



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η διαφορετική μουσική επιτέλεση στο σύγχρονο πανηγύρι/γλέντι στη
Βόρεια και Νότια Χίο

Μανώλης Αυγουστίδης

Επόπτης καθηγητής: Χάρης Σαρρής

Μάρτιος 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
ΚΕΦ. 1	
1.1. Εθνικισμός και λαογραφία.....	7
1.2. Η Χίος στη βιβλιογραφία.....	9
1.3. Σύγχρονες προσεγγίσεις.....	15
ΚΕΦ. 2: Η εξέλιξη και ο ρόλος της ορχήστρας στο σύγχρονο πανηγύρι.....	22
2.1. Γλέντι.....	23
2.2. Από το «διαλογικό» στο «μονολογικό» γλέντι.....	25
2.3. Η περίπτωση της Χίου.....	28
2.4. Το γλέντι σήμερα.....	30
ΚΕΦ. 3: Υφολογικές διαφοροποιήσεις στα πανηγύρια- γλέντια της νήσου Χίου μέσα από τον «λόγο» των μουσικών.....	34
3.1. Ρεπερτόριο.....	37
3.2. Ύφος.....	41
3.3. Χορός	44
3.4. Χρήματα.....	47
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	52
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	55
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	56
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ- CD.....	63

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία ασχολείται με την μουσική παράδοση της περιοχής της Χίου, σήμερα.

Στο πλαίσιο αυτό καταγράφονται και εξετάζονται οι διαφορετικές επιτελεστικές πρακτικές και εκφάνσεις του πανηγυριού όπως αυτές εμφανίζονται στη βόρεια και νότια Χίο αντίστοιχα.

Για την ολοκλήρωση της εργασίας αυτής, πολύτιμες πληροφορίες, για τη μουσική παράδοση του νησιού της Χίου, απεκόμισα ύστερα από πολύωρες συζητήσεις με τους μουσικούς του νησιού, αλλά και συγκεκριμένα από τις συνεντεύξεις των μουσικών Βούκουνα Γιάννη, Μοσχούρη Μαρκέλλο, Πιπίδη Σάκη και Στρουμπάκη Παναγιώτη, οι οποίες εμπεριέχονται στην εργασία αυτή και τους οποίους ευχαριστώ βαθύτατα.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω και τους Γιάννη Καρακαλπακίδη και Γιώργο Καρβέλα οι οποίοι αποτελούσαν ένα «κοινό» στο οποίο θα μπορούσα να απευθυνθώ και να δοκιμαστώ, για την πιθανή κατανόηση της εργασίας αυτής.

Επιπλέον, ευχαριστώ θερμά τον αδερφό μου, Αυγουστίδη Γιώργο (μουσικό) ο οποίος κάθε φορά ήταν πρόθυμος να συζητάει την κάθε απορία μου αλλά και να με συμβουλευεί σε θέματα που αφορούσαν το πρακτικό-επιτελεστικό μέρος του πανηγυριού στη Χίο.

Τέλος ευχαριστώ τους επιβλέποντες καθηγητές, Χάρη Σαρρή και Πούλο Παναγιώτη για τη καθοδήγησή τους στη σύνταξη της παρούσας εργασίας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα που επέλεξα να διαπραγματευτώ έχει να κάνει με προσωπικούς προβληματισμούς που αναπτύχθηκαν στην πορεία του χρόνου, στα πλαίσια της διαμονής στο νησί της Χίου, τον τόπο της καταγωγής μου. Τα καλοκαίρια, όταν θέλαμε με τους φίλους μου να διαλέξουμε ένα από τα πολλά γλέντια που γίνονταν ταυτόχρονα στο νησί για να πάμε, συχνές ήταν οι φράσεις όπως «το πανηγύρι στα βόρεια είναι καλύτερο». Εννοώντας ότι προτιμούν να πάνε σε ένα πανηγύρι στα χωριά που βρίσκονται βόρεια¹ του νησιού. Στη συνέχεια και μετά από διάφορους προβληματισμούς που δημιουργούνταν συνέχεια, προσπάθησα να διασαφηνίσω αν αυτή η φράση αντιπροσώπευε γενικότερα τους κατοίκους του νησιού. Ύστερα από πολύωρες συζητήσεις με ανθρώπους που κατάγονταν και από τις δύο περιοχές (βόρεια – νότια Χίος) αλλά και με τους μουσικούς που έπαιζαν στα πανηγύρια των δύο περιοχών, διαπίστωσα ότι αυτή ήταν μια γενική πεποίθηση.

Προσπάθησα, λοιπόν, να κατανοήσω τι σημαίνει κάθε φορά το «καλύτερο». Αν και μεγάλο μέρος των κατοίκων δεν μπορούσαν να το εξηγήσουν, τα κύρια χαρακτηριστικά που τονίστηκαν είναι ότι τα τραγούδια στα βόρεια είναι «καλύτερα, ομορφότερα». Επίσης οι ταχύτητες- tempo (ρυθμική αγωγή) των τραγουδιών είναι μικρότερες ακόμα και σε ίδια τραγούδια, που συμβάλει με τη σειρά του σε πιο ‘μερακλίδικο’ χορό. Έτσι τα κύρια συμπεράσματα που προέκυψαν αναφέρονται ως προς τη διαφορετικότητα στο ρεπερτόριο, που μεταφράζεται από τους κατοίκους ως «καλύτερο». Τέλος για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε αυτή τη διαφορετικότητα που παρουσιάζεται στη σύσταση του πανηγυριού στο Βορρά και στο Νότο, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τον διαφορετικό τρόπο επιτέλεσης του, μέσα από το λόγο των μουσικών που παίζουν στα πανηγύρια.

Έτσι το θεματικό πεδίο της εργασίας, είναι η διαφοροποίηση της μουσικής και χορευτικής επιτέλεσης στο γλέντι- πανηγύρι που πραγματοποιείται στις δύο πλευρές (Βορράς- Νότος) του νησιού της Χίου. Η προσέγγιση μου θα γίνει με την χρήση του

¹ αξιοσημείωτο είναι, ότι γενικότερα το νησί «χωρίζεται» στα χείλη των κατοίκων, σε Βορρά και Νότο και όχι σε Ανατολή, Δύση. Αυτό ίσως να έχει να κάνει και με τη παραγωγή της μαστίχας, όπου υπάρχει στο νότιο μόνο τμήμα, αλλά και με τη διαμόρφωση του εδάφους. Το Βόρειο τμήμα είναι ορεινό, ενώ το Νότιο πιο πεδινό. Βλ. φωτογραφίες στο παράρτημα.

θεωρητικού ερμηνευτικού σχήματος της «επιτέλεσης» και θεμελιώνεται στις γενικές αρχές της επιτόπιας έρευνας. Το μεθοδολογικό αυτό εγχείρημα δε στερείται κινδύνων, καθώς η αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν είναι ανεξάρτητη από τα υποκείμενα που τη συγκροτούν. Ακόμα οι παρατηρήσεις αλλά και η συλλογή πληροφοριών του ερευνητή γίνονται μέσα από ένα εννοιολογικό πρίσμα, που είναι συνάρτηση των προσωπικών και των κοινωνικών συνθηκών και απαρτίζουν το σύνολο των εμπειριών του. Επίσης χρησιμοποίησα τις πληροφορίες των μουσικών ως υλικό, αλλά και ως μέσο προκειμένου να διερευνήσω τα χαρακτηριστικά της δικής τους οπτικής. Η μέθοδος που χρησιμοποίησα κυρίως ήταν η μη δομημένη – εντοπισμένη συνέντευξη. Ήταν σημαντικό να είναι οι συζητήσεις μου μαζί τους ελεύθερες περιστρεφόμενες βέβαια γύρω από τα θέματα που με αφορούσαν, αλλά χωρίς αυστηρά προκαθορισμένες ερωτήσεις.

Μέσα από μια διαδικασία συζήτησης θα προσπαθήσω να δείξω, πώς μια σειρά πρακτικών, συμπεριφορών και παραμέτρων, όπως ρεπερτόριο, tempo, χορός, τρόπος πληρωμής των μουσικών, ίσως και ηλικίες των ανθρώπων που συμμετέχουν, συμβάλουν στη διαφορετική μουσική και χορευτική επιτέλεση που πραγματοποιείται στα πλαίσια ενός γλεντιού και συνάμα ενισχύουν την άποψη περί διαφορετικής σύστασης του πανηγυριού στο χώρο του νησιού.

Στο πρώτο κεφάλαιο κάνουμε μια βιβλιογραφική ανασκόπηση δίνοντας έμφαση σε μελέτες που μελετούν γενικότερα την μουσική του Αιγαίου αλλά και ειδικότερα τη μουσική παράδοση της Χίου. Έτσι καταλήγουμε σε μελέτες, (λαογραφικού τύπου) όπου μιλούν για μια ενιαία αιγαιακή ενότητα και μουσική παράδοση με κοινά μουσικά χαρακτηριστικά και μελέτες, (‘σύγχρονοι μελετητές’) όπου τονίζουν την ιδιαίτερη σημασία που πρέπει να αποδίδεται στον ανοιχτό σε επιδράσεις χαρακτήρα της περιοχής του Αιγαίου και στην καθοριστική επίδραση αστικών μουσικών και κοινωνικοεκφραστικών στοιχείων στα τοπικά μουσικά ιδιώματα.

Μετάπειτα στο δεύτερο κεφάλαιο προσπαθούμε μέσα από την παρουσίαση της έννοιας του γλεντιού να κατανοήσουμε τα διάφορα μουσικά και μη χαρακτηριστικά - στοιχεία τα οποία συγκροτούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η δική μας παραδειγματική περίπτωση που αφορά το γλέντι στο νησί της Χίου. Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο προσπαθούμε μέσα από το σχολιασμό του λόγου των μουσικών να αναδείξουμε τη διαφορετικότητα που εμφανίζεται στα πανηγύρια του Νότιου και Βόρειο τμήματος της Χίου.

