εργασία, *Οι Πρόσφυγες στη Σύρο του Μεσοπολέμου – Πρόσληψη και Ενσωμάτωση των προσφύγων του Μεσοπολέμου από μια κοινωνία προσφύγων*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2017.

Γιαγουρτάς Γ., *Η οικονομική ζωή της Ικαρίας, Από τα μέσα του 19ου ως τα μέσα του 20ου αιώνα, Η Παραγωγή και Εμπορία Σταφίδας*, εκδόσεις Μαίιστρος, Α' έκδοση Αθήνα 2004.

Γιαννόπουλος Θ., Πτυχιακή εργασία «Η λύρα της Ικαρίας», Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ιονίων Νησιών, Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων, Ληξούρι 2010.

Διονυσόπουλος Ν. Κουνάδης., *Γιώργος Μακρυγιάννης 'η Νισύριος Ιστορικές Ηχογραφήσεις 1917 – 1919*, Μορφωτικός Πολιτιστικός Σύλλογος Νισύρου, Ν Διονισόπουλος.

Διονυσόπουλος Νίκος, η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009.

Ικαριακά Έτος 53^ο Περίοδος Γ- Τεύχος 108 – Δεκέμβριος 2011, σελ 273 -277.

Ικαριακά, Έτος 56^ο Περίοδος Γ – Τεύχος 111 – Δεκέμβρης 2014, Πουλιανός Αλέξης «Λαϊκά τραγούδια της Ικαρίας» α έκδοση Αθήνα 1964, σελ 327.

Ικαριακά, Έτος 59^ο Περίοδος Γ – Τεύχος – 114 – Δεκέμβριος 2017, σελ 95.

Καχριμανίδη Δ., Πτυχιακή εργασία, «Το Ικαριώτικο πανηγύρι στο Χριστό Ραχών» *Ο βιολιστής Νίκος Φάκαρος, Μια εθνογραφική προσέγγιση*, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2017

Κατσάς Γ., *ΗΤΑΝ Ο ΔΡΟΜΟΣ Ο ΣΩΣΤΟΣ, Από Ικαρία, Αθήνα, Ιντζέδιν, Αίγινα*, Αθήνα 1992

Κοκκαλάκης Β., Πτυχιακή εργασία, *Η εξέλιξη της μουσικής στην Κω τον 20 αι. και οι επιρροές από την Κρητική μουσική*, Το παράδειγμα της Κεφάλου, Άρτα 2012

Κοκκόνης Γ., *Μουσική από την Ήπειρο*, Ίδρυμα βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008.

Κόκκινος Γ., Η Παραδοσιακή κατοικία της Ικαρίας, Και το ιδιόμορφο κτιστό περιβάλλον του νησιού, Εταιρία Ικαριακών Μελετών, Αθήνα 2005.

Κωστής Κ., «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18ος – 21ος αιώνας*, εκδόσεις Κωστής Κώστας και Πόλις, Αθήνα 2013.

Λαμπρογιάννης Πεφάνης – Φευγαλάς Στέφανος., *Μουσικές Καταγραφές, 184 οργανικοί σκοποί από το Αιγαίο, Ιόνιο, Κρήτη και Κύπρο*, Παπαγρηγορίου Κ. - Νάκας Χ., 1η έκδοση Αθήνα 2014.

Λαμπρογιάννης Πεφανής – Φευγαλάς Στέφανος., *Καριώτικος, Εκδοχές του Ικαριώτικου σκοπού*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2017.

Λιάβας Λ., *Τραγούδια και Σκοποί των Δωδεκανήσων*, Ίδρυμα βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 1997.

Λιάβας Λ., *Μουσική από τα Δωδεκάνησα – Μουσικός Χάρης του Ελληνισμού*, εκδόσεις Ίδρυμα βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2007.

