



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 2011

Ημερομηνία: 16 / 6 / 20

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΙΔΙΩΜΑ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΣΙΦΝΟΥ ΑΠΟ ΤΟ 1950 ΜΕΧΡΙ ΤΟ 2000

ΤΟΥ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗ ΧΡΗΣΤΟΥ ΨΑΡΟΜΗΛΙΓΚΟΥ
Α.Μ.Φ.: 1561

Υπό την εποπτεία του κ. ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΚΚΩΝΗ

ΑΡΤΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

**THE MUSICAL STYLE OF SIFNOS
FROM 1950 TO 2000**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, 30/06/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Γιώργος Κοκκώνης

Υπογραφή

Αναπληρωτής καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Αντώνιος Βερβέρης

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

3. Μέλος επιτροπής

Σπήλιος Κούνας

Υπογραφή

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

© Χρήστος Ψαρομήλιγκος, 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 τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Χρήστος Ψαρομήλιγκος

Υπογραφή:

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Έχοντας λείπει ουσιαστικά από την φοιτητική μου ζωή εδώ και αρκετά χρόνια, ήρθε η ώρα να κλείσω τον κύκλο σπουδών και τυπικά με μια εργασία για τη μουσική της γειτονικής της πατρίδας μου της Φολεγάνδρου, Σίφνου. Θα ήθελα καταρχάς και κυρίως να ευχαριστήσω τους γονείς μου Μαρία και Νίκο για τη στήριξη και τη βοήθεια που μου προσέφεραν καθώς και να τους αφιερώσω τη συγκεκριμένη εργασία. Έπειτα θα ευχαριστήσω το διδακτικό προσωπικό του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής που εκτός του ότι με βοήθησε να αποκτήσω μουσικές και μουσικολογικές γνώσεις, το σημαντικότερο ήταν ότι με ενθάρρυνε να καλλιεργήσω την ακαδημαϊκή μου σκέψη. Στη συνέχεια θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους ανθρώπους που μου έδωσαν χωρίς ενδοιασμούς πληροφορίες για τη μουσική της Σίφνου, μα κυρίως τον Κωνσταντίνο Γεωργούλη που οι γνώσεις του ήταν καταλυτικές στην υλοποίηση της εργασίας μου. Ευχαριστώ τον Θανάση Άγα που μου προσέφερε το αρχείο πάνω στο οποίο στηρίχθηκε η εργασία μου και τον Κώστα Κασιώτη, που μου έδωσε την άδεια να το χρησιμοποιήσω για τους σκοπούς της μελέτης. Ευχαριστώ τη σύντροφο μου Ανδρομάχη η οποία μου έδωσε κουράγιο και χρόνο ώστε να ολοκληρώσω την ακαδημαϊκή μου πορεία και τέλος ένα τεράστιο ευχαριστώ στον επιβλέπων καθηγητή μου Γιώργο Κοκκώνη, ο οποίος με αξιοσημείωτη υπομονή βρισκόταν πάντα δίπλα μου οποιαδήποτε στιγμή τον χρειάστηκα.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη ερευνά τις ρίζες και την προέλευση του μουσικού ιδιώματος του νησιού της Σίφνου από το 1950 μέχρι το 2000 με σκοπό να αποδειχτεί η διαφορετικότητα από συναφή μουσικά ιδιώματα γειτονικών νησιών, και πραγματοποιήθηκε με βάση το αρχείο του κατοίκου της Σίφνου Κώστα Κασιώτη το οποίο περιλάμβανε ανέκδοτες ηχογραφήσεις μουσικών επιτελέσεων από τη Σίφνο μέσα στο χρονικό πλαίσιο της παραπάνω περιόδου. Μέσα από την ταξινόμηση του αρχείου σε τρία επιμέρους είδη, της καταγραφής σε παρτιτούρα των δημοφιλέστερων μουσικών παραδειγμάτων κάθε είδους αλλά και της βιογραφίας του Σιφνιού βιολιτζή Αντώνη Κόμη ή «Μουγάδη», ενός από τους σημαντικότερους μουσικούς στο νησί την εποχή που απασχολεί τη συγκεκριμένη έρευνα, κυρίως εξάγονται συμπεράσματα για τα μουσικά δίκτυα που επηρεάζουν τη μουσική της Σίφνου. Η μετάφραση αυτών των επιρροών υπό το πρίσμα της μουσικής παράδοσης του νησιού και η παραγωγή ενός ξεχωριστού μουσικού ιδιώματος αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής παράδοσης που δεν πρέπει να παραληφθεί από την επιστημονική βιβλιογραφία.

Λέξεις κλειδιά: νησιώτικη παράδοση, Σίφνος, σιφνέικο μουσικό ιδίωμα, βιολί, λαούτο, Μουγάδης.

ABSTRACT

The present study investigates the roots and origins of the musical idiom of the island of Sifnos from 1950 to 2000 in order to prove the difference from related musical idioms of neighboring islands, and was based on the archive of the resident of Sifnos Costas Kasiotis which included anecdotal recordings of musical performances from Sifnos in the time frame of the above period. Through the classification of the archive into three sub-genres, the recording of scores of the most popular musical examples of these sub-genres and the biography of Sifnos violinist Antonis Komis or “Mougadis”, one of the most important musicians in the island at the time of this research, mainly exported conclusions about the music networks that influence the music of Sifnos. The translation of these influences on the prism of the island's musical tradition and the production of a separate musical idiom are an integral part of the Greek tradition that should not be overlooked by the scientific literature.

Keywords: greek island tradition, Sifnos, Sifnos musical idiom, violin, lute, Mougadis.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη.....	vii
Abstract.....	viii
Πίνακας Περιεχομένων.....	ix
Εισαγωγή.....	10
Κεφάλαιο 1: Ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο του νησιού της Σίφνου τον 20ο αιώνα	
1.1 Γεωγραφία.....	15
1.2 Ιστορικό σημείωμα.....	15
1.3 Πολιτισμός και τέχνες.....	18
Κεφάλαιο 2: Η μουσική της Σίφνου	
2.1 Μια πρώτη εικόνα.....	21
2.2 Μουσικά δίκτυα στη Σίφνο.....	25
2.3 Η μη επικράτηση του σιφνέικου ιδιώματος στα κατεξοχήν νησιώτικα.....	27
2.4 Βιογραφία του Αντώνη Κόμη ή Μουγάδη.....	28
2.5 Βιβλιογραφικές αναφορές.....	30
Κεφάλαιο 3: Ταξινόμηση αρχειακού υλικού	
3.1 Μικρό εισαγωγικό.....	33
3.2 Τοπικό ρεπερτόριο.....	33
3.3 Αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.....	35
3.4 Ρεπερτόριο επηρεασμένο από τη Μικρά Ασία.....	36
3.5 Ναξιιώτικα και πανελλήνια δημοτικά.....	38
3.6 Συμπεράσματα της ταξινόμησης ανά είδος.....	39
3.7 Ανά μακάμ/λαϊκό δρόμο.....	41
3.8 Γενικές παρατηρήσεις μελετώντας το σιφνέικο αρχείο.....	41
Κεφάλαιο 4: Ανάλυση καταγραφών	
4.1 Εισαγωγικά.....	43
4.2 Τοπικό ιδίωμα: ενδεικτικό κομμάτι «Άην Ηλιάς».....	43
4.3 Μικρά Ασία: ενδεικτικό κομμάτι «Σουλτανής».....	51
4.4 Αστικό λαϊκό: ενδεικτικό κομμάτι «Απόψε θα περάσω».....	58
Γενικά συμπεράσματα.....	63
Βιβλιογραφία.....	68
Παράρτημα.....	71

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα έρευνα επιβεβαιώνει την ύπαρξη τοπικού μουσικού ιδιώματος στη Σίφνο από τα μέσα του 20ού αιώνα έως το 2000, δηλαδή πριν την ομογενοποίηση του νησιωτικού ύφους από τον Σίμωνα Καρά, με την ανάδειξη της οικογένειας Κονιτοπούλου και τη διάδοση της μέσω του ραδιοφώνου.¹ Το σιφνέικο ιδίωμα επηρεαζόταν κυρίως από το ύφος της Μικράς Ασίας και του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου της Αθήνας εξαιτίας των επιρροών που δεχόταν το νησί είτε από την ανοιχτή επικοινωνία του με την Αθήνα, είτε από την Κωνσταντινούπολη μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα.² Ελάχιστες αναφορές προδίδουν και τη συμβολή της Νάξου και της ηπειρωτικής Ελλάδας στο ύφος της περιοχής.

Το παραπάνω συμπέρασμα προκύπτει κυρίως από τρεις οδούς.

α. Ταξινόμηση βάσει είδους ρεπερτορίου, τροπικής πορείας και φόρμας του σπάνιου αρχειακού υλικού, που περιλαμβάνει το ρεπερτόριο που προέρχεται από το ίδιο το νησί, διασκευές από τη Μικρά Ασία και αστικό λαϊκό ρεπερτόριο στο πνεύμα αναφοράς της κοσμικής Αθήνας. Το αρχείο περιλαμβάνει 226 κομμάτια και απαρτίζεται από το υλικό που ηχογραφήθηκε στα πλαίσια μιας καταγραφής τον Αύγουστο του 1970, από τον Ελληνοαμερικάνο εθνομουσικολόγο Σωτήρη Τσιάνη³, αλλά και από άλλες έντεκα ανέκδοτες ηχογραφήσεις σε ονομαστικές γιορτές, γάμους, βαφτίσεις ή πανηγύρια το τελευταίο μισό του 20ου αιώνα. Οι παραπάνω ηχογραφήσεις αποτελούν ένα δείγμα από τη μουσική ζωή του τόπου στις δεκαετίες που εξετάζονται και συνετέλεσαν καταλυτικά στην εξαγωγή συμπερασμάτων όσον αφορά την κατανομή του ρεπερτορίου του νησιού στα τρία βασικά είδη που προαναφέρθηκαν.

β. Επιλογή και καταγραφή ενός δείγματος από το κάθε είδος που απαντάται στο νησί της Σίφνου, ώστε να γίνει αντιληπτή η διαφορά και οι επιρροές των τριών πολιτισμικών εκδοχών, οι οποίες συναντώνται στα πλαίσια μιας πολυπολιτισμικής μουσικής παράδοσης. Συγκεκριμένα, τα κομμάτια που μελετήθηκαν είναι ο «Άην Ηλιάς», τοπικό κομμάτι με πλούσιο το στοιχείο της μετατροπίας στη μελωδική γραμμή, αλλά και του ιδιαίτερου στίχου που παραπέμπει σε τοποθεσίες της Σίφνου, οπότε γίνεται αντιληπτό το τοπικό στοιχείο, ο «Σουλτανής», το οποίο παραπέμπει σε μουσική που προέρχεται από τα παράλια της Μικράς Ασίας, μια από τις πολλές διασκευές στο

¹ Λιάβας Λ. “Μουσικά Δίκτυα Στο Αιγαίο”, στο Λιάβας Λ., Λουτζάκη Ρ., Βαρβούνης Μ., Κάβουρας Π., (επιμ.), (1997), *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου: «Νικόλαος Δημητρίου» σελ. 77.

² Λιάβας Λ., (1997). *Ο.π.*, σελ. 74. Βλ. επίσης Χτούρης, Σ. “Παραδοσιακά και σύγχρονα δίκτυα στο Αιγαίο”, στο Λιάβας Λ., Λουτζάκη Ρ., Βαρβούνης Μ., Κάβουρας Π., (επιμ.), (1995), *Άζονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα*, πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου: «Νικόλαος Δημητρίου», σελ. 49.

³ Bucuvalas T., (επιμ.), (2018), *Greek Music in America*, United States of America: University Press of Mississippi, σελ. 405-406.

Αιγαίο, του «Hicâz Sirtı» του Sultan Abdulaziz⁴ και το «Απόψε θα περάσω», τραγούδι που προέρχεται από το ομώνυμο τραγούδι των Βαμβακάρη, Χατζηχρήστου και Παπαϊωάννου⁵, στα πλαίσια της πρόθεσης των κατοίκων του νησιού να υιοθετήσουν τον τρόπο διασκέδασης του αστικού κέντρου της Αθήνας. Και τα τρία κομμάτια είναι εκτελεσμένα από τον ίδιο βιολιτζή, Αντώνη Κόμη ή «Μουγάδη» όπως τον αποκαλούσαν οι ντόπιοι, ως κοινός παράγοντας ώστε η ανάλυση των διαφορών μεταξύ κάθε υπο-είδους να γίνει με μεγαλύτερη ευκολία.

γ. Βιογραφία του βιολιτζή Αντώνη Κόμη ή «Μουγάδη»⁶, ενός από τους πιο καταξιωμένους μουσικούς από το 1950 μέχρι τα μέσα του 1990 στο νησί της Σίφνου. Τα στοιχεία για τη συγκεκριμένη έρευνα αντλήθηκαν από συνεντεύξεις με τον Σιφνιό μαθητή του Μουγάδη, Κωνσταντίνο Γεωργούλη ο οποίος συναναστράφηκε τον συγκεκριμένο βιολιτζή και μαθήτευσε στο πλάι του, αποκτώντας σαφή και ολοκληρωμένη εικόνα για το θεωρητικό μέρος της μουσικής της Σίφνου, και ειδικότερα για τον Μουγάδη, πρόσωπο που απασχόλησε τη συγκεκριμένη έρευνα περισσότερο από τους υπόλοιπους μουσικούς που διατελούσαν παράλληλα στο νησί, καθώς ήταν μια από τις κυριότερες επιρροές της σημερινής γενιάς μουσικών της Σίφνου. Ο Γεωργούλης έχοντας ολοκληρωμένη γνώση όσον αφορά το μουσικό ιδίωμα του τόπου του, έδωσε σαφείς απαντήσεις στα ερωτήματα που δέχτηκε.⁷

Η παρούσα εργασία βασίστηκε κυρίως στη θεωρία των πολιτισμικών δικτύων, και πιο ειδικά στη λειτουργία των τοπικών και υπερτοπικών μουσικών δικτύων του Αιγαίου. Όπως αναφέρει ο Σωτήρης Χτούρης, ο χώρος του Αιγαίου θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα συνεχές το οποίο διακόπτεται από φυσικά όρια, τη θάλασσα.⁸ Τα πολιτισμικά δίκτυα, όπως παρατηρείται, είναι άρρητα συνδεδεμένα με τα εμπορικά και πολιτικά δίκτυα. Τα εμπορικά πλοία που διέσχιζαν τις θάλασσες του Αιγαίου από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα, εκτός από μεταφορείς αγαθών και εμπορευμάτων αναγκαίων για την επιβίωση των νησιών⁹, υπήρξαν φορείς του πολιτισμού με τον οποίο επικοινωνούσαν¹⁰. Το ίδιο συνέβη και στη Σίφνο, όπου η συγκοινωνία με την Κωνσταντινούπολη και την Αθήνα, καθώς και η ανάπτυξη παροικιών στις δύο μεγαλουπόλεις¹¹, κληροδότησε στο νησί την ιδιαιτερότητα που διακρίνεται ως σήμερα στο μουσικό του ιδίωμα.

⁴ Επανεκδοση στο δίσκο: Sultan Besteklarlar, (2001), Columbia, αριθμός μήτρας: COL 501259 02.

⁵ Βαμβακάρης Σ., Χατζηχρήστος Α., Παπαϊωάννου Γ., (1940), Odeon Ελλάδος, αριθμός μήτρας GO-3417.

⁶ Από εδώ και στο εξής ο Αντώνης Κόμης θα αναφέρεται ως Μουγάδης.

⁷ Κάβουρας, Π. “Η βιογραφία ενός οργανοπαίκτη” στο Ερευνητικό Πρόγραμμα Θράκης, (1999), *Μουσικές της Θράκης : μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Αθήνα: Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής, σελ. 347-349.

⁸ Χτούρης, Σ. “Παραδοσιακά και σύγχρονα δίκτυα στο Αιγαίο”, στο Λιάβας Λ., Λουτζάκη Ρ., Βαρβούνης Μ., Κάβουρας Π., (επιμ.), (1995), *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα, πρακτικά συνεδρίου*, Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου: «Νικόλαος Δημητρίου» σελ. 39.

⁹ Βακαλόπουλος Α., (1961), *Ιστορία του νέου ελληνισμού*, τόμος 4, Θεσσαλονίκη: Ηρόδοτος, σελ. 448.

¹⁰ Χτούρης Σ., Βαρκαράκη Χ., “Πολιτισμικές πρακτικές, πολιτισμικά δίκτυα και κοινωνική διαφοροποίηση” στο Χτούρης Σωτήρης, (επιμ.) (2000), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19ος – 20ος αιώνας)*, Αθήνα: Εξάντας σελ. 96.

¹¹ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *Ιστορία της Σίφνου: από την προϊστορική εποχή*, Αθήνα: Επτάλοφος, σελ. 294 – 295.

Με την πάροδο του χρόνου, παρατηρούνται αλλαγές όσον αφορά τη σύσταση των πολιτισμικών δικτύων, καθώς οι ανάγκες των ανθρώπων και οι ιστορικές συγκυρίες μεταβάλλονται¹². Εξετάζοντας την περίπτωση που μελετάται στη συγκεκριμένη έρευνα, αξίζει να αναφερθεί ότι από τις αρχές του 20ού αιώνα η συγκοινωνία με την Κωνσταντινούπολη έχει διακοπεί, ωστόσο εμφανίζονται εναλλακτικές πηγές πολιτισμού όπως η ανάπτυξη της τεχνολογίας και συνεπώς του διαδικτύου ή η επικοινωνία με διαφορετικά πολιτισμικά δίκτυα, που θα μπορούσαν να επηρεάσουν τη μουσική παράδοση του νησιού, στον ίδιο βαθμό που την επηρέασε και η μουσική παράδοση της Κωνσταντινούπολης. Η αλληλεπίδραση των πολιτισμικών δικτύων και οι μεταβολές κατεύθυνσης που υφίστανται με άξονα τον χρόνο, συμβάλλουν μεταξύ άλλων στην αλλαγή του μουσικού χάρτη και τελικά στη διαφορετικότητα της κουλτούρας γειτονικών τόπων. Την παραπάνω θεωρία επαληθεύουν οι περιπτώσεις της Σίφνου, της Νάξου και της Αμοργού, νησιά που βρίσκονται σε πολύ κοντινή απόσταση μεταξύ τους, ωστόσο αρκετά είναι τα μουσικά τους χαρακτηριστικά που διαφέρουν¹³.

Τα ερωτήματα που απασχόλησαν την έρευνα αυτή, αφορούν κυρίως την καταγωγή του ρεπερτορίου το οποίο σύμφωνα με το τοπικό αρχείο που μελετήθηκε συνόδευε τα πανηγύρια στη Σίφνο το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και παιγμένα μέσω του πρίσματος της Σιφνέικης κουλτούρας, προσδίδουν στο ύφος της περιοχής ένα ομογενοποιημένο ιδίωμα, το οποίο ωστόσο αναλύοντας το μεμονωμένα, θα διαπιστώσει κανείς ότι αποτελείται από ψηφίδες, που όχι μόνο ξεπερνούν τα όρια του Αιγαίου, αλλά και τα ίδια τα ελληνικά σύνορα, προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις.

Εστιάζοντας περισσότερο στο αντικείμενο της έρευνας και διαχωρίζοντας το ρεπερτόριο με βάση τις κυριότερες διαφορές που γίνονται αντιληπτές στα δείγματα που μελετήθηκαν, όπως είναι το ρυθμικό μοτίβο, ή το μουσικό σύστημα στο οποίο βρίσκονται¹⁴, γίνεται αντιληπτή η ύπαρξη περισσότερων από μία υποκατηγοριών, όπου από τη μια αποπνέει η μουσική της Μικράς Ασίας, ενώ από την άλλη θυμίζουν καντάδες, και αστικές λαϊκές μουσικές του Μεσοπολέμου από την Αθήνα. Λαμβάνοντας υπόψιν τις παραπάνω διαπιστώσεις, προκύπτει το συμπέρασμα ότι η παραδοσιακή μουσική της Σίφνου έχει τουλάχιστον δύο κύριες πηγές επιρροών, οι οποίες σαφώς και προέρχονται από ιδιώματα τα οποία δε βρίσκονται πάνω στο ίδιο το νησί. Ωστόσο, εστιάζοντας ακόμα περισσότερο στο ρεπερτόριο και αναλύοντας από κάθε δείγμα του και το κομμάτι των στίχων, θα μπορούσε να υπάρξει άλλος ένας μεγάλος διαχωρισμός στα κομμάτια που οι στίχοι τους έχουν ερωτικό ή κοινωνικό περιεχόμενο, και στα κομμάτια που περιέχουν τοποθεσίες οι ονόματα ανθρώπων της Σίφνου. Το ρεπερτόριο του οποίου οι στίχοι έχουν εντόπιο περιεχόμενο, θα

¹² Χτούρης, Σ., (1995), *ό.π.*, σελ. 58-59.

¹³ Ρεπερτόριο, τέμπο, μουσικό περιβάλλον (φόρμα, μακάμ) κ.α..

¹⁴ Σύστημα μακάμ ή δυτικότροπη μουσική.

μπορούσε είτε να ανήκει εξ ολοκλήρου στο τοπικό ύφος του νησιού, μέσω των συνεχών ζυμώσεων από γενιά σε γενιά, είτε θα μπορούσε να ανήκει στην κατηγορία των τραγουδιών που χρησιμοποιείται μια ήδη γνωστή μελωδία και παραλλάσσονται οι στίχοι, σύμφωνα με τους διασκεδαστές των πανηγυριών, οι οποίοι θέλοντας να εξιστορήσουν ένα γεγονός, προσέθεταν στις ήδη υπάρχουσες μελωδίες τους στίχους που επινοούσαν επί τόπου.

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία που αλιεύθηκαν από τη μελέτη του ρεπερτορίου που εξετάστηκε, προκύπτουν τρία κύρια είδη στο ρεπερτόριο της παραδοσιακής μουσικής της Σίφνου από τα μέσα έως το τέλος του 20ού αιώνα, και σκοπός της εργασίας είναι η προσπάθεια εύρεσης της καταγωγής του κάθε είδους ξεχωριστά.

Τα κεφάλαια που απαρτίζουν την έρευνα για το μουσικό ιδίωμα της Σίφνου, παρουσιάζουν καταρχάς συνοπτικά, το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο του νησιού, ώστε να αντιληφθεί ο αναγνώστης τη θέση του στον ελληνικό χώρο και τις επιρροές που δέχτηκε σε βάθος χρόνου, μέσω των πολιτισμικών δικτύων, γεγονός που διαμόρφωσε εκτός των άλλων και την παραδοσιακή μουσική του τόπου, η οποία είναι το κύριο αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας.

Στα επόμενα κεφάλαια απομονώθηκε το μουσικό μέρος του τόπου και εξετάζοντας το αρχείο που διατέθηκε από τη Σίφνο για τη συγκεκριμένη έρευνα, εξάχθηκαν συμπεράσματα, τα οποία επιβεβαιώνουν μουσικολογικά την καταγωγή του ρεπερτορίου της μουσικής του νησιού.

Σημαντική για τη μελέτη της συγκεκριμένης έρευνας υπήρξε η συμβολή του βιολιτζή και καθηγητή βιολιού Κωνσταντίνου Γεωργούλη. Στις 17/05/2020 μέσα από μια καταγεγραμμένη συνέντευξη έγινε συζήτηση όσον αφορά το μουσικό ιδίωμα του τόπου του, τον δάσκαλό του Μουγάδη και το κατά πόσο επηρέασε την επόμενη γενιά των μουσικών της Σίφνου, τις επιρροές που δέχτηκε το ιδίωμα της Σίφνου, και γενικές ερωτήσεις γύρω από τη νησιώτικη μουσική, ώστε να υπάρξει η εξαγωγή των συμπερασμάτων της συγκεκριμένης έρευνας.

Εκτός από τη συνέντευξη που καταγράφεται παρακάτω, με τον Γεωργούλη υπήρξαν πολύωρες συζητήσεις, με παράθεση πηγών, βιβλιογραφίας και μουσικού υλικού της Σίφνου από το προσωπικό του αρχείο, χωρίς ενδοιασμούς και σκοπιμότητες, καθώς διασταυρώνοντας τις πληροφορίες που έδωσε, με τη σιφνέικη βιβλιογραφία και τα συμπεράσματα που εξάγονται μέσα από το σιφνέικο αρχείο μουσικής, υπάρχει ταύτιση.

Στην ίδια ενότητα αναφέρεται η βιβλιογραφία που περιγράφει μουσικολογικά τη μουσική του νησιού και εξετάζονται οι παράμετροι και οι συγκυρίες κατά τις οποίες το σιφνέικο ιδίωμα υποσκιώστηκε από το ναξιώτικο και το τελευταίο ταυτίστηκε με το κατεξοχήν κυκλαδίτικο μουσικό ιδίωμα.

Το επόμενο κεφάλαιο είναι από τα σημαντικότερα της συγκεκριμένης έρευνας, καθώς αναλύονται όλες οι ηχογραφήσεις που βρέθηκαν από το αρχείο της Σίφνου, από τα μέσα μέχρι τα τέλη του 20ου αιώνα, και χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες με βάση την τροπική τους δομή, το περιεχόμενο των στίχων τους, και το ρυθμικό τους μοτίβο. Οι τρεις αυτές κατηγορίες είναι:

α. Το ρεπερτόριο κομματιών που φαίνεται να μην κατάγονται από ξένες πηγές, αλλά έχουν καταγραφεί για πρώτη φορά στη Σίφνο. Στα συγκεκριμένα κομμάτια κυριαρχεί ο στίχος με τοπωνύμια του νησιού, και ιστορίες από την καθημερινή ζωή.

β. Τα μουσικά παραδείγματα που είναι καταγεγραμμένα στη δισκογραφία, είτε ως μικρασιάτικα, είτε ως ρεμπέτικα και τα οποία αναπαράγονται στο νησί είτε με ίδιο στίχο και μελωδία, είτε μόνο με ίδια μελωδία και διαφορετικό στίχο.

γ. Τα «ευρωπαϊκά» κατά τους κατοίκους της Σίφνου, κομμάτια, στα οποία κυριαρχεί ο ρυθμός 6/8 και κύριο χαρακτηριστικό τους είναι οι ερωτικοί στίχοι, που θυμίζουν καντάδα. Παρόλα αυτά οι Σιφνιοί τα χορεύουν είτε ως βαλς, είτε ως φοξ τροτ.

Υπάρχει μια ακόμα κατηγορία που περιέχει τις εξαιρέσεις, όπως μερικά ναξιώτικα τα οποία και πάλι παιζόντουσαν διαμέσου του πρίσματος της σιφνέικης παράδοσης, αλλά και ελάχιστα καλαματιανά τα οποία ίσως να έκαναν την εμφάνιση τους την εποχή της δικτατορίας¹⁵.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται στοιχεία όπως η δημοτικότητα κάθε κομματιού, οι περισσότεροι παιγμένοι μουσικοί δρόμοι, όπως και ο πραγματικός αριθμός διαφορετικών κομματιών που διαθέτει το αρχείο που μελετήθηκε.

Στο τελευταίο κεφάλαιο επιλέχθηκε ένα κομμάτι από κάθε είδος που απαντάται στη Σίφνο, γράφτηκε σε παρτιτούρα και αναλύθηκε η φόρμα, ο τρόπος επιτέλεσης και ο ρόλος του βιολιού και του λαούτου στα κομμάτια αυτά, ώστε να εντοπιστούν οι μεταξύ τους διαφορές, να τεκμηριωθεί η διαφορετικότητα τους και συνεπώς να επαληθευτεί ότι οι πηγές από τις οποίες προέρχεται κάθε είδος είναι διαφορετικές.

¹⁵ Papaeti A., (Ιανουάριος 2015), "Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967-1974)", στο *Mousikos Logos*, Issue 2, σελ. 2.