Τέλος προσπαθώντας να κατανοήσουμε αυτήν την άποψη περί «καλύτερου» που επικρατεί στα χείλη ενός μεγάλου μέρους των κατοίκων αλλά και των μουσικών του νησιού της Χίου, το «καλύτερο» κάθε φορά ίσως έχει να κάνει με αισθητικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την αντιληπτική της εκάστοτε τοπικής κοινωνίας και στην περίπτωση μας την κοινωνία της Χίου. Η κάθε πρόσληψη της εκάστοτε κοινωνία-τόπου περί «καλύτερου» ή «χειρότερου» ίσως έχει να κάνει με την αντίστοιχη κοινωνική κατασκευή. Άλλωστε σύμφωνα με τον Κάβουρα «αντιμετωπίζοντας το γλέντι σαν ένα αισθητικό και κοινωνικό φαινόμενο, κάθε σχετική ερμηνεία αποτελεί ουσιαστικώς ένα στάδιο επαναπροσδιορισμού της συνθήκης που διέπει τη συνάντηση μαζί του». Σίγουρα όμως ανακαλύπτουμε, αν όχι ένα «καλύτερο» ή «χειρότερο», ένα διαφορετικό τρόπο πραγματοποίησης του «Χιώτικου» πανηγυριού – γλεντιού που είναι ένα ενδιαφέρον θέμα για μελέτη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε ιδεολογικά ζητήματα (π.χ. ‘εθνικισμός και λαογραφία’, ‘σύγχρονες προσεγγίσεις’) που άπτονται της μουσικής και της παράδοσης. Υπό το πρίσμα αυτό θα είναι ευκολότερο να κατανοήσουμε και τη δική μας παραδειγματική περίπτωση που αφορά το ‘πανηγύρι-γλέντι’ που πραγματοποιείται στη Βόρεια και Νότια πλευρά της νήσου Χίου. Αρχικά θα αναζητήσουμε τη σχέση ‘εθνικισμού-λαογραφίας’ μπαίνοντας στη διαδικασία γνωριμίας του πλαισίου, μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η επιστήμη της Λαογραφίας. Στη συνέχεια, θα προχωρήσουμε σε μια βιβλιογραφική επισκόπηση ώστε να αναφέρουμε όλες τις πιθανές εργασίες που έχουν γραφτεί ή ακουστεί (Cd) για την μουσική παράδοση της Χίου. Στο τέλος σε αντιπαράβολή με τα παλαιότερα, λαογραφικού προσανατολισμού κείμενα θα εξετάσουμε τους νεότερους μελετητές. Στο πλαίσιο των νέων θεωρητικών αναζητήσεων στην επιστήμη της Εθνομουσικολογίας, θα καταγράψουμε την ευρύτερη σκεπτική και ιδεολογία που χαρακτηρίζει γενικότερα το χώρο του αιγαιακού πολιτισμού αλλά και τις πιθανές πολιτισμικές, κοινωνικές, οικονομικές, πολιτισμικές οσμώσεις και διαμορφώσεις που υφίστανται γενικότερα η ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου.

Όλα τα παραπάνω μας βοηθούν ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα το θεωρητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο εντάσσεται η μουσική παράδοση της Χίου, το οποίο επαληθεύετε μέσω του λόγου των μουσικών (βλ. 3 κεφ.), όπου μιλούν για διαφοροποίηση και διαφορετικότητα. Τέλος, η παρούσα εργασία προσπαθεί να αναδείξει, σε ένα βαθμό, ένα κομμάτι της μουσικής ταυτότητας και παράδοσης του νησιού.

Ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αι. οι προσπάθειες των Ελλήνων μουσικολόγων είχαν επικεντρωθεί κυρίως στη συστηματική μελέτη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, των τραγουδιών και των χορών, στη συλλογή, την καταγραφή, την ταξινόμηση, την περιγραφή, την διάσωση και την έκδοσή τους με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, αλλά και στην αποθησαύριση και ταξινόμηση των υλικών τεκμηρίων της μουσικής δημιουργίας και έκφρασης, μέσα από τις συλλογές μουσικών οργάνων, με κυριότερη ανάμεσά τους τη συλλογή του Φοίβου Ανωγειανάκη. Η έμφαση στη μουσική λαογραφία, τη διάσωση του παραδοσιακού μουσικού πολιτισμού έχει θέσει,

σε έναν σημαντικό βαθμό, σε δεύτερη μοίρα την ενασχόληση με νεότερες θεωρητικές αναζητήσεις και την ανανέωση των θεματικών των ερευνητικών πεδίων.

Οι πιο πρόσφατες, ανθρωπολογικές και ιστορικές, προσεγγίσεις της μουσικής και του χορού στην Ελλάδα έχουν συμβάλει καθοριστικά στην ανανέωση τόσο των θεωρητικών συζητήσεων, όσο και των ερευνητικών πεδίων. (Πανόπουλος 2005: 10-11).

Συγκεκριμένα οι μελετητές (λαογράφοι- μουσικολόγοι) της μουσικής του Αιγαίου έχουν δώσει και αυτοί με τη σειρά τους, ιδιαίτερη έμφαση στη συνέχεια των μουσικών χαρακτηριστικών της περιοχής από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας, θέτοντας σε δεύτερη μοίρα τη μελέτη των πολυποίκλων κοινωνικό-πολιτισμικών οσμώσεων που έλαβαν χώρα στην περιοχή του Αιγαίου σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και καθόρισαν, μεταξύ άλλων, και το μουσικό πολιτισμό της περιοχής. Παρόλο που δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τις συνάφειες των στοιχείων της νεότερης ελληνικής μουσικής στο χώρο του Αιγαίου με αρχαιοελληνικά μουσικά στοιχεία, είναι εξίσου σημαντικό να αναγνωρίζουμε και τη συμβολή των γειτονικών πολιτισμών στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας της μουσικής της περιοχής, ένα θέμα που έχει μελετηθεί πολύ λιγότερο.

ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ

Η ιδέα του έθνους καλλιεργείται ιδιαίτερα στην Ευρώπη ήδη από τον 18ο αιώνα. Σύμφωνα με τις αρχές της Γαλλικής Επανάστασης «το καθήκον και η αξιοπρέπεια του πολίτη έγκειται στην πολιτική του δραστηριότητα και η ολοκλήρωσή του στην πλήρη ένωση με το εθνικό του κράτος» (Κυριακίδου- Νέστορος 1997 [1978]: 23). Φυσικά, ανάλογα με το πολιτικό και πολιτιστικό υπόβαθρο της κάθε ευρωπαϊκής χώρας, η καινούρια αυτή έννοια του έθνους διαμορφώνεται διαφορετικά, και με τη σειρά της, επηρεάζει με διαφορετικό τρόπο και σε διαφορετικό βαθμό την καινούρια νοοτροπία του εθνικισμού, η οποία εξελίσσεται μέσα στο 19^ο αιώνα ως ο κύριος συντελεστής της διάπλασης τόσο της δημόσιας όσο και της ιδιωτικής ζωής των Ευρωπαίων (ο.π.).

Έτσι στα πλαίσια της κατασκευής του «ελληνικού έθνους κρατους» αναπτύσσεται η «εθνοκεντρική» επιστήμη της λαογραφίας, όπου αντικείμενο της σύμφωνα με την

Κυριακίδου- Νέστορος «ορίζεται η μελέτη του λαϊκού σε αντιδιαστολή με τον ανώτερο πολιτισμό, του αγροτικού, σε αντιδιαστολή με τον αστικό, του αρχαϊκού ή παραδοσιακού, σε αντιδιαστολή με το μοντέρνο ή σύγχρονο». (ό.π.: 18). Επίσης, κατά τον Βαρβούνη (1993: 18-19) στις πλέον πρώιμες μορφές της λαογραφικής ενασχόλησης, σε μια προεπιστημονική φάση, αντικείμενο έρευνας αποτέλεσαν κυρίως τα μορφώματα εκείνα του λαϊκού πολιτισμού, που μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως αποδείξεις για τη φυλετική και πνευματική συγγένεια των αρχαίων Ελλήνων με τους νεοέλληνες. Μελετήθηκαν κυρίως μορφές της λαϊκής λατρείας, τα λεγόμενα *μνημεία του λόγου* (δημοτική ποίηση, παροιμίες, παραδόσεις κ.τ.ο.) και σε δεύτερο στάδιο *όψεις της λαϊκής τέχνης*.

Έτσι την ελληνική ιδιαιτέρως λαογραφία έχει απασχολήσει έντονα το πρόβλημα της ιστορικής υπόστασης του αντικειμένου της, με την έννοια της διαπίστωσης των περίφημων *συνχειών* ή *ασυνχειών* στην ελληνική παραδοσιακή ζωή. Οι πρώτοι λαογράφοι έθεσαν ως κύριο σκοπό τους να αντιμετωπίσουν τις απόψεις του J. Ph. Fallmerayer, ο οποίος αμφισβητώντας την ιστορική συνέχεια των Ελλήνων άνοιγε το δρόμο σε ποικίλες εδαφικές διεκδικήσεις και εθνικές περιπέτειες. Η αγωνιώδης προσπάθεια τους, συμφωνώντας και με τις ρομαντικές – εθνοκεντρικές ρίζες της λαογραφίας ήδη από το πρώτο ευρωπαϊκό της ξεκίνημα, έφερε στο φως το ιδεολόγημα των *συνχειών*: οι νεοέλληνες είναι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων αφού μπορεί να διαπιστωθεί μια άμεση σχέση ανάμεσα σε νεοελληνικές και αρχαιοελληνικές μορφές ζωής. Δηλαδή η αρχαία ζωή αποτελεί το πρότυπο, το σημείο αναφοράς της όλης κίνησης. Πρόσκτηση των αρχαίων αρετών θα σημάνει ταυτοχρόνως και προσεταιρισμό της πολιτικής και κρατικής δύναμης των παλαιών Ελλήνων, πολιτική στρατιωτική ανεξαρτησία. Η αρχαία Ελλάδα προβάλλεται στην οθόνη ως το βραβείο του πνευματικού άθλου που καλούνται οι πατριώτες να πραγματοποιήσουν (Βαρβούνης 1993: 75).

Ο εθνοκεντρισμός, που χαρακτήριζε τους αρχικούς προσανατολισμούς της λαογραφικής επιστήμης στην Ελλάδα επέδρασε και στις ερμηνευτικές προσπάθειες των λαογράφων, καθώς τα κοινά στοιχεία στον παραδοσιακό πολιτισμό των Βαλκανίων, τουλάχιστον, λαών θεωρούνταν πάντοτε ελληνικής προέλευσης. Το θέμα συνδέεται με το γενικότερο πρόβλημα των σχέσεων *αρχαίου* και *σύγχρονου*, *παραδοσιακού* και *νεωτερικού*, *οικείου* και *ξένου* στον κατά παράδοση πολιτισμό ενός λαού, πρόβλημα που υπαγορεύει συγκεκριμένες θεωρητικές και μεθοδολογικές

επιλογές αλλά και συναρτάται με το ιδεολογικό υπόβαθρο επιστημονικών σχολών και τάσεων (Βαρβούνης 1993: 35).