Λούκος Χ., *Οι Μικρασιατικές πρόσφυγες στην Ερμούπολη, Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα, οι προσφυγούπολεις στην Ελλάδα*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1999

Μελλάς Ι., *Η Ιστορία της νήσου Ικαρίας*, Α' Έκδοση 1955

Οι ζυές της Κω, *Αντιμάχεια – Καρδάμαινα*, Ηχογραφήσεις Αρχείου Σίμονα Καρρά 1955 – 1975, εκδόσεις Κεπεμ, Αθήνα 2014 - 2018

Παντελίδης Χρήστος Γ., *Φωνητική των Νεοελληνικών Ιδιωμάτων Κύπρου, Δωδεκανήσων, Ικαρίας*, Γλωσσική εταιρία Αθηνών, Τεύχος πρώτον 1929.

Πουλιανός Δ. Ζ. *Ικαριακά*, Έτος 53^ο Περίοδος Γ' – Τεύχος 108 – Δεκέμβρης 2011

Σιμάκης Ι. Στυλιανός., *Εκατό χρόνια Ικαριακής Μετανάστευσης 1892 – 1991*, Δεκάλογος 2015.

Συλλογικό έργο, ένθετο στο *Ήλιε μου στο Βασιλεμό*, Εταιρία Παραγωγής Ράδιο Ικαρία 87.6 fm, Επιμέλεια Παραγωγής Fuzzlnk, Αθήνα 2016.

Σουλακέλλης Α. Θεοφάνης, *Μουσική από το Βορειοανατολικό Αιγαίο*, Ίδρυμα βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2009.

Σπέης Θεμιστοκλής Φ., «Η Μουσική, τα Τραγούδια και οι Χοροί της Ικαρίας», Φεστιβάλ Ικαρίας, ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ, Ικαρία 30 – 31 Αυγούστου, 1η Σεπτεμβρίου 2002, Παπαρηγορίου Κ. - Νάκας Χ., 1η έκδοση Αθήνα 2003.

Τσαντίρη Ε., Πτυχιακή εργασία, *ΙΚΑΡΙΩΤΙΚΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΔΟΜΗ ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΠΡΑΣΗ ΤΟΥ ΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟΥ ΣΕ ΑΥΤΟ*, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό ίδρυμα Ιονίων Νησιών, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων, Ληξούρι 2015.

Τσαντάνης Ν., Πτυχιακή εργασία, *Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και στη Σύρο*, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2011.

Τσαγκά Νικολάου Μ. – Κυριακίδης Ε. Λιγνού., *Η ΕΝ ΙΚΑΡΙΑ ΙΤΑΛΙΚΗ ΚΑΤΟΧΗ*, εκδόσεις Έλευσις, Αθήνα 2004.

Τσακάλου Έλλη., Πτυχιακή εργασία, *Η μουσικοχορευτική παράδοση της Ικαρίας μέσα από τα λόγια των Γιάννη Ρούσο, Λευτέρη Πούλη και Δημήτρη Λιγνό « Ο ρόλος του Ικαριώτικου χορού στην ζωή των Ικαριωτών»*, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2013.

Χατζιμιχάλη Α., «Ικαρία», *Ελληνική λαϊκή τέχνη*, εκδόσεις Πυρσός Α.Ε, Αθήνα 1931.

Χατζιδάκης Γεώργιος Ν, *Μεσαιωνικά και νέα Ελληνικά*, εκδόσεις Σακελάριος, Τόμος Β΄ Αθήνα 1907.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baud – Bonvys., *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Τυπογραφείον Εστία, Τόμος Α΄, Τόμος Β΄ Αθήνα 1935.

Delaway James, *Constantinople ancient and modern, With excursions to the shores and the islands of the Archipelago and to the Troad*, by J. Delaway, M.B.S.F.S.A. late chaplain and the physician of the British Embassy to the Porte, London 1972.

ΠΗΓΕΣ

Αρχείο Παραδοσιακής Μουσικής Ικαρίας.

Λαμπρογιάννης Πεφάνης – Φευγαλάς Στέφανος., *Μουσικές Καταγραφές, 184 οργανικοί σκοποί από το Αιγαίο, Ιόνιο, Κρήτη και Κύπρο*, Παπαγρηγορίου Κ. - Νάκας Χ., 1η έκδοση Αθήνα 2014

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