Κεφάλαιο 1

Ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο του νησιού τον 20ό αιώνα

1.1 Γεωγραφία

Η θέση της Σίφνου βρίσκεται στις Κυκλάδες με κοντινότερα σε αυτήν νησιά τη Σέριφο στη βορειοδυτική πλευρά, την Κίμωλο στα νοτιοδυτικά, τη Φολέγανδρο νότια και την Αντίπαρο στα ανατολικά. Η έκτασή της δεν υπερβαίνει τα 73 τετραγωνικά χιλιόμετρα¹⁶ και η απόστασή της από το λιμάνι του Πειραιά όπου και συγκοινωνεί απέχει 130 χιλιόμετρα ή 80 ναυτικά μίλια. Κυριότεροι οικισμοί της Σίφνου είναι ο Αρτεμώνας, η Απολλωνία, το Κάστρο και το λιμάνι που ονομάζεται Καμάρες. Στην απογραφή του Φεβρουαρίου 2011 στο νησί της Σίφνου καταγράφηκαν 2600 μόνιμοι κάτοικοι εκ των οποίων οι περισσότεροι ασχολούνται με τον τουρισμό, τη γεωργία, την κτηνοτροφία, την αγγειοπλαστική και λιγότερο την αλιεία¹⁷.

Όσον αφορά τις απογραφές στα νησιά των Κυκλάδων, δε μπορούν να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα, καθώς οι περισσότεροι από τους κατοίκους το καλοκαίρι βρίσκονται στα νησιά δουλεύοντας σε τουριστικές επιχειρήσεις, ενώ το χειμώνα εγκαταλείπουν τα νησιά και μεταβαίνουν στην Αθήνα για να αποφύγουν το κλίμα απομόνωσης που δεσπόζει σε κάθε κυκλαδίτικο νησί τους χειμωνιάτικους μήνες, όπως και για να επιδιώξουν την ένταξη στην αστική ζωή της Αθήνας. Σύμφωνα με την παραπάνω διαπίστωση, τα αποτελέσματα από μια απογραφή δεν είναι ακριβή για τα νησιά των Κυκλάδων και ειδικότερα για τη Σίφνο καθώς κάθε χρόνο σημαντικό ποσοστό του πληθυσμού της πραγματοποιεί μια φυσική παλινδρόμηση μεταξύ Σίφνου και Αθήνας.¹⁸

1.2 Ιστορικό σημείωμα

Η γνώμη που υπερίσχυε μέχρι πρότινος αναφέρει ότι οι πρώτοι κάτοικοι της Σίφνου ήταν οι Κάρες, οι Φίνιοκες¹⁹ και οι Λέλεγες²⁰, θεωρία την οποία αμφισβήτησε ο Συμεωνίδης, λόγω του ότι οι ιστορικές πηγές είναι αβάσιμες και έχουν απορριφθεί. Πλέον η άποψη που κυριαρχεί είναι ότι οι

¹⁶ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 9.

¹⁷ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 11.

¹⁸ Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *Οι αγγειοπλάστες της Σίφνου*, Αθήνα: Εκδόσεις Αρσενίδη, σελ. 30-31.

¹⁹ Κάρολος Γκιων, (1995), *Η ιστορία της νήσου Σίφνου*, Αθήνα: Σύνδεσμος Σιφνίων, σελ. 71.

²⁰ Wagner Friedrich C., (2001), *Οι οικισμοί αγγειοπλαστών της Σίφνου: Ένα παράδειγμα ανώνυμης αρχιτεκτονικής ως έκφραση του περιβάλλοντος, του τρόπου ζωής, της οικονομίας, και της οικιστικής μορφής*, Μτφρ. Βαφειάδης – Χασόπουλος Ν., Αθήνα: Υπουργείο Αιγαίου, σελ. 29.

πρώτοι που κατοίκησαν στα νησιά του Αιγαίου ήταν προέλληνες ή Αιγαίοι²¹. Στην αρχαία Σίφνο την περίοδο μεταξύ 2800 και 2200 π.Χ., η Σίφνος υπήρξε σημαντικό εμπορικό κέντρο στο Αιγαίο, καθώς οι κάτοικοί της εκμεταλλεύονταν τα μεταλλεία που υπήρχαν στο εσωτερικό της και αργότερα είχαν αναπτύξει το εμπόριο προς το βόρειο Αιγαίο και τη δυτική Μεσόγειο στα πλαίσια ανταγωνισμού με τον μινωικό πολιτισμό. Άλλωστε μια ετυμολογία περί του ονόματός της, εξηγεί ότι σήμαινε «κούφια γη», λόγω των σπηλαίων με ορυκτά που υπάρχουν στο εσωτερικό του νησιού²². Εκείνη την περίοδο η Σίφνος εξήγαγε άργιλο, μόλυβδο και άργυρο, τα οποία εμπορευόταν σε όλο το αιγαιακό αρχιπέλαγος²³.

Με το πέρας του μινωικού αλλά και του μυκηναϊκού πολιτισμού, και γύρω στα 1130 π.Χ., Ίωνες από την ηπειρωτική Ελλάδα, αναμείχθηκαν στα νησιά των Κυκλάδων και στη Σίφνο προσφέροντας τις γνώσεις και τον τρόπο ζωής των Μυκηνών και εκσυγχρονίζοντας έτσι τον κυκλαδικό χώρο²⁴. Γύρω στα 750 π.Χ. υπάρχουν πηγές που μαρτυρούν την εκ νέου εκμετάλλευση στα μεταλλεία της Σίφνου, οπότε η οικονομία του νησιού σε συνδυασμό με το ειρηνικό σχετικά κλίμα που δέσποζε, συνετέλεσαν στην οικονομική ευρωστία του νησιού, με αποκορύφωμα την ανέγερση ναού των Σιφνίων στους Δελφούς προς τιμήν του Απόλλωνα το 525 π.Χ.²⁵. Η Σίφνος υπήρξε μέλος της Α' και της Β' Αθηναϊκής Συμμαχίας, και παρόλο που από το 337 π.Χ. την κυριαρχία του ελληνικού χώρου κατείχαν οι Μακεδόνες, η Σίφνος συνέχισε να κυριαρχείται από τους Αθηναίους. Όταν ήρθε η σειρά των Ρωμαίων να ασκήσουν εξουσία στον ελληνικό χώρο, το Αιγαίο ουσιαστικά διοικούνταν από πειρατές. Καθώς δεν υπήρχε ενδιαφέρον της Ρώμης να προστατεύσει το ελληνικό αρχιπέλαγος, οι πηγές γίνονται μηδαμινές, και αν η Σίφνος δεν ερημώθηκε, το επίπεδο διαβίωσης θα ήταν εξουθενωτικό, καθώς γειτονικά νησιά της Σίφνου όπως η Αμοργός, η Σέριφος, η Κύθνος και η Σίκινος αναφέρεται ότι είχαν ερημωθεί²⁶.

Από τις αρχές του πρώτου αιώνα π.Χ. μέχρι το 330 μ.Χ. οι ιστορικές πηγές της Σίφνου είναι ανύπαρκτες, και ενώ πλέον κυριαρχεί στην Ελλάδα η βυζαντινή αυτοκρατορία, η Σίφνος αναφέρεται σε ένα έγγραφο της «Επαρχίας των Νήσων» με πρωτεύουσα τη Ρόδο. Τα επόμενα χρόνια στιγματίστηκαν από σεισμούς, επιδημίες και οικονομική εξαθλίωση των κυκλαδικών νησιών, όπως επίσης και από συνεχείς ανακατατάξεις της διοίκησης της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Από το 807 μέχρι το 1035 οι επιδρομές καταρχήν των Μωαμεθανών και από το 829 των Αράβων

²¹ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 37-38.

²² Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 13.

²³ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 25.

²⁴ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 39. βλ. Επίσης Μαντινάος Κ., (2001), *Ίωνες και Αιολείς*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ερωδιός, σελ. 37.

²⁵ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 58-59. βλ. Επίσης Δάντης Σ. Ξ., (1966), *Η ιστορία και τα μνημεία των Δελφών: (μυθολογία, λατρεία θεών, αμφικτιονίες, έργα τέχνης, η δελφική ιδέα)*, Αθήνα: χ.ε., σελ. 61-66.

²⁶ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 78.

στην Κρήτη και στη συνέχεια στο Αιγαίο²⁷, δεν έχουν επιτρέψει την συγγραφή πηγών που να δίνουν κάποια σαφή πληροφορία για το νησί της Σίφνου²⁸.

Η Σίφνος το 1307 πέρασε στην ιδιοκτησία της φραγκικής οικογένειας Ντακορόνια²⁹ και το 1464 ενώθηκε με την οικογένεια Γοζαδίνου η οποία κατείχε τότε την Κέα. Η φραγκοκρατία στη Σίφνο διήρκεσε μέχρι το 1617, παρόλα αυτά από το 1537 ήταν εικονική, καθώς πλήρωναν φόρο στον σουλτάνο ώστε να μπορούν να διατηρήσουν τη γη τους αλώβητη³⁰. Συγκεκριμένα για το νησί της Σίφνου δεν έχουν διασωθεί πηγές για τη διαβίωση των κατοίκων στο νησί. Το μόνο που είναι γνωστό έχει να κάνει με την οικονομία του νησιού εκείνα τα 300 χρόνια, η οποία στηριζόταν κυρίως στη γεωργία και λιγότερο στην κτηνοτροφία. Άλλη μια πηγή προδίδει το πολύ χαμηλό βιωτικό επίπεδο των κατοίκων της Σίφνου, καθώς το 1470 ο πληθυσμός της ανερχόταν μόλις στα 1000 άτομα³¹.

Οι προσπάθειες της Βενετίας να προσηλυτίσει στον καθολικισμό τους ορθόδοξους της Σίφνου, δεν έφεραν αποτελέσματα, οι Οθωμανοί ήταν ελαστικοί και απασχολημένοι με τον πόλεμο εναντίον των Βενετών, κι έτσι οι Σιφνιοί άρχισαν και πάλι να βελτιώνουν την οικονομία τους με αποκορύφωμα την περίοδο 1620 – 1680 όπου η Σίφνος έγινε το μεγαλύτερο εμπορικό κέντρο των Κυκλάδων, με τη συμβολή του Σιφνιού εμπόρου Βασίλη Λογοθέτη ο οποίος κατείχε 15 πλοία, από τα συνολικά 35 που διέθετε το νησί της Σίφνου. Θεωρούνταν αξιόπιστος και από τους Οθωμανούς και από τους Βενετούς ηγεμόνες, ενώ ήταν πρόξενος της Βενετίας της Αγγλίας και της Γαλλίας. Αξιοσημείωτο είναι πως εκείνη την εποχή άνθρωποι που ήθελαν να ταξιδέψουν είτε προς την Ευρώπη είτε προς την Τουρκία, έφταναν στη Σίφνο και από κει έφευγαν για τον προορισμό της αρεσκείας τους με πλοία που διέθεταν οι Σιφνιοί έμποροι, καθώς είχαν υπογράψει συνθήκη με τους Βενετούς, να ταξιδεύουν τα καράβια τους ελεύθερα στην τότε βενετοκρατούμενη θάλασσα της Μεσογείου³².

Ο 18ος αιώνας στιγματίστηκε από το τέλος του βενετουρκικού πολέμου, από την ειρήνη των 50 χρόνων που ακολούθησε στο χώρο του Αιγαίου, και από την κατάληψη των Κυκλάδων των δυνάμεων της Ρωσίας από το 1770 μέχρι το 1774. Στα τέλη του 18ου αιώνα³³ και εν μέσω περιόδου κρίσης και φόβου για αντίποινα των Τούρκων λόγω της βοήθειας των νησιωτών στους Ρώσους, παρατηρείται κύμα μετανάστευσης από τη Σίφνο στην Κωνσταντινούπολη³⁴.

²⁷ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 107.

²⁸ Λιόλιος Γ., (2007), *Τχνη Εβραϊκής Παρουσίας στη Σίφνο*, Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία, σελ. 21.

²⁹ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 118. Βλ. Επίσης Miller W., (1997), *Ιστορία της Φραγκοκρατίας στην Ελλάδα (1204-1566)*, Μτφρ. Φουριώτης Α., Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σελ. 653.

³⁰ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 130.

³¹ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 127.

³² Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 154-163

³³ Βακαλόπουλος Α., (1961), *ό.π.*, σελ. 448.

³⁴ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 294.

Η Σίφνος συμμετείχε στην επανάσταση κατά των Τούρκων από τα τέλη Απριλίου του 1821, στέλνοντας στρατιώτες στην Ύδρα και τον Απρίλιο του 1828 συμπεριλήφθηκε στο νεοσύστατο τότε κράτος της Ελλάδας με πρωτεύουσα το Ναύπλιο. Μετά το θάνατο του Καποδίστρια και πιο συγκεκριμένα από το 1832, μεγάλος αριθμός των κατοίκων της Σίφνου μετανάστευσε σε Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια και λιγότερο στη Ρουμανία και στην Αθήνα, δημιουργώντας πολιτιστικούς συλλόγους και βοηθώντας με αυτόν τον τρόπο την οικονομία πίσω στο νησί της Σίφνου. Πολλοί από αυτούς που έμειναν πίσω, εκμεταλλεύτηκαν τον άργιλο που τους προμήθευε η γη και έγιναν αγγειοπλάστες με πρόσκαιρες μετοικήσεις σε διάφορα μέρη της Ελλάδας όπου υπήρχε ζήτηση σε πήλινα αγγεία³⁵.

Ο 20ός αιώνας σημαδεύτηκε από τη μικρασιατική καταστροφή του 1922, όπου Σιφνιοί που διέμεναν στην Κωνσταντινούπολη αλλά και στην υπόλοιπη Μικρά Ασία, άφησαν τις περιουσίες τους και επέστρεψαν είτε στη Σίφνο, είτε στην Αττική, και πιο συγκεκριμένα τον Πειραιά και το Μαρούσι³⁶. Η ιταλική κατοχή στο νησί της Σίφνου από το 1941 μέχρι το 1943 επέφερε και πάλι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης και από τότε μέχρι το 1970 και την ανάπτυξη της βιομηχανίας, οι αγγειοπλάστες της Σίφνου, όπου πλέον είχαν γίνει υπεράριθμοι, αναγκάζονταν να μεταναστεύουν τους καλοκαιρινούς μήνες για να ασκήσουν το επάγγελμά τους σε διάφορες πόλεις ή νησιά της Ελλάδας³⁷. Από τη δεκαετία του 1970 η οικονομία της Σίφνου βασίζεται μέχρι και σήμερα κατά μεγάλο ποσοστό στον τουρισμό.

1.3. Πολιτισμός και τέχνες

Η συγκεκριμένη ενότητα ως προέκταση της προηγούμενης παρουσιάζει επιμέρους ιστορικές πηγές μέσα στις οποίες γίνεται αντιληπτή η πολυπολιτισμικότητα της Σίφνου μέσα από την επιρροή των ανθρώπων και των πολιτισμών που πέρασαν από το νησί ανά τους αιώνες. Τα στοιχεία που δίνονται λειτουργούν ως συμπληρωματικό τεκμήριο για την εξαγωγή του συμπεράσματος που συνοδεύει την παρούσα έρευνα.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Αντώνη Τρούλλο, στα κτίσματα της Σίφνου εκτός από τους Φράγκους οι οποίοι το 1307 οχύρωσαν τον οικισμό του Κάστρου όπου και διέμεναν, με αρχιτεκτονική παρεμφερή της καταγωγής τους³⁸, σημαντικά επηρέασαν την πολεοδομία του νησιού και οι Κρητικοί, οι οποίοι ερχόμενοι στη Σίφνο μετά το πέρας του Βενετουρκικού πολέμου μεταλαμπάδευσαν την αρχιτεκτονική τους στο νησί, χτίζοντας μικρά σπίτια με αυλές και

³⁵ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 299.

³⁶ Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *ό.π.*, σελ. 75.

³⁷ Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *ό.π.*, σελ. 60-61.

³⁸ Τρούλλος Α., (1986), *Σίφνος: οδοιπορικό*, Αθήνα: χ.ε., σελ. 21.

περιστεριώνες³⁹. Το 1669 ήταν η πρώτη φορά στους τελευταίους αιώνες που παρατηρείται μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα Κρητικών στη Σίφνο κι αυτό συνέβη λόγω της νίκης των Τούρκων κατά των Βενετών και της ενσωμάτωσης της Κρήτης στην Οθωμανική αυτοκρατορία⁴⁰.

Οι προσωπικότητες που διετέλεσαν στη Σίφνο ανά τους αιώνες και η επιρροή τους στην κουλτούρα του νησιού συμβάλλει στην αναγνώριση ότι οι τέχνες και πιο συγκεκριμένα το μουσικό ιδίωμα του νησιού δεν απέκτησαν την ταυτότητα τους τυχαία. Όπως είδαμε παραπάνω, τον 17ο αιώνα και εν μέσω οθωμανικής κυριαρχίας η Σίφνος ανήλθε σε ένα από τα μεγαλύτερα εμπορικά κέντρα των Κυκλάδων. Μέσα από αυτή την οικονομική συγκυρία το 1687 ιδρύθηκε η σχολή του Αγίου Τάφου. Σε μια εποχή όπου στην ελληνική επικράτεια το μορφωτικό επίπεδο ήταν χαμηλό, η εκπαίδευση γινόταν πάντα υπό το πρίσμα της ορθοδοξίας παρόλα αυτά, τα εφόδια για εκείνη την εποχή ήταν αρκετά ώστε όσοι φοιτούσαν στη σχολή του Αγίου Τάφου να έχουν τη δυνατότητα να κατέχουν δυναμική θέση είτε σε επαγγέλματα του εξωτερικού, όπως ο τραπεζίτης στο Βουκουρέστι Ιωάννης Προβελέγγιος, είτε ως αξιόπιστοι κληρικοί, είτε ως πολιτικά πρόσωπα⁴¹. Ένας μαθητής και μετέπειτα δάσκαλος της συγκεκριμένης σχολής ήταν ο Νικόλαος Χρυσόγελος ο οποίος στην πρώτη ελληνική κυβέρνηση διετέλεσε υπουργός Δημοσίου Εκπαίδευσης και Εκκλησιαστικών από το 1829 μέχρι το 1832⁴². Πριν την επανάσταση του 1821 υπήρξαν Σιφνιοί μέλη της Φιλικής Εταιρίας οι οποίοι είχαν μαθητεύσει στην εν λόγω σχολή⁴³.

Ένας ποιητής που άφησε το στίγμα του στην ελληνική λογοτεχνία και καταγόταν από τη Σίφνο, είναι ο Στέλιος Σπεράντζας, ο οποίος γεννήθηκε το 1888 στη Σμύρνη από πατέρα Σιφνιό και σπούδασε στη Σμύρνη, στην Αθήνα και στο Παρίσι. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα εγκαταστάθηκε στην Αθήνα μέχρι το θάνατό του το 1962. Ο Αριστομένης Προβελέγγιος, ποιητής κι αυτός, γεννήθηκε στα Εξάμπελα της Σίφνου το 1850, σπούδασε στην Αθήνα, ύστερα μετέβη για περαιτέρω σπουδές στο Μόναχο, την Ιένα και τη Λειψία. Πέθανε στη Σίφνο το 1936. Ο Ιωάννης Γρυπάρης, λογοτέχνης, γεννήθηκε στον Αρτεμόνα της Σίφνου το 1870, σπούδασε στην Κωνσταντινούπολη στη Μεγάλη του Γένους σχολή και στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα μέχρι τον θάνατό του το 1942⁴⁴. Ο Νικόλαος Τσελεμεντές γεννημένος στην Αθήνα το 1878 καταγόταν από Σιφνιούς γονείς και ήταν αρχιμάγειρας με σπουδές στη Βιέννη και την Αμερική⁴⁵.

Όλοι οι παραπάνω άφησαν πίσω τους έργο το οποίο δεν είναι της παρούσης να αναλυθεί. Παρόλα αυτά εξετάζοντας την πορεία των δημοφιλών Σιφνιών μέσω της επιστημονικής

³⁹ Τρούλλος Α., (1986), *ό.π.*, σελ. 24.

⁴⁰ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 164.

⁴¹ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 216-223. βλ. Επίσης σελ. 240.

⁴² Βακαλόπουλος Α., (2009), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας και το πρώτο ελληνικό κράτος: (1828-1831)*, Θεσσαλονίκη: Σταμούλης, σελ. 448.

⁴³ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 239-241.

⁴⁴ Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *ό.π.*, σελ. 321-329.

⁴⁵ http://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος_Τσελεμεντές (επίσκεψη 05/06/2020)

βιβλιογραφίας που διασώζει για αυτούς ιστορικές πηγές, εξυπηρετείται συγχρόνως στην παρούσα έρευνα η αναζήτηση των μητρών πολιτισμού που διαμόρφωσαν το μουσικό τοπίο της Σίφνου στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.

Η ενασχόληση των Σιφνίων με την αγγειοπλαστική, εκτός από επάγγελμα που κάλυπτε τις βασικές τους ανάγκες, υπήρξε επίσης φορέας του πολιτισμού της Σίφνου, κι αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό εξετάζοντας την αισθητική που αναβλύζει μέσα από τη συγκεκριμένη τέχνη. Από τη μια η χρηστικότητα των αγγείων και η καθημερινή τους χρήση σε εποχές που η βιομηχανία δεν ήταν αναπτυγμένη, κι από την άλλη η ελευθερία των «τσικαλάδων» να προβάλουν την τέχνη τους μέσω των σκευών που φιλοτεχνούσαν, αποφέρει το αποτέλεσμα, το νησί της Σίφνου συχνά να ταυτίζεται με την αγγειοπλαστική, ενώ πολλές φορές οι κάτοικοι της Σίφνου αποκαλούνται κι ως «τσικαλάδες»⁴⁶. Ωστόσο αυτό που σχετίζεται με την παρούσα έρευνα, έχει να κάνει με τον υπερπληθυσμό των αγγειοπλαστών στη Σίφνο μετά το 1950⁴⁷ και την αναγκαστική τους μετοίκηση, είτε εποχική, είτε μόνιμη σε πολλές περιοχές της Ελλάδας, όπως η Κύθνος, η Άνδρος⁴⁸, η Καλαμάτα, το Μαρούσι και ο Βόλος⁴⁹.

Το μουσικό ιδίωμα κάθε τόπου συνδέεται άρρητα με τους πολιτισμούς που ήρθαν σε επαφή με αυτόν διαμέσου των αιώνων είτε άμεσα είτε έμμεσα, και προσδίδει τη μοναδική ταυτότητά του στην επικοινωνία και το ποσοστό επιρροής που δέχτηκε από κάθε πολιτισμό ξεχωριστά. Στην παρούσα περίπτωση, το σύντομο αλλά αναγκαίο ιστορικό σημείωμα που προηγήθηκε λειτουργεί ως το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε ανά τους αιώνες ο πολιτισμός της Σίφνου και παρουσιάζει κυρίως τους τόπους που οι Σιφνιοί είχαν επαφή, ώστε να εξαχθεί τεκμηριωμένα το συμπέρασμα για την καταγωγή του ύφους αλλά και του μουσικού ρεπερτορίου του νησιού από το 1950 μέχρι το 2000.

⁴⁶ Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *ό.π.*, σελ. 28.

⁴⁷ Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *ό.π.*, σελ. 71.

⁴⁸ Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *ό.π.*, σελ. 62.

⁴⁹ Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *ό.π.*, σελ. 68.

Κεφάλαιο 2

Η μουσική της Σίφνου

2.1. Μια πρώτη εικόνα

Έχοντας προσδιορίσει το γεωγραφικό, ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο του νησιού, μπορεί πλέον η εργασία να αφιερωθεί εξ ολοκλήρου στη μουσική του. Καθώς τεκμηριώθηκε η μετακίνηση του πληθυσμού ανά τους αιώνες από τη Σίφνο στην Κωνσταντινούπολη, στην Αθήνα και σε πολλές ακόμα πόλεις του κόσμου, μπορεί να εξαχθεί συμπέρασμα για την προέλευση συγκεκριμένων τραγουδιών, ώστε στο τέλος να έχει δημιουργηθεί ένας χάρτης με τις κυριότερες επιρροές της μουσικής του νησιού που ερευνάται. Πέρα από τα ελάχιστα παραδείγματα που βοήθησαν από τη βιβλιογραφία να αντληθούν στοιχεία για την προέλευση του ρεπερτορίου της Σίφνου, χρειάστηκε η συζήτηση τόσο με Σιφνιούς, όσο και η προσωπική εμπειρία του γράφοντος για να υπάρξει αποτέλεσμα άξιο έρευνας. Αξίζει να αναφερθεί εδώ πως το μουσικό ιδίωμα της Σίφνου αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι από την παιδική ηλικία του γράφοντος, καθώς υπήρχαν σιφνέικες μουσικές επιρροές στη Φολέγανδρο. Παρόλα αυτά έγινε προσπάθεια και επιτεύχθηκε η αντικειμενικότητα και η εξ ολοκλήρου καταγραφή και αναφορά στοιχείων που για τον γράφοντα είναι δεδομένα. Ακούγοντας κανείς για πρώτη φορά μουσική από τη Σίφνο από το 1950 μέχρι το 2000 μπορεί να εξάγει τα εξής συμπεράσματα:

Το οργανολόγιο είναι πάντα το ίδιο. Η μουσική της Σίφνου στηρίζεται στη λεγόμενη κυκλαδίτικη ζυγιά⁵⁰, δηλαδή βιολί⁵¹ και λαούτο⁵². Αυτού του είδους τα μουσικά σύνολα στο νησί λέγονται «τακίμια». Στο συγκεκριμένο σημείο αξίζει να γίνει αναφορά για το επίπεδο των μουσικών της Σίφνου. Στην πρώτη ακρόαση μουσικής από τη Σίφνο, μπορεί να θεωρηθεί ότι οι μουσικοί δεν έχουν υψηλό επίπεδο τεχνικής και ίσως εξαχθεί το συμπέρασμα ότι είναι ερασιτέχνες. Σαφώς και οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, είναι ερασιτέχνες, καθώς το βασικό επάγγελμά τους δεν είναι η μουσική, ωστόσο ο τρόπος παιξίματος δε θα πρέπει να μπερδεύει τον ακροατή επειδή δε θυμίζει πουθενά τις στρογγυλεμένες νότες της ελληνικής δισκογραφίας του 20ού αιώνα. Το να μεταφέρει ένας μουσικός στο όργανό του το συγκεκριμένο ύφος χωρίς να έχει καμία επαφή με τη μουσική της Σίφνου, κρύβει κινδύνους που ίσως κι ο ίδιος να μην αντιληφθεί εξαρχής. Το ύφος της σιφνέικης μουσικής μπορεί να δείχνει ότι επιτελείται από ερασιτέχνες με χαμηλό τεχνικό επίπεδο, αλλά στην πραγματικότητα ο συγκεκριμένος ήχος απαιτεί ιδιαίτερη τεχνική και ακούσματα, ώστε

⁵⁰ Σαρρής Χ., “Μουσική και χορός”, στο Αυδίκος Ε. (επιμ.), (2014), *Ελληνική λαϊκή παράδοση από το παρελθόν στο μέλλον*, Αθήνα: Αλέξανδρος, σελ. 300.

⁵¹ Ανωγειανάκης Φ., (1976), *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά όργανα*, Αθήνα: Εθνική τράπεζα της Ελλάδος, σελ. 275.

⁵² Ανωγειανάκης Φ., (1976), *ό.π.*, σελ. 234.

το ιδίωμα της Σίφνου να γίνει τρόπος ζωής για τον μουσικό που επιχειρεί να ενταχθεί σε μια τόσο δυσπρόσιτη μουσική παράδοση.

Ο ακροατής που ακούει για πρώτη φορά το σιφνέικο ρεπερτόριο, παρατηρεί επίσης ότι η φόρμα που δεσπόζει στα περισσότερα μουσικά παραδείγματα είναι η ίδια με το μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής δισκογραφίας, ώστε να απομνημονεύεται εύκολα ακόμα και από την πρώτη ακρόαση μέσα σε τρία με τέσσερα λεπτά που διαρκεί μια ηχογράφιση σε δίσκο 78 στροφών. Η φόρμα που δεσπόζει στην σιφνέικη μουσική είναι η εξής: Πρώτο μέρος – δεύτερο μέρος – πρώτο μέρος. Παρόλα αυτά υπάρχουν και οι εξαιρέσεις σε κομμάτια όπως ο «Άην Ηλιάς» και ο «Θεραπιανός», όπου υπάρχουν περισσότερα μέρη μέσα στη φόρμα τους και παρατηρείται ελευθερία στο πως και πότε θα παιχτούν αυτά τα μέρη, ανάλογα με τον βιολιτζή και τη διάθεση που υπάρχει εκείνη τη στιγμή. Ίσως αυτή η διαφορά στις φόρμες των τραγουδιών να μπορεί να διαχωρίσει κομμάτια τα οποία έχουν παρθεί από ηχογραφήσεις και τραγούδια τα οποία έφτασαν στη Σίφνο με την προφορική παράδοση.