Η ΧΙΟΣ ΣΤΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Οι λαογραφικού ενδιαφέροντος μελέτες για την Χίο κινούνται στο ιδεολογικό πλαίσιο που περιγράφηκε παραπάνω. Στην ενότητα αυτή θα επιχειρήσουμε μια επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, εστιάζοντας στα ζητήματα που αφορούν την παρούσα εργασία.. Αρχικά θα ανατρέξουμε στις λαογραφικές μελέτες οι οποίες απαριθμούν, η κάθε μία ξεχωριστά και με διαφορετική μεθοδολογία, όμοια μουσικά γνωρίσματα που εντοπίζονται στην περιοχή του Αιγαίου. Έτσι αρχικά παρατηρούμε ένα μεγάλο αριθμό λαογραφικού τύπου μελετών που αφορούν κυρίως τα χωριά της Χίου και εκδίδονται από ερασιτέχνες τοπικούς λόγιους και περιλαμβάνουν πληροφορίες για τοπωνύμια, φορεσιές, ιστορικά, επαγγέλματα, εκκλησίες, μετανάστες, νανουρίσματα, εμπόριο, κοινωνική ζωή κλπ. Τέτοιες μελέτες είναι του Χ. Γατανά (1990), ένα λαογραφικού προσανατολισμού βιβλίο αφιερωμένο στο χωριό Βολισσός, του Θ. Γεωργιάδη (1992), ένα λαογραφικού προσανατολισμού βιβλίο αφιερωμένο στο χωριό Πυργί, του Ι. Γκιάλας (1972) αφιερωμένο στο χωριό Μεστά, του Γ. Δαμαλά (1989) αφιερωμένο στο χωριό Καλαμωτή, του Γ. Καλλίτση (1991) αφιερωμένο στη περιοχή του Βροντάδου, του Μ. Καλούδη (1994) αφιερωμένο στο χωριό Καμπιά, του Π. Μαυρογιώργη (1991) αφιερωμένο στο χωριό Άγιος Γεώργιος Συκούσης, του Γ. Μουτσάτσου (2003) όπου συλλέγει στοιχεία από όλα σχεδόν τα χωριά του νησιού, του Ι. Πούλη (1982) αφιερωμένο στο χωριό Χαλκειός, του Μ. Ρυμική (1993) αφιερωμένο στο χωριό Κουρούνια, του Γ. Χειλά (1989) αφιερωμένο στο χωριό Πιτύς. Στη συνέχεια εντοπίζουμε μελέτες που γράφτηκαν από περιηγητές (π.χ. Ad Testevuide) του 19^{ου} αιώνα. Συνήθως οι πληροφορίες που καταγράφουν έχουν να κάνουν με γενικότερα ανθρωπογεωγραφικά- κοινωνικά στοιχεία της Χίου και θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι η μεθοδολογία που ακολουθείται εντάσσεται στη νοοτροπία της λαογραφίας.

Έτσι, με βάση την ιδεολογία του εθνικισμού υπήρξαν μελέτες που διαπραγματεύονταν αυτή τη ‘συνέχεια’ από την αρχαιότητα ως τι μέρες μας. Από τις

σημαντικότερες μελέτες χαρακτηρίζονται όσες έγιναν από ‘επαγγελματίες’ λαογράφους-ερευνητές.

Σημαντική λαογραφική μελέτη (1898) που αφορά στο νησί της Χίου γίνεται από τον (φιλέλληνα) γλωσσολόγο Hubert Pernot στα πλαίσια καταγραφής ιδιωματισμών της Ελληνικής γλώσσας μέσα από τα δημοτικά τραγούδια του νησιού. Άλλωστε ο ίδιος αναφέρει ότι, «η φωνητική αξία των λέξεων όπως προφέρονται από τα χείλη των σημερινών Ελλήνων είναι ο σίγουρος δρόμος για να φτάσει κανείς σε μια ολοκληρωμένη θεώρηση της Ελληνικής γλώσσας, με την παράδοση των χιλιετιών της και σε μια βαθύτερη προσέγγιση με το λαό, που εξακολουθεί να μιλάει αυτή τη γλώσσα» (Pernot 1981: 7). Επίσης στα πλαίσια αυτής της καταγραφής υπήρξαν και 114 χιακές δημοτικές μελωδίες, καταγραμμένες με ευρωπαϊκή σημειογραφία από το μουσικολόγο Paul le Flem. Η μεθοδολογία που ακολουθεί στο βιβλίο του, θα λέγαμε ότι είναι στα πλαίσια καταγραφής και σύγκρισης γλωσσικών ιδιωματισμών αλλά και παράθεσης λαογραφικών, ιστορικών, κοινωνικών στοιχείων των κατοίκων του νησιού της Χίου. Ακόμα τα 17 (από διαφορετικά χωριά) δημοτικά τραγούδια που υπάρχουν στο τόμο αυτό, αποτελούνται από νανουρίσματα, μοιρολόγια, νυφιάτικα, του θέρους, αλλά και «χορευτικά». Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι ένα (το κάστρο της Εβριάς ή το κάστρο της Ωριάς) από αυτά τραγουδιέται ακόμα και σήμερα, πιθανόν διαφοροποιημένο ως προς το στίχο αλλά και γενικότερα τη μελωδική του ανάπτυξη, στη μουσική παράδοση του νησιού.

Στη συνέχεια άλλη μια μουσική μελέτη λαογραφικού χαρακτήρα, που συνάπτει σε ένα βαθμό με την παραπάνω λόγω όμοιας μεθόδου είναι οι ηχητικές καταγραφές της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και ρεπερτορίου από το Σίμωνα Καρρά και τον ‘Σύλλογο προς διάδοση της Εθνικής μουσικής’ στα πλαίσια της ‘διάσωσης και διάδοσης της Ελληνικής μουσικής παράδοσης’. Σκοπός του Συλλόγου είναι η ηχητική καταγραφή των παραδοσιακών τραγουδιών όλων των περιοχών που ανήκουν, έστω και ιδεατά, στο έθνος της Ελλάδος. Σε ό,τι αφορά τη Χίο, εκδόθηκαν 26 τραγούδια από τα οποία τα 8 είναι οργανικοί σκοποί. Θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε αυτό το ηχητικό παράδειγμα και στα πλαίσια της εργασίας μας, που αφορά το διαφορετικό μουσικό ύφος στα πανηγύρια του Νότιου και Βόρειο τμήματος της Χίου. Επίσης στο συγκεκριμένο δίσκο (Μουσική παράδοση της Χίου) αποτυπώνονται ορχήστρες με ίδια σύσταση με αυτές που απαντώνται στο σύγχρονο πανηγύρι. Δηλαδή, σχήματα αποτελούμενα από κλαρίνο και βιολί ως κύρια μελωδικά όργανα καθώς και από μπουζούκι και, τέλος, ούτι. Επιπλέον υπάρχουν και μερικά τραγούδια

ή σκοποί που συνάδουν με το ύφος του πανηγυριού που επιτελείται στο βόρειο τμήμα του νησιού (βλέπε ή άκου ‘τσιφτετέλι’) η και στο νότιο (βλέπε ή άκου ‘πυργούσικος’).

Άλλη μια τέτοια μελέτη λαογραφικού χαρακτήρα μπορεί να χαρακτηριστεί του Φοίβου Ανωγειανάκη. Στο βιβλίο του, προσεγγίζει τα ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα στα πλαίσια της καταγραφής και κατηγοριοποίησης τους ακολουθώντας τα πρότυπα της επιστήμης της οργανολογίας. Άλλωστε ο ίδιος αναφέρει ότι «η έκδοση περιέχει τα λαϊκά μουσικά όργανα που συνοδεύουν σήμερα το τραγούδι και το χορό του ελληνικού λαού» καθώς και ότι «οι διάφορες εικονογραφικές πηγές, αλλά και οι γραπτές μαρτυρίες, από την αρχαιότητα ως τους περιηγητές και τους συγγραφείς των αρχών του 20^{ου} αι., βοηθούν σε μια συστηματικότερη έρευνα των μουσικών του Αιγαίου, καθώς πείθουν ότι η συνέχεια υπήρξε αδιάσπαστη και ως προς τα μουσικά όργανα» (Ανωγειανάκης 1991[1976]:27). Έτσι, «η μελέτη των μουσικών οργάνων δε φωτίζει μόνο την ιστορία της μουσικής, όπως θα νόμιζε κανείς, αλλά και πολλά προβλήματα της ακουστικής, της τεχνολογίας, της διακοσμητικής όπως επίσης και της κοινωνιολογίας, της θρησκείας, της οικονομίας, και της ιστορίας». (ό.π.:43).

Η μέθοδος που ακολουθεί στα πλαίσια της κατηγοριοποίησης των οργάνων είναι με βάση το σύστημα των E. Von Hornbostel - C. Sachs, όπου τα κατατάσσει σε τέσσερεις μεγάλες ομάδες. Τα ιδιόφωνα, τα μεμβρανόφωνα, τα αερόφωνα και τα χορδόφωνα. Επιπλέον κάνει και ένα διαχωρισμό μεταξύ νησιώτικης ζυγιάς και στεριανής ή ηπειρώτικης κομπανίας. Λέει χαρακτηριστικά: «Η τσαμπούνα μαζί με το τουμπάκι, μικρό τύμπανο, αποτελούν την παραδοσιακή νησιώτικη ζυγιά, ζευγάρι οργάνων κατάλληλο για γλέντια σε ανοιχτό χώρο, χάρη στο οξύ ηχόχρωμα και το δυνατό ήχο των οργάνων. Η δεύτερη πολύ συνηθισμένη ζυγιά του Αιγαίου είναι ο συνδυασμός λύρα, ή βιολί, με λαγούτο, ενώ σε κάποια από τα Δωδεκάνησα, όπως στη Κάρπαθο, συναντάμε και το ζευγάρι λύρα-τσαμπούνα, με την ονομασία λιαροτσάμπουνα». Ενώ «η κομπανία, το κύριο μουσικό συγκρότημα της στεριανής Ελλάδας αποτελείται από κλαρίνο, βιολί, λαγούτο, σαντούρι και ντέφι, αν και υπάρχει στα παράλια, στα περισσότερα από τα νησιά δεν απαντάται» (ό.π.:27). Απόψεις που έχουν επηρεαστεί από τον Samuel Baud Bovy. Άλλωστε αναφέρει ότι «παράλληλα με το βυζαντινό μέλος, που αποτελεί έντεχνη μουσική δημιουργία, ο ελληνικός λαός καλλιεργεί και το δημοτικό τραγούδι, από τα βυζαντινά χρόνια έως σήμερα. Οι αρχές του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού ανιχνεύονται στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες και συγκεκριμένα στις ορχήστρες και παντομιμικές

παραστάσεις, όπως αυτές διαμορφώνονται μέσα στις καινούριες κοινωνικές και πνευματικές συνθήκες ύστερα από τον 3^ο μ.χ. αιώνα» (Ανωγειανάκης 1991[1976]: 15-16). Επιπλέον αναφέρει ότι «η λέξη άλλωστε συρτός, που αποτελεί το πιο συνηθισμένο είδος κυκλικού χορού στη σημερινή Ελλάδα, συναντιέται ήδη από τον 1^ο μ.Χ. αιώνα σε αρχαία ελληνική επιγραφή. Παράλληλα, σε αρχαιολογικά ευρήματα (παραστάσεις σε αγγεία, αγαλματίδια, τερρακόττες κτλ.) αναγνωρίζεται ο ίδιος με το σημερινό τρόπος χορού: κυκλικός χορός, με τους χορευτές πιασμένους από τον ώμο ή χέρι με χέρι και τον οργανοπαίκτη στη μέση, εικόνα που συναντάμε ακόμα σε κάθε ελληνικό χωριό, σε κάθε ελληνικό πανηγύρι» (ό.π.:16). Παρατηρούμε ότι ο Ανωγειανάκης υιοθετεί σε μεγάλο βαθμό το λόγο και τη μεθοδολογία του Samuel Baud Bovy με τη διαφορά ότι επικεντρώνεται στο στοιχείο της κατηγοριοποίησης της ελληνικής οργανολογίας.

Μια από τις σημαντικότερες εθνομουσικολογικές μελέτες, που έχει ως βάση την ιδεολογία των *συνεχειών*, είναι αυτή του Samuel Baud Bovy (Δοκίμιο για το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι). Ο ίδιος υιοθετεί σε ένα βαθμό το ενδιαφέρον του δασκάλου του, Pernot, για την Ελλάδα και το δημοτικό τραγούδι. Είναι μια έρευνα που επηρέασε σε ένα μεγάλο βαθμό σύγχρονους μελετητές (Ανωγειανάκης, Λιάβας κλπ.). Επίσης είναι μια μελέτη που αναφέρεται και σχολιάζει, κυρίως, τραγούδια που έχουν καταγραφεί σε κασέτες περί τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπου τα μισά παραδείγματα σύμφωνα με τον ίδιο (Baud Bovy 1996: XIII- XVII), προέρχονται από το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, τμήμα του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών. Η συλλογή αυτή βασίζεται στις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε στα 1930-31 ο Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών. Ο Baud Bovy στο συγκεκριμένο βιβλίο προσπαθεί να απαντήσει σε ορισμένα από τα ερωτήματα που τέθηκαν στο δοκίμιο της Μέλπω Μερλιέ «Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα» (1935). Σύμφωνα με τη Μερλιέ θα πρέπει να μελετηθούν, τα τραγούδια των προσφύγων καθώς και τα τραγούδια της ηπειρωτικής και νησιώτικης Ελλάδας. Επίσης η διάδοση του κλέφτικου τραγουδιού καθώς και τα κοινά στοιχεία που βρίσκουμε στο ρουμελιώτικο και στο πελοποννησιακό τραγούδι. Ακόμα η συμβίωση του ελληνικού και του αρβανίτικου τραγουδιού, τα τραγούδια των Γύφτων, των Σαρακατσάνων, των Κουτσοβλάχων αλλά και η επίδραση της ευρωπαϊκής μουσικής. Επιπλέον η μελέτη των διαστημάτων, των ήχων, οι ρυθμοί, τα όργανα, οι χοροί αλλά και γενικότερα η τεχνοτροπία του δημοτικού τραγουδιού. Οι εργασίες αυτές, θα δώσουν, σύμφωνα με τη Μερλιέ, αφορμή σε συγκριτικές μελέτες με άλλους κλάδους της ελληνικής μουσικής, τη

βυζαντινή κυρίως, και την αρχαία σαν τελευταίο και πιο απομακρυσμένο στάδιο έρευνας. Επιπλέον θα επιβληθεί ο παραλληλισμός με τη μουσική λαογραφία των άλλων βαλκανικών χωρών και θα εξετασθούν οι πιθανές, αν όχι βέβαιες, αλληλοεπιδράσεις. Έτσι με βάση την παραπάνω μεθοδολογία, ο Baud-Bovy, προσπαθεί να συγκρίνει στίχους (μέτρο) των αρχαίων και των σημερινών τραγουδιών καθώς και να καταγράψει ‘όμοιους’ χορούς ώστε να αποδείξει την ιδεολογία των *συνχειών*. Δηλαδή μια πιθανή φυσική εξέλιξη από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας, τόσο στο θέμα της γλώσσας όσο και της μουσικής. Επιπλέον ένα ακόμα στοιχείο που καταγράφει, είναι ο διαχωρισμός της μουσικής μεταξύ θαλασσινής και στεριανής Ελλάδας. Τονίζει χαρακτηριστικά ό, τι στη θαλασσινή-νησιώτικη Ελλάδα, στο επίπεδο της ποιητικής των τραγουδιών, κυριαρχούν η ομοιοκαταληξία και οι αυτοσχεδιαστικές ολιγόστιχες ποιητικές μορφές, με χαρακτηριστικότερο ανάμεσά τους το δεκαπεντασύλλαβο δίστιχο, που ονομάζεται *μαντινάδα* στην Κρήτη, αλλά απαντά και με πολλά άλλα ονόματα σε διαφορετικές περιοχές. Επίσης σε ό,τι αφορά τις μουσικές κλίμακες, το βασικότερο χαρακτηριστικό τους είναι η έντονη παρουσία του ημιτονίου, σε αντίθεση, και πάλι, με τις ανημίτονες κλίμακες της μουσικής της στεριανής Ελλάδας. Η έκταση των μελωδιών είναι σχετικά περιορισμένη και σχετίζεται με τη μικρή έκταση των παλιότερων από τα μελωδικά όργανα της περιοχής, της λύρας, της φλογέρας και του άσκαυλου. Τα όργανα που κυριαρχούν στη μουσική του Αιγαίου είναι το βιολί, το λαούτο, το σαντούρι, η λύρα, διαφόρων ειδών φλογέρες, ο άσκαυλος και το τύμπανο (που τα συναντάμε με πολλές διαφορετικές ονομασίες στις διάφορες τοπικές κοινωνίες), ενώ σπανίζει ή απουσιάζει εντελώς το κύριο μελωδικό όργανο της κυρίως Ελλάδας, το κλαρίνο. Τέλος, οι χοροί στην περιοχή του Αιγαίου είναι συνήθως δίσημοι (2/4) (συρτός, μπάλος, σούστα) και εννεάσημοι (9/4 και 9/8) (ζεϊμπέκικα και καρσιλαμάδες), ενώ δεν απαντώνται εδώ οι χαρακτηριστικοί χοροί και ρυθμοί της ηπειρωτικής Ελλάδας, το τσάμικο (σε ρυθμό 3/4) και ο καλαματιανός (σε ρυθμό 7/8) (Baud Bovy 1996: 2-54).

Θα μπορούσαμε ίσως να χαρακτηρίσουμε την θεωρία αυτή ως πολύ γενική και γενικευτική, καθώς είναι σαν να μας περιγράφει μια ενιαία μουσική συνείδηση, μια αίσθηση κοινής μουσικής ταυτότητας που ενώνει αυτές τις τοπικές μουσικές εκφράσεις σε ενιαίο σύνολο με κοινά χαρακτηριστικά με αποτέλεσμα να αδιαφορεί για την κάθε ιδιαίτερη και μοναδική τοπική μουσική επιτέλεση. Επιπλέον στη δική μας περίπτωση, όπου θαλασσινή- νησιώτικη (Αιγαίο) Ελλάδα (Χίος), μερικά δεδομένα, όπως η οργανολογία, έρχονται σε αντίφαση, καθώς γνωρίζουμε από

καταγραφές (συνεντεύξεις με μουσικούς) ότι το βασικό όργανο της μουσικής παράδοσης του νησιού είναι το κλαρίνο και όχι το βιολί. Άλλωστε αυτό φαίνεται σε ένα βαθμό και από τις ηχητικές καταγραφές του Σίμωνα Καρρά (βλ. Μουσική παράδοση της Χίο), όπου το κλαρίνο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο.

Ένας σύγχρονος εκφραστής των θεωριών του Baud Bony θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Λάμπρος Λιάβας, καθώς στα πλαίσια της απόδειξης της πολιτισμικής και κοινωνικής *συνέχειας* από την αρχαιότητα στις μέρες μας, λέει χαρακτηριστικά ότι “αξίζει για όποιον θέλει να γνωρίσει την αρχαία Ελλάδα, να μελετήσει τη νέα σε όλες τις εκδηλώσεις της και ιδιαίτερα στις περιοχές που, όπως τα Δωδεκάνησα, τήρησαν πιστά την παράδοση. Έτσι, στη μουσική του Αιγαίου, διαπιστώνουμε ότι στη διείσδυση του δυτικού ματζόρε και μινόρε αντιτάσσονται οι παραδοσιακοί ελληνικοί δρόμοι: τροπικές κλίμακες, με κυρίαρχο τον τρόπο του ρε, του λα και τον χρωματικό του ρε, που έχουν άμεση σχέση με τους αρχαιοελληνικούς τρόπους και τους ήχους της βυζαντινής μουσικής. Επιπλέον παρ’ όλες τις αλλεπάλληλες κατακτήσεις και ξένες επιδράσεις, οι μικροκοινωνίες του Αιγαίου κατόρθωσαν με θαυμαστό τρόπο να διατηρήσουν μέσα στο χρόνο τη μουσική τους γλώσσα, αντιμετωπίζοντας με φαντασία κι έμπνευση το καινούριο και φυλάσσοντας με έναν ενστικτώδη σεβασμό το πατροπαράδοτο” (Λιάβας 1994: 28). Επίσης αναφέρει ότι, «στο σύγχρονο Αιγαίο, τόσο σε επίσημες, προκαθορισμένες περιστάσεις, όπως τα πανηγύρια, οι τοπικές γιορτές, οι γάμοι και οι οικογενειακές συγκεντρώσεις, όσο και στα αυτοσχέδια γλέντια όπου καταλήγει μια φιλική παρέα, μπορούμε να πούμε ότι αναβιώνουν ακόμη τα αρχαία σκόλια» (Λιάβας 1994: 26).

Τέλος με τη φράση του «οι μικροκοινωνίες του Αιγαίου κατόρθωσαν με θαυμαστό τρόπο να διατηρήσουν μέσα στο χρόνο τη μουσική τους γλώσσα», ίσως δεν λαμβάνει καθόλου υπόψη του όλες τις ιστορικές, πολιτικές, εμπορικές, πολιτισμικές, κοινωνικές κλπ. αλλαγές που συνέβησαν σε όλο το χώρο του Αιγαίου κατά τη διάρκεια των αιώνων.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Λιάβας χρησιμοποιεί τις καίριες επισημάνσεις του Baud Bony για τη ελληνική παραδοσιακή μουσική, για να περιγράψει την αιγαιακή μουσική παράδοση ως ένα διαχρονικό πολιτισμικό φαινόμενο. Επιπλέον παραθέτει μουσικολογικά και οργανολογικά παραδείγματα από διάφορες περιστάσεις και εποχές, για να δείξει πως η αιγαιακή κοινωνία έχει διατηρήσει την ιστορική της ιδιαιτερότητα, αφομοιώνοντας και μεταπλάθοντας πολιτισμικώς ετερόκλητα στοιχεία κατά τη συνάντηση της με άλλες συνθήκες ζωής και μουσικές παραδόσεις.