Το μεγαλύτερο ποσοστό του ρεπερτορίου της μουσικής της Σίφνου βρίσκεται σε ρυθμό $2/4$ ⁵³, ώστε να μπορεί να εξυπηρετεί τους χορευτές, οι οποίοι χόρευαν κατά κανόνα μια σιφνέικη παραλλαγή του συρτομπάλλου⁵⁴. Οι εξαιρέσεις όσον αφορά το ρυθμό στο ρεπερτόριο που εξετάζεται είναι ελάχιστες και βρίσκονται σε κομμάτια όπως η «Περβολαριά», κομμάτι που πάρθηκε αυτούσιο από την πρώτη εκτέλεση, και επιτελείται σε ρυθμό $7/8$, όπως και στα «ευρωπαϊκά» κομμάτια όπου δεν υπάρχουν σαφείς πηγές για το από ποια παράδοση έχουν καταλήξει στη Σίφνο, πάντως οι ίδιοι οι ντόπιοι τα ονομάζουν «ευρωπαϊκά» ή «βαλς» ή «φοξ τροτ» και επιτελούνται συνήθως σε ρυθμό $6/8$. Ενδιαφέρον επίσης έχει η περίπτωση του μπάλου που το πρώτο του μέρος επιτελείται σε ρυθμό $3/4$ ⁵⁵ και στη συνέχεια ακολουθεί το μέρος των $2/4$. Από το ρεπερτόριο των 226 κομματιών υπάρχει και ένα ζειμπέκικο παιγμένο από τον Μουγάδη στο βιολί και τον Λευτέρη Λουκατάρη στο λαούτο, «Ο Μεμέτης» σε ρυθμό $9/4$. Τέλος, να σημειωθεί ότι τα περισσότερα κομμάτια ρυθμού $2/4$ που μελετήθηκαν για τις ανάγκες της έρευνας ακροβατούσαν μεταξύ δίσημου και εξάσημου ρυθμικού μοτίβου. Όπως σε πολλές επιμέρους παραδόσεις της Ελλάδας, έτσι και στη Σίφνο, τα κομμάτια παίζονται «κουνημένα» αν αυτός ο όρος μπορεί να χαρακτηριστεί ως μουσικός. Ακροθιγώς σε αυτό το μέρος να επισημανθεί πως, σε μερικά σημεία των ηχογραφήσεων με μέτρο $2/4$, κυριαρχούσε η αίσθηση των τρίχων μεταξύ των ισχυρών αξιών κάθε μέτρου⁵⁶, παρά η αίσθηση των δέκατων έκτων⁵⁷.

⁵³ Παύλου Λευτέρης, (2006), *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, Αθήνα: Fagotto, σελ. 32.

⁵⁴ Τρούλλος Αντ., (1986), *ό.π.*, σελ. 160.

⁵⁵ Και όχι σε ρυθμό $7/8$ όπως έχει δισκογραφηθεί μεταγενέστερα.

⁵⁶ Παύλου Λευτέρης, (2006), *ό.π.*, σελ. 25.

⁵⁷ Παύλου Λευτέρης, (2006), *ό.π.*, σελ. 8.

Το πρώτο γνώρισμα που κάνει εντύπωση στον ερευνητή ακούγοντας για πρώτη φορά το μουσικό ρεπερτόριο της Σίφνου, είναι σαφώς η σύσταση των «μουσικών κλιμάκων⁵⁸» που δεσπόζουν στη συγκεκριμένη παράδοση, όπως επίσης και οι μετατροπίες που επιτελούνται σε κάποια κομμάτια. Ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου παίζεται σε μορφώματα μακάμ με τριμητόνιο⁵⁹, όπως ο «Σουλτανής» που παίζεται σε μακάμ χιτζάζ, η «Χερρόνησος» σε μακάμ νικρίζ, το «Καναράκι» σε μακάμ χουζάμ⁶⁰. Ένα άλλο μόρφωμα που δεσπόζει στη μουσική παράδοση της Σίφνου είναι η μεγάλη τρίτη είτε αυτό είναι ματζόρε, είτε ραστ⁶¹ και σαφώς, όπως σε όλες τις παραδόσεις των νησιών των Κυκλάδων έτσι και στη Σίφνο, αισθητή κάνουν την παρουσία τους το μόρφωμα ουσάκ ή το μόρφωμα κιουρντί⁶². Σε μερικά κομμάτια γίνεται αντιληπτή και η μετατροπία από ένα μακάμ σε ένα άλλο. Επιγραμματικά να αναφερθεί εδώ πως στο κομμάτι «Άην Ηλιάς» παρατηρείται ένας καταγισμός από μετατροπίες στις πρώτες κιόλας νότες του πρώτου μέρους μεταξύ νικρίζ, χιτζάζ, ραστ, μέχρι που η μελωδική γραμμή καταλήγει στην τονική σε τετράχορδο ουσάκ.

Ο ρόλος του λαούτου που εναρμονίζει τη μελωδία με συγχορδίες με 5ες, αλλά και το αφαιρετικό παίξιμο της μελωδίας μαζί με το βιολί, αποτελούν ένα ακόμα στοιχείο που κάνει ιδιαίτερο το σιφνέικο ιδίωμα. Σε όλα τα μουσικά παραδείγματα που εξετάστηκαν, το λαούτο εκτός από το συνοδευτικό χαρακτήρα που κατέχει, όπως συμβαίνει σε όλη σχεδόν την ελληνική επικράτεια, φαίνεται πως λειτουργεί και σαν όργανο που τονίζει σε απόσταση μιας οκτάβας χαμηλότερα νότες της μελωδικής γραμμής που παίζει το βιολί, συνήθως τη νότα που συμπίπτει με το δεύτερο τέταρτο του μέτρου. Ο συνδυασμός της εναρμόνισης μόνο με την τονική και την πέμπτη βαθμίδα, όπως και οι περαστικές νότες που συνηχούν με την κύρια μελωδία, προσδίδουν στο λαούτο ένα ξεχωριστό ρόλο στην μουσική παράδοση της Σίφνου.

Αξίζει να σημειωθεί στο συγκεκριμένο σημείο ότι η διαφορετική προσέγγιση κουρδίσματος των οργάνων έγινε αναπόσπαστο κομμάτι της επιτέλεσης και τελικά της μουσικής παράδοσης του νησιού. Όσον αφορά το βιολί, δεν συναντάται πουθενά στις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν η ταύτιση του κουρδίσματος στο κατεξοχήν κούρδισμα που υπερέχει στις μέρες μας, δηλαδή στο λα = 440 Hz. Αυτό συμβαίνει κυρίως για δύο λόγους. Ο πρώτος έχει να κάνει με το ότι την περίοδο από το 1950 μέχρι το 1980 ίσως ήταν δύσκολο να υπάρχουν εύκαιρα κουρδιστήρια, οπότε το κούρδισμα γινόταν με το αυτί, δηλαδή όταν ο οργανοπαίκτης κούρδιζε, σύμφωνα με τα βιώματα

⁵⁸ Έχοντας επαρκή γνώση όσον αφορά τη λογική των μακάμ και βλέποντας ότι το σύστημα των πενταχόρδων και τετραχόρδων στη συγκεκριμένη παράδοση εξυπηρετεί την έρευνα, και για να αποφευχθούν τυχόν ανακρίβειες, θεωρήθηκε σωστό η ανάλυση των μουσικών παραδειγμάτων να βασιστεί στη λογική του μακάμ.

⁵⁹ Τσιαμούλης Χ., Ερευνίδης Π., (1998), *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, Αθήνα: Δόμος, σελ. 295.

⁶⁰ Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, (2006), *Η μουσική των Αράβων*, Μετάφραση: Βασίλης Τζωρτζίνης, Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς, σελ. 31 – 34.

⁶¹ Αϊντεμίρ Μ., (2012), *Το τούρκικο μακάμ*, Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, Σελ.31.

⁶² Τσιαμούλης Χ., Ερευνίδης Π., (1998), *ό.π.*, σελ. 297 – 298.

του, «ένιωθε» ευχάριστη τη νότα στο αυτί του και κούρδιζε σύμφωνα με τη δική του υποκειμενική κρίση. Αν αναλογιστεί κανείς ότι τα όργανα χρησιμοποιούνταν μόνο στα πανηγύρια, χωρίς περαιτέρω εξάσκηση, ότι ίσως να μην ήταν ποιοτικά και να μην γινόντουσαν συχνές επισκευές, οπότε οι περιβαλλοντικοί παράγοντες όπως η υγρασία, τα επηρέαζαν, τότε ίσως με το σημερινό κατεξοχήν κούρδισμα οι χορδές να έφταναν αρκετά ψηλά πάνω στο μπράτσο και αυτό να δυσκόλευε τους οργανοπαίκτες στο παίξιμο. Μια ακόμα όχι τόσο τεκμηριωμένη υπόθεση, αλλά άξια αναφοράς έχει να κάνει με τους δίσκους 78 στροφών και τους φωνόγραφους. Εκείνη την εποχή όπου ο μόνος τρόπος να ακουστεί μια ηχογράφιση ήταν από τα συγκεκριμένα κακής ποιότητας μέσα, η αλλοίωση της τονικότητας ήταν πιθανή, και ίσως μπερδευε τους μουσικούς που θεωρούσαν ότι η «ξεκούρδιστη» νότα που άκουγαν ήταν σωστή. Ο συνδυασμός αυτών των περιπτώσεων έχει καθιερώσει αυτή τη συνθήκη στη σιφνέικη μουσική. Ακόμη και σήμερα σε γλέντια στο νησί, αφού παιχτούν τα εκτός Σίφνου νησιώτικα και τα λαϊκά σε κούρδισμα λα = 440 Hz, όταν έρχεται η ώρα για τα «Σιφνέικα», το βιολί κουρδίζει ένα τόνο χαμηλότερα, καθώς πλέον είναι κομμάτι προσέγγισης του ύφους και παιξίματος.

Σε μερικά από τα δείγματα που μελετήθηκαν σε αυτή την έρευνα, η μελωδία τους μπορούσε να ταυτιστεί με εκτός Σίφνου δισκογραφημένα κομμάτια, ωστόσο ο στίχος ήταν διαφοροποιημένος, καθώς κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης οι μουσικοί, ή πολλές φορές οι παρευρισκόμενοι, αυτοσχεδίαζαν πάνω σε μια γνωστή μελωδία για να διασκεδάσουν τον κόσμο και εν τέλει το κομμάτι γινόταν διάσημο με τους αυτοσχέδιους στίχους των ντόπιων⁶³. Αξιοσημείωτο είναι το παράδειγμα του τραγουδιού «στου Άη Μαρκουριού τη μάντρα» όπου ξεδιπλώνεται μια κωμική ιστορία για τον γαμπρό που ήθελε να ξεφύγει από τη νύφη τη μέρα του γάμου τους, στίχοι οι οποίοι βασίζονταν στη μελωδική γραμμή από το «Αρμενάκι»⁶⁴. Ένα ακόμη παράδειγμα που επιβεβαιώνει την παραπάνω θέση, έχει να κάνει με το σιφνέικο κομμάτι «Γαλανομάτα» στο οποίο οι στίχοι δεν έχουν καμία σχέση με αυτούς της μελωδίας που δανείζεται από τη «Γερακίνα»⁶⁵.

Η συγκεκριμένη έρευνα έδωσε έμφαση στο μουσικολογικό κομμάτι της παράδοσης της Σίφνου, παρόλα αυτά, ο στιχουργικός πλούτος μέσω της «ρίμας», δηλαδή στίχων που τραγουδούσαν σε ήδη υπάρχουσες μελωδίες οι Σιφνιοί με σκοπό να σατιρίσουν καταστάσεις και ανθρώπους του νησιού, των καλάντων για ιδιάζουσες περιπτώσεις εκτός από τα πρωτοχρονιάτικα, αλλά και η ευχέρεια στη δημιουργία αυτοσχέδιων στίχων από τους Σιφνιούς αξίζει να ερευνηθεί περαιτέρω.

⁶³ Τρούλλος Α., (1960), *Τα λαϊκά χορευτικά τραγούδια της Σίφνου*, (χ.τ.), (χ.ε.), σελ. 5.

⁶⁴ Κυρία Κούλα, (1920), Panhellenion Αμερικής, αριθμός μήτρας PAN-5027.

⁶⁵ Δανάη Μαρούδα, Τώνης Μαρούδας, Βασίλης Τσιτσάνης, (1948), Columbia Ελλάδος, αριθμός μήτρας CG-2424.

2.2. Μουσικά δίκτυα στη Σίφνο

Ο ερευνητής αναλύοντας περαιτέρω και εξετάζοντας το κάθε παράδειγμα του σιφνέικου ρεπερτορίου ξεχωριστά, εξάγει το συμπέρασμα ότι η μουσική της Σίφνου αποτελείται από δύο κυρίαρχα είδη εκ των οποίων το πρώτο υποστηρίζει την παρουσία εντόπιας μουσικής στο νησί, καθώς υπάρχουν κομμάτια που δεν έχουν σαφή προέλευση και οι στίχοι τους αναφέρονται στην καθημερινή ζωή της Σίφνου αλλά και σε τοπωνύμια του νησιού, και το δεύτερο τεκμηριωμένα προέρχεται από την παράδοση των καφέ αμάν και του ρεμπέτικου που στις αρχές του 20ου αιώνα ακουγόταν από την αστική τάξη της Αθήνας. Επηρεάστηκε λιγότερο από τα ελαφρά τραγούδια της Αθήνας, στο πλαίσιο υιοθέτησης των Σιφνιών της διασκέδασης της πρωτεύουσας και από το ρεπερτόριο της οικογένειας Κονιτοπούλου, που προβαλλόταν από το 1970 ως το κατεξοχήν νησιώτικο, από τραγούδια που θυμίζουν καντάδες ή βαλς, και από επτάσημους ρυθμούς της ηπειρωτικής Ελλάδας οι οποίοι ίσως να εδραιώθηκαν στο νησί κατά την εποχή της δικτατορίας, πάντα όμως υπό το πρίσμα και την αισθητική του μουσικού περιβάλλοντος της Σίφνου.

Τα εμπορικά, πολιτικά αλλά και πολιτισμικά δίκτυα κάθε δυσπρόσιτου τόπου, κατά κανόνα έχουν κοινές συνισταμένες, ειδικά στις περιπτώσεις που αυτοί οι τόποι μπορούν να προσεγγιστούν μόνο από τη θάλασσα και από συγκεκριμένους προορισμούς. Το παράδειγμα της Σίφνου στη συγκεκριμένη εργασία μπορεί να επιβεβαιώσει τις ζυμώσεις που συμβαίνουν, καθώς η άμεση συγκοινωνία της Κωνσταντινούπολης και της Αθήνας με το νησί, όπως και οι παροικίες των κατοίκων της Σίφνου και στις δύο μεγαλουπόλεις, μπορεί να αιτιολογήσει σε μεγάλο βαθμό τη ζύμωση και των δύο υφών στο πλαίσιο της παραδοσιακής μουσικής του τόπου. Ωστόσο, οι πολιτισμικές ψηφίδες που εκτείνονται μέχρι και τη Σίφνο, ενίοτε φτάνουν στο νησί μέσω άλλων προελεύσεων και όχι από τα κύρια σημεία αναφοράς. Αυτό επαληθεύει άλλωστε και το «Σηλυβριανό συρτό», το οποίο εκτός ότι είναι δημοφιλές στη λαϊκή παράδοση της Σίφνου, σε πολλά ακόμα νησιά⁶⁶ κατατάσσεται στα συρτά που παίζονται στην αρχή ενός γλεντιού. Εκεί άλλωστε δικαιολογείται και το γεγονός ότι τα κομμάτια που έρχονται σε ένα τοπικό ιδίωμα μέσω άλλων προελεύσεων, μεταβάλλονται τόσο ώστε πρωτότυπο και διασκευή σε μερικές περιπτώσεις να μη βρίσκουν σχεδόν κανένα κοινό σημείο. Εξάλλου οι τίτλοι των κομματιών που οι ίδιοι οι ντόπιοι τους δίνουν, είτε έχουν ακριβώς το ίδιο όνομα με τα πρωτότυπα κομμάτια⁶⁷, είτε έχει παραλλαχτεί η ονομασία τους ώστε να τα θυμούνται ευκολότερα⁶⁸.

Στο σιφνέικο ρεπερτόριο εκτός των άλλων υπάρχουν τραγούδια εκ των οποίων οι πρωτότυπες ηχογραφήσεις εκτελούνται από μεγάλες ορχήστρες με δυτικότροπη αρμονία και σε

⁶⁶ Σέριφο, Αμοργό, Πάρο, Φολέγανδρο.

⁶⁷ «Απόψε θα περάσω», «Μάγκικο», «Περιβολαριά».

⁶⁸ «Πάλι μεθυσμένος είσαι» αντί για «Κουτσαβάκι» ή «Σουλτανής» αντί για «Hicâz Sirto» του Sultan Abdulaziz.

ύφος που φαντάζεται κανείς ότι δε μπορεί να μεταφερθεί σε μια παράδοση, και πόσο μάλλον στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Παρόλα αυτά τραγούδια όπως το «Καπετάνιε χαμογέλα»⁶⁹ κ.α. έχουν ενσωματωθεί στο σιφνέικο παραδοσιακό ρεπερτόριο επιτελούμενα από ένα βιολί και ένα λαούτο. Οι μουσικοί μαζί με τους παρευρισκόμενους των πανηγυριών έχοντας την ανάγκη να υιοθετήσουν τον τρόπο διασκέδασης της Αθήνας ή επειδή άκουσαν κάποιο από αυτά τα τραγούδια σε φωνόγραφο και τους άρεσε, δημιούργησαν μέσα από ζυμώσεις, ενδιαφέρουσες για τη λαογραφία μουσικές διασκευές. Ο βιολιτζής αναλάμβανε την κύρια μελωδία όπως την αντιλαμβανόταν, προσθέτοντας τις παραδοσιακές τρίλιες⁷⁰ και στολισμούς που θα χρησιμοποιούσε σε ένα σιφνέικο κομμάτι, ενώ ο λαουτιέρης έχοντας λίγες γνώσεις και μεταφράζοντας την αρμονία σύμφωνα με τα δικά του βιώματα, χρησιμοποιούσε τις συγχορδίες με 5ες, όπως και τις περαστικές νότες που συνέπεφταν με τη μελωδία του βιολιού και δημιουργούσαν μια διασκευή υπό το πρίσμα της σιφνέικης παραδοσιακής μουσικής. Αν αυτή η διασκευή εξυπηρετούσε τις ανάγκες των ακροατών ή των χορευτών, ενσωματωνόταν στη μουσική του νησιού.

Όσον αφορά το είδος των «βαλς», «φοξ τροτ» και «φοξ αγκλέ» χορών, οι πηγές για το από που κατάγονται και πως βρέθηκαν στο νησί είναι ελάχιστες έως μηδαμινές. Οι κάτοικοι της Σίφνου συχνά αναφέρουν το συγκεκριμένο είδος ως «ευρωπαϊκά». Η καταγωγή των συγκεκριμένων κομματιών όπως φαίνεται δεν είναι κοινή, αφού κάποια ήταν ρεμπέτικα, ή σμυρνέικα και μέσω των ζυμώσεων απέκτησαν εντελώς δική τους υπόσταση σε στίχο ή σε μελωδία και άλλα ακούγονται σε ταινίες του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου ως νανουρίσματα.⁷¹ Οι ρυθμοί των περισσότερων κομματιών αυτής της κατηγορίας, αντί για 2/4 όπως συνηθίζεται, είναι 6/8 και οι μουσικές κλίμακες που τα πλαισιώνουν είναι στην πλειοψηφία τους μινόρε ή ματζόρε, διαχωρίζοντας έτσι τη θέση τους από τα υπόλοιπα, που βρίσκονται σε μακάμ κυρίως τα οποία περιέχουν τριμητόνια. Όπως αναφέρει ο Τσαντάνης, τα «ευρωπαϊκά» υπάρχουν και στην Πάρο, και χορεύονται ακόμα σε κάποιες περιπτώσεις. Η δική του εξήγηση για αυτούς τους χορούς αποδίδεται στα ρωσικά μπαλέτα που έφταναν στη Σμύρνη και έδιναν παραστάσεις με παρόντες πολλούς νησιώτες οι οποίοι είχαν μεταναστεύσει εκεί πριν τη μικρασιατική καταστροφή. Για τον ίδιο λόγο υπάρχουν υποψίες ότι το κομμάτι «Ρούσικο» το οποίο συναντάται στη μουσική της Πάρου αλλά και της Λέσβου προέρχεται από τη Σμύρνη⁷².

Όλο αυτό το ταξίδι στο χρόνο αλλά και το χώρο, είτε τον ελληνικό είτε το διεθνή, για να βρεθούν στοιχεία που τεκμηριώνουν την καταγωγή της μουσικής της Σίφνου, επιβεβαιώνουν την

⁶⁹ Μαίρη Λω, Νίκυ Γιάκοβλεφ, Κ. Νικολαΐδης, (1948), *His Masters Voice*, αριθμός μήτρας OGA-1315.

⁷⁰ Καρακώστας Σ., (2016), *Η οργανική μουσική στο Ξηρόμερο, Οργανικές συνθέσεις, Τροπολογική και Μορφολογική ανάλυσή τους*, Πτυχιακή εργασία ΤΛΠΜ, Άρτα, σελ. 25.

⁷¹ Ταινία: «Οι γαμπροί της ευτυχίας», 1962.

⁷² Τσαντάνης Ν., (2011), *Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και στη Σύρο*, Πτυχιακή εργασία ΤΛΠΜ, Άρτα, σελ. 67 -68.

επίδραση εξωτερικών από το νησί παραγόντων, κάνοντας την έρευνα άκρως ενδιαφέρουσα. Παρόλα αυτά σε πολλές περιπτώσεις όπου οι πηγές είναι μηδαμινές, καλό είναι να ληφθεί υπόψιν το κείμενο της Αίγλης Μπρούσκου⁷³ το οποίο αναφέρει πως, σε βάθος χρόνου και αφού έχουν γίνει αμέτρητες ζυμώσεις, είναι περιττό να ερευνηθεί αν η πρωτότυπη πηγή είναι γραπτή ή προφορική, καθώς η πηγή ενδέχεται να μην παρουσιάζει καμιά ομοιότητα με την περίπτωση που ερευνάται στην παρούσα εργασία.

2.3. Η μη επικράτηση του σιφνέικου ιδιώματος στα κατεξοχήν νησιώτικα

Με εξαίρεση το κομμάτι «στον Αρτεμών»⁷⁴, του οποίου η μελωδία προέρχεται από τον σιφνέικο «Θεραπιανό», δε μπορεί να υποστηριχθεί η ύπαρξη του ιδιώματος της Σίφνου ως του κατεξοχήν νησιώτικου μαζί με αυτό της Νάξου. Παρόλα αυτά, έχει επικρατήσει η μουσική παράδοση μόνο από την τελευταία, και ειδικότερα από την οικογένεια Κονιτοπούλου. Συνδεδετικός κρίκος αυτής της συνθήκης ήταν ο Σίμων Καράς, ο οποίος κατέχοντας τη θέση του παραγωγού παραδοσιακής μουσικής στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας από το 1938 μέχρι το 1972⁷⁵, ήταν αυτός που κινούσε τα νήματα για τα μουσικά ιδιώματα της Ελλάδας που ακούγονταν από τις ραδιοφωνικές συχνότητες της εποχής. Μαζί με την οικογένεια Κονιτοπούλου, από την κρατική ραδιοφωνία ακούστηκε μεταξύ άλλων και η οικογένεια Ξανθάκη από τη Σίφνο και η Άννα Σαρρή – Καραμπεσίνη από τη Χίο, αναιρώντας τη σκέψη ότι υπήρχε εύνοια μόνο προς την οικογένεια της Νάξου.

Παρόλα αυτά, ο Κωνσταντίνος Γεωργούλης σε μια προσωπική συζήτηση, δίνει μια διαφορετική εξήγηση για την ταύτιση των Κονιτόπουλων με το νησιώτικο ιδίωμα του Νοτίου Αιγαίου. Παρόλο που εν πρώτοις οι τρεις αυτές οικογένειες προβάλλονταν με την ίδια συχνότητα από τον κρατικό ραδιοφωνικό σταθμό, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο η κάθε οικογένεια και το ύφος της περιοχής που πρέσβευε, η οικογένεια Κονιτοπούλου σε αντίθεση με την οικογένεια Ξανθάκη και την οικογένεια Καραμπεσίνη, ήταν η μόνη που μεταλαμπάδευσε στους απόγονούς της το επάγγελμα του μουσικού, πράγμα που έστρεψε τη δημοσιότητα εξ ολοκλήρου στο ιδίωμα της Νάξου. Κατά τον Γεωργούλη αυτή η συγκυρία επέφερε τη σημερινή συνθήκη στο χώρο του νησιώτικου, δίνοντας μια λογική εξήγηση για το φαινόμενο της ταύτισης του ύφους όλων των νησιών των Κυκλάδων σε συνθέσεις μιας συγκεκριμένης οικογένειας μουσικών. Μια ακόμα

⁷³ Μπρούσκου Α., “Από μία μόνο λέξη: αναζητώντας το νόημα της “χαμένης” προφορικής παράδοσης”, στο (2007), *Προφορικότητες: Τα κείμενα (τετράδιο 3)*, Άρτα: Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 29.

⁷⁴ Ε. Κονιτοπούλου – Λεγάκη, Γ. Κονιτόπουλος, (1964), *Olympic* (2), αριθμός μήτρας OE 80069.

⁷⁵ Διονυσόπουλος Ν., “Σίμων Καράς, ο δάσκαλος, ο ερευνητής”, περιοδικό *Δίφωνο*, τεύχος 43, Απρίλιος 1999, σελ. 109 – 110.

εξήγηση έχει να κάνει με τη φόρμα και τον στίχο των κομματιών των δύο αυτών νησιών. Από τη μια τα τοπικού χαρακτήρα σιφνέικα έχουν περίπλοκη φόρμα και στίχο που αναφέρεται σε τοπωνύμια του νησιού, και από την άλλη τα ναξιώτικα έχουν σαφώς πιο απλή φόρμα και στίχο που απευθύνεται σε περισσότερους ακροατές.

Με τα Μαζικά Μέσα Ενημέρωσης και πιο συγκεκριμένα, το ραδιόφωνο, οργανώθηκε πολιτιστικά και η Τουρκία από τις αρχές του 20ου αιώνα, καθώς στην προσπάθεια εκσυγχρονισμού και δυτικοποίησης του κράτους, χρησιμοποιήθηκε το ραδιόφωνο ώστε να παγιωθούν στερεότυπα για την καταγωγή των καταξιωμένων μουσικών, αλλά και την ανάδειξη της κλασικής τουρκικής μουσικής και του αλά φράγκα ύφους, παρουσιάζοντάς το ως ανώτερο σε σχέση με το αλά τούρκα⁷⁶. Όμοια μέθοδο φαίνεται να χρησιμοποίησε και το ελληνικό κράτος σε μια εποχή όπου τα νεοσύστατα βαλκανικά κράτη αναζητούσαν τη δική τους πολιτική και πολιτισμική ταυτότητα, προβάλλοντας τη μέσω της δισκογραφίας, της εφημερίδας, του κινηματογράφου, του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης.