Παρατηρούμε ότι όλες οι παραπάνω μελέτες χαρακτηρίζονται από την ιδεολογία της απόδειξης της *συνέχειας*. Σίγουρα η μεθοδολογία που ακολουθείται σε κάθε μια από αυτές είναι διαφορετική. Επιπλέον παρατηρούμε ότι η μελέτη του Baud Bony χρησιμοποιήθηκε σαν θεωρητική βάση ώστε να αναπτυχθούν πάνω σε αυτήν μελέτες που είχαν να κάνουν με την κοινή ελληνική γλώσσα ή τη κατηγοριοποίηση των ελληνικών οργάνων.

ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Στα πλαίσια της ανάπτυξης τη Εθνομουσικολογίας υπήρξε η ανάγκη νέων αναζητήσεων-προσεγγίσεων. Έτσι σε αντιδιαστολή με τους ‘λαογράφους’ οι οποίοι πίστευαν σε μια ενιαία μουσική αιγαιακή οντότητα με κοινά μουσικά χαρακτηριστικά, οι ‘σύγχρονοι μελετητές’ τονίζουν την ιδιαίτερη σημασία που πρέπει να αποδίδεται στον ανοιχτό σε επιδράσεις χαρακτήρα της περιοχής του Αιγαίου και στην καθοριστική επίδραση αστικών μουσικών και κοινωνικοεκφραστικών στοιχείων στα τοπικά μουσικά ιδιώματα» (Πανόπουλος, Π. (2006).

Έτσι η αυτό που έχει επικρατήσει να ονομάζεται ‘παραδοσιακή’ μουσική του Αιγαίου έχει διαμορφωθεί μέσα από σύνθετες διαδικασίες διαπολιτισμικών επιδράσεων και ιστορικών επιρροών, κατά τη διάρκεια αιώνων. Μάλιστα, αυτοί οι πολιτισμικοί και ιστορικοί προσδιοριστικοί όροι αφορούν περιοχές, δομές και διαδικασίες που υπερβαίνουν κατά πολύ το στενό γεωγραφικό χώρο του Αιγαίου. Επιπλέον, γεωγραφικοί και ιστορικοί όροι διαμόρφωσαν, κατά εποχές, ποικίλες τοπικές ιδιαιτερότητες και έντονες διαφοροποιήσεις στα μουσικά ιδιώματα των διαφόρων περιοχών του Αιγαίου.

Σύμφωνα και με τον Κάβουρα, οι λαογράφοι συγγραφείς αντιμετωπίζουν τον αιγαιακό χώρο όχι απλώς ως μια φυσική οντότητα, αλλά και ως μια εννοιολογική κατασκευή: μια ιδεολογική και συμβολική αναπαράσταση. Ορισμένως, η έννοια ‘Αιγαίο’ θεωρείται ότι περικλείει τόσο τη γεωγραφική όσο και την ιστορική πλευρά ενός χώρου που νοείται συνολικά ως μια ξεχωριστή, φυσική και πολιτισμική, ενότητα με διαχρονική παρουσία. Ωστόσο οι συγκεκριμένοι συγγραφείς δεν

εξετάζουν την ιστορική πορεία του Αιγαίου ως ενός αυτόνομου γεωπολιτισμικού μορφώματος που αναπτύσσεται μέσα στον ευρύτερο ελληνικό ή μεσογειακό χώρο, αλλά μελετούν την πορεία αυτή ως μια εθνογενετική διαδικασία. Θεωρούν, δηλαδή, ότι το Αιγαίο δεν αποτελεί απλώς ένα μέρος αλλά τον ίδιο τον πυρήνα του κυττάρου του ελληνικού πολιτισμού (Κάβουρας 1995: 19). Επίσης τονίζει ότι, το συμπέρασμα, στο οποίο καταλήγουν οι μελετητές (λαογράφοι) του Αιγαίου είναι ότι το Αρχιπέλαγος αποτελεί μια ιδιαίτερη φυσική, κοινωνική και συνειδησιακή ενότητα η οποία έχει διαχρονική παρουσία και έναν πολιτισμικό χαρακτήρα που συνδέει την ελληνική ιστορική πραγματικότητα με μια οικουμενική κοσμολογική πρακτική. Έτσι στα πλαίσια αυτά αναφέρει ότι ίσως η ελληνοκεντρική προσέγγιση του Αιγαίου ως μιας ιστορικής ενότητας περιορίζει την διερεύνηση των πολιτισμικών ομοιοτήτων και διαφορών της αιγαιακής κοινωνίας με άλλους λαούς, στο χώρο των μεγάλων ομοιογενοποιητικών και ενωτικών παραδόσεων, οικονομικού και ιδεολογικού χαρακτήρα, όπως είναι η ναυτική κουλτούρα και τεχνολογία, ο χριστιανισμός και η κεφαλοκρατία. Επιπλέον, ίσως, θα ήταν χρησιμότερο από αναλυτική άποψη να θεωρηθεί η ελληνική αιγαιακή ενότητα ως ένα ορισμένο τμήμα μιας ευρύτερης πολιτισμικής περιφέρειας. Τέλος η έννοια αιγαιακής ενότητας αποτελεί μια θεωρητική κατασκευή που συσκοτίζει, αντί να διαφωτίζει, τον ερευνητή και τον αναγνώστη για τις τοπικές πολιτισμικές ιδιαιτερότητες των λαών και των κοινωνικών ομάδων του Αιγαίου (Κάβουρας 1995: 25).

Έτσι στα πλαίσια, ανάπτυξης της επιστήμης της Εθνομουσικολογίας και αναζήτησης νέων θεωρητικών προσεγγίσεων, το ενδιαφέρον των εθνομουσικολόγων, στράφηκε προς τη κατανόηση της μουσικής του εκάστοτε τόπου, μέσα από τη μελέτη και κατανόηση της σχέσης, κοινωνίας και μουσικής και το αντίστροφο, στα πλαίσια των πολιτισμικών και κοινωνικών αλλαγών που συμβαίνουν στο γεωγραφικό χώρο του Αιγαίου. Σύμφωνα και με τον Χτούρη, οι εναλλακτικές προσεγγίσεις, που αντιμετωπίζουν τις διαδικασίες συγκρότησης των μουσικών δρωμένων ως σύνθετα πολιτισμικά μορφώματα, δεν επικεντρώνονται αποκλειστικά στη μελέτη των μουσικών φαινομένων ως αυτόνομων και ανεξάρτητων πολιτισμικών οντοτήτων, αλλά εξετάζουν το σύνολο των σχέσεων που προσδιορίζουν τη συγκρότηση και την αναπαραγωγή τους σε σύνδεση με ποικίλες καθημερινές κοινωνικές και οικονομικές πρακτικές. Σ' αυτό το πλαίσιο, το ερευνητικό ενδιαφέρον δεν εστιάζεται αποκλειστικά στην καταγραφή των μουσικών διαδικασιών, αλλά επεκτείνεται στη διερεύνηση των όρων και των μηχανισμών που συμβάλλουν στη δημιουργία, στην

αναπαραγωγή, αλλά και στη μετάλλαξη των μουσικών φαινομένων, σε διάφορα πεδία δραστηριοτήτων (Χτούρης- Παπαγεωργίου 2007: 17-18). Επίσης, ο ίδιος τονίζει, ότι η μελέτη της «παραδοσιακής μουσικής» δεν μπορεί να στηριχθεί αποκλειστικά στην «αυστηρή/στενή» μουσικολογική ανάλυση, που προσδιορίζει ποικίλες μουσικές φόρμες και αναλύει την εσωτερική τους σημειωτική δομή (ως συρτών, ζεϊμπέκικων, ή καρσιλαμάδων, κ.ο.κ.), αλλά οφείλει να επεκταθεί στη διερεύνηση των πρακτικών που διαμορφώνουν ένα ευρύ και συνολικό κοινωνικό και επικοινωνιακό φαινόμενο. Η καταγραφή και ο προσδιορισμός των οντοτήτων που συγκροτούν το ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό και οικονομικό υπόστρωμα το οποίο υποστηρίζει συγκεκριμένες μουσικές πρακτικές, καθώς και διάφορα παραπληρωματικά μουσικά και ηχητικά στοιχεία που συναρθρώνονται με αυτές, προωθεί ουσιαστικά μια συστημική προσέγγιση της μουσικής.

Σε αυτό το πλαίσιο, “τα μουσικά μορφώματα μπορούν να αντιμετωπιστούν ερευνητικά ως πλέγματα ‘οντοτήτων’, οι οποίες διατηρούν μια σχετική αυτονομία όσον αφορά στις πρακτικές που παγιώνονται στο εσωτερικό τους, ενώ παράλληλα, συνεισφέρουν σε διάφορους βαθμούς στη συγκρότηση μιας λειτουργικής και αναγνωρίσιμης συνθετικής ‘υπέρ-οντότητας’ (μορφώματος), η οποία καταγράφεται και αναλύεται ως σύνολο μουσικών εκφράσεων και πρακτικών που χαρακτηρίζει την ‘παράδοση’ καθορισμένων γεωγραφικών περιοχών και κοινωνικών στρωμάτων, σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους” (Χτούρης- Παπαγεωργίου 2007: 20).

Έτσι, στα πλαίσια αυτής της νέας αντιληπτικής ο Πανόπουλος τονίζει ότι «στη μουσική του Αιγαίου, θα συναντήσουμε πλούσιες υπερτοπικές οσμώσεις, αλλά και έντονο τοπικιστικό χαρακτήρα. Τα μουσικά στοιχεία κινούνταν σε δίκτυα που κάλυπταν μέρος ή το σύνολο του γεωγραφικού χώρου του Αιγαίου, ή και τον υπερέβαιναν ακόμη, αλλά η κάθε τοπική κοινωνία διαμόρφωνε και ένα δικό της ρεπερτόριο, ένα δικό της στυλ επιτέλεσης, ένα δικό της χαρακτηριστικό ύφος στην ερμηνεία, αλλά και την κοινωνική λειτουργία της μουσικής της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν μπορούμε να πούμε ότι διαμορφώθηκε ποτέ στο χώρο του Αιγαίου μια ενιαία μουσική συνείδηση, μια αίσθηση κοινής μουσικής ταυτότητας που θα ένωνε αυτές τις τοπικές μουσικές εκφράσεις σε ενιαίο σύνολο με κοινά χαρακτηριστικά» (Πανόπουλος, Π. (2006).

Μια σύγχρονη έρευνα που αφορά τη μουσική στο χώρο του αιγαιακού πολιτισμού είναι το «Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος, 19^{ος} -20^{ος} αι.» με επιμέλεια του Σ. Χτούρη (2000). Είναι μια έρευνα που ασχολείται με την

παραδειγματική περίπτωση του μουσικού πολιτισμού της Λέσβου, κατανοώντας την καλύτερα μέσα από την αναγνώριση κοινωνικών, πολιτισμικών και μουσικών δικτύων που αναπτύσσονται γενικότερα στο χώρο του Βορείου Αιγαίου. Έτσι σίγουρα αποτελεί ένα χρήσιμο βιβλιογραφικό εργαλείο κατανόησης του πολιτισμού του Αιγαίου, αλλά και μια πρόταση θεωρητικής προσέγγισης. Δηλαδή τονίζει ότι η συγκεκριμένη θεωρητική προσέγγιση που προτείνει επιχειρεί να συνδέσει τις διαδικασίες πολιτισμικής γένεσης και ανάπτυξης, με μια διαρκεί διαδικασία αμοιβαίας επικοινωνίας και ανταλλαγής. Οι διαδικασίες προσέγγισης και αλληλόδρασης συγκροτούνται ακόμα και ανάμεσα σε κοινότητες και πολιτισμικές ομάδες που δεν χαρακτηρίζονται οπωσδήποτε από μεγάλη κοινωνική και πολιτική συνάφεια και συνεργασία. Μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις, αφορούν και ομάδες που μπορεί να ανταγωνίζονται μεταξύ τους στον κοινωνικό και στον πολιτικό τομέα.

Επιπλέον είναι μια έρευνα, σύμφωνα με το Σ. Χτούρη, «που αντίθετα με τις παλαιότερες αναλύσεις που εστίαζαν την προσοχή τους σε ‘στατικά’ κοινωνικά και πολιτισμικά μορφώματα, που απηχούν την εικόνα ενός οιονεί παρελθόντος, σε αυτήν γίνεται μια προσέγγιση που επιδιώκει να αναδείξει τα στοιχεία που προσδιορίζουν τους τοπικούς πολιτισμούς ως ‘ανοιχτά’ επικοινωνιακά συστήματα, που μεταβάλλονται διαχρονικά με ρυθμούς που καθορίζονται από ευρύτερες ιστορικές συνθήκες και συγκυρίες, ανταλλάσσοντας, αναδιαμορφώνοντας και ενσωματώνοντας συνεχώς νέα ερεθίσματα και πρότυπα μέσω των πολύμορφων επικοινωνιακών δικτύων που τους συνδέουν με άλλους τοπικούς πολιτισμούς, ή και πολιτισμικές μητροπόλεις». (Χτούρης 2000: 12). Επίσης τονίζει ότι αυτή η καταγραφή προσπαθεί να ανασυστήσει και να παρουσιάσει τις συνθήκες που συνδέουν την ειδική επιτέλεση- ενός τραγουδιού, ενός σκοπού, ή ενός γλεντιού, ή πανηγυριού με τις υπόλοιπες συνιστώσες της κοινωνικής και πολιτισμικής εμπειρίας, έτσι ώστε να αναπαραστήσει νοητικά τη δράση και το έργο του συλλογικού καλλιτέχνη, καθώς και τον ιδεότυπο του αποδέκτη και χρήστη των πολιτισμικών προϊόντων, στο πλαίσιο μιας τοπικής κοινωνίας. (ό.π.: 13). Ακόμα τονίζει ότι στο συγκεκριμένο βιβλίο, προσπαθούν να κατανοήσουν την πολλαπλότητα και την ετερογένεια των πολιτισμικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν το Αιγαίο και άλλες αντίστοιχες εκτεταμένες γεωγραφικές περιοχές, χωρίς να αντιμετωπίζουν το συγκεκριμένο πολιτισμικό πεδίο με όρους που προωθούν την ομογενοποίηση, όπως ‘αιγαιακός πολιτισμός’ και άλλοι γενικευτικοί όροι, οι οποίοι στην ουσία δεν επιτρέπουν να περιγράψουν τις ουσιαστικές διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται σε αυτό το

γεωγραφικό χώρο. Σ' αυτό το πλαίσιο, δεν επιθυμούν να περιοριστούν σε ένα μοντέλο που θα ταξινομεί και θα αθροίζει απλώς διάφορους τοπικούς πολιτισμούς. Έτσι στο τέλος αναφέρει: «Ελπίζουμε να συμβάλλουμε (με το παρόντα τόμο) στην αποδέσμευση των προσεγγίσεων που στοχεύουν στην κατανόηση της κοινωνικής και πολιτισμικής συγκρότησης από τον μονοσήμαντο προσδιορισμό που προϋποθέτει μια σταθερή και διαχρονική τοπική παράδοση, ένα μοντέλο που είναι ιδιαίτερα αγαπητό στη λαογραφία και στην εθνολογία» (Χτούρης 2000: 15).

Στα πλαίσια του παραπάνω βιβλίου υπάρχει ένα άρθρο-κεφάλαιο του Π. Κάβουρα, όπου μιλάει για το μόρφωμα 'γλέντι' και εξειδικεύεται στη συνέχεια με τη παραδειγματική περίπτωση του Λεσβιακού γλεντιού. Είναι ένα άρθρο που, υιοθετώντας το ως ένα βαθμό, τουλάχιστον μεθοδολογικά, θα μας βοηθήσει στην κατανόηση της δικής μας παραδειγματικής περίπτωσης, που είναι το πανηγύρι- γλέντι στο νησί της σύγχρονης Χίου, αφού σύμφωνα με τον Κάβουρα, «το δημοτικό η λαϊκό ελληνικό γλέντι, δεν είναι απλώς ένα είδος μουσικής ψυχαγωγίας, αλλά μια πολιτισμική συνθήκη παραγωγής και χρήσης της μουσικής με κύρια έκφανση την κοινωνική ψυχαγωγία με ευρύτερη έννοια. Ως συλλογικές εκδηλώσεις, το τραγούδι και ο χορός ταυτίζονται με το γλέντι στην ελληνική 'παραδοσιακή' κοινωνία» (Κάβουρας 2000:173).

Μια ακόμα έρευνα που διαπραγματεύεται τον μουσικό πολιτισμό στο Αιγαίο είναι το «Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο Π. Λήμνος (19^{ος}- 21^{ος} αιώνας)». Αυτό το βιβλίο αποτελεί τη συνέχεια της πρώτης έρευνας που αφορούσε τη παραδειγματική περίπτωση της Λέσβου.

Σύμφωνα με τον Χτούρη και Παπαγεωργίου, η έρευνα για την 'παραδοσιακή' μουσική της Λήμνου επιδιώκει να εντοπίσει και να καταγράψει τα μουσικά δίκτυα που διαμορφώθηκαν στο επίπεδο της Λήμνου και της περιφέρειας του Βορείου Αιγαίου, αλλά και τις συνδέσεις με τον ευρύτερο πολιτισμικό χώρο του Αιγαίου και της Ανατολικής Μεσογείου. (Χτούρης- Παπαγεωργίου 2007: 38). Παρατηρούμε ότι και στις δύο μελέτες ακολουθείται η ίδια μεθοδολογία στα πλαίσια της ανάλυσης της μουσικής παράδοσης του Αιγαίου.

Έτσι στα πλαίσια της υιοθέτησης του δικτύου ως μεθοδολογικού εργαλείου ο Κάβουρας τονίζει ότι η έννοια του δικτύου καθιερώθηκε στην ανθρωπολογία ως μια εναλλακτική αναλυτική κατηγορία και αντικατέστησε σταδιακά τους στατικούς όρους της πολιτισμικής περιοχής και των δυστικών σχημάτων 'παράδοση/εκμοντερνισμός' ή 'πολιτισμικό κέντρο/πολιτισμική περιφέρεια'. Η

δυναμική, ορισμένως, διάσταση των δικτύων επέτρεψε να περιγραφούν και να αναλυθούν τα κοινωνικοπολιτισμικά φαινόμενα ως ‘ανοικτές διαδικασίες’ και όχι ως ‘κλειστές δομές’ (Κάβουρας 1997:42). Επίσης αναφέρει ότι η μεθοδολογία των μουσικών δικτύων μπορεί να διευκολύνει σημαντικά τη διερεύνηση των πολύπλοκων σχέσεων που καλλιεργούν, διατηρούν και διαπραγματεύονται συνεχώς οι μουσικοί του Αιγαίου, καθώς κινούνται πάνω στους διάφορους κλάδους των δικτύων του Αρχιπελάγους. (ό.π.: 1997: 64). Η έννοια του δικτύου φαίνεται να είναι ιδιαίτερα χρήσιμη και παραγωγική στην πολιτισμική, την ιστορική και την αρχαιοελληνική έρευνα (Χτούρης 1997: 13)

Η ανάλυση του αιγαιακού πολιτισμού, αλλά και του πολιτισμού γενικότερα, παρουσιάζει μια μεγάλη έλλειψη συνθετών και επεξεργασμένων αναλυτικών υποδειγμάτων. (Χτούρης 1997: 13)

Η ανάγκη για την ανάπτυξη αυτής της έννοιας του δικτύου ξεκινάει από μια σειρά προβλημάτων που εμφανίζονται στην ανάλυση του πολιτισμού και τα οποία μέχρι σήμερα αντιμετωπίζονται με παραδοσιακούς και ανεπαρκείς τρόπους της φυσικής γεωγραφίας. Τα πιο συνηθισμένα από αυτά τα προβλήματα είναι:

α) Ο ορισμός της πολιτισμικής ομοιογένειας και πολιτισμικής συνοχής ενός πολιτιστικού και κοινωνικού χώρου.

β) Η εξήγηση της χρονικής συνέχειας των πολιτισμικών χαρακτήρων και η δυναμική της αλλαγής τους.

γ) Η αλληλοεπικάλυψη και αντιπαλότητα διαφόρων πολιτισμικών στοιχείων (ετερογενών ή μη) στον ίδιο ή σε διαφορετικούς κοινωνικούς ή πολιτισμικούς χώρους. (Χτούρης 1997: 16).

Έτσι τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τις παραπάνω μελέτες είναι ότι ο χώρος του Αιγαίου είναι κοινωνικά και πολιτισμικά πολυσύνθετος. Δηλαδή το Αιγαίο αποτελεί ένα διαχρονικό σημείο συνάντησης λαών και πολιτισμών και ένα υπερτοπικό χώρο ανταλλαγής ιδεών και αγαθών.