2.4. Βιογραφία του Αντώνη Κόμη ή Μουγάδη

Η ενότητα της βιογραφίας του Μουγάδη έχει ως στόχο να επαληθεύσει τα συμπεράσματα που εξάγονται από τις επιμέρους ενότητες και να θωρακίσει τα αποτελέσματα της έρευνας, καθώς όντας ένας από τους δημοφιλέστερους μουσικούς στο νησί, και καθώς επηρέασε μαζί με τους Ξανθάκηδες τις επόμενες γενιές μουσικών στη Σίφνο, αξίζει να γίνουν γνωστές οι πηγές που επηρέασαν τον ίδιο. Ο Γεωργούλης έχοντας εκτός από μουσικολογικές γνώσεις για τη δημοτική μουσική, ολοκληρωμένη άποψη για το σιφνέικο ιδίωμα, καθότι μαθητής του Μουγάδη αλλά και μουσικός στην Αθήνα και στη Σίφνο, κρίθηκε ο καταλληλότερος για τη συγκεκριμένη βιογραφία. Συνολικά ωστόσο οι υποδείξεις του και οι συμβουλές του για την παρούσα μελέτη ήταν καταλυτικές.

Γεννημένος στις 12 Μαΐου του 1921 στον Άγιο Λουκά της Σίφνου, ο Αντώνης Κόμης ή Μουγάδης, μεγάλωσε στο νησί και το επάγγελμα του ήταν στην αρχή χτίστης και στη συνέχεια εργολάβος. Η δράση του ως βιολιτζής ξεκίνησε σύμφωνα πάντα με τον Γεωργούλη, μετά το 1949 λόγω της κατοχής και του εμφυλίου και οι επιρροές του ήταν το ρεπερτόριο που άκουγε είτε από τις πλάκες των γραμμοφώνων στα καφενεία του νησιού, είτε από την προφορική μετάδοση τραγουδιών, από μουσικούς όπως ο Δημήτρης Φιλίππου ή «Βιολάς» και ο μάλλον δάσκαλος του

⁷⁶ Παναγιώτης Πούλος “Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στη διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας”, στο (2006), *Μουσική ήχος και τόπος: τα κείμενα, (τετράδιο 1)*, Άρτα: Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 3 – 9.

Μουγάδη, Νικολός Αντιλαβής, οι οποίοι είχαν επηρεαστεί από τη μουσική παράδοση της Κωνσταντινούπολης, καθώς την επισκέπτονταν συχνά μέχρι πριν τη μικρασιατική καταστροφή. Πιο συγκεκριμένα, ο Μουγάδης επηρεάστηκε από τον Μαγνήσαλη, τον Σέμση, τον Ογδοντάκη, τον Ευστράτιο Νίνη, το «Μωρό», τον Σταματομανώλη, τον Γιώργο Κόρο και τον Στάθη Κουκουλάρη. Παρόλα αυτά ανέπτυξε ένα προσωπικό ύφος που δε μοιάζει συγκεκριμένα με κάποιου από τους προαναφερόμενους, καθώς ίσως η μεγάλη επιρροή που του ασκήθηκε ήταν από τους «Βιολά» και Αντιλαβή από τους οποίους δεν έχει διασωθεί καμία ηχογράφιση.

Ο Γεωργούλης αρχικά μαθήτευσε στον Μουγάδη το καλοκαίρι του 1986, χωρίς αποτέλεσμα, αφού ο Μουγάδης δεν ήταν δάσκαλος βιολιού και δεν του είχε δοθεί γνώση για τη διδακτική της μουσικής. Από την επόμενη χρονιά, παρόλα αυτά, και αφού ο Γεωργούλης μαθήτευε πλέον και σε ωδείο της Αθήνας τους χειμερινούς μήνες, ήταν σε θέση να καταλαβαίνει πλέον αυτά που του έδειχνε ο Μουγάδης. Συνολικά τρία καλοκαίρια τον επισκεπτόταν στο σπίτι του για να του κάνει μαθήματα, παρόλα αυτά ο Γεωργούλης αναφέρει πως η γνώση από τον Μουγάδη δεν σταμάτησε εκεί, καθώς του έδινε μεγάλη προσοχή στα πανηγύρια του νησιού.

Το οργανολόγιο της σιφνέικης μουσικής αποτελείται πάντα από ένα βιολί και ένα λαούτο και οι Σιφνιοί καθώς οι κάτοικοι κάποιων γειτονικών νησιών το ονομάζουν τακίμι. Συνήθως τα τακίμια αποτελούνταν από τα ίδια άτομα εκτός από σπάνιες περιπτώσεις. Το ίδιο συνέβη και με τον Μουγάδη του οποίου ο λαουτιέρης ήταν σχεδόν πάντα ο Λευτέρης Λουκατάρης. Ο Λουκατάρης γεννήθηκε το 1935, το επάγγελμά του ήταν ράφτης και ήταν και ο τραγουδιστής του τακιμιού καθώς ο Μουγάδης έπαιζε μόνο βιολί. Ο ρόλος του Λουκατάρη λοιπόν υπήρξε σημαντικός, καθώς ο Μουγάδης ήταν μετρημένος χαρακτήρας και όχι τόσο κοινωνικός, οπότε ο Λουκατάρης, εκτός από το να παίζει λαούτο και να τραγουδάει, είχε αναλάβει και το κοινωνικό κομμάτι με τον κόσμο.

Οι νεότερες γενιές μουσικών στη Σίφνο επηρεάστηκαν κυρίως από το παίξιμο του Μουγάδη. Παρόλα αυτά συνολικά το ύφος του νησιού, το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα επηρεάστηκε είτε με άμεσο είτε με έμμεσο⁷⁷ τρόπο από τη Μικρά Ασία και πιο συγκεκριμένα από το μουσικό ύφος της Κωνσταντινούπολης αλλά και από το ραδιόφωνο και τις πλάκες του γραμμοφώνου. Μια επιπλέον επιρροή που ανέφερε ο Γεωργούλης έχει να κάνει με τους εμπόρους που επισκέπτονταν τη Σίφνο με τα καΐκια τους μερικές φορές για αρκετές μέρες, και υπήρχε πρόσμιξη του σιφνέικου ιδιώματος με ιδιώματα από διάφορα μέρη της Ελλάδας. Ένα παράδειγμα πρόσμιξης είναι η εσωτερική μετανάστευση Κρητικών στη Σίφνο που εκτός από την επιρροή στα κτίσματα του νησιού, επηρέασαν και τη μουσική του, αφού η σιφνέικη είναι από τις λίγες παραδόσεις στις Κυκλάδες που χρησιμοποιούν στα πανηγύρια αυτοσχέδιους στίχους.

⁷⁷ Μέσω ενδιάμεσων νησιωτικών παραδόσεων.

Αξίζει να σημειωθεί ότι παράλληλα με τη δράση του Μουγάδη στη Σίφνο, υπήρχαν κι άλλοι μουσικοί που επιτελούσαν στα πανηγύρια της Σίφνου, με κυριότερη την οικογένεια Ξανθάκη, τρία αδέρφια, τον Αντώνη στο βιολί, τη Μαρία στο τραγούδι και τον Γιώργη στο λαούτο, που άφησαν τη Σίφνο και μετέβησαν στην Αθήνα έχοντας παίξει πολλές φορές σε εκπομπές του Σίμωνα Καρά το ρεπερτόριο της Σίφνου.

Ο Μουγάδης ήταν μετρημένος άνθρωπος. Άξια αναφοράς είναι τα στιγμιότυπα της ζωής του που θυμάται ο Γεωργούλης και δίνουν μια εικόνα για τον χαρακτήρα του. Για τη φροντίδα στην εμφάνιση και στα πράγματα που είχε στην κατοχή του, για τη γερμανική θήκη βιολιού σε εποχές που οι υπόλοιποι μουσικοί στο νησί κουβαλούσαν τα όργανά τους σε ντορβάδες, για τις μετρημένες αλλά δίκαιες κουβέντες του και για το μουσικό του ήθος. Πέθανε στις 5 Φεβρουαρίου του 1998 αφήνοντας πίσω του μεγάλη κληρονομιά στην παράδοση του νησιού της Σίφνου.

2.5. Βιβλιογραφικές αναφορές

Οι πηγές στη βιβλιογραφία που αναλύουν τη μουσική της Σίφνου είναι ελάχιστες. Διάσπαρτες πληροφορίες δίνονται σε βιβλία ιστορικά ή λαογραφικά από συγγραφείς που συνήθως κατάγονται από το νησί της Σίφνου, και υποδηλώνουν τον πλούτο της σιφνέικης μουσικής και το σημαντικό ρόλο που έπαιζε στην παράδοση του νησιού. Σκόρπιες πληροφορίες επίσης υπάρχουν σε ένθετα δίσκων οι οποίες παρόλα αυτά είναι ελλιπείς. Στην παρούσα ενότητα συγκεντρώνονται οι πηγές που μιλούν εξ ολοκλήρου για τη μουσική του νησιού ώστε να υπάρχει ολοκληρωμένη εικόνα για τις επιδράσεις στο ιδίωμα του τόπου, που μαζί με την ανάλυση του αρχείου του Κασιώτη, βοήθησαν ώστε να εξαχθούν τα συμπεράσματα της συγκεκριμένης έρευνας.

Στο βιβλίο «Οι αγγειοπλάστες της Σίφνου»⁷⁸, αναφέρεται η αλληλεπίδραση των Σιφνιτών του 20ού αιώνα με την Αθήνα και η ύπαρξη φωνόγραφων, μέσα από τους οποίους υπήρχε μεγάλη επιρροή εκείνη την εποχή μέσω των δίσκων των 78 στροφών. Από αυτά τα ακούσματα ίσως οι Σιφνιοί ήρθαν σε επαφή με το αστικό λαϊκό τραγούδι και το ενσωμάτωσαν σταθερά στη μουσική τους παράδοση. Τραγούδια όπως ο «Μεμέτης»⁷⁹, το «Κουτσαβάκι»⁸⁰, ή το «Απόψε θα περάσω»⁸¹ φαίνεται ότι μελετήθηκαν από συγκεκριμένες ηχογραφήσεις, καθώς το πρωτότυπο και η σιφνέικη διασκευή δεν έχουν μεγάλες διαφορές. Στο ίδιο βιβλίο γίνεται αναφορά σε έκθεση όπου πήρε μέρος

⁷⁸ Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *ό.π.*, σελ. 76.

⁷⁹ Αραπάκης Δ., Γαβαλάς Σ., (1937), Orthophonic Αμερικής, αριθμός μήτρας 2W156.

⁸⁰ Ζουναράκης Π., (1905), Favorit Record, Αριθμός μήτρας 1509-T.

⁸¹ Βαμβακάρης Σ., Χατζηχρήστος Α., Παπαϊωάννου Γ., (1940), Odeon Ελλάδος, αριθμός μήτρας GO-3417.

η Σίφνος με δείγματα των κεραμικών της στην Ελβετία το 1969, όπου ακουγόταν μαγνητοφωνημένη σιφνέικη μουσική από τον Μουγάδη⁸².

Στο βιβλίο «Τα λαϊκά χορευτικά τραγούδια της Σίφνου» του Αντώνη Τρούλλου⁸³, κυρίως αναλύονται οι στίχοι επιλεγμένων από τον συγγραφέα τραγουδιών που κατά την κρίση του ήταν τα πιο δημοφιλή στο νησί και δίνονται ελάχιστες μη διασταυρωμένες πληροφορίες για την καταγωγή των συγκεκριμένων μουσικών παραδειγμάτων. Τα περισσότερα τραγούδια που αναλύει κυρίως στιχουργικά ο Τρούλλος αναφέρει ότι προέρχονται είτε από την παράδοση της Σίφνου είτε από επιρροές της Κωνσταντινούπολης στο νησί. Στο ίδιο κλίμα γίνεται αναφορά πάλι από τον Τρούλλο στο «Σίφνος: οδοιπορικό» όπου μιλάει για τις επιρροές από «το Βυζάντιο» που είχαν οι Σιφνιοί μουσικοί όπως ο Αντιλαβής και ο «Βιολάς»⁸⁴, μιας γενιάς πίσω από τον Μουγάδη και τους Ξανθάκηδες.

Μια ακόμα βιβλιογραφική αναφορά για τη μουσική της Σίφνου υπάρχει στο βιβλίο «Τα λαϊκά τραγούδια και τα κάλαντα της Σίφνου» Του Νίκου Σταφυλοπάτη, όπου αναφέρεται ότι ο «Βιολάς» μετέβηκε την πρωτοχρονιά του 1910 στην Κωνσταντινούπολη ώστε να πει τα κάλαντα στους συμπατριώτες του που κατοικούσαν εκεί.⁸⁵ Για το συγκεκριμένο θέμα υπάρχει επίσης άρθρο της εφημερίδας «Σιφναϊκή φωνή» όπου αναφέρεται σε απευθείας σύνδεση της Σίφνου με την Κωνσταντινούπολη μέσω της Ελληνικής Ατμοπλοΐας⁸⁶.

Όσον αφορά τα ένθετα από δίσκους, η μόνη πηγή που βρέθηκε ήταν σε δίσκο του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, με τίτλο «Τραγούδια Κυκλάδων» όπου μεταξύ ηχογραφήσεων από την Κύθνο, την Αμοργό, τη Μύκονο, την Τήνο και την Άνδρο, ηχογραφήθηκαν το 1973 στη Σίφνο πέντε τοπικά τραγούδια με τον Μουγάδη και τον Λευτέρη Λουκατάρη σε βιολί και λαούτο αντίστοιχα⁸⁷.

Μέσα από την βιβλιογραφία συμπεραίνεται ότι δεν υπάρχει υλικό έρευνας για το μουσικό ιδίωμα της Σίφνου αρκετό για επιστημονική μελέτη. Οι μόνες αναφορές που γίνονται για τη μουσική του νησιού συναντώνται μέσα σε άλλου είδους λαογραφικές μελέτες και σε άρθρα τοπικών εφημερίδων που τυχαίνει να αναφέρεται σε αυτά και η μουσική παράδοση, χωρίς όμως επιστημονικό λόγο και χωρίς αξιοπιστία. Οι πηγές τέτοιου είδους μπορούν απλά να επαληθεύσουν συμπεράσματα που έχουν ήδη εξαχθεί από διαφορετικού τύπου έρευνες. Όταν για παράδειγμα αναλύεται μουσικολογικά το κομμάτι «Σουλτανής», και διαπιστώνεται η ομοιότητά του με τον

⁸² Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *ό.π.*, σελ. 201.

⁸³ Τρούλλος Α., (1960), *ό.π.*, σελ. 6-17.

⁸⁴ Τρούλλος Α., (1986), *ό.π.*, σελ. 158.

⁸⁵ Σταφυλοπάτης Ν. Γ., (1997), *Τα λαϊκά τραγούδια και τα κάλαντα της Σίφνου*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, σελ. 492.

⁸⁶ Τρούλλος Α., “Ο «Βιολάς» και τα κάλαντά του”, στη *Σιφναϊκή Φωνή*, Ιανουάριος 1977, σελ. 4.

⁸⁷ Διονυσόπουλος Ν. (επιμ.), (1997), *Τραγούδια Κυκλάδων*, ΣΔΕΜ, ένθετο, σελ. 3.

«Αζιζιέ» της Μυτιλήνης, τον «Ατζιδιέ» της Νάξου, αλλά και το «Hicâz Sirto» του Sultan Abdulaziz⁸⁸, η πληροφορία ότι το κομμάτι είναι «παλαιός σουλτανικός χορός»⁸⁹ εξυπηρετεί μόνο την επαλήθευση των συμπερασμάτων.

⁸⁸ Επανεκδοση στο δίσκο: Sultan Besteklarlar, (2001), Columbia, αριθμός μήτρας: COL 501259 02.

⁸⁹ Τρούλλος Α., (1960), *ό.π.*, σελ. 15.

Κεφάλαιο 3

Ταξινόμηση αρχειακού υλικού

3.1. Μικρό Εισαγωγικό

Το πρώτο βήμα για τη διεκπεραίωση της εν λόγω εργασίας ήταν ο σχεδιασμός λίστας με ένα μέρος των μουσικών δειγμάτων που διατέθηκαν από το προσωπικό αρχείο του Κώστα Κασιώτη, κατοίκου Σίφνου και συλλέκτη παλαιών αυτοσχεδίων ηχογραφήσεων από το νησί. Από το συγκεκριμένο αρχείο διατέθηκαν δώδεκα ηχογραφήσεις που χρονολογούνται από το 1950 μέχρι το 1995, και αποτελούνται από συνολικά διακόσια είκοσι πέντε καταγεγραμμένα μουσικά κομμάτια και ένα ταξίμι. Το δείγμα του αρχείου επιλέχθηκε με κριτήριο την ποιότητα της εκάστοτε ηχογράφησης, τις πληροφορίες που είχαν διασωθεί, και το περιβάλλον στο οποίο πραγματοποιήθηκαν, δηλαδή φροντίστηκε οι ηχογραφήσεις που εξετάστηκαν να είναι στην πλειοψηφία τους προϊόν αυθεντικού πανηγυριού παρά ένα μέρος λαογραφικής έρευνας, καθώς αυτομάτως η συγκεκριμένη τεχνική αλίευσης της δημοτικότητας του ρεπερτορίου, θα παρουσίαζε ανακριβή αποτελέσματα⁹⁰. Η ταξινόμηση των μουσικών δειγμάτων με βάση το είδος, το μακάμ, τη φόρμα αλλά και το ρυθμικό μοτίβο τους, κρίθηκε αναγκαία ώστε να εξαχθούν συμπεράσματα όπως η καταγωγή, η δημοτικότητα και η ποσότητα των κομματιών που παιζόντουσαν.

3.2. Τοπικό ρεπερτόριο

Τα κομμάτια που αποτελούν το τοπικό ρεπερτόριο της Σίφνου είναι:

1) Ο «Θεραπιανός» με 15 επαναλήψεις, το πιο διαδεδομένο κομμάτι στο νησί, το οποίο κατά πολλούς προέρχεται από τη γειτονική πόλη της Κωνσταντινούπολης, τα Θεραπεία, ή στην τούρκικη γλώσσα Tarabya. Ο «Θεραπιανός» ή «Θαραπιανός» είναι η πρώτη έκδοση του «Αρτεμώνα», σύνθεση του Γιώργου Κονιτόπουλου⁹¹. Υπάρχει μαρτυρία ότι το συγκεκριμένο κομμάτι το έφερε στη Σίφνο από την Κωνσταντινούπολη το 1892 ο Δημήτριος Φιλίππου ή «Βιολάς»⁹².

2) Ο «Σμυρνέικος» με 11 επαναλήψεις στο αρχείο, δεν αποκλείεται να έχει μακρινή σχέση με τον «Σμυρνέικο μανέ», ωστόσο με το πέρας του χρόνου αλλά και τη μεγάλη απόσταση που

⁹⁰ Κοκκώνης Γ., (2008), *Μουσική από την Ήπειρο*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, σελ. 30.

⁹¹ Κονιτόπουλος Γ., (1969), Olympic Records, αριθμός μήτρας BL 1014.

⁹² Κοκκαλά Σ., «Για το τραγούδι «Ο Θεραπιανός»», στη *Σιφναϊκή Φωνή*, Οκτώβριος 1980, σελ. 2.

χωρίζει Σίφνο και Σμύρνη, δεν υπάρχει κοινό σημείο επαφής, παρά μόνο η κοινή σύσταση στο μακάμ τους. (Νικρίζ)

3) Ο «Άην Ηλιάς» με 7 επαναλήψεις, χαρακτηρίζεται μουσικολογικά από τις μετατροπές μεταξύ μακάμ ραστ, χιτζάζ και ουσάκ. Κατά πολλούς και λόγω της σιφνέικης ντοπιολαλιάς, ονομάζεται και «Άην Ηγιάς» και οι στίχοι του αναφέρονται στην καθημερινή ζωή αλλά και τα χωριά της Σίφνου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύσταση της μελωδίας του δεύτερου μέρους του «Άην Ηλιά», καθώς είναι ακριβώς η ίδια με τη μελωδία του δεύτερου μέρους του «Θεραπιανού».

4) Η «Χερρόνησος» με 7 επαναλήψεις, τραγούδι που μοιράζεται την ονομασία του με την ομώνυμη παραλία του νησιού και οι στίχοι του πραγματεύονται ιστορίες από την καθημερινή ζωή.

5) Η «Μυλοποταμίτισσα» με 6 επαναλήψεις, φαίνεται να δανείζεται το όνομά της από το χωριό Μυλοπόταμος της Κρήτης, συνέπεια εσωτερικής μετανάστευσης Κρητικών, οι οποίοι κατά καιρούς διέφευγαν στις Κυκλάδες. Ωστόσο η μελωδική γραμμή φέρεται να προέρχεται περισσότερο από τη Μικρά Ασία παρά από την Κρήτη.

6) Η «Ακρίδα» με 6 επαναλήψεις. Το συγκεκριμένο κομμάτι σχολιάζει αρνητικά τη διακυβέρνηση του Όθωνα στην τότε Ελλάδα και επιζητά επανάσταση. Παρόμοιοι στίχοι με αυτούς που ακούγονται στις ηχογραφήσεις που εξετάστηκαν, τραγουδούσαν οι Έλληνες λίγο πριν τον διωγμό του Όθωνα από την Ελλάδα σύμφωνα με τον Δημήτρη Φωτιάδη⁹³, τους οποίους αναφέρεται ότι έγραψε ο τότε δημοσιογράφος και ποιητής Σοφοκλής Καρύδης⁹⁴. Συνεπώς χρονολογείται στις αρχές προς μέσα του 19ου αιώνα, καθώς ο Όθωνας κυβερνούσε την Ελλάδα από το 1832⁹⁵ μέχρι το 1862⁹⁶. Επίσης είναι ενδιαφέρουσα η τροπική πορεία του, αφού είναι ασυνήθιστο το μακάμ χουζάμ στις νησιωτικές παραδόσεις των Κυκλάδων.

7) Ο «Παριανέικος» με 4 επαναλήψεις. Ο τίτλος του προϊδεάζει τους ακροατές πως πρόκειται για κομμάτι από την Πάρο, ωστόσο η ίδια μελωδική γραμμή ακούγεται και στην Αμοργό. Θα μπορούσε να καταταγεί στο υπερτοπικό ρεπερτόριο των Κυκλάδων. Όμως το μοναδικό παίξιμο της μελωδίας από τους Σιφνιούς μουσικούς τοποθετεί τον Παριανέικο στο τοπικό ρεπερτόριο της Σίφνου. Οι στίχοι του ήταν περισσότερο αυτοσχέδιοι ανάλογα με την κατάσταση που παιζόταν, θέλοντας οι μουσικοί να θίξουν ένα συγκεκριμένο θέμα.

8) Το «Καναράκι» με 3 επαναλήψεις, μια ακόμα έκφραση του μακάμ χουζάμ στο νησί.

9) Η «Όρνιθα» με 2 επαναλήψεις. Το συγκεκριμένο τραγούδι θυμίζει τον «Αρακλειανό» παραδοσιακό κομμάτι της Αμοργού και μεταγενέστερα το «Δεν πάω πια στην Αμοργό» του

⁹³ Φωτιάδης Δ., (1964), *Όθωνας: Η έξωση*, Αθήνα: Κυψέλη, σελ. 394 – 395.

⁹⁴ Φωτιάδης Δ., (1964), *ό.π.*, σελ. 394.

⁹⁵ Φωτιάδης Δ., (1963), *Όθωνας: Η μοναρχία*, Αθήνα: Κυψέλη, σελ. 75.

⁹⁶ Φωτιάδης Δ., (1964), *ό.π.*, σελ. 398.

Βαγγέλη Κονιτόπουλου⁹⁷. Στη Σίφνο με τους συγκεκριμένους σατυρικούς στίχους πρωτακούστηκε από την οικογένεια Ξανθάκη.

10) Το «Αέρι» με 2 επαναλήψεις. Το «Αέρι» μελοποιεί το ποίημα του Σιφνιού ποιητή Αριστομένη Προβελέγγιου (1850 - 1936) «Ο αποχαιρετισμός του ναύτη»⁹⁸.

11) Τέλος, το «Στου Άι Μαρκουριού τη μάντρα» με 2 επαναλήψεις, χρησιμοποιεί τη μελωδία από το «Αρμενάκι»⁹⁹ με αυτοσχέδιους στίχους στα πλαίσια της σάτιρας.

3.3 Αστικό λαϊκό ρεπερτόριο

Τα κομμάτια που αποτελούν το ρεπερτόριο από το αστικό λαϊκό ιδίωμα της εποχής είναι:

1) Ο «Φασόλης» με 5 επαναλήψεις, κομμάτι που προέρχεται από την «Εβραιοπούλα» του Χαρίλαου Πυρρή¹⁰⁰. Σε επόμενες εκτελέσεις ονομάζεται «Λυγαριά», λόγω του τσακίσματος («Λυγαριά, εσένα έχω στην καρδιά» ή «Λυγαριά, πέντε μήνες δυό παιδιά») το οποίο παρόλα αυτά δεν υπάρχει στην ηχογράφιση του Πυρρή, επομένως πρόκειται για μεταγενέστερη ζύμωση πάνω στην επιτέλεση.

2) Η «Περιβολαριά» ή «Περβολαριά» με 4 επαναλήψεις, πρόκειται για το ομώνυμο κομμάτι του Δημήτρη Περδικόπουλου¹⁰¹. Η μόνη αλλαγή που υφίσταται το συγκεκριμένο τραγούδι βρίσκεται στο οργανικό μέρος όπου το βιολί επαναλαμβάνει το τραγουδιστικό μέρος.

3) Για το «Φεγγαράκι» το οποίο συναντάται στο αρχείο συνολικά 4 φορές, δεν έχουν βρεθεί επαρκείς πληροφορίες για τον τόπο καταγωγής του. Το συγκεκριμένο κομμάτι υιοθετεί έναν ανάλαφρο χαρακτήρα με ρυθμό 6/8 και στη Σίφνο χορεύεται ως «Φοξ Αγγλέ» (βαλς). Ο ρυθμός σε συνδυασμό με τον πλούσιο ερωτικά στίχο του, διαβεβαιώνουν πως δεν πρόκειται σε καμιά περίπτωση για αυτούσιο Σιφνέικο κομμάτι.

4) Το «Απόψε θα περάσω» με 3 επαναλήψεις, είναι το μόνο από τα κομμάτια «Ευρωπαϊκού τύπου» που κρατάει το όνομα και αποδίδεται όπως το πρωτότυπο ομώνυμο τραγούδι των Απόστολου Χατζηχρήστου, Γιάννη Παπαϊωάννου και Μάρκου Βαμβακάρη το 1939¹⁰².

5) Η «Καλυβιώτισσα» με 3 επαναλήψεις στο αρχείο, παίζεται σχεδόν αυτούσια με το ομώνυμο κομμάτι του Στελλάκη Περπινιάδη το 1954¹⁰³.

⁹⁷ Κονιτόπουλος Γ., (1993), Music Box International, αριθμός μήτρας MBI 10573.

⁹⁸ Σταφυλοπάτης Γ.Ν., (1984), *Ανθολογία Σιφνίων ποιητών 1801 – 1984*, Αθήνα: Σιφναϊκή Φωνή, σελ. 44 – 45.

⁹⁹ Δανάη Μαρούδα, Τώνης Μαρούδας, Βασίλης Τσιτσάνης, (1948), Columbia Ελλάδος, αριθμός μήτρας CG-2424.

¹⁰⁰ Πυρρή Χ., (1929), Okeh Αμερικής, αριθμός μήτρας 500059.

¹⁰¹ Περδικόπουλος Δ., (1940), ODEON Ελλάδος, αριθμός μήτρας GO-3394.

¹⁰² Βαμβακάρης Σ., Χατζηχρήστος Α., Παπαϊωάννου Γ., (1940), Odeon Ελλάδος, αριθμός μήτρας GO-3417.

¹⁰³ Περπινιάδης Σ., Γεωργακοπούλου Ι., (1954), Columbia Ελλάδος, αριθμός μήτρας CG-3134.

6) Το «Μάγκικο» με 2 επαναλήψεις, έχει λιγιστές διαφορές από το πρωτότυπο κομμάτι του Κώστα Καρίπη το 1928¹⁰⁴.