Τέλος, η αναζήτηση της «παραδοσιακής» μουσικής του Αιγαίου σήμερα πρέπει επίσης να ιδωθεί, ως ένα βαθμό, σε παραλληλία με την ανακάλυψη της ‘μουσικής της Μεσογείου’, που τα τελευταία χρόνια αποτελεί μια βασική πτυχή του ρεύματος της ‘μουσικής του κόσμου’. Τα τοπικά μουσικά ιδιώματα της Καρπάθου, της Αμοργού, της Νάξου, της Χίου, της Μυτιλήνης και των άλλων νησιών δε συγκροτούν μια ενιαία ‘παραδόση’, παρά μόνο στο βαθμό που είμαστε αποφασισμένοι να την επινοήσουμε και να της αποδώσουμε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Σε μια τέτοια

κίνηση, τα κοινά χαρακτηριστικά των ποικίλων μουσικών εκφράσεων του αιγαιακού χώρου δεν είναι περισσότερο σημαντικά για τον προσδιορισμό της ενότητας της περιοχής από τους ευρύτερους ιστορικούς, οικονομικούς και κοινωνικούς παράγοντες, αλλά και τις πολιτισμικές πολιτικές που κατασκευάζουν την ενότητα του Αιγαίου.

Οπότε με βάση τα παραπάνω καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι θα πρέπει να εξετάσουμε τη μουσική παράδοση της Χίου ως ένα σύνολο κοινωνικών διαμορφώσεων, οσμώσεων και επιρροών που διαμορφώνουν κάθε φορά το τοπικό επιτελεστικό μουσικό ιδίωμα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Η εξέλιξη και ο ρόλος της ορχήστρας στο σύγχρονο πανηγύρι

Η σύγχρονη εθνομουσικολογία έχει ασχοληθεί με την έρευνα του γλεντιού από τη σκοπιά της επιτέλεσης. Η επιτέλεση έχει περιγραφεί ως «οριοθετημένη συμπεριφορά, οριοθετημένη εντός σχετικών πλαισίων και νοηματοδοτημένη από αυτά» (Baumann 1975: 35).

Για να φωτίσουμε το διαφορετικό επιτελεστικό ύφος που χαρακτηρίζει τα πανηγύρια-γλέντια που λαμβάνουν μέρος στο βόρειο και νότιο τμήμα του νησιού της Χίου, υπάρχει η ανάγκη κατανόησης του μορφώματος «γλέντι». Έτσι, καθώς δεν υπάρχουν επιστημονικές μελέτες που να εμβαθύνουν αναλυτικά στο «γλέντι» ή στις «μουσικές πρακτικές ως πολιτισμικές πρακτικές» στη Χίο, θα χρησιμοποιήσουμε ως μεθοδολογικό εργαλείο την προσέγγιση του Κάβουρα, για το Λεσβιακό γλέντι (βλ. Κάβουρας 2000). Πιστεύω ότι η περίπτωση της Λέσβου προσφέρεται ως μια ‘παράλληλη περίπτωση’ με αυτή της Χίου τόσο λόγω της γεωγραφικής εγγύτητας των δύο νησιών, όσο και λόγω της παράλληλης ιστορικής τους μοίρας.

Ουσιαστικά θα χρησιμοποιήσω - παραθέσω την θεωρία του Κάβουρα περί γλεντιού ώστε να γίνει κατανοητό το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται και η δική μας παραδειγματική περίπτωση, αλλά και για να μπορέσω να συγκρίνω πιθανές ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στις δύο περιπτώσεις. (Χίου- Λέσβου).

Σύμφωνα με τη μελέτη αυτή, ο Κάβουρας αναφέρει ότι, αντιμετωπίζοντας το γλέντι σαν ένα αισθητικό και κοινωνικό φαινόμενο, κάθε σχετική ερμηνεία αποτελεί ουσιαστικώς ένα στάδιο επαναπροσδιορισμού της συνθήκης που διέπει τη συνάντηση μαζί του (Κάβουρας 2000: 173). Ακόμα αναφέρει ότι, η συγκεκριμένη μελέτη για το λεσβιακό γλέντι εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο μιας διεπιστημονικής προσέγγισης των μουσικών πρακτικών και των πολιτισμικών πρακτικών της Λέσβου. Η μελέτη για το γλέντι κινείται σε μια θεματική περιοχή για την οποία υπάρχει πλούσιο βιβλιογραφικό υλικό. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη μελέτη το γλέντι αντιμετωπίζεται από μια ειδική θεωρητική σκοπιά και η διερεύνηση του ως συνολικού μουσικού και πολιτισμικού μορφώματος γίνεται με τη βοήθεια μιας κριτικής ερμηνευτικής μεθοδολογίας, η οποία, υποστηρίζει την παράλληλη εξέταση των μουσικών

πρακτικών ως πολιτισμικών πρακτικών από πολιτικό-οικονομική και αισθητική άποψη. Σύμφωνα με την προγραμματική αυτή λογική, το ευρύτερο μουσικό στοιχείο (τα τραγούδια, τα όργανα, το ρεπερτόριο, οι χοροί κ.ο.κ.) δεν εξετάζεται αναλυτικά ως προς την ειδική, τεχνική και ερμηνευτική του διάσταση, αλλά συνολικά, ως κοινωνικό και επικοινωνιακό πεδίο στο οποίο εκφράζεται και παράλληλα προσλαμβάνεται η μουσική σχέση ως πολιτισμική σχέση. (Κάβουρας 2000: 177).

2.1 ΓΛΕΝΤΙ

Εκτός από το πλούσιο δευτερογενές πραγματολογικό υλικό που προέρχεται από την αποδελτίωση της χιώτικης βιβλιογραφίας (βλ. 1ο κεφ.), βασική πηγή έρευνας για την παρούσα μελέτη αποτέλεσαν τα πρωτογενή στοιχεία που συγκεντρώθηκαν επί τόπου στη Χίο. Το πρωτογενές πραγματολογικό υλικό της μελέτης αποτελείται κυρίως από προφορικές μαρτυρίες (συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του 2008 στο νησί της Χίου) και επιτόπιες ηχογραφήσεις μουσικού υλικού. Οι προφορικές μαρτυρίες δόθηκαν από μουσικούς που συμμετέχουν ενεργά στα πανηγύρια- γλέντια του νησιού. Δηλαδή θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε το «χιώτικο» γλέντι μέσα από το «λόγο» των μουσικών.

Κατά τον Κάβουρα, στη νεοελληνική γλώσσα η λέξη γλέντι είναι συνώνυμη με τις λέξεις «ψυχαγωγία» και «διασκέδαση». Η στενότερη ωστόσο έννοια της λέξης τη συνδέει σημασιολογικά με ορισμένες μόνον μορφές ψυχαγωγίας: με εκείνες που αναπτύσσονται σε συνάρτηση με τις τελεστικές τέχνες και ειδικότερα τη μουσική. Με τριαδική επιτελεστική διάρθρωση φωνητική, οργανική και σωματική- κινητική, το μόρφωμα «γλέντι» απαντά στην ελληνική μουσική παράδοση σαν μια κομβική κοινωνική πρακτική με διαχρονική πολιτισμική σημασία. Το συλλογικό τραγούδι και ο χορός αποτελούν κύριες διαστάσεις της μουσικής πλευράς του συγκεκριμένου μορφώματος, το οποίο συμπληρώνεται και υιοθετείται από μια ακόμη χαρακτηριστική δραστηριότητα: το συλλογικό φαγοπότι. Το δημοτικό η λαϊκό ελληνικό γλέντι, επομένως, δεν είναι απλώς ένα είδος μουσικής ψυχαγωγίας, αλλά μια πολιτισμική συνθήκη παραγωγής και χρήσης της μουσικής με κύρια έκφανση την κοινωνική ψυχαγωγία με ευρύτερη έννοια. Ως συλλογικές εκδηλώσεις, το τραγούδι

και ο χορός ταυτίζονται με το γλέντι στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία (Κάβουρας 2000: 173).

Ακόμα αναφέρει ότι, στη συγκεκριμένη μελέτη, με τον όρο «γλέντι» εννοείται κάθε κοινωνική πρακτική η οποία έχει μουσικό και ταυτόχρονα πολιτισμικό περιεχόμενο. Η θεώρηση αυτή έχει δύο διακριτές, φαινομενικά αντιφατικές, ωστόσο αλληλένδετες-όψεις. Σύμφωνα με την πρώτη άποψη, το γλέντι αποτελεί συγκεκριμένη και αυτόνομη κοινωνική πρακτική με ιδιαίτερη μουσική-πολιτισμική δυναμική, ενώ, σύμφωνα με τη δεύτερη, το γλέντι είναι μια πολιτισμικά εξηρημένη κοινωνική πρακτική, διότι εκφράζει και, παράλληλα, εκφράζεται από άλλες κοινωνικές πρακτικές, με τις οποίες αλληλοδιαπλέκεται και αλληλοδιαμορφώνεται. Με τη θεωρητική εστίαση στο «γλέντι» επαναπροσδιορίζεται η πραγματολογική σημασία των μουσικών πρακτικών ως πολιτισμικών πρακτικών και οροθετείτε το μεθοδολογικό πλαίσιο μιας μελέτης των πρακτικών αυτών με ευρύτερη έννοια. Κάθε γλέντι αναλύεται σε δύο κύριες διαστάσεις, στην πολιτικό-οικονομική και την αισθητική του συνιστώσα. Με αυτόν τον τρόπο, δίνεται έμφαση στη διερεύνηση ορισμένων βασικών παραμέτρων της επιτελεστικής δυναμικής των μουσικών/πολιτισμικών πρακτικών, που αφορούν, συγκεκριμένα, στην παραγωγή και τη χρήση του μορφώματος «γλέντι», καθώς επίσης στην πρόσληψη, την πραγμάτωση και την αξιολόγησή του.

Επειδή στο πρωτογενές πραγματολογικό υλικό της παρούσας μελέτης περιλαμβάνονται πολλά εμπειρικά και αξιολογικά στοιχεία για τις πρακτικές αυτές, δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην ερμηνεία της αφηγηματικής σχέσης των ομιλητών-μουσικών με το γλέντι.

Ειδικότερα με την κριτική ερμηνευτική προσέγγιση του πολιτικό-οικονομικού στοιχείου, εξετάζεται η ασύμμετρη διάρθρωση των μουσικών σχέσεων ως πολιτισμικών σχέσεων στο γλέντι και διερευνώνται οι ηγεμονικές στρατηγικές που διέπουν τη διαχείριση των συγκεκριμένων σχέσεων από κοινωνική, επικοινωνιακή και οικονομική επιχειρηματική άποψη. Από την άλλη πλευρά, στο αισθητικό σκέλος της κριτικής ερμηνευτικής διερεύνησης του μορφώματος «γλέντι», εξετάζονται δύο όψεις του μουσικού/πολιτισμικού φαινομένου: η πρακτική-ηθική και η αντιληπτική-αξιολογική. Για την αναλυτική έκφραση της δυναμικής που συνδέει τις δύο αυτές όψεις σε μια θεωρητική και πρακτική ενότητα χρησιμοποιείται ο όρος «επιτέλεση», ο οποίος περιλαμβάνει τόσο την έννοια της πραγμάτωσης (της ολοκλήρωσης) μιας μουσικής πρακτικής ως πολιτισμικής πρακτικής, όσο και το βήμα προς βήμα (κατά

την πραγμάτωση) αξιολόγηση της από το κοινό που συμμετέχει στο γλέντι. (Κάβουρας 2000: 174).

2.2 Από το «διαλογικό» στο «μονολογικό» γλέντι

Ο Κάβουρας στο κείμενο του, διακρίνει το λεσβιακό γλέντι σε δύο επιτελεστικά μορφώματα, σε «διαλογικό» και «μονολογικό» γλέντι. Πρόκειται για μια καθαρά αναλυτική διάκριση η οποία δεν έχει απόλυτο, προγραμματικό ή αξιολογικό χαρακτήρα, αλλά σχετικό, ερμηνευτικό και παραδειγματικό. Οι επιτελεστικές δομές και οι πολιτισμικές συνθήκες που χρησιμοποιούνται ως βασικές αναλυτικές κατηγορίες στη διερεύνηση του λεσβιακού γλεντιού δεν αλληλοαποκλείονται, αλλά συνδυάζονται ποικιλότροπα δημιουργώντας σύνθετα ερμηνευτικά μορφώματα, όπως ακριβώς συμβαίνει με την επιτελεστική πραγματικότητα των μουσικών πρακτικών ως πολιτισμικών πρακτικών στο γλέντι, όπου διαφορετικές δομές και συνθήκες αλληλοδιαπλέκονται σχηματίζοντας κάθε φορά ένα νέο πλαίσιο έκφρασης και επικοινωνίας. Το συγκεκριμένο αναλυτικό περίγραμμα είναι ένα μεθοδολογικό εργαλείο που κατασκευάστηκε για να διευκολύνει την εμβάθυνση στην πολύπλευρη δυναμική του μορφώματος «γλέντι», σε όποια μορφή ή περίσταση απαντάται αυτό. (Κάβουρας 2000: 177).

Ο επιθετικός προσδιορισμός «μονολογικός», σύμφωνα με τον Κάβουρα, έχει, όπως και ο αντίστοιχος «διαλογικός», επικοινωνιακή και ειδικότερα μουσική επιτελεστική σημασία. Ο όρος «μονολογική επιτέλεση» παραπέμπει σε μια ιδιαίτερη συνθήκη έκφρασης και επικοινωνίας στην οποία κυριαρχούν η εξαντικειμενίκευση και η αυτονόμηση των επιτελεστικών διαδικασιών της παραγωγής και της πρόσληψης της μουσικής. Αντίθετα από τη διαλογική συνθήκη στην οποία δεν υπάρχει κατηγορική διάκριση μεταξύ τελεστή και ακροατή, στη μονολογική επιτέλεση οι μουσικοί διαφοροποιούνται ριζικά από το κοινό τους: δεν επιτελούν τη μουσική μαζί (διαλογικά, σε συνεργασία) με το ακροατήριο τους, αλλά για το ακροατήριο. Από τον επιτελεστικό μονόλογο των μουσικών δημιουργείται μερικές φορές ένα ιδιόμορφο «διαλογικό», διαφορετικό πάντως από το αντίστοιχο κοινοτικό/λειτουργικό, ερμηνευτικό πλαίσιο. Το πλαίσιο αυτό δεν αφορά σε σχέσεις μεταξύ μουσικών και

κοινού, αλλά στις σχέσεις που αναπτύσσουν τα μέλη του κοινού της μονολογικής επιτέλεσης μεταξύ τους (Κάβουρας 2000: 192). Η επιτελεστική αυτή διάκριση ήταν αλληλένδετη με έναν κοινωνικό διαχωρισμό που δεν υπήρχε στο διαλογικό γλέντι. Η κοινότητα των γλεντιστών διαιρέθηκε σε μουσικούς και ακροατές, σύμφωνα με το μονολογικό πρότυπο της νέας επιτελεστικής συνθήκης. Στη νέα μορφή γλεντιού, η φωνητική μουσική διάσταση διατηρήθηκε μεν ισχυρή, έχασε όμως το διαλογικό-κοινοτικό της χαρακτήρα και στη θέση της κυριάρχησε ως βασικό μέσο ψυχαγωγίας η εξειδικευμένη οργανική μουσική επιτέλεση την οποία δεν μπορούσε να προσφέρει ο καθένας, σε αντίθεση με τη φωνητική έκφραση η οποία ήταν κοινή, αλλά ορισμένα μόνον μέλη της κοινότητας, οι οργανοπαίκτες, οι οποίοι με το πέρασμα του χρόνου εξελίχθηκαν σε επαγγελματίες διασκεδαστές. (Κάβουρας 2000: 194- 195). Δηλαδή, η νέα αυτή μορφή γλεντιού, οδήγησε στην υποβάθμιση της φωνητικής μουσικής, στη χρήση μουσικών οργάνων στο γλέντι και στη μουσική εξειδίκευση των οργανοπαίκτων. Επιπλέον η μουσική έκφραση και επικοινωνία συνέβαλε ουσιαστικά στη μετάβαση από το παλαιότερο διαλογικό πλαίσιο ψυχαγωγίας στο νεότερο μονολογικό σχήμα διασκέδασης. Η διαλογική δυνατότητα για κοινοτική μέθεξι ατόνησε μπροστά στη νέα ψυχαγωγική τάση, την εμπορευματοποίηση της αισθητικής, την οποία καλλιέργησε και νομιμοποίησε η εγκαθίδρυση της μονολογικής συνθήκης και του συνακόλουθου επαγγελματισμού, παραχωρώντας τη θέση της σε μια ατομοκεντρική συλλογικότητα η οποία είχε ως βάση την απόλαυση και το χρήμα. Στο πλαίσιο ωστόσο της εφαρμογής και λειτουργίας της νέας επιτελεστικής συνθήκης, παράχθηκαν πολλά και ποικίλα μουσικά/πολιτισμικά προϊόντα τα οποία δεν είναι δυνατόν να αναπαρασταθούν επαρκώς από μια δυϊστική αναλυτική λογική του τύπου «μονολογικό/διαλογικό», μπορούν ωστόσο να αντιμετωπιστούν ως σύνθετα μορφώματα στο πλαίσιο μιας διαλεκτικής θεώρησης της σχέσης μεταξύ διαλογικού και μονολογικού στοιχείου, λαμβάνοντας υπόψη ότι οι δύο αυτές έννοιες παραπέμπουν πρωτίστως σε μια ηγεμονική σχέση, ιδεολογική και επιτελεστική. (Κάβουρας 2000: 195).

Στη συνέχεια και στα πλαίσια της εδραίωσης της μονολογικής μουσικής συνθήκης στη Λέσβο, είχε ως αποτέλεσμα να μεταβληθεί σταδιακά το ύφος και το ήθος των γλεντικών πρακτικών που συνδέονταν με τις παραδοσιακές εορταστικές εκδηλώσεις των κύκλων της ζωής και του χρόνου. Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων αυτών καταλυτική ήταν η επίδραση της νέας συνθήκης στην οργάνωση και

πραγμάτωση των πανηγυριών και ειδικότερα στην επιτέλεση της μουσικής τους πλευράς. (Κάβουρας 2000: 203).

Η δομική διάκριση μεταξύ μουσικού και ακροατή στη μονολογική επιτέλεση εκφράζεται χωροταξικά με τη αντιπαράταξη μουσικού και ακροατηρίου. Ο μουσικός παρουσιάζεται μπροστά στο κοινό σαν ένας ειδικός καλλιτέχνης, υπεύθυνος για την οργάνωση και εκτέλεση της μουσικής παραγωγής που θα ακολουθήσει. Από την άλλη πλευρά, το κοινό τοποθετείται απέναντι στο μουσικό παραγωγό (τραγουδιστή ή οργανοπαίκτη) για να παρακολουθήσει τη μουσική του επιτέλεση, δίχως να έχει κανένα δικαίωμα ή υποχρέωση ενεργού συμμετοχής σε αυτήν. Το μόνο δικαίωμα που ισχύει σε αυτήν τη συνθήκη μουσικής επικοινωνίας δεν έχει επιτελεστική, αλλά οικονομική χροιά: είναι το «δικαίωμα εισόδου» που καλείται να καταβάλει το κοινό για να συμμετάσχει στην εκδήλωση. Η αντιπαράταξη μουσικού και κοινού παραπέμπει συμβολικά σε μια ασύμμετρη συναλλακτική σχέση που συνδέει τους μουσικούς σαν ειδικούς παραγωγούς (μουσικού «θεάματος» και «ακροάματος») με το κοινό σαν ένα σύνολο πελατών, το οποίο έχει ετερόκλητη σύνθεση και ανομοιογενή αισθητική. Η σχέση αυτή εγγράφεται στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο διάρθρωσης και λειτουργίας της κλασσικής (μετά- αναγεννησιακής) ευρωπαϊκής συνθήκης της μονολογικής επιτέλεσης, με τις μουσικές και θεατρικές «παραστάσεις» και τους ειδικούς (μονολογικούς) χώρους των θεάτρων και αιθουσών συναυλιών. Η παραστασιακή επιτελεστική συνθήκη έχει δομική σημασία για κάθε μαζική (δηλαδή απρόσωπη, από την πλευρά του ακροατηρίου, σε σχέση με τους μουσικούς τελεστές) μουσική εκδήλωση είτε πρόκειται για μια συναυλία σε κλειστό (αίθουσα) ή υπαίθριο χώρο (γήπεδο) είτε για μια μουσική παρέλαση μπροστά σε κοινό. Στο χώρο του λαϊκού μουσικού πολιτισμού, η συνάντηση ετερογενών από επιτελεστική άποψη πρακτικών αποτελεί συνηθισμένο φαινόμενο. Για παράδειγμα, η χρήση κάποιων «ξένων» οργάνων ή οργανικών σχημάτων ή ακόμα περισσότερο η καλλιέργεια μιας νέας αντίληψης για την ίδια τη μουσική επιτέλεση είναι στοιχεία τα οποία δεν αποτελούν από μόνα τους εμπόδιο για τη συλλογική έκφραση και επικοινωνία, αλλά συχνά τη διευκολύνουν και την επικυρώνουν. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση της λεσβιακής λαϊκής μουσικής, το βιολί και το κλαρίνο καθώς επίσης οι ορχήστρες των χάλκινων πνευστών, «τα ξένα» δηλαδή όργανα και οργανικά σχήματα που συνδέθηκαν με την εφαρμογή της μονολογικής συνθήκης στο νησί συνέβαλαν ουσιαστικά με την ευρύτερη χρήση τους στη