7) Το «Ψέματα-ψέματα» με 2 επαναλήψεις, είναι ακόμη ένα κομμάτι που ανήκει στις καντάδες ευρωπαϊκού χαρακτήρα μαζί με το «Φεγγαράκι», το «Απόψε θα περάσω» και το «Τα ωραία σου τα μάτια». Για το συγκεκριμένο έχουν βρεθεί ελάχιστες πηγές που να αποδεικνύουν την ομοιότητα στη μελωδία. Συγκεκριμένα η πρώτη πηγή είναι το κομμάτι «Ξύπνα αγάπη μου» του Θεόδωρου Αλεβίζου¹⁰⁵ στο οποίο ενώ δεν υπάρχει κανένας στίχος κοινός του σιφνέικου, παρόλα αυτά φαίνεται πως η μελωδία έχει παρθεί αυτούσια. Μια ακόμα πηγή βρίσκεται στην ταινία «Οι γαμπροί της Ευτυχίας», όπου στην ίδια μελωδία τραγουδιέται τρεις φορές το «Πρωίαν σε είδον».

8) «Τα ωραία σου τα μάτια» με 2 επαναλήψεις, είναι τραγούδι που η μελωδία του μοιάζει με το «Μενεξέδες και ζουμπούλια», παραδοσιακό κομμάτι που προέρχεται από τη Μικρά Ασία. Όμως στο ποιητικό μέρος δεν υπάρχει καμία ομοιότητα, καθώς στη σιφνέικη εκτέλεση οι στίχοι είναι αυτοσχέδιοι.

9) Το «Κατινάκι» με 2 επαναλήψεις, πάρθηκε αυτούσιο από την εκτέλεση των Γκιουζέπε Κούλα - Ιατρού¹⁰⁶.

10) Το «Σε τούτο το παλιόσπιτο» με 2 επαναλήψεις, κομμάτι αυτούσιο του Σταύρου Τζουανάκου το 1951¹⁰⁷.

11) Η «Γαλανομάτα» με 2 επαναλήψεις, όπου στιχουργικά δε θυμίζει κανένα τραγούδι της ελληνικής παράδοσης, αλλά μελωδικά, αν και έχει αρκετά μεγάλες αποκλίσεις, δανείζεται μελωδικές φράσεις από το παραδοσιακό καλαματιανό της «Γερακίνας», κομμάτι που εισήχθη στη δισκογραφία το 1948 από τον Βασίλη Τσιτσάνη, τη Δανάη και τον Τώνη Μαρούδα¹⁰⁸.

3.4. Ρεπερτόριο επηρεασμένο από τη Μικρά Ασία

¹⁰⁴ Καρίπης Κ., Βιδάλης Γ., (1928), Odeon Γερμανίας, αριθμός μήτρας GO-573-2.

¹⁰⁵ Alevizos T., (1960), Tradition Records, αριθμός μήτρας άγνωστος, αριθμός δίσκου TLP 1037.

¹⁰⁶ Γκιουζέπε Κ., Ιατρού Ι., (1932), Columbia Ελλάδος, αριθμός μήτρας WG-469.

¹⁰⁷ Τζουανάκος Στ., Νίνου Μ., (1951), Columbia Ελλάδος, αριθμός μήτρας CG-2799.

¹⁰⁸ Δανάη Μαρούδα, Τώνης Μαρούδας, Βασίλης Τσιτσάνης, (1948), Columbia Ελλάδος, αριθμός μήτρας CG-2424.

Το ρεπερτόριο που είτε αναπαράχθηκε αυτούσια είτε δέχθηκε επιρροές από τα παράλια της Μικράς Ασίας είναι το εξής:

1) Ο «Σουλτανής» με 7 επαναλήψεις, πρόκειται για μια εκδοχή του τουρκικού «Hicâz Sırto» του Sultan Abdulaziz το οποίο είναι γνωστό σε πολλά νησιά ως «Αζιζιές», «Ατζιδιές», ή «Τενέδιο». Στη σιφνέικη διασκευή υπάρχουν μέρη στη φόρμα του, που ταιριάζουν με το πρωτότυπο και μέρη που φαίνεται να προήλθαν από τους Σιφνιούς μουσικούς¹⁰⁹.

2) Το «Πολίτικο συρτό» με 5 επαναλήψεις στο αρχείο που μελετήθηκε, φαίνεται από την ονομασία του να κατάγεται από την Κωνσταντινούπολη και στη δισκογραφία απαντάται για πρώτη φορά το 1917 από τον βιολιτζή Γιώργο Μακρυγιάννη ή Νισύριο¹¹⁰. Οι διαφορές του με αυτή την εκτέλεση βρίσκονται εν πρώτοις στο ότι οι Σιφνιοί σε πολλές περιπτώσεις προσέθεταν στίχο στο συγκεκριμένο κομμάτι που σε όλες τις δισκογραφημένες ηχογραφήσεις του εκτελείται ορχηστρικό, χωρίς δηλαδή την παρουσία τραγουδίσματος.

3) Το «Πάλι μεθυσμένος είσαι» με 3 επαναλήψεις, πρόκειται για το «Κουτσαβάκι» του Πέτρου Ζουναράκη σε ηχογράφιση του 1905 από την Favorit Record¹¹¹, το οποίο έχει παρθεί αυτούσιο από τη συγκεκριμένη ηχογράφιση και έχει ενσωματωθεί στη σιφνέικη μουσική παράδοση.

4) Το «Σηλυβριανό» με 2 επαναλήψεις, όπως προδίδεται από τον τίτλο του προέρχεται από τη Σηλυβρία της Τουρκίας. Παρόλα αυτά λίγα στοιχεία υπάρχουν για την πρώιμη δισκογράφιση του συγκεκριμένου κομματιού. Ένα από αυτά είναι η εκτέλεση της Κυρίας Κούλας το 1917 από την Columbia Αμερικής με αριθμό μήτρας 44974¹¹².

5) Το «Μ' έκαψες γειτόνισσα» με 2 επαναλήψεις, δε διαφέρει σχεδόν πουθενά από το ηχογραφημένο το 1923 ομώνυμο τραγούδι της Μαρίκας Παπαγκίκα¹¹³.

6) Η «Κωνσταντινιά», ένα ακόμη χουζάμ που κοσμεί το ρεπερτόριο της Σίφνου, το οποίο συναντάται στη δισκογραφία από τον Μιχάλη Καλλέργη¹¹⁴ σε επτάσημο ρυθμό και με αρκετές αλλαγές στη μελωδική γραμμή, σε αντίθεση με το Σιφνέικο που επιτελείται στον ρυθμό των 2/4. Ο τίτλος του κομματιού και η σύσταση του μακάμ του το οποίο είναι κι αυτό χουζάμ, δίνει στον ακροατή την εντύπωση πως προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη.

¹⁰⁹ Η συγκεκριμένη περίπτωση υπερτοπικού ρεπερτορίου είναι χαρακτηριστική σε όλο το Αιγαίο. Κατατοπιστικές πληροφορίες αλιεύθηκαν από το εξής βίντεο στο διαδίκτυο: <https://youtu.be/qWYxqHMsplI> (τελευταία επίσκεψη στις 26/2/2020).

¹¹⁰ Τρίο Μακρυγιάννη, Νισύριος Ε., (1917), Victor Αμερικής, αριθμός μήτρας 21218.

¹¹¹ Ζουναράκης Π., (1905), Favorit Record, Αριθμός μήτρας 1509-T.

¹¹² Κ. Κούλα, (1917), Columbia Αμερικής, αριθμός μήτρας 44974.

¹¹³ Μαρίκα Παπαγκίκα, (1923), Columbia Αμερικής, αριθμός μήτρας 59804.

¹¹⁴ Καλλέργης Μ., (1937), Columbia Ελλάδος, αριθμός μήτρας CG-1582.

7) Ένα από τα ελάχιστα κομμάτια τα οποία προήλθαν από τα Δωδεκάνησα και διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στη μουσική παράδοση της Σίφνου είναι «Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα». Στο συγκεκριμένο τραγούδι, ενώ η συγκεκριμένη στροφή (Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα θα τα κάνω φορεσιά, να τα βάλω, να περάσω, να σου κάψω την καρδιά) απαντάται σε πολλά τραγούδια της ελληνικής παράδοσης, η μελωδική γραμμή του προέρχεται από το παραδοσιακό κομμάτι των Δωδεκανήσων «Άσπρο μου τριανταφυλλάκι», κομμάτι που θυμίζει καντάδα, και η τροπική του πορεία δομείται στο μακάμ χουζάμ.

3.5. Ναξιώτικα και πανελλήνια δημοτικά

Τέλος, αναλύονται οι μουσικές εξαιρέσεις της Σίφνου, τα κομμάτια που προέρχονται από τη Νάξο, αλλά και τα δημοτικά που έχοντας πανελλαδικά μεγάλη δημοτικότητα, διείσδυσαν και στη μουσική παράδοση του νησιού:

1) Η «Τραγιάσκα» με 3 επαναλήψεις στο αρχειακό δείγμα που μελετήθηκε, έχει ελάχιστες διαφορές με το ομώνυμο κομμάτι του Γιώργου Κονιτόπουλου¹¹⁵.

2) Το «Που αγαπιόμαστε και όμως» με 2 επαναλήψεις, είναι σαφές πως προέρχεται από τη ναξιώτικη μουσική παράδοση και επιτελείται με λιγότερες διαφορές από το πρωτότυπο «Που αγαπιόμαστε αλλά» του Γιώργου Κονιτόπουλου¹¹⁶.

3) Το «Στην Πάρο και στη Νάξο» με 2 επαναλήψεις, όπως αναφέρθηκε και στις παραπάνω περιπτώσεις, παίζεται σχεδόν όπως στην πρωτότυπη ηχογράφιση του Κώστα Κονιτόπουλου.¹¹⁷

4) Στο «Ποιος μωρό μου ποιος» με 2 επαναλήψεις, δεν έχει βρεθεί σαφής πρώτη ηχογράφιση, παρόλα αυτά συμπεραίνει κανείς πως πρόκειται για κομμάτι της ευρύτερης περιοχής των Κυκλάδων.

5) Το «Μαντήλι καλαματιανό» με 2 επαναλήψεις, είναι το ομώνυμο δημοτικό κομμάτι, που ενώ σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας παίζεται με κλαρίνο, στη Σίφνο επιτελείται με βιολί και χωρίς στίχο. Συνεπώς η μελωδική γραμμή αλλάζει, καθώς τα μελίσματα και οι χρωματισμοί αλλάζουν μεταξύ βιολιού και κλαρίνου.

6) Ο «Αγγελετής» απαντάται στις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν μόνο μια φορά, παρόλα αυτά αξίζει να σημειωθεί πως οι στίχοι του μιλούν για ένα τραγικό γεγονός στο νησί της Σίφνου.

¹¹⁵ Κονιτόπουλος Γ., (1978), ASTER, αριθμός μήτρας 1023.

¹¹⁶ Κονιτόπουλος Γ., (1982), Columbia Records, αριθμός μήτρας 14C 064 71253.

¹¹⁷ Κονιτόπουλος Κ., (1969), MINOS, αριθμός μήτρας 5018.

Ωστόσο η ομοιότητά του με το δημοτικό «Του Κίτσου η μάνα»¹¹⁸ το κατατάσσει στις εξαιρέσεις των δημοτικών τραγουδιών που εισήχθησαν στην παράδοση του νησιού.

7) Μια ακόμη και τελευταία αξιοσημείωτη περίπτωση είναι το τραγούδι «Τα βορεινά δροσιάσανε» με μια μόνο καταγραφή στο αρχείο. Η μελωδία δανείζεται από το δημοτικό «Μου παρήγγειλε τ' αηδόνι»¹¹⁹, παρόλα αυτά οι στίχοι έχουν αλλαχθεί εντελώς από τους Σιφνιούς μουσικούς, μετατρέποντας ένα γνωστό κομμάτι σε μια ενδιαφέρουσα για την ελληνική λαογραφία, διασκευή.

3.6. Συμπεράσματα της ταξινόμησης ανά είδος

Ο συνολικός αριθμός των τοπικών κομματιών στις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν ανέρχεται στα 78, ενώ μεμονωμένα τα τοπικά κομμάτια που βρέθηκαν πάνω από δύο φορές στο αρχείο που μελετήθηκε ήταν 11. Τα συγκεκριμένα κομμάτια προέρχονται αυτούσια από τη Σίφνο, ή έχουν παραλλαχθεί τόσο που δεν παρουσιάζουν καμία ομοιότητα με τα πρωτότυπα.

Στα 58 κομμάτια που επηρεάστηκαν από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο, μόλις τα έντεκα είναι μεμονωμένοι τίτλοι που βρέθηκαν στο αρχείο πάνω από δύο φορές. Στα περισσότερα γίνεται αντιληπτή η πιστότητα της ακριβούς αντιγραφής από την ηχογράφιση ή το δίσκο που μελετήθηκαν.

Τα 31 από τα 225 κομμάτια που βρέθηκαν στο υπό μελέτη αρχειακό δείγμα προέρχονται από τη Μικρά Ασία. Από αυτά μόλις τα 6 είναι μεμονωμένοι τίτλοι οι οποίοι συγκαταλέγονται στο αρχειακό δείγμα πάνω από δύο φορές και συνεπώς είναι άξιοι μελέτης. Επίσης, από τα Δωδεκάνησα συγκαταλέγεται και το «Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα».

Τα 17 κομμάτια ήταν ναξιώτικα ή δημοτικά. Από αυτά μόνο τα πέντε ήταν μεμονωμένα με πάνω από δύο καταγραφές. Ακόμα δύο ήταν οι αξιοσημείωτες περιπτώσεις που βρέθηκαν μόνο μία φορά στο αρχειακό υλικό.

Αναλυτικά οι καταγραφές που βρέθηκαν πάνω από δύο φορές στο αρχειακό δείγμα που μελετήθηκε, ήταν κατά δημοτικότητα:

ΤΙΤΛΟΣ	Αριθμός εγγραφών
Θεραπιανός	15
Σμυρνέικος	11

¹¹⁸ Κ. Κούλα, (1919), Panhellenion Αμερικής, αριθμός μήτρας 448.

¹¹⁹ Κ. Κούλα, (1919), Panhellenion Αμερικής, αριθμός μήτρας άγνωστος, αριθμός δίσκου PAN-212.

Αην Ηλιάς	7
Σουλτανής	7
Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα	7
Χερρόνησος	7
Μυλοποταμίτισσα	6
Ακρίδα	6
Πολίτικο συρτό	5
Φασόλης	5
Περιβολαριά	4
Φεγγαράκι (ήταν και τότε)	4
Παριανέικος	4
Απόψε θα περάσω	3
Καλυβιώτισσα	3
Καναράκι	3
Πάλι μεθυσμένος είσαι (Κουτσαβάκι)	3
Τραγιάσκα	3
Αέρι	2
Στου Άι Μαρκουριού τη μάντρα	2
Γαλανομάτα	2
Κατινάκι	2
Κωνσταντινιά	2
Μάγκικο	2
Μαντήλι καλαματιανό	2
Μ' έκαψες γειτόνισσα	2
Όρνιθα	2
Ποιος μωρό μου ποιος	2
Που αγαπιόμαστε και όμως	2
Σε τούτο το παλιόσπιτο	2
Στην Πάρο και στη Νάξο	2
Σηλυβριανό	2
Τα ωραία σου τα μάτια	2
Ψέματα ψέματα	2
Αγγελετής	1
Τα βορεινά δροσιάσανε	1

Συνολικά αναλύθηκαν τα 184 από τα 225 κομμάτια καθώς τα υπόλοιπα 41 φαίνεται να μην αφομοιώθηκαν από το κοινό, τραγουδιούνται μεμονωμένα από τους μουσικούς και δεν πληρούν

κάποια ανάγκη της συγκεκριμένης ενότητας της οποίας σκοπός δεν είναι η πλήρης καταγραφή του ρεπερτορίου, αλλά οι πραγματικές ρίζες του, πράγμα που κρίνεται αρκετό από τον αριθμό των τραγουδιών που εξετάστηκαν.

3.7. Ανά μακάμ/λαϊκό δρόμο

Η λίστα του αρχειακού υλικού που μελετήθηκε, η οποία αποτελούνταν από 226 κομμάτια συνολικά περιείχε:

55 κομμάτια ουσάκ	23 ξεχωριστά τραγούδια
54 κομμάτια ραστ – ματζόρε	28 ξεχωριστά τραγούδια
37 κομμάτια χιτζάζ	16 ξεχωριστά τραγούδια
24 κομμάτια χουζάμ	10 ξεχωριστά τραγούδια
15 κομμάτια νεβεσέρ	4 ξεχωριστά τραγούδια
12 κομμάτια νικρίζ	4 ξεχωριστά τραγούδια
8 κομμάτια μπουσελίκ – μινόρε	5 ξεχωριστά τραγούδια
7 κομμάτια κιουρντί	5 ξεχωριστά τραγούδια
6 κομμάτια σεγκιά	2 ξεχωριστά τραγούδια
5 κομμάτια χιτζασκιάρ	2 ξεχωριστά τραγούδια
4 κομμάτια νιχαβέντ	3 ξεχωριστά τραγούδια
2 κομμάτια σαμπά	2 ξεχωριστά τραγούδια
1 κομμάτι καρσιγκάρ	
1 κομμάτι σουζινάκ	

Όπως γίνεται αντιληπτό από τα παραπάνω στοιχεία, η μουσική της Σίφνου στηρίζεται πολύ περισσότερο στα μακάμ που περιέχουν τριμητόνιο και μορφώματα ραστ, και λιγότερο στην παράδοση των ουσάκ – κιουρντί κομματιών, όπως συνηθίζεται στην παράδοση των γειτονικών νησιών, όπως της Νάξου. Αυτή η διαφορετικότητα μεταξύ των δύο τόσο κοντινών παραδόσεων, όσον αφορά τη σύσταση στο μακάμ των μελωδιών τους, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η συνέπεια των διαφορετικών πηγών και μουσικών δικτύων που επηρεάζουν τα δύο νησιά.

3.8. Γενικές παρατηρήσεις μελετώντας το σιφνέικο αρχείο

Φτάνοντας στο τέλος της ενότητας, τα ποσοτικά στοιχεία που προκύπτουν από τη μελέτη του σιφνέικου ρεπερτορίου, καταρχάς πραγματεύονται τη φόρμα των τραγουδιών αλλά και το

ρυθμικό τους μοτίβο. Τα 156 στα 225 κομμάτια δομούνται με βάση το μόρφωμα της εκτέλεσης του πρώτου μέρους, του τσακίσματος ή ρεφρέν και της επανάληψης του πρώτου μέρους. Η συγκεκριμένη φόρμα είναι η πιο συνηθισμένη όχι μόνο στο χώρο του Αιγαίου, αλλά σε όλη την ελληνική επικράτεια, ίσως γιατί στην πρώιμη δισκογραφία που έχει διασωθεί μέχρι σήμερα και που έχει επιδράσει σε πολλές παραδόσεις, οι μουσικοί είχαν περιορισμένο χρόνο και συνήθιζαν να δομούν τα τραγούδια τους ώστε να επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδική γραμμή συνεχώς έχοντας ως στόχο να ανεβεί η δημοτικότητα του τραγουδιού τους.

Όσον αφορά το ρυθμικό μοτίβο, είναι σχεδόν απόλυτος ο δίσημος ρυθμός στην παράδοση της Σίφνου, καθώς τα 197 από τα 225 κομμάτια είναι δομημένα στο συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο και άλλα 17 είναι καλαματιανά, οπότε βρίσκονται σε ρυθμό 7/8. Επτά κομμάτια «ευρωπαϊκού» ύφους έχουν ρυθμό 6/8 και τα εναπομείναντα 4 αναλογούν στον μπάλο της Σίφνου, στον οποίο το πρώτο μέρος του βρίσκεται σε ρυθμό 3/4.

Τελευταία αλλά σημαντική παρατήρηση είναι ο αριθμός των ξεχωριστών τραγουδιών του αρχαιικού δείγματος που ανέρχεται στα 106 από τα 225. Η διαφορά αυτή επιβεβαιώνει και στηρίζει την εγκυρότητα των παραπάνω ποσοστών που προήλθαν από το αρχαιικό δείγμα που μελετήθηκε, καθώς φαίνεται ότι εξαντλήθηκε ο αριθμός των δημοφιλέστερων παραδοσιακών τραγουδιών που ακούγονταν στα γλέντια της Σίφνου το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα.

Κεφάλαιο 4

Ανάλυση καταγραφών

4.1. Εισαγωγικά

Το ίδιο σημαντική με την ταξινόμηση του αρχειακού υλικού της Σίφνου, είναι η ανάλυση της παρτιτούρας δειγμάτων από κάθε μουσικό είδος που ερευνήθηκε. Τα τρία δείγματα που αναλύθηκαν, επιτελούνται από τους ίδιους μουσικούς¹²⁰, ώστε να υπάρξει σύγκριση στον τρόπο που προσεγγίζουν και αποδίδουν στα όργανά τους τις επιρροές από κάθε μουσική παράδοση που φτάνει στη Σίφνο. Η συγκεκριμένη τεχνική προβάλλει στον αναγνώστη λεπτομερώς τους στολισμούς και τις προσθήκες, που ενσωματώνονται από τους μουσικούς στη φόρμα του εκάστοτε κομματιού και προσδίδουν ιδιαίτερο χαρακτήρα στο ιδίωμα της Σίφνου. Τα παραδείγματα που αντλήθηκαν από το αρχείο, επιλέχθηκαν με βάση την ποιότητα της ηχογράφησης, αλλά και τη δημοτικότητα που κατείχαν στο νησί.

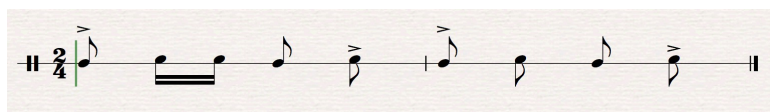
4.2 Τοπικό ιδίωμα: ενδεικτικό κομμάτι «Άην Ηλιάς»

Τίτλος ηχογράφησης: Άην Ηλιάς (Άην Ηγιάς)

Εκτελεστές: Βιολί: Αντώνης Κόμης ή Μουγάδης, λαούτο: Λευτέρης Λουκατάρης

Στοιχεία ηχογράφησης: Ηχογράφηση του Ελληνοαμερικάνου εθνομουσικολόγου Σωτήρη Τσιάνη στις 5 Αυγούστου του 1970.

Βασικό ρυθμικό μοτίβο:



Εισαγωγή στον Άην Ηλιά:

Το τραγούδι «Άην Ηλιάς» πήρε την ονομασία του από το μοναστήρι που βρίσκεται στην ψηλότερη κορυφή του νησιού και οι περισσότεροι στίχοι που έχουν καθιερωθεί αναφέρονται στον συγκεκριμένο λόφο: «Στ' Άην Ηλιά τις πουπουλιές, κάνουν οι πέρδικες φωλιές». Η μελωδία του συγκεκριμένου τραγουδιού πιστεύεται ότι προέρχεται από προσμίξεις τραγουδιών της Κωνσταντινούπολης, τα χρόνια της αποίκησης των Σιφνίων στην τουρκική κοσμοπολίτικη πόλη. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του είναι πως η στροφή του τσακίσματος στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι πανομοιότυπη με το τσάκισμα που γίνεται στον Θεραπιανό, κομμάτι σιφνέικο το οποίο είναι ο

¹²⁰ Μουγάδης στο βιολί, Λευτέρης Λουκατάρης στο λαούτο.

πρόγονος του «Αρτεμόνα» από τον Γιώργο Κονιτόπουλο. Στην ηχογράφιση που επιλέχθηκε για ανάλυση, για άγνωστους λόγους απουσιάζει εντελώς το τραγουδιστικό μέρος, ωστόσο αυτό συμβάλλει στην καθολική μελέτη του μουσικολογικού μέρους που είναι και το αντικείμενο έρευνας της παρούσας εργασίας.

Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί ο τρόπος με τον οποίο έγινε η καταγραφή του κομματιού στην παρτιτούρα, καθώς παρουσιάζει ορισμένες διαφορές με την ηχογράφιση από την οποία μελετήθηκε. Η πραγματική τονικότητα του κομματιού είναι λίγο ψηλότερα από το μι ύφεση, ωστόσο θεωρήθηκε πως εξυπηρετεί τις ανάγκες της έρευνας, να γραφτεί από λα ουσάκ, ώστε να γίνονται αντιληπτές ευκολότερα οι μετατροπές που συμβαίνουν, δίχως να μπερδεύει ο οπλισμός του αντίστοιχου μι ύφεση ουσάκ.

Ακολουθεί η μελωδική γραμμή του “Άην Ηλιά”:

Άην Ηλιάς

Αντώνης Κόμης - Λευτέρης Λουκατάρης

$\text{♩} = 75$

1

6

11

16

21

27

32

37

43

49



Τροπική ανάλυση και ανάλυση φόρμας:

Η δομή στο τραγούδι «Άην Ηλιάς» μπορεί να χαρακτηριστεί πολύπλοκη, ειδικότερα σε σχέση με το γενικότερο ύφος του νησιώτικου ρεπερτορίου των Κυκλάδων, που αποτελείται κατά κανόνα από την πρώτη στροφή, το τσάκισμα ή ρεφρέν και την επανάληψη της πρώτης στροφής με διαφορετικό στίχο. Στο συγκεκριμένο κομμάτι επικρατεί η φόρμα του τύπου “πρώτο μέρος – δεύτερο μέρος – τρίτο μέρος” και υπάρχει ομοιομορφία στον αριθμό των μέτρων κάθε μέρους, καθώς τα δύο πρώτα μέρη αποτελούνται από 20 μέτρα το καθένα και το τρίτο μέρος αποτελείται από 21. Στην πλειοψηφία των παραδοσιακών τραγουδιών στις Κυκλάδες, οι μελωδικές γραμμές δεν ξεπερνούν σε έκταση την οκτάβα, παρόλα αυτά στο συγκεκριμένο κομμάτι υπάρχουν μέρη στα οποία, η μελωδία φτάνει μια ένατη μεγάλη κάτω και μία έβδομη μικρή πάνω από την τονική. Επίσης, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός των τόσο πολλών μετατροπιών που συμβαίνουν μέσα σε αυτό το κομμάτι, καθώς αναπτύσσονται μορφώματα νικρίζ, χιτζάζ, ραστ και ουσάκ μέσα σε μόλις τρία θέματα.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο μέρος η μελωδία αναπτύσσεται από την υποτονική με ένα πεντάχορδο νικρίζ, και από το τρίτο μέτρο η βάση μεταφέρεται στην τονική με τετράχορδο χιτζάζ. Στο πέμπτο μέτρο η μελωδική γραμμή φτάνει μέχρι την έκτη βαθμίδα, η οποία οξύνεται και πλέον εισάγεται στο περιβάλλον του ραστ μέχρι την κατάβαση στην υποτονική. Στο έβδομο μέτρο φτάνει μέχρι την τέταρτη βαθμίδα και επιστρέφει στον προσαγωγέα με πεντάχορδο νικρίζ, και στη συνέχεια μεταφέρεται μία οκτάβα κάτω, αγγίζοντας την τρίτη βαθμίδα του ραστ. Κλείνοντας αυτό το πρώτο μέρος, η μελωδία στο ενδέκατο μέτρο επιστρέφει στην κυρίαρχη οκτάβα με ανέβασμα πενταχόρδου ραστ από την τέταρτη της κάτω οκτάβας μέχρι την τονική και κλείνει με τετράχορδο ουσάκ στη βάση. Το δεύτερο μέρος ουσιαστικά είναι η επανάληψη του πρώτου με τη διαφορά ότι εισάγεται κατευθείαν με τετράχορδο χιτζάζ από τη βάση και όχι με πεντάχορδο νικρίζ από τον προσαγωγέα, όπως συνέβη στο πρώτο μέρος.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος και πιο συγκεκριμένα από το μέτρο 41 μέχρι το μέτρο 50, η μελωδική γραμμή, έχοντας ως αφετηρία και βάση πάλι τον προσαγωγέα, κινείται στο περιβάλλον

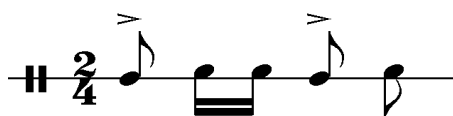
του ραστ, ενώ σε μερικά σημεία οξύνεται η τέταρτη βαθμίδα δημιουργώντας μορφώματα μουστεάρ. Στα τελευταία μέτρα παρατηρείται ότι το τονικό κέντρο και η μελωδική γραμμή επιστρέφουν στη βάση του κομματιού, κλείνοντας με τετράχορδο ουσάκ και διατονική συμπεριφορά από την τέταρτη βαθμίδα και πάνω.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει όχι μόνο η φόρμα ή η τροπική πορεία του Άην Ηλιά, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο εκτελούν το κομμάτι ο Μουγάδης και ο Λευτέρης Λουκατάρης, οι οποίοι προσδίδουν με το παίξιμο τους την ταυτότητα και το ύφος της Σιφνέικης παραδοσιακής μουσικής. Όσον αφορά το σολιστικό κομμάτι που ανήκει κυρίως στο βιολί, εκτός του ότι είναι κουρδισμένο ένα τόνο κάτω από το λα = 440, επίσης σημαντικό ρόλο παίζουν οι τρίλιες και τα γκλισάντο¹²¹ σε συγκεκριμένα μέρη του κομματιού. Από την άλλη αξίζει να σημειωθεί πως ο ρόλος του λαούτου δεν είναι μόνο συνοδευτικός, καθώς υπάρχουν πολλά σημεία στο συγκεκριμένο κομμάτι που εκτός από τη συνοδεία, το λαούτο ακολουθεί με μικρές αναφορές και την πορεία της μελωδίας όπως θα δούμε παρακάτω.

Ανάλυση συνοδείας λαούτου:

Όσον αφορά την ρυθμική συγκρότηση του συγκεκριμένου κομματιού, αλλά και των περισσότερων που υπάρχουν στο αρχείο που μελετήθηκε, το ρυθμικό του μοτίβο είναι 2/4 με ελάχιστες παραλλαγές κατά τη διάρκεια του. Η πενιά του λαούτου σε πολλές περιπτώσεις ακούγεται να μην συμπίπτει ακριβώς με το 2/4, είναι “κουνημένη”, όπως αποκαλείται στη γλώσσα των μουσικών, και σε μερικές περιπτώσεις θα ταίριαζε περισσότερο το μέτρο των 6/8 αντί αυτού των 2/4. Ο λόγος είναι πως εξαιτίας της ρευστότητας της ρυθμικής επιτέλεσης, υπάρχει η αίσθηση τρίηχων ανάμεσα από τις ισχυρές αξίες του μέτρου, παρά δεκάτων έκτων όπως θα άρμοζε αν επρόκειτο για σταθερό μέτρο 2/4. Παρόλα αυτά στην τροπική ανάλυση προτιμήθηκε το μέτρο των 2/4, καθώς οι περιπτώσεις στις οποίες υπάρχει αυτή η ρευστότητα στο ρυθμικό μοτίβο είναι σαφώς λιγότερες από τις περιπτώσεις που το μέτρο παραμένει σταθερό.

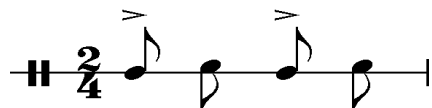
Το ρυθμικό μοτίβο που υπερισχύει στο κομμάτι “Άην Ηλιάς”, αλλά και στα περισσότερα κομμάτια με τον ίδιο ρυθμό, είναι το εξής:



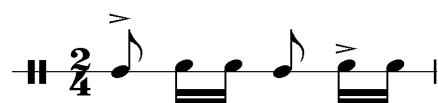
¹²¹ Καρακώστας Σ., (2016), *ό.π.*, σελ. 24-25.

Ωστόσο σε πολλές περιπτώσεις παραλλάσσεται, ανάλογα με τη μελωδική γραμμή και την ποσότητα της “μουσικής πληροφορίας” που περιέχει, ως εξής:

α)



β)



γ)



δ)



Όπως παρατηρείται, το περιεχόμενο των εσωτερικών ρυθμών που συναντώνται στον «Άην Ηλιά», αλλά και στα υπόλοιπα κομμάτια που βρίσκονται στο μέτρο των 2/4, είναι απλό χωρίς περίτεχνα μορφώματα. Αυτό συμβαίνει κυρίως λόγω της απλότητας του ίδιου του ρυθμικού μοτίβου, όπως επίσης και λόγω του χαμηλού επιπέδου τεχνικής των περισσότερων λαουτιέρηδων πάνω στο όργανό τους. Αυτό οφείλεται στο ότι γενικότερα οι μουσικοί της Σίφνου, ασχολούνταν με τη μουσική ερασιτεχνικά, και δεν μαθήτευσαν κοντά σε άλλους δασκάλους εκτός νησιού. Με λίγα λόγια ήταν εμπειροτέχνες, ενώ τα πραγματικά τους επαγγέλματα δεν είχαν καμία σχέση με τη μουσική. Όπως πληροφορηθήκαμε από τον Κωνσταντίνο Γεωργούλη, το επάγγελμα του Λευτέρη Λουκατάρη ήταν ράφτης, ενώ το επάγγελμα του Μουγάδη εργολάβος.

Παρόλα αυτά, προσθέτοντας και το μελωδικό κομμάτι στα ρυθμικά μοτίβα που επιτέλεστηκαν από τον Λευτέρη Λουκατάρη, παρατηρείται μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση

όσον αφορά τη συνοδεία στο ρεπερτόριο των Κυκλάδων από το λαούτο. Αρχικά, περιγραφικά να αναφερθεί ότι οι περισσότερες συγχορδίες που ανιχνεύθηκαν στην ηχογράφηση του «Άην Ηλιά» αποτελούνται από την πρώτη, την πέμπτη βαθμίδα και την οκτάβα, ενώ υπάρχουν σημεία στα οποία ο λαουτιέρης ακολουθεί τον βιολιτζή στη μελωδία του κομματιού, και φροντίζει ανάμεσα στο ρυθμικό μοτίβο των συγχορδιών με 5ες να προσθέσει και νότες τις οποίες παίζει ταυτόχρονα με τον βιολιτζή. Παρακάτω αποδίδεται ένα απόσπασμα της μελωδικής γραμμής του Α θέματος μαζί με τη συνοδεία του Λουκατάρη στο λαούτο, ώστε να γίνει αντιληπτή η φιλοσοφία της συνοδείας του λαούτου στο ύφος του ρεπερτορίου της Σίφνου. Να σημειωθεί ότι το λαούτο είναι κουρδισμένο από την συχνοτικά χαμηλή περιοχή στην υψηλή ως ελάχιστα ψηλότερα από ντο ύφεση – σολ ύφεση – ρε ύφεση – λα ύφεση, και το βιολί είναι κουρδισμένο ως ελάχιστα ψηλότερα από σολ ύφεση – ρε ύφεση – λα ύφεση – μι ύφεση. Το κομμάτι παίζεται ελάχιστα ψηλότερα από την τονική του μι ύφεση ουσάκ. Παρόλα αυτά όπως στην παρτιτούρα της μελωδίας, όπως και στο παρακάτω παράδειγμα, έχει γίνει μεταφορά¹²² σε λα ουσάκ, ώστε να είναι πιο αναγνώσιμες οι ιδιαιτερότητες που παρουσιάζονται στο μουσικό ύφος της Σίφνου:

¹²² Διαμαντής Γ., (2008), *Η κλασική θεωρία της μουσικής*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, σελ. 60-61.

"Άην Ηλιάς" με αρμονική συνοδεία

Αντώνης Κόμης - Λευτέρης Λουκατάρης

♩ = 75

Βιολί

Λαούτο

5

10

13

4.3 Μικρά Ασία: ενδεικτικό κομμάτι «Σουλτανής»

Τίτλος ηχογράφησης: Σουλτανής

Εκτελεστές: Βιολί: Αντώνης Κόμης ή Μουγάδης, λαούτο: Λευτέρης Λουκατάρης

Στοιχεία ηχογράφησης: Ηχογράφηση του Ελληνοαμερικάνου εθνομουσικολόγου Σωτήρη Τσιάνη στις 5 Αυγούστου του 1970.

Βασικό ρυθμικό μοτίβο:



Εισαγωγή στον «Σουλτανή»:

Ο «Σουλτανής» είναι η σιφνέικη διασκευή του «Hicâz Sırto» του Sultan Abdulaziz, κομμάτι το οποίο προέρχεται από την Τουρκία και συναντάται στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου, με διαφορετικές ονομασίες, όπως Αζιζιές στην Κύπρο, τη Λέσβο, τη Χίο και τη Νίσυρο, Ατζιδιές στη Νάξο, Τενέδιο στην Ίμβρο και την Τένεδο. Όπως γίνεται αντιληπτό οι επιμέρους ονομασίες που έχει πάρει το κομμάτι στα νησιά του Αιγαίου, προέρχονται από το όνομα του συνθέτη του συγκεκριμένου κομματιού¹²³.

Πρόκειται για ένα οργανικό κομμάτι χωρίς στίχο, το οποίο βασίζεται στο μακάμ του χιτζάζ, παρόλα αυτά ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μετατροπές και η αλλαγή τονικού κέντρου που πραγματοποιεί ο Μουγάδης. Η διαφοροποίηση που παρατηρείται σε σχέση με το πρωτότυπο, καταρχάς βρίσκεται στο ρυθμικό μοτίβο, καθώς η τούρκικη εκδοχή επιτελείται σε ρυθμό 8/8 και σε αργό τέμπο, ενώ η σιφνέικη εκδοχή, όπως και στον Άην Ηλιά παίζεται στο μοτίβο των 2/4 και το τέμπο είναι πιο γρήγορο ώστε να εξυπηρετεί τους χορευτές. Το οργανολόγιο ήταν εξίσου διαφορετικό, καθώς από τις μεγάλες οθωμανικές ορχήστρες, στη Σίφνο το συγκεκριμένο κομμάτι, όπως και τα περισσότερα, επιτελέστηκε με τα όργανα που υπήρχαν διαθέσιμα, το βιολί και το λαούτο. Επίσης διαφορές συναντώνται και στο κομμάτι της φόρμας. Σε αυτή την εξέλιξη παίζει ρόλο και η προφορική μετάβαση της πληροφορίας από τον ένα τόπο στον άλλο.

Το συγκεκριμένο κομμάτι έχει ηχογραφηθεί σε τονικότητα που βρίσκεται ελάχιστα χαμηλότερα από το λα = 440Hz, γι' αυτό τον λόγο προτιμήθηκε να μεταφερθεί στην παρτιτούρα σε τονικότητα λα χιτζάζ. Επίσης κρίθηκε ορθότερο το κομμάτι να γραφτεί χωρίς οπλισμό, έτσι ώστε να γίνονται ευκολότερα αντιληπτές οι μετατροπές των μορφωμάτων μακάμ που συναντώνται στο περιεχόμενο του κομματιού. Ακολουθεί η μελωδική γραμμή του «Σουλτανή»:

¹²³ <https://youtu.be/qWYxqHMsplI> (επίσκεψη στις 26/2/2020).

Σουλτανής

Αντώνης Κόμης - Λευτέρης Λουκατάρης

$\text{♩} = 80$ A

6

11

16 B

23

28

33

38

43

50 A



Τροπική και ανάλυση φόρμας:

Αρχικά, όσον αφορά τη φόρμα του κομματιού, υπάρχει ιδιαιτερότητα σε σχέση με το πιο σύνηθες μοτίβο «πρώτο μέρος – δεύτερο μέρος (τσάκισμα ή ρεφρέν) – πρώτο μέρος» που συναντάται περισσότερο στα νησιώτικα κομμάτια των κυκλάδων, καθώς στον «Σουλτανή» έχουμε τρία μέρη εκ των οποίων το πρώτο επαναλαμβάνεται μετά το δεύτερο και πριν από το τρίτο. Δηλαδή σχηματικά επιτελείται ως εξής: Πρώτο μέρος – δεύτερο μέρος – πρώτο μέρος – τρίτο μέρος. Αυτή η διαφορά με τη συνηθισμένη φόρμα που συναντάται κατά κανόνα στη δισκογραφία, ίσως να οφείλεται στο ότι το συγκεκριμένο κομμάτι προέρχεται από τη λόγια τουρκική μουσική, και συνεπώς το πρωτότυπο είχε παρόμοια φόρμα με αυτό που τελικά κατέληξε μέσω της προφορικότητας στην παράδοση της Σίφνου. Ωστόσο η ανομοιομορφία που υπάρχει στον αριθμό των μέτρων σε κάθε μέρος δίνει την εντύπωση ότι έχει παραλλαχθεί σε μεγάλο βαθμό από το πρωτότυπο, δημιουργώντας σχεδόν ένα καινούριο κομμάτι που θυμίζει την αρχική εκτέλεση σε ελάχιστα σημεία. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο μέρος αποτελείται από 20 μέτρα, το δεύτερο από 29, η επανάληψη του πρώτου μέρους περιέχει 13 μέτρα, και το τρίτο μέρος αποτελείται από 35 μέτρα.

Όσον αφορά την έκταση της μελωδίας παρατηρείται ότι φτάνει μια οκτάβα κάτω από την τονική, και μια τέταρτη πάνω από τη δεύτερη οκτάβα της τονικής, φαινόμενο πολύ σπάνιο σε ιδίωμα που κατά κανόνα η μελωδία δεν ξεπερνά σε έκταση τη μια οκτάβα.

Ανάλογο ενδιαφέρον έχει και η ανάλυση των μελωδικών κινήσεων που πραγματοποιεί ο Μουγάδης κατά τη διάρκεια του κομματιού. Στο πρώτο μέτρο ξεκινάει μια πέμπτη κάτω από την τονική με ένα πεντάχορδο χιτζάζ μέχρι τη βάση, στο πέμπτο μέτρο πραγματοποιεί ένα τετράχορδο χιτζάζ και στέκεται στην τέταρτη βαθμίδα, ώσπου στο έκτο μέτρο πέφτει στην υποτονική δημιουργώντας ένα καθοδικό πεντάχορδο νικρίζ. Αμέσως μετά ξεκινάει μια φράση, μια πέμπτη κάτω από την τονική και φτάνει με δύο διαδοχικά πεντάχορδα χιτζάζ, μέχρι την πέμπτη βαθμίδα της κύριας οκτάβας. Το πρώτο μέρος κλείνει με την επιστροφή της μελωδίας στην τονική, όμως στο μέτρο 14 από την ψηλή οκτάβα δημιουργείται καθοδικά ένα τετράχορδο κιουρντί και ένα πεντάχορδο χιτζάζ, μέχρι την τονική, και επαναλαμβάνεται ακριβώς η ίδια κίνηση μέχρι μια οκτάβα κάτω από την τονική. Με αυτόν τον τρόπο κλείνει το πρώτο μέρος της μελωδίας του «Σουλτανή». Παρατηρείται ότι σε αυτό το μέρος δεν υπάρχουν ουσιαστικά μετατροπές και το κομμάτι στηρίζεται πάνω στα μορφώματα του μακάμ χιτζάζ.

Στο δεύτερο μέρος η μελωδία «ανοίγει» μια οκτάβα πάνω από την τονική και καθοδικά δημιουργείται ένα τετράχορδο χιτζάζ και ένα πεντάχορδο χιτζάζ ως τη βάση. Στο μέτρο 23 επαναλαμβάνεται το συγκεκριμένο άνοιγμα στην οκτάβα, αλλά αυτή τη φορά η μελωδία φτάνει μια

τέταρτη κάτω με τετράχορδο χιτζάζ, και επιστρέφει και πάλι στην οκτάβα. Η συγκεκριμένη κίνηση επαναλαμβάνεται ώσπου στο μέτρο 27 γίνεται προσωρινά μια στάση στην πέμπτη βαθμίδα και από την τέταρτη βαθμίδα εντοπίζεται διατονική συμπεριφορά, δηλαδή στην ανάβαση διακρίνεται πεντάχορδο ραστ και στην κατάβαση πεντάχορδο μπουσελίκ. Από την τέταρτη βαθμίδα μέχρι τη βάση συνεχίζει να υπάρχει ένα καθοδικό τετράχορδο χιτζάζ. Παρόλα αυτά από το μέτρο 35 μέχρι το τέλος του δεύτερου μέρους, παρατηρείται η βάση να μετατοπίζεται στην τέταρτη βαθμίδα και να δημιουργείται ένα πεντάχορδο νικρίζ. Αφού τελειώνει το δεύτερο μέρος, ο Μουγάδης επαναλαμβάνει το πρώτο με τη διαφορά ότι μένει μια οκτάβα πάνω από την τονική και δεν πραγματοποιεί το κατέβασμα μέχρι την κάτω οκτάβα όπως έκανε στο πρώτο μέρος.

Το τρίτο μέρος «ανοίγει» λοιπόν μια οκτάβα ψηλότερα από την τονική, με ένα τετράχορδο χιτζάζ μέχρι την τέταρτη βαθμίδα της ψηλής οκτάβας, ώσπου από το μέτρο 76 επαναλαμβάνει την ίδια κίνηση όπως στη δεύτερη στροφή όπου ακολουθούσε διατονική συμπεριφορά από την τέταρτη βαθμίδα μέχρι την οκτάβα και από την τέταρτη βαθμίδα έως την τονική επικρατεί ένα καθοδικό τετράχορδο χιτζάζ. Επίσης ξανά όπως στο δεύτερο μέρος, έτσι και τώρα το τονικό κέντρο μετατοπίζεται στην τέταρτη βαθμίδα και το τρίτο μέρος ολοκληρώνεται με ένα καθοδικό πεντάχορδο νικρίζ από την όγδοη μέχρι την τέταρτη βαθμίδα. Στη συνέχεια επαναλαμβάνεται ο ίδιος κύκλος μερών ακόμα δύο φορές και με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται το κομμάτι.

Ανάλυση συνοδείας λαούτου:

Όπως στο κομμάτι του «Άην Ηλιά», έτσι και ο «Σουλτανής» έχει ρυθμό 2/4, και ουσιαστικά ο εσωτερικός ρυθμός του, όπως και οι παραλλαγές του είναι ταυτόσημα. Ωστόσο παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος που συνοδεύει τη μελωδία με το λαούτο ο Λευτέρης Λουκατάρης, ο οποίος παίζοντας συγχορδίες με 5ες, προσθέτει στολισμούς συνήθως στο δεύτερο όγδοο κάθε μέτρου, που είτε ακολουθούν τη μελωδική γραμμή, είτε υπονοούν μια δεύτερη φωνή πάνω στην ήδη υπάρχουσα πρώτη. Τα ακόρντα που παίζει ο Λουκατάρης σε όλο το κομμάτι είναι δύο, το πρώτο και κυριότερο είναι η συνήχηση των νοτών λα και ρε, και το δεύτερο είναι η συνήχηση των νοτών λα και μι. Παρακάτω ακολουθούν το πρώτο και δεύτερο μέρος του «Σουλτανή» μαζί με τη χαρακτηριστική συνοδεία του λαούτου από τον Λουκατάρη:

Σουλτανής με αρμονική συνοδεία

Αντώνης Κόμης - Λευτέρης Λουκατάρης

♩ = 80 A

Βιολί

Λαούτο

♩ = 80

6

11

B

16

22

27

32

37

42

A



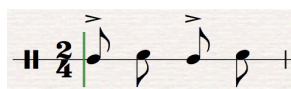
4.4 Αστικό λαϊκό: ενδεικτικό κομμάτι: «Απόψε θα περάσω»

Τίτλος ηχογράφησης: Απόψε θα περάσω

Εκτελεστές: Βιολί: Άγνωστος (ίσως ο Αντώνης Κόμης ή Μουγάδης), λαούτο: Άγνωστος (ίσως ο Λευτέρης Λουκατάρης), τραγούδι: οι γύρω παρευρισκόμενοι

Στοιχεία ηχογράφησης: Πρόχειρη ηχογράφηση σε γιορτή ή γάμο με κασετόφωνο, άγνωστη χρονολογία.

Βασικό ρυθμικό μοτίβο:



Εισαγωγή στο «Απόψε θα περάσω»:

Το τραγούδι που ερευνάται στην παρούσα ενότητα, συγκαταλέγεται στα τραγούδια που παιζόντουσαν στη Σίφνο ως καντάδες ή χοροί βαλς, φοξ τροτ και φοξ αγκλέ, και τα στοιχεία προέλευσης των περισσότερων από αυτά τα κομμάτια, είναι ελλιπή. Παρόλα αυτά το «Απόψε θα περάσω» είναι η σιφνέικη διασκευή του ομώνυμου τραγουδιού των Μάρκου Βαμβακάρη, Γιάννη Παπαϊωάννου και Απόστολου Χατζηχρήστου και παρουσιάζει στοιχεία που βοηθούν, στο να γίνουν αντιληπτές οι διαφορές που παραλλάσσουν το σιφνέικο ιδίωμα από το αστικό λαϊκό ιδίωμα της Αθήνας. Τα στοιχεία της ηχογράφησης είναι ελλιπή, και υπάρχουν επιφυλάξεις για τους μουσικούς που παίζουν, παρόλα αυτά σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Γεωργούλη ο οποίος μαθήτευσε δίπλα στον Μουγάδη, το ύφος και ο ήχος του βιολιού, αλλά και του λαούτου παραπέμπουν στους Μουγάδη και Λευτέρη Λουκατάρη.

Όπως και στα προηγούμενα δύο κομμάτια που αναλύθηκαν λεπτομερώς, έτσι και στο «Απόψε θα περάσω» το βιολί είναι κουρδισμένο χαμηλότερα από το λα = 440 Hz. Για την ακρίβεια βρίσκεται ένα τόνο χαμηλότερα, οπότε από την χαμηλότερη συχνοτικά χορδή στην ψηλότερη, το βιολί είναι κουρδισμένο σε φα, ντο, σολ και ρε. Το κομμάτι επιλέχθηκε να γραφτεί από σολ

ματζόρε και όχι από φα, όπως είναι η κανονική του τονικότητα, καθώς μεγαλύτερη βαρύτητα παρουσιάζει το να προβληθεί η δακτυλοθεσία και συνεπώς ο βαθμός δυσκολίας των κομματιών πάνω στα όργανα, παρά η πιστή αποτύπωση των δειγμάτων στην παρτιτούρα. Ακολουθεί το κομμάτι «Απόψε θα περάσω»:

Απόψε θα περάσω

Ζωντανή ηχογράφηση - άγνωστοι καλλιτέχνες

$\text{♩} = 115$

8

17 B

27 B'

38

48 Γ

57

Τροπική και ανάλυση φόρμας:

Το κομμάτι «Απόψε θα περάσω» δεν παρουσιάζει διαφορές με την πρωτότυπη ηχογράφιση, όσον αφορά τη φόρμα. Τα ελάχιστα σημεία που διαφέρει είναι οι στολισμοί του βιολιού και του λαούτου, ενώ ακόμα και η τονικότητα στην οποία παίζεται το κομμάτι στη σιφνέικη παράδοση, είναι η ίδια με την πρωτότυπη ηχογράφιση των Βαμβακάρη – Χατζηχρήστου – Παπαϊωάννου. Το συγκεκριμένο γεγονός ίσως προδίδει ότι οι μουσικοί του νησιού της Σίφνου, άκουσαν το κομμάτι απευθείας από το δίσκο και όχι από προφορικές πηγές, όπως συνηθιζόταν πριν την εποχή της δισκογραφίας.

Πιο συγκεκριμένα, το «Απόψε θα περάσω» αποτελείται από τρία μεγάλα μέρη: την εισαγωγή, δηλαδή το μέρος Α, το κουπλέ με στίχο, δηλαδή το μέρος Β, η επανάληψη του μέρους Β από το βιολί, και τέλος το ρεφρέν ή μέρος Γ. Όσον αφορά τη μελωδική έκταση, φτάνει μέχρι μια μεγάλη τρίτη πάνω από την οκτάβα της τονικής, και κλείνει μια μεγάλη τρίτη πάνω από την τονική. Αυτό μεταφράζεται στο ότι το βιολί παίζει τη δεύτερη φωνή του κομματιού, η οποία στην πρωτότυπη ηχογράφιση κάνει περισσότερο αισθητή την παρουσία της, ενώ η πρώτη φωνή η οποία φτάνει σε έκταση από την τονική μέχρι την οκτάβα, ακούγεται περισσότερο σα συνήχησή της.

Στα πρώτα τέσσερα μέτρα, η μελωδία «ανοίγει» μια τρίτη μεγάλη πάνω από την οκτάβα της τονικής, και κάνοντας κάθοδο στην έβδομη μεγάλη της τονικής με τετράχορδο κιουρντί, καταλήγει στο όγδοο μέτρο στην πέμπτη της τονικής με πεντάχορδο ματζόρε. Στη συνέχεια φτάνει ανοδικά από την τρίτη μεγάλη μέχρι την έκτη βαθμίδα με τετράχορδο κιουρντί και καταλήγει στο τέλος του πρώτου μέρους με μια στάση πεντάχορδου ματζόρε στην πέμπτη της τονικής και άλλη μια στην τρίτη μεγάλη με πεντάχορδο κιουρντί, ενώ το λαούτο υποδηλώνει ότι η βάση βρίσκεται μια τρίτη μεγάλη χαμηλότερα και ότι σαφώς πρόκειται για ένα κομμάτι ματζόρε.

Στο τραγουδιστικό δεύτερο μέρος, η μελωδία ξεκινάει από την πέμπτη βαθμίδα κάνοντας ανοδική κίνηση με ένα τετράχορδο ματζόρε μέχρι την οκτάβα, και συνεχίζοντας με την ίδια κίνηση ως το μέτρο 29, καταλήγει με πεντάχορδο ματζόρε στην τρίτη μεγάλη, για να επαναληφθεί το ίδιο θέμα αυτή τη φορά από το βιολί.

Στο τελευταίο θέμα, το οποίο είναι και το ρεφρέν του τραγουδιού, ξεκινώντας από την τρίτη μεγάλη, η μελωδία φτάνει με ένα πεντάχορδο κιουρντί μέχρι την έκτη βαθμίδα, και συνεχίζει μέχρι την δεύτερη μεγάλη πάνω από την οκτάβα με τετράχορδο μινόρε, για να καταλήξει καθοδικά στην πέμπτη με πεντάχορδο ματζόρε. Η τελευταία φράση του τρίτου μέρους ξεκινάει από το μέτρο 57 με το πεντάχορδο κιουρντί από την τρίτη μεγάλη της τονικής, να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς κάνοντας στάση στην έκτη βαθμίδα στο μέτρο 60, επιστρέφει στην τρίτη μεγάλη για να κλείσει.

Στη συνέχεια το κομμάτι παίζεται από την αρχή με διαφορετικούς στίχους στο τραγουδιστικό μέρος, και καθότι η λήψη συνέβη σε πραγματικές συνθήκες γλεντιού, οι μουσικοί χωρίς να σταματήσουν συνεχίζουν να παίζουν το επόμενο κομμάτι.

Ανάλυση συνοδείας λαούτου:

Σε αντίθεση με τα δύο παραπάνω παραδείγματα, στο κομμάτι «Απόψε θα περάσω» είναι εμφανής η ελευθερία στον τρόπο συνοδείας από το λαούτο, καθώς σε αρκετά σημεία παρατηρείται να ακολουθεί τη μελωδική γραμμή του βιολιού και να αγνοεί τον πάγιο ρυθμικό ρόλο του, όπως έχει συνηθιστεί στη σημερινή εποχή. Βέβαια, τα μέρη όπου κρίνεται από τον λαουτιέρη αναγκαία η ρυθμική συγκρότηση δεν απουσιάζουν, με τις κυρίαρχες συγχορδίες 5ων σολ και ρε να προσδίδουν το χαρακτηριστικό ύφος της Σίφνου σε ένα κομμάτι το οποίο στην πρωτότυπή του ηχογράφιση εκτελείται από τρίχορδα μπουζούκια και κιθάρα και συγκαταλέγεται στα ρεμπέτικα. Η μετάβαση του συγκεκριμένου κομματιού στο νησί της Σίφνου, προδίδει τις διαφορές που παρατηρούνται στο υφολογικό κομμάτι, λόγω της διαφορετικότητας του οργανολογίου. Παρακάτω ακολουθεί ένα απόσπασμα του «Απόψε θα περάσω», με τη συνοδεία του λαούτου, ώστε να γίνει αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο Λουκατάρης την εναρμόνιση στο συγκεκριμένο κομμάτι:

"Απόψε θα περάσω" με αρμονική συνοδεία

Μουσική σύνθεση για Βιολί και Λαούτο, με αρμονική συνοδεία.

Τempo: $\text{♩} = 115$

Βιολί

Λαούτο

7

13

A

B

Γενικά συμπεράσματα

Υπάρχουν σκόρπια στοιχεία στη βιβλιογραφία για τη Σιφνέικη μουσική, αλλά πουθενά μέχρι σήμερα δεν υπάρχει μελέτη της οποίας το κύριο θέμα να είναι το Σιφνέικο ιδίωμα. Η φόρμα, το μουσικολογικό περιεχόμενο και ο στίχος, η καταγωγή του ρεπερτορίου, ο τρόπος παιξίματος από τους εντόπιους μουσικούς, δε μπορούν να καλυφθούν μέσα σε μία έρευνα της οποίας σκοπός ήταν να αποδείξει τη διαφορετικότητα από ένα «παντοπικό»¹²⁴ ιδίωμα το οποίο ταυτίστηκε με το νησιώτικο στα μέσα του 20ου αιώνα.

Το έναυσμα και η κυριότερη πηγή στην οποία βασίστηκε η παρούσα μελέτη ήταν το αρχείο των ηχογραφήσεων από πανηγύρια, γάμους και βαφτίσεις της Σίφνου από το 1950 μέχρι το 2000, το οποίο διατέθηκε από τον Φολεγανδρίτη λαουτιέρη Θανάση Άγα και δόθηκε η άδεια ανάλυσής του από τον αρχικό του κάτοχο Κώστα Κασιώτη.

Μέσα από δώδεκα ανέκδοτες ηχογραφήσεις που απαρτίζονται συνολικά από 225 κομμάτια και ένα ταξίμι, δημιουργήθηκαν τρεις κύριες κατηγορίες που με βάση την προέλευση των κομματιών τους ονομάστηκαν «τοπικό ρεπερτόριο», «αστικό λαϊκό ρεπερτόριο», «ρεπερτόριο επηρεασμένο από τη Μικρά Ασία» και μια ακόμη κατηγορία αποτελούμενη από «εξαιρέσεις» όπως ναζιώτικα και πανελλήνια δημοτικά. Η επιλογή για την κάθε κατηγορία στην αρχή γινόταν από ένα συγκεκριμένο κριτήριο όπου εξεταζόταν η φιλοσοφία των μουσικών διαστημάτων του κάθε παραδείγματος. Η μια κυρίαρχη περίπτωση ήταν η χρησιμοποίηση του συστήματος των μακάμ, με αξιοσημείωτες μετατροπές, και η άλλη ήταν η δυτικότερη φιλοσοφία κλιμάκων ματζόρε ή μινόρε. Σε αυτή την κατηγορία το ρυθμικό μοτίβο τις περισσότερες φορές ήταν 6/8 και όχι 2/4 όπως ήταν στην πρώτη κατηγορία. Παρόλα αυτά υπήρχε και ο ρυθμός των 2/4, όπως συμβαίνει στο κομμάτι «Απόψε θα περάσω». Μέσα από αυτόν τον διαχωρισμό αναδύθηκε η κατηγορία που επηρεάστηκε από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο, από τις καντάδες και τα «ευρωπαϊκά» φοξ αγκλέ, βαλς και φοξ τροτ.

Όσον αφορά την πρώτη κατηγορία, χρειάστηκε να γίνει ένας ακόμα διαχωρισμός σε δύο υποκατηγορίες καθώς υπήρχε σαφής διαφορά όχι τόσο στο μουσικολογικό κομμάτι, αλλά στο στιχουργικό. Από τη μια υπήρχαν τα τοπικά στοιχεία του νησιού της Σίφνου¹²⁵ ή στοιχεία από την καθημερινή ζωή, είτε κωμικά¹²⁶, είτε συγκινητικά¹²⁷, και από την άλλη κομμάτια που παραπέμπουν με το στίχο τους στο μικρασιάτικο ρεπερτόριο που δισκογραφήθηκε στις αρχές προς μέσα του 20ού

¹²⁴ Κοκκώνης Γ., «Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας» στο (2008), *Ετερότητες & μουσική στα βαλκάνια, τα κείμενα, (τετράδιο 4)*, Άρτα: Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 106.

¹²⁵ «Χερρόνησος».

¹²⁶ «Στου Άι Μαρκουριού τη μάντρα».

¹²⁷ «Ο Αγγελετής».

αιώνα¹²⁸. Τα μόνα παραδείγματα που ακούγονταν στη Σίφνο και δε μπορούν να ενταχθούν σε μια από αυτές τις τρεις κατηγορίες είναι τα καλαματιανά με ρυθμό 7/8, που παραπέμπουν σε παραδόσεις της ηπειρωτικής Ελλάδας, και τα ναξιώτικα κυρίως της οικογένειας Κονιτόπουλου τα οποία προβάλλονταν από το ραδιόφωνο, οπότε σαφώς και επιτελούνταν με μικρότερη όμως συχνότητα στη Σίφνο.

Ο διαχωρισμός του ρεπερτορίου σε κατηγορίες θα μπορούσε επίσης να γίνει σύμφωνα με το αν αυτά τα κομμάτια έφτασαν στη Σίφνο μέσω της προφορικής παράδοσης ή μέσω ηχογραφήσεων του φωνόγραφου ή του ραδιοφώνου. Η συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση κρίθηκε περισσότερο ειδική από αυτήν που τελικά επιλέχθηκε, οι πηγές που βρέθηκαν για τη μουσική της Σίφνου ήταν ελάχιστες, οπότε δε θα μπορούσε να γίνει εμπεριστατωμένη έρευνα και ίσως τα αποτελέσματα στο τέλος να ήταν ανακριβή.

Μια συμπληρωματική ανάλυση που υλοποιήθηκε ήταν η ταξινόμηση του ρεπερτορίου με βάση το μακάμ ή τον μουσικό δρόμο στον οποίο επιτελείται κάθε κομμάτι του, για να τεκμηριωθεί η διαφορετική προτίμηση μουσικού περιβάλλοντος¹²⁹ από ό,τι στα γειτονικά νησιά της Σίφνου. Στα στατιστικά στοιχεία συμπεριλήφθηκε και η ταξινόμηση ανά είδος, δηλαδή επιδείχθηκε η φήμη του κάθε κομματιού μέσα από τις κατηγορίες που ανέκυσαν, αλλά και η φήμη της κάθε κατηγορίας ξεχωριστά, και έτσι έγινε αντιληπτή η προτίμηση των μουσικών ειδών που είχαν οι Σιφνιοί για τη διασκέδασή τους.

Στη συνέχεια κρίθηκε χρήσιμη η καταγραφή του δημοφιλέστερου κομματιού κάθε κατηγορίας, ώστε να διατυπωθούν στην παρτιτούρα οι διαφορές της μιας από την άλλη, και να ενισχυθεί η υπόθεση ότι τα κυριότερα είδη της σιφνέικης μουσικής ήταν τα τρία προαναφερόμενα. Τα μουσικά παραδείγματα που επιλέχθηκαν για καταγραφή προτιμήθηκε να αναλυθούν από ηχογραφήσεις με τους ίδιους οργανοπαίχτες και στις τρεις περιπτώσεις, τον Μουγάδη στο βιολί και τον Λευτέρη Λουκατάρη στο λαούτο. Αυτό συνέβη ώστε να μπορεί να συγκριθεί το πρωτότυπο με τη σιφνέικη διασκευή χωρίς να μπερδεύεται ο αναγνώστης με το διαφορετικό ύφος του κάθε Σιφνιού μουσικού.

Αφού μετά την καταγραφή ολοκληρώθηκε και η ανάλυση της κάθε παρτιτούρας ως προς τη μελωδική πορεία, αλλά και ως προς την αρμονική συνοδεία του λαούτου, δείχνοντας τις διαφορές μεταξύ των τριών ειδών μουσικής της Σίφνου, το επόμενο βήμα για να πλαισιώσει όσο δύναται τη συγκεκριμένη έρευνα, ήταν ένα μικρό βιογραφικό σημείωμα του Μουγάδη από συνέντευξη με τον άλλοτε μαθητή του Κωνσταντίνο Γεωργούλη, ώστε να αναδειχθούν οι επιρροές και τα μέσα επιρροής την εποχή που απασχολεί την έρευνα, αλλά και για να δοθούν γενικότερα στοιχεία για τη

¹²⁸ «Κουτσαβάκι», «Μ'έκαψες γειτόνισσα».

¹²⁹ Έστω και υποσυνείδητα, καθώς οι περισσότεροι μουσικοί της Σίφνου δεν είχαν πρόσβαση στην μουσική θεωρία, πόσο μάλλον στη θεωρία των λαϊκών δρόμων ή του συστήματος μακάμ.

μουσική του νησιού που μόνο ένας μουσικός από τη Σίφνο θα μπορούσε να δώσει. Τα συμπεράσματα που βγήκαν μέσα από αυτή τη συνέντευξη πραγματεύονται τη μεγάλη σχέση των Σιφνίων με την Κωνσταντινούπολη, την επιρροή της κοσμικής Αθήνας μέσα από τις πλάκες του φωνόγραφου, τους λόγους που η σιφνέικη μουσική δεν έγινε το ίδιο δημοφιλής όσο η ναξιώτικη, και το μεγάλο ρόλο που έπαιξαν ο Μουγάδης και οι Ξανθάκηδες στο μουσικό ύφος της Σίφνου.

Οι Σιφνιοί κάτοικοι, κυρίως λόγω άσχημων συνθηκών διαβίωσης έφευγαν κατά καιρούς από το νησί τους, όπως μαρτυρούν οι ιστορικές πηγές. Μερικοί αγγειοπλάστες έφευγαν τους καλοκαιρινούς μήνες και επέστρεφαν στην πατρίδα τους τον χειμώνα, άλλοι σπούδαζαν στο εξωτερικό και δεν επέστρεφαν ποτέ, και άλλοι ταξίδευαν από τη Σίφνο στις σιφνέικες παροικίες του εξωτερικού με τη σκέψη να επιστρέψουν. Αντίστροφα, πολιτισμοί που είχαν επαφή με το νησί της Σίφνου ίσως να το επηρέασαν στον ίδιο βαθμό. Όταν η Σίφνος ήταν το εμπορικό κέντρο του Αιγαίου την πεντηκονταετία του 1600, ή όταν τελείωσε ο βενετουρκικός πόλεμος και κύματα Κρητικών εγκαταστάθηκαν στη Σίφνο, σαφώς και επηρέασαν τον πολιτισμό και συνεπώς την μουσική του τόπου καταλυτικά.

Αξιοσημείωτη είναι η σκέψη ότι δε θα πρέπει υποχρεωτικά να γίνεται έρευνα βασιζόμενη στα κυριότερα κέντρα επιρροής ενός τόπου, καθώς ένας άνθρωπος φτάνει για να επηρεάσει μια τοπική κουλτούρα. Στη Σίφνο για παράδειγμα, θα μπορούσε ένας και μοναδικός μουσικόφιλος αγγειοπλάστης, αγαπητός από τους υπόλοιπους Σιφνιούς, να έχει εγκατασταθεί ένα καλοκαίρι στο Βόλο και να βιοπορίζεται από την κεραμική, και ταυτόχρονα να επισκέπτεται τα καφενεία και να ακούει τη μουσική του τόπου. Όταν γυρίσει στη Σίφνο, μπορεί να επηρεάσει τους υπόλοιπους Σιφνιούς ώστε να διασκεδάζουν με τα ίδια τραγούδια, ακόμα κι αν είναι ο μοναδικός Σιφνιός που ταξίδεψε ποτέ στο Βόλο. Ίσως με τον ίδιο τρόπο κάποια κομμάτια που ανήκουν κυρίως στο ρεπερτόριο που έχει φτάσει στη Σίφνο μέσω της προφορικής παράδοσης, ή ονομάζονται «ευρωπαϊκά» να έφτασαν στο νησί και ίσως για αυτό τον λόγο δεν υπάρχουν καθόλου στοιχεία στη βιβλιογραφία, ούτε στη δισκογραφία.

Αμέσως μετά το βιογραφικό σημείωμα για τον Μουγάδη, πραγματοποιήθηκε εκτενής αναζήτηση στη βιβλιογραφία που να αναφέρεται σε ιστορικές πηγές ώστε να αποκτηθεί οικειότητα με την ιστορία του νησιού και τις επιρροές που δέχτηκε ανά τους αιώνες, σε βιβλία για τους αγγειοπλάστες της Σίφνου, όπου αντλήθηκαν πληροφορίες για τη μετανάστευση των Σιφνίων αγγειοπλαστών, σε ιστορικά βιβλία που υποστήριζαν ή κατέρριπταν αυτά που έλεγαν τα βιβλία για τη Σίφνο, και σε βιβλία που μιλούσαν ή έστω ανέφεραν στοιχεία για τη μουσική της Σίφνου. Μουσικολογικά στοιχεία δεν βρέθηκαν σε κανένα βιβλίο. Παρόλα αυτά, ελάχιστες σκόρπιες αναφορές όσον αφορά τον χορό αλλά και την καταγωγή των σιφνέικων τραγουδιών, των Αντώνη Τρούλλου και Νίκου Σταφυλοπάτη, βοήθησαν έστω και λίγο για να ενδυναμωθεί η υπόθεση

εργασίας ακόμα περισσότερο. Ένας δίσκος από το Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής που περιέχει 5 μουσικά παραδείγματα από το σιφνέικο ιδίωμα, είναι η μοναδική αναφορά της ελληνικής δισκογραφίας στη Σίφνο μέχρι το 2000.

Στη συγκεκριμένη έρευνα υπήρξαν ενδοιασμοί για τις μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν στην εξαγωγή του συμπεράσματος που προαναφέρθηκε. Κυρίαρχος ενδοιασμός ήταν η χρησιμοποίηση ή όχι του συστήματος των μακάμ για μια παράδοση που ακροβατεί ανάμεσα στη βιωματική επιτέλεση και επηρεάζεται από την ευρύτερη παράδοση του ελληνικού αρχιπελάγους. Παρόλα αυτά, το μεγαλύτερο ποσοστό του ρεπερτορίου που συναντάται στα σιφνέικα γλέντια από το 1950 μέχρι το 2000, όπως και η παράδοση σχεδόν όλου του ελλαδικού χώρου, στηρίζεται στη λογική των πενταχόρδων και τετραχόρδων μακάμ¹³⁰.

Άλλος ένας προβληματισμός για το αν η αποτύπωση του ακουστικού υλικού στην παρτιτούρα θα είχε ικανοποιητικά αποτελέσματα, ήταν η ακριβής αναπαράσταση της μουσικής έκφρασης των μουσικών, καθώς οι ίδιοι μουσικοί στο ίδιο κομμάτι παραλλάσσουν ελάχιστα τα τονικά ύψη στην επανάληψη των στροφών¹³¹. Είναι καλό εδώ να αναφερθεί πως η ακριβής μετεγγραφή από το ηχητικό ντοκουμέντο στην παρτιτούρα δεν επιφέρει κανένα όφελος και περισσότερο μπερδεύει τον αναγνώστη, ο οποίος ανάλογα με τα μουσικά ακούσματα και βιώματά του, θα εκλάβει έτσι κι αλλιώς διαφορετικά τα τονικά ύψη που διαβάζει, ιδίως όταν γίνεται λόγος για υποδιαίρεσεις του τόνου, όπως συμβαίνει στο σύστημα των μακάμ που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα έρευνα. Επιπλέον, όσον αφορά στη γραπτή απόδοση μιας μουσικής πράξης η οποία έχει πάρει μέρος σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο, μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και κάτω από μοναδικές συγκυρίες, παρουσιάζεται σαφής προβληματισμός για το αν υπάρχει λόγος να υποβάλλεται ο ερευνητής σε αυτού του είδους τη διατύπωση, καθώς οι λαϊκές παραδόσεις είναι ζωντανοί και πολυπρόσωποι οργανισμοί οι οποίοι αναδιαμορφώνονται μεμονωμένα αλλά και συνδυαστικά στο χώρο, το χρόνο και την εκάστοτε συγκυρία¹³².

Ενδιαφέρον έχει το πως η μουσική της Σίφνου έχει επηρεαστεί ελάχιστα μετά την επανάσταση της τεχνολογίας του 20ού αιώνα. Αναφέρεται επιγραμματικά ότι σε σπάνιες περιπτώσεις το μόνο που προστίθεται σε σχέση με τα πανηγύρια που γίνονταν το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, είναι οι μικροφωνικές. Το ρεπερτόριο, το οργανολόγιο, ο χορός και οι ρίμες έχουν παραμείνει τα ίδια.

¹³⁰ Σινόπουλος Σ., “Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής”, στο (2010), *Μουσική (και) θεωρία, τα κείμενα (τετράδιο 5)*, Άρτα: Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 111.

¹³¹ Σκούλιος Μ., “Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα” στο (2010), *Μουσική (και) θεωρία, τα κείμενα (τετράδιο 5)*, Άρτα: Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 116.

¹³² Walter J. Ong, (2005), *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: η εκτεχνολόγηση του λόγου*, μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ. 143.

Η μετάβαση της προφορικής παράδοσης σε γραπτά κείμενα ενέχει κινδύνους για το αν μια παράδοση που έχει καλλιεργηθεί εξ ολοκλήρου προφορικά μπορεί τελικά να μεταφερθεί ικανοποιητικά στον γραπτό λόγο. Στη συγκεκριμένη έρευνα, έχοντας λάβει υπόψη ότι ο λόγος έτσι κι αλλιώς απλοποιείται σε πολλά επίπεδα όταν μεταφέρεται σε γραπτά κείμενα¹³³, δεν έγινε προσπάθεια μεταφοράς του βιώματος και του ήχητικού χρώματος που αναβλύζει από τη Σιφνέικη παράδοση, μεταφέρθηκαν ωστόσο στοιχεία που μπορούν να δικαιολογήσουν τον σκοπό της έρευνας, δηλαδή της διαφορετικότητας του ρεπερτορίου από το κατεξοχήν νησιώτικο στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα.

¹³³ Walter J. Ong, (2005), *ό.π.*, σελ. 144.

Ελληνική Βιβλιογραφία

- 1) Ανωγειανάκης Φ., (1976), *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά όργανα*, Αθήνα: Εθνική τράπεζα της Ελλάδος.
- 2) Αϊντεμίρ Μ., (2012), *Το τούρκικο μακάμ*, Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto.
- 3) Βακαλόπουλος Α., (1961), *Ιστορία του νέου ελληνισμού*, τόμος 4, Θεσσαλονίκη: Ηρόδοτος.
- 4) Βακαλόπουλος Α., (2009), *Ο κυβερνήτης Ιωάννης Καποδίστριας και το πρώτο ελληνικό κράτος: (1828-1831)*, Θεσσαλονίκη: Σταμούλης.
- 5) Γκιων Κ., (1995), *Η ιστορία της νήσου Σίφνου*, Αθήνα: Σύνδεσμος Σιφνίων.
- 6) Δάντης Σ. Ξ., (1966), *Η ιστορία και τα μνημεία των Δελφών: (μυθολογία, λατρεία θεών, αμφικτιονίες, έργα τέχνης, η δελφική ιδέα)*, Αθήνα: χ.ε.
- 7) Διαμαντής Γ., (2008), *Η κλασική θεωρία της μουσικής*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- 8) Ερευνητικό Πρόγραμμα Θράκη, (1999). *Μουσικές της Θράκης: μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Αθήνα: Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής.
- 9) Καρακώστας Σ., (2016), *Η οργανική μουσική στο Ξηρόμερο, Οργανικές συνθέσεις, Τροπολογική και Μορφολογική ανάλυσή τους*, Πτυχιακή εργασία ΤΛΠΜ, Άρτα.
- 10) Κοκκώνης Γ., “Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας” στο (2008), *Ετερότητες & μουσική στα βαλκάνια, τα κείμενα, (τετράδιο 4)*, Άρτα: Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- 11) Κοκκώνης Γεώργιος, (2008), *Μουσική από την Ήπειρο*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- 12) Λιάβας Α., Λουτζάκη Ρ., Βαρβούνης Μ., Κάβουρας Π., (επιμ.), (1995), *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα, πρακτικά συνεδρίου*, Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου: «Νικόλαος Δημητρίου».
- 13) Λιάβας Α., Λουτζάκη Ρ., Βαρβούνης Μ., Κάβουρας Π., (επιμ.), (1997), *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο, πρακτικά συνεδρίου*, Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου: «Νικόλαος Δημητρίου».
- 14) Λιόλιος Γ., (2007), *Τχνη Εβραϊκής Παρουσίας στη Σίφνο*, Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία.
- 15) Μαντινάος Κ., (2001), *Ιωνες και Αιολείς*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ερωδιδός.
- 16) Μπρούσκου Α., *Από μια μόνο λέξη: αναζητώντας το νόημα της χαμένης προφορικής παράδοσης*, στο (2007), *Προφορικότητες: τα κείμενα*, Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- 17) Παύλου Λευτέρης, (2006), *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*, Αθήνα: Fagotto.
- 18) Πούλος Π., “Εν-τόπιοι μουσικοί: ο ρόλος της τουρκικής ραδιοφωνίας στη διαπραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ κέντρου και περιφέρειας”, στο (2006), *Μουσική ήχος και τόπος: τα κείμενα*,

(τετράδιο 1), Άρτα: Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

19) Σαρρής Χ., “Μουσική και χορός”, στο Αυδίκος Ε. (επιμ.), (2014), *Ελληνική λαϊκή παράδοση από το παρελθόν στο μέλλον*, Αθήνα: Αλέξανδρος.

20) Σινόπουλος Σ., “Η χρήση του μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής”, στο (2010), *Μουσική (και) θεωρία, τα κείμενα (τετράδιο 5)*, Άρτα: Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

21) Σκούλιος Μ., “Η θέση και η σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα” στο (2010), *Μουσική (και) θεωρία, τα κείμενα (τετράδιο 5)*, Άρτα: Εκδόσεις του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

22) Σπαθάρη – Μπεγλίτη Ε., (1992), *Οι αγγειοπλάστες της Σίφνου*, Αθήνα: Αρσενίδη.

23) Σταφυλοπάτης Ν. Γ., (1997), *Τα λαϊκά τραγούδια και τα κάλαντα της Σίφνου*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.

24) Συμεωνίδης Μ. Σ., (2014), *Ιστορία της Σίφνου: από την προϊστορική εποχή*, Αθήνα: Επτάλοφος.

25) Τρούλλος Α., (1960), *Τα λαϊκά χορευτικά τραγούδια της Σίφνου*, (χ.τ.), (χ.ε.).

26) Τρούλλος Α., (1986), *Σίφνος: Οδοιπορικό*, Αθήνα: (χ.ε.).

27) Τσαντάνης Ν., (2011), *Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και στη Σύρο*, Πτυχιακή εργασία ΤΛΠΜ, Άρτα.

28) Τσιαμούλης Χ., Ερευνίδης Π., (1998), *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*, Αθήνα: Δόμος.

29) Φωτιάδης Δ., (1963), *Όθωνας: Η μοναρχία*, Αθήνα: Κυψέλη.

30) Φωτιάδης Δ., (1964), *Όθωνας: Η έξωση*, Αθήνα: Κυψέλη.

31) Χαμπίμπ Χασάν Τουμά, (2006), *Η μουσική των Αράβων*, Μετάφραση: Βασίλης Τζωρτζίνης, Θεσσαλονίκη: Εν Χορδαίς.

32) Χτούρης Σωτήρης, (επιμ.) (2000), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19ος – 20ος αιώνας)*, Αθήνα: Έξαντας.

33) Miller W., (1997), *Ιστορία της Φραγκοκρατίας στην Ελλάδα (1204-1566)*, Μτφρ. Φουριώτης Α., Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

34) Wagner Friedrich C., (2001), *Οι οικισμοί αγγειοπλαστών της Σίφνου: Ένα παράδειγμα ανώνυμης αρχιτεκτονικής ως έκφραση του περιβάλλοντος, του τρόπου ζωής, της οικονομίας, και της οικιστικής μορφής*, Μτφρ. Βαφειάδης – Χασόπουλος Ν., Αθήνα: Υπουργείο Αιγαίου.

35) Walter J. Ong, (2005), *Προφορικότητα και εγγραματοσύνη: η εκτεχνολόγηση του λόγου*, μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

1) Bucuvalas T., (επιμ.), (2018), *Greek Music in America*, United States of America: University Press of Mississippi.

Άρθρα σε περιοδικά ή εφημερίδες

- 1) Διονυσόπουλος Ν., “Σίμων Κάρας, ο δάσκαλος, ο ερευνητής”, στο περιοδικό *Δίφωνο*, τεύχος 43, Απρίλιος 1999.
- 2) Κοκκαλά Σ., “Για το τραγούδι «Ο Θεραπιανός»”, στη *Σιφναϊκή Φωνή*, Οκτώβριος 1980.
- 3) Τρούλλος Α., “Ο «Βιολάς» και τα κάλαντά του”, στη *Σιφναϊκή Φωνή*, Ιανουάριος 1977.
- 4) Papaeti A., “Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967-1974)”, στο *Mousikos Logos*, Issue 2, Ιανουάριος 2015.

Ένθετα δίσκων

- 1) Διονυσόπουλος Ν. (επιμ.), (1997), *Τραγούδια Κυκλάδων*, ΣΔΕΜ, ένθετο.

Πηγές από το διαδίκτυο

- 1) http://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος_Τσελεμεντές (επίσκεψη στις 05/06/2020)
- 2) <https://youtu.be/qWYxqHMspil> (επίσκεψη στις 26/2/2020).

Παράρτημα

Αποδελτίωση συνέντευξης του Κωνσταντίνου Γεωργούλη

Πόσα χρόνια παίζεις βιολί;

Από το καλοκαίρι του 1986. Ήταν δώρο πρωτοχρονιάτικο των γονιών μου και το καλοκαίρι του ιδίου έτους, στις διακοπές, πήγα στον Μουγάδη¹³⁴. Τον Οκτώβριο, γράφτηκα στο Ελληνικό Ωδείο με καθηγητή τον Πρόδρομο Τσουρούκογλου. Κωνσταντινουπολίτης εκείνος με δύο διπλώματα: βιολιού και βιόλας. Από 'κει βοηθήθηκα πολύ. Τα δύο επόμενα καλοκαίρια συνέχισα να πηγαίνω στον Μουγάδη, αλλά με βοήθησε το ωδείο για να τον παρακολουθήσω με ευχέρεια και να αποκωδικοποιήσω το παίξιμό του.

Τι σου τράβηξε το ενδιαφέρον με το να μάθεις να παίζεις βιολί;

Κοίταξε, μου άρεσαν τα παραδοσιακά όργανα πάντα. Εκτός απ' το βιολί, μου άρεσε και το σαντούρι και το λαούτο. Γενικώς, με το που άκουγα μουσική και ψαλμωδία, είτε στο σπίτι από την τηλεόραση, το ραδιόφωνο ή τους δίσκους, είτε στα γλέντια στη Σίφνο, τα παρατούσα όλα και παρακολουθούσα.

Σε ποια ηλικία ξεκίνησες τη μαθητεία σου με τον Μουγάδη;

12 χρονών και ήταν και η πρώτη επαφή με το βιολί.

Πόσα χρόνια ήσουν μαθητής του;

Ακόμη και τώρα μαθητής του είμαι. Και το λέω συνειδητά. Τρία καλοκαίρια πήγαινα αλλά ακόμη, μετά από τόσα χρόνια, μαθαίνω από εκείνον. Και από τον Ξανθάκη επίσης. Έχουν «φύγει» πολλά χρόνια αλλά συνεχίζω να τους ακούω και να τους μελετώ πολύ τακτικά. Ακούγοντάς τους, κάθε φορά ανακαλύπτω και κάποια λεπτομέρεια.

Εκτός από τον Μουγάδη, έχεις μαθητεύσει και με άλλους βιολιτζήδες-μουσικούς;

Ναι. Στην Σίφνο, για μικρό διάστημα και παράλληλα με τον Μουγάδη, με τον Απόστολο τον Αρμελενιό. Εδώ στην Αθήνα, εκτός από τον Πρόδρομο Τσουρούκογλου, κάποια μαθήματα με τον Στάθη Κουκουλάρη, του οποίου το παίξιμο με συγκινεί πολύ από μικρό παιδί.

Το προσωνύμιο Μουγάδης γνωρίζεις τι σημαίνει;

Δεν ξέρω. Έχω την αίσθηση ότι είναι παραφθορά του Μιγάδης. Υποθέτω ότι ίσως να είχε μακρινή

¹³⁴ Ο Γεωργούλης ζούσε το χειμώνα στην Αθήνα αλλά τις διακοπές του Πάσχα και το καλοκαίρι στη Σίφνο.

καταγωγή από Κρήτη διότι και το Μιγάδης και το Κόμης υπάρχουν στην Κρήτη. Βιολιστής Κόμης ξέρω ότι υπάρχει στην Βιάννο. Και στη Σίφνο υπήρχαν δύο ακόμη Κόμηδες που έπαιζαν βιολί και δύο Κόμηδες λαουτιέρηδες.

Πότε και που γεννήθηκε ο Μουγάδης; Που μεγάλωσε;

Γεννήθηκε στην Σίφνο, έζησε και δραστηριοποιήθηκε στην Σίφνο και πέθανε στην Σίφνο. Γεννήθηκε στις 12 Μαΐου του 1921 στον Άγιο Λουκά και εκεί πέθανε στις 5 Φεβρουαρίου 1998.

Ποιο ήταν το επάγγελμα του;

Στις οικοδομές δούλεψε. Αργότερα, όπως τον θυμάμαι κι εγώ, ήταν υπεργολάβος οικοδομών.

Ποιος - ποιοι ήταν οι δάσκαλοι του Μουγάδη;

Δεν γνωρίζω με βεβαιότητα αλλά υποθέτω ότι ήταν ο Νικολός ο Αντιλαβής. Εκείνος πρέπει να του είχε δείξει κάποια βασικά. Ο οποίος Αντιλαβής ήτανε πάμπους των Ξανθάκηδων. Ίσως γι' αυτό έχουν και κοινά στοιχεία στο παίξιμό τους ο Μουγάδης κι ο Ξανθάκης. Μάλιστα, είχα ρωτήσει μια φορά τον Μουγάδη για τον Αντιλαβή και μου είχε πει χαρακτηριστικά: «Πολύ καλός! Όχι πολλά,¹³⁵ αλλά πολύ καλός!» Αλλωστε το ρεπερτόριο της Σίφνου, την εποχή του Αντιλαβή, δεν είχε την κατοπινή του ευρύτητα.

Ο Αντιλαβής ήταν ο θρύλος του σιφνέικου βιολιού;

Ναι. Και ήταν σύγχρονος του «Βιολά», του Δημήτρη Φιλίππου.

Γνωρίζεις τι μουσική άκουγε ο Μουγάδης και ποιες ήταν οι επιρροές στο παίξιμο του;

Ως προς τους ντόπιους, τον Αντιλαβή και τον Βιολά. Όμως, ως ανήσυχος και δραστήριος μουσικός που ήταν, άκουγε και τα τραγούδια και τους βιολιστές της κάθε εποχής από τις «πλάκες», το ραδιόφωνο και αργότερα από τους δίσκους, τις κασέτες και την τηλεόραση. Σίγουρα άκουγε όλους τους φημισμένους τους παλιούς: Μαγνήσαλη, Σέμση, Ογδοντάκη, τον Ευστράτιο Νίνη, που έπαιζε βιολί στη Σέριφο, το «Μωρό», τον Σταματομανώλη, τον Κόρο. Η μεγάλη αδυναμία του όμως ήταν ο Στάθης ο Κουκουλάρης! Του άρεσε πάρα πολύ ο Κουκουλάρης. Και είχε «καλά αυτιά» ο Μουγάδης και καλή αίσθηση των πραγμάτων. Και μπορώ να σου πω ότι, εγώ τουλάχιστον, βρίσκω στο παίξιμο αυτών των δύο πολλά κοινά στοιχεία, τηρουμένων των αναλογιών βεβαίως: αισθητική, παχύς ήχος, μετρημένες νότες, δεν φλυαρούν, ευθυκρισία στο πως θα παιχθεί η κάθε φράση δίχως πολλά πολλά ούτε και λίγα. Θεωρώ όμως ότι την διαμόρφωση στο παίξιμό του, την όρισε ο ίδιος. Διαμόρφωσε ένα ιδιαίτερο προσωπικό ύφος. Ήταν μία καθαρά προσωπική υπόθεση.

¹³⁵ Εννοούσε ότι δεν είχε μεγάλο ρεπερτόριο.

Πως ήταν τα μαθήματα; Με ποιους τρόπους σου έδειχνε; Η μέθοδός του σε βοήθησε;

Πήγαίνα στο σπίτι του και μου έδειχνε και μάλιστα πάντοτε αφιλοκερδώς. Να ξέρεις ότι αναγνώριζε την δυσκολία της διδασκαλίας, έλεγε ότι «Εγώ δεν ηξέρω να δείξω.» Την πρώτη μέρα που πήγα, μου το κούρδισε και μου λέει «Ποιο σκοπό να πιάσουμε;» Δεν είχα σκεφτεί κάτι συγκεκριμένο και μου λέει «Πάμε τον Θαραπιανό;» Κι αρχίζει να παίζει την πρώτη φράση του Θεραπιανού και μου λέει «Μέχρι εκεί. Παίξε τώρα εσύ!». Φράση – φράση. Αυτή ήταν η μέθοδός του. Αλλά, μετά το ωδείο, μπορούσα να τον παρακολουθήσω άνετα. Ξεκαθαρίστηκαν πολλά βασικά θέματα. Θεωρώ όμως μάθημα το ότι ήμουν πάντοτε δίπλα του στους γάμους και στα πανηγύρια. Τα πρώτα χρόνια μάλιστα δεν είχαμε κι αυτές τις ευκολίες¹³⁶ για να ηχογραφούμε. Φαντάσου, τόσες ώρες παίξιμο, πόση πληροφορία έπρεπε να συγκρατήσω για να την δουλέψω από την άλλη μέρα. Στα πανηγύρια και στους γάμους, πολεμούσα να δω τι τονικότητα έπαιζε το κάθε κομμάτι, τουλάχιστον να θυμάμαι την τονικότητα. Εκείνο που με ενδιέφερε πρωτίστως ήταν να συγκρατήσω την φρασεολογία του. Είχα επισημάνει σκοπούς και σημεία οπότε στο επόμενο μάθημα, ήξερα συγκεκριμένα τι ήθελα να μου δείξει. Ευτυχώς όμως κάποιοι γνωστοί μου, που ήξεραν τι μεράκι είχα, μου έδιναν κατά καιρούς κασέτες με ηχογραφήσεις του Μουγάδη και ήταν πολύτιμό το υλικό που έπαιρνα στα χέρια μου.

Ποια ήταν η περίοδος της δράσης του Μουγάδη ως βιολιτζή στη Σίφνο;

Κοίταξε, κανονικά η δράση του θα άρχιζε από το '40 και μετά, δηλαδή στην ηλικία των 19 – 20 ετών. Όμως μεσολάβησαν τα γεγονότα του πολέμου, της κατοχής και του εμφυλίου. Οπότε ουσιαστικά ο Μουγάδης έπαιζε από το '49 – '50 μέχρι και το '97 που επιδεινώθηκε η υγεία του. Είχε αρρώστησει από την προηγούμενη χρονιά.

Εκτός από τον Μουγάδη, υπήρχαν άλλοι μουσικοί που έπαιζαν παράλληλα στο νησί;

Ναι, πολλοί! Ήδη αναφέραμε τον Αντιλαβή, τον «Βιολά» και τον Αντώνη Ξανθάκη. Μέτρα ακόμη: Φραντζέσκος Τρίχας ή το Φραντζέ του Τρίχα, Κωνσταντής Χρύσος ή Σουρτασίφης, Κώστας Λουκατάρης ή Κώστας της Άννας, αδερφός του Λευτέρη του λαουτιέρη, Δημήτρης Δεπάστας ή Καμανάκι και ο γιος του ο Γιώργης Δεπάστας ή Πακίό, Γιάννης Ξανθάκης ή Κουτσουνάς, συγγενής των Ξανθάκηδων, Γιάννης Κόμης ή Ράφτης και ο ξάδερφός του ο Γιάννης Κόμης ή Νόνικος, Απόστολος Αρμελινιός ή τ' Από του Γιώργαρου, Μανώλης Συρίγος, ή το Μανώ του Συρίγου, Γιώργης Τσώχος, Αντώνης Τσώχος¹³⁷. Από την νεότερη γενιά: Νικολάκης Ποδενές ή Μπουφούνης, παπά-Στρατής Συρίγος, Νίκος Ραβιόλος. Υπήρξαν και προγενέστεροι και νεότεροι αλλά ανέφερα όσους συνυπήρξαν με τον Μουγάδη.

¹³⁶ Δείχνει το κινητό.

¹³⁷ Αυτός δε έπαιζε σιφνεϊκά. Δραστηριοποιήθηκε αποκλειστικά στην Αθήνα και μάλιστα έπαιζε στην ορχήστρα του Σίμωνος Καρά.

Στη Σίφνο υπερτερούσε το τακίμι, όπου απαρτίζεται από ένα βιολί και ένα λαούτο, σωστα;
Πάντα.

Ο Μουγάδης είχε κάποια προτίμηση για το τακίμι του;

Ναι, τον Λευτέρη. Περιστασιακά έπαιζε και με άλλους λαουτιέρηδες αλλά κυρίως με τον Λευτέρη.

Γιατί πιστεύεις προτιμούσε τον Λευτέρη Λουκατάρη;

Είχαν καλή συνεργασία, «έδεναν». Ήταν απαιτητικός ο Μουγάδης. Η αλήθεια είναι ότι ταίριαζε το παίξιμο του Λευτέρη με του Μουγάδη. Ο Λευτέρης είχε ζυγισμένη και ωραία πενιά. Ήξερε καλά το παίξιμο του Μουγάδη και πώς να τον συνοδεύσει. Αλλά είχε και κάτι άλλο ο Λευτέρης: ήταν επικοινωνιακός. Δηλαδή τραγουδούσε, έλεγε το ποιητικό του, πείραζε την παρέα, είχε χιούμορ. Ήξερε τις παρέες και τους κώδικές τους και βοηθούσε τον Μουγάδη σ' αυτά τα θέματα.

Γνωρίζεις περισσότερα για τον Λουκατάρη;

Αν θυμάμαι καλά, πρέπει να 'ναι το '35 γεννημένος ο Λευτέρης. Ο πατέρας του Λευτέρη, ο Μανώλης, ήταν κι εκείνος πολύ καλός λαουτιέρης. Ξακουστός στην εποχή του. Είχαν καφενείο στον Αρτεμώνα. Εκεί μαζευόνταν παρέες και γινόντουσαν πολλά ωραία γλέντια. Την οικογενειακή παράδοση στο λαούτο την συνεχίζει το τέταρτο παιδί του Λευτέρη, ο Κωστής που είναι και φιλιότσος¹³⁸ του Μουγάδη και ο εγγονός του ο Παναγιώτης Χρύσος.

Εκτός από σένα, γνωρίζεις ή θυμάσαι ποιοι άλλοι ήταν μαθητές του Μουγάδη;

Δεν ξέρω ποιοι έκαναν μαθήματα αλλά η επιρροή του, σχεδόν σε όλους, ήταν και είναι σημαντική. Ακόμη και στους μεταγενέστερους που δεν τον έζησαν. Από 'κει και μετά ο καθένας διαμόρφωσε το παίξιμό του σύμφωνα με τις δυνάμεις του.

Θεωρείς ότι ο Μουγάδης επηρεάζει έμμεσα τη σημερινή μουσική γενιά της Σίφνου;

Απόλυτα. Όλοι Μουγάδη και Ξανθάκη μελετήσαμε. Και κυρίως Μουγάδη. Μακάρι να είχε ηχογραφηθεί και ο Αντιλαβής και ο «Βιολάς» αλλά και οι προγενέστεροι τους: ο Αντώνης Φιλίππου, ο πατέρας του Βιολά και ο Νικολός ο Νικηφοράκης ή Σκουλλής. Αλλά τότε δεν υπήρχαν τα μέσα. Επομένως πάνω σ' αυτούς τους δύο πατήσαμε όλοι. Κι ό,τι ακούγεται στη Σίφνο σήμερα, εκείνοι μας το παρέδωσαν.

Μπορείς να θυμηθείς γεγονότα ή καταστάσεις που σου έκαναν εντύπωση από τον Μουγάδη;

¹³⁸ Βαφτισμιός.

Ο Μουγάδης ήταν ιδιαίτερη περίπτωση. Όταν όλοι οι άλλοι οργανοπαίχτες είχαν ντρουβάδες για τα όργανα, ο Μουγάδης, ήδη από την δεκαετία του '70, είχε μια θήκη γερμανική GEWA. Περιποιημένος και μερακλής πολύ. Αφού να φανταστείς είχε ένα λαδί αγροτικό αυτοκίνητο, το οποίο έλαμπε. Πάντα αναρωτιόμουν πώς ήταν δυνατόν να πηγαίνει στις οικοδομές και να λάμπει αυτό το αμάξι... όπως και το ντύσιμο του επίσης ήταν πάντα προσεγμένο. Στο τελευταίο μάθημα της πρώτης χρονιάς, του είπα ότι θα πάω στο ωδείο. Με κοιτάζει και μου λέει: «Αμα πας στο ωδείο, εμένα θα με γελάς...». Κι όμως, Χρήστο, συνέβη το ακριβώς αντίθετο: Από το ωδείο και μετά, και με την ωριμότητα που φέρνουν τα χρόνια και η πείρα, κατάλαβα πολύ καλά σε πόσο υψηλό επίπεδο ήταν η τέχνη του και, όχι μόνο δεν τον γελώ, αλλά τον εκτίμησα ακόμη περισσότερο και τον μελετάω ακόμα και τώρα. Κάτι ακόμη: στον τελευταίο γάμο που έπαιζε, τον Μάιο του 1997, παίζαμε εναλλάξ και τις πρωινές ώρες, ήρθε και κάθησε απέναντί μου και με παρακολουθούσε με προσοχή όσο έπαιζα. Όταν ήρθε η ώρα να παίζει εκείνος, σηκώθηκα και, δίνοντάς του το βιολί, μου λέει: «Ρε Κω, μου 'χεις πάρει πολλά!» Ήταν μεγάλη τιμή και χαρά για μένα αυτό, σαν μια αναγνώριση από έναν άνθρωπο που δεν μιλούσε πολύ αλλά, όταν μιλούσε, ήξερε πολύ καλά τι έλεγε. Δεν του 'παιρνες εύκολα του Μουγάδη κουβέντες. Ήταν πολύ μετρημένος. Όταν πέθανε, 5 Φεβρουαρίου του 1998, εγώ ήμουν στην Αθήνα. Δύο μήνες αργότερα, συγκεκριμένα την Μεγάλη Εβδομάδα, κατέβηκα στη Σίφνο και πήγα στο σπίτι του. Μιλήσαμε με την γυναίκα του και κάποια στιγμή μου φέρνει ένα από τα βιολιά του Μουγάδη. Μου το δίνει λέγοντάς μου: «Ήταν επιθυμία του Αντώνη να στο δώσω, να του θυμάσαι!» Δεν μπορώ να σου περιγράψω πως ένιωσα! Την σκηνή αυτή την θυμάμαι πάντοτε με συγκίνηση! Τους ευχαριστώ και τους δύο!

Μπορείς να μου πεις τι γνωρίζεις για τους Ξανθάκηδες;

Ήταν τέσσερα αδέρφια. Ο Αντώνης που έπαιζε βιολί, ο Γιώργης που έπαιζε λαούτο, η Μαρία που τραγουδούσε και η Κατίνα. Η Κατίνα δεν τραγούδησε επαγγελματικά ποτέ. Τραγουδούσε όμως κι εκείνη εξαιρετικά. Ευτυχώς έχει αποτυπωθεί η φωνή της και το τραγούδιςμά της σε δύο κομμάτια: στον «Αγγελετθή» και στον «Μάη». Το πατρικό τους βρίσκεται στο Λιαροκόπι του Αρτεμώνα. Ο Αντώνης και ο Γιώργης έπαιζαν στα γλέντια του νησιού. Από εκεί ξεκίνησαν. Αργότερα ήρθαν όλα τα αδέρφια στην Αθήνα. Από την δεκαετία του '50 και ως συγκρότημα πλέον, έβγαιναν στο ΕΙΡ, στις εκπομπές του Σίμωνος Καρα, της Δόμνας Σαμίου και του Νίκου Σφυρόερα. Συνήθως οι εκπομπές αυτές ήταν Κυριακές μετά την Λειτουργία. Ενημερωμένοι λοιπόν στην Σίφνο, συγκεντρώνονταν όπου υπήρχε ραδιόφωνο για να τους ακούσουν. Τις δεκατίες του '60 και του '70 δισκογράφησαν κάποια δισκάκια 45άρια, ενώ αργότερα κυκλοφόρησαν και δύο κασέτες, το '76 και το '78. Επαιζαν και σε ταβέρνα, πίσω από την Παλαιά Βουλή. Τους ήξεραν όλοι στον χώρο των παραδοσιακών μουσικών. Λόγω των εκπομπών και της δισκογραφίας, ήταν γνωστοί σε όλα τα νησιά και τους καλούσαν στους γάμους και στα πανηγύρια. Στην Τζιά, στα Θερμιά (ειδικά εκεί), Σέριφο, Κίμωλο, Μήλο,

Φολέγανδρο, μέχρι και την Σίκινο. Εκεί μάλιστα, σε ένα γλέντι, γνωρίστηκε με τη γυναίκα του ο Αντώνης. Η μάνα των Ξανθάκηδων ήταν κόρη του Αντιλαβή. Ο Νικολός ο Αντιλαβής δηλαδή ήταν πάππους των Ξανθάκηδων. Ο δε γιος του και θείος των Ξανθάκηδων, ο Γιάννης, ήταν φημισμένος βιολιστής και με κλασικές σπουδές. Δραστηριοποιήθηκε όμως μόνο στην Αθήνα και όχι στην Σίφνο. Συνεργάστηκε με πολλούς επώνυμους της εποχής λ.χ. τον Γιώργο Θεολογίτη, γνωστό σαν Γιώργο Κατσαρό αλλά πέθανε σε μικρή ηλικία.

Μπορείς να μου πεις λίγα λόγια για τα πανηγύρια της Σίφνου;

Πανηγύρια τελούνται καθ' όλη την διάρκεια του χρόνου. Ως είθισται, ο εσπερινός ψάλλεται το απόγευμα της παραμονής της μνήμης του κάθε Αγίου. Μάλιστα, στα απομακρυσμένα εξωκλήσια, μετά τον εσπερινό, παρατίθεται δείπνο στους προσκυνητές. Ακολουθεί γλέντι μέχρι το πρωί και παίζει πάντοτε κάποιο από τα τακίμια του νησιού. Σύμφωνα με το έθιμο, ο πανηγυράς έχει «θητεία» έναν χρόνο, δηλαδή μέχρι τον εορτασμό της επόμενης χρονιάς, και αναλαμβάνει την ευθύνη και τα έξοδα του πανηγυριού. Ως αντίδωρον και ευλογία ο πανηγυράς κρατά την εικόνα του Αγίου στο σπίτι του καθ' όλη την διάρκεια της «θητείας» του. Είναι μία επίπονη αλλά και πολύ ωραία διαδικασία τα πανηγύρια. Ήταν και είναι ευθύνη αλλά και τιμή να είσαι πανηγυράς. Ειδικά τα παλαιότερα χρόνια. Μα και το νήμα του γλεντιού από τον πανηγυρά ξεκινούσε. Εκείνος άνοιγε τον χορό. Αν είχε και το χάρισμα, τραγουδούσε ένα ποιητικό ή περισσότερα και του απαντούσαν πάλι με αυτοσχέδια ποιητικά κάποιοι από την παρέα για να του ευχηθούν. Κάπως έτσι άρχιζε το γλέντι.

Τα ποιητικά δεν παρατηρούνται σχεδόν σε κανένα άλλο νησί των Κυκλάδων. Γνωρίζεις από που έχει προκύψει αυτή η παράδοση;

Μικρή παράδοση έχουν, ή τουλάχιστον είχαν, και άλλα νησιά αλλά όχι σε αυτή την έκταση όπως στην Σίφνο. Α, και στην Απείρανθο. Κοίτα, κατά περιόδους έφθαναν πολλά κύματα Κρητικών. Και έχουμε πολλά κρητικά επίθετα στο νησί. Προφανώς λοιπόν εκείνοι μπόλιασαν με αυτό το στοιχείο την παράδοση της Σίφνου αλλά και ο γηγενής πληθυσμός το εκτίμησε και το καλλιέργησε. Εκείνο όμως που μου κάνει εντύπωση είναι πως, με τόσους πολλούς Κρητικούς, δεν επηρεάστηκε αναλόγως το ύφος και το ρεπερτόριο του νησιού. Μόνο τρεις σκοποί είναι κρητικοί: Η «Ορνιθα», η «Σούστα» και «Το ρίφι της γειτόνισσας» που ουσιαστικά είναι φράσεις από Στειακές κοντυλιές.

Ποιες ήταν οι επιρροές στο μουσικό ιδίωμα του νησιού;

Σίγουρα από Μικρά Ασία και κυρίως από Κωνσταντινούπολη. Μάλιστα, υπήρχε άμεση ακτοπλοϊκή σύνδεση Κωνσταντινούπολης – Σίφνου. Αυτή την πληροφορία την είχα ακούσει για πρώτη φορά από τον Νεοκλή τον Σαρρή του οποίου η σύζυγος είναι από τα Εξάμπελα και ο ίδιος υπήρξε λάτρης του νησιού. Πολλοί πήγαιναν στην Κωνσταντινούπολη. Οι γυναίκες για να δουλέψουν στα σπίτια των

πλουσίων και οι άνδρες για εμπορικούς σκοπούς. Στην διεύρυνση του ρεπερτορίου με τα «ευρωπαϊκά» βαλς, φοξαγκλέ και πόλκες, τα ρεμπέτικα, τα λαϊκά και τα νησιώτικα συνετέλεσαν οι πλάκες, το ραδιόφωνο και οι δίσκοι των 45 στροφών. Οι μουσικοί άκουγαν τα νέα τραγούδια και τα περνούσαν στο ρεπερτόριό τους διότι υπήρχε η ανάγκη ανανέωσης του ρεπερτορίου. Ως προς τις επιρροές από τα γύρω νησιά, ήταν μικρές. Μάλλον η Σίφνος υπήρξε σχολή και επηρέαζε. Υπήρχαν όμως. Κυρίως λόγω του εμπορίου. Ερχόντουσαν τα καϊκια συνεχώς στα λιμάνια για να πάρουν κεραμικά, τα οποία τότε ήταν χρηστικά είδη και όχι διακοσμητικά. Εμεναν όμως άνθρωποι ή για να αγοράσουν προμήθειες ή λόγω καιρού οπότε ανέβαιναν στα χωριά, τύχαιναν και συμμετείχαν στα γλέντια, που εκείνες τις εποχές ήταν σχεδόν καθημερινά, οπότε ήταν αμοιβαία η ζύμωση και η «ανταλλαγή των σκοπών».

Ποιος ήταν κατά τη γνώμη σου ο κυριότερος λόγος που τα ναξιώτικα και όχι τα σιφνέικα τραγούδια υπήρξαν τα κατεξοχήν νησιώτικα στον 20ο αιώνα;

Ήταν διάφοροι λόγοι. Τα κομμάτια της Σίφνου είναι πιο πλούσια, πιο σύνθετα, με πολλές πάρτες και εναλλαγές και υφολογικά ιδιαίτερα που δεν μπορούν εύκολα να αποδοθούν από μη Σιφνιούς. Όλα αυτά συνθέτουν ένα δύσκολο άκουσμα. Το ξέρεις καλά ότι η Σίφνος δεν δέχεται εύκολα νεωτερισμούς. Κρατάει το παλιό ύφος. Και ξέρεις πολύ καλά πως αντιδρά το κοινό σε έναν δύσκολο σκοπό που αποδίδεται από δύο μόνο όργανα, με το «παλιό κούρδισμα», με τον παλιό τρόπο παιξίματος και μάλιστα με στίχους τοπικής θεματολογίας και ορολογίας. Ενώ στην περίπτωση της Νάξου και οι μελωδίες είναι πιο απλές αλλά και ο στίχος είναι εύκολα κατανοητός. Μιλάμε δηλαδή για ένα πιο εύκολο άκουσμα. Σκέψου κάποια κομμάτια χαρακτηριστικά και του ενός νησιού και του άλλου. Α.χ. τον Αην Ηγιά, τον Θεραπιανό, την Χερρόνησο, την Μακινάδα, από την μια και το Αρμενάκι, το Να σ' αγαπώ ήντα θελα, το Ντάρι ντάρι, το Χορέψετε – χορέψετε από την άλλη. Αν και πολλά από τα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν την εποχή εκείνη δεν ήταν καν «αξιώτικα». Ήταν άλλων νησιών. Απλώς παίχθηκαν από Αξιώτες, αποδόθηκαν με το αξιώτικο ύφος και «πολιτογραφήθηκαν» αξιώτικα. Και όχι μόνον αυτό αλλά τα περισσότερα, αξιώτικα και μη, τα οικειοποιήθηκε και τα καταχώρησε στο όνομά του συγκεκριμένος καλλιτέχνης που απλώς τα διασκεύασε. Και αν τα διασκεύασε. Κάποια απλώς τα ηχογράφησε. Επίσης, στην Νάξο υιοθετήθηκε από νωρίς το νέο κούρδισμα του βιολιού, σύμφωνο με τις κλασικές και σύγχρονες ορχήστρες. Το σαντούρι αλλά κυρίως ο νέος τρόπος που έπαιζε το λαούτο ο Δημήτρης ο Φυρογένης, με χαρακτηρισμένες συγχορδίες ματζόρε - μινόρε, όλα αυτά βοήθησαν πάρα πολύ να δημιουργηθεί ένα νέο άκουσμα, πιο προσιτό στο αστικό κοινό. Ένα κοινό δηλαδή αμήνητο, ίσως ακόμη και προκατηλλεμένο και εχθρικό έναντι της παράδοσης. Μην ξεχνάμε ότι στην Νάξο υπήρξαν και οργανωμένες μουσικές οικογένειες με κυριότερες των Κονιτοπουλαίων και των Χατζόπουλαίων και βιολιστές όπως ο Σταματομανώλης, ο Μπαρμπεράκης, ο Στάθης Κουκουλάρης, ο Γιάννης Ζευγώλης,

οι οποίοι όλοι σχεδόν ακολούθησαν επαγγελματική πορεία. Ηχογράφησαν στο ραδιόφωνο, δισκογράφησαν, εμφανίστηκαν στην τηλεόραση, είχαν παρουσία γενικώς και μάλιστα μακροχρόνια. Πολλοί δημιούργησαν και δικά τους κομμάτια, πιο εμπορικά, οπότε μπήκαν στην λογική του εμπορίου και του εμπορικού. Τέλος, ήταν οικογένειες που είχαν φυσική συνέχεια. Ενώ οι Ξανθάκηδες, που εκπροσώπησαν την μουσική παράδοση της Σίφνου και εκτός του νησιού και με παρουσία στα νέα, τότε, δεδομένα του επαγγέλματος όπως ραδιόφωνο, δισκογραφία, τηλεόραση, δεν ευτύχησαν να δώσουν την σκυτάλη στα παιδιά τους. Κάτι ανάλογο έγινε και με την Άννα Καραμπεσίνη και την αδελφή της την Εφη Σαρρή. Το ίδιο και με την Δικαία και την Αιμιλία Χατζηδάκη. Το ίδιο και με την Θάλεια την Σπανού από την Σάμο και τον σύζυγό της τον Αντώνη από την Ικαρία. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, δεν υπήρξαν φυσικοί συνεχιστές ή, όπου υπήρξαν, δεν ακολούθησαν μουσική σταδιοδρομία. Επομένως δεν ακούστηκαν και δεν τα γνώρισε το ευρύ κοινό. Τέλος, ας μην ξεχνάμε και την συμβολή του Γιάννη Πάριου το '82, αφού είχε προηγηθεί η εμβληματική παρουσία της Ειρήνης Κονιτοπούλου κατά τις δεκαετίες '60 και '70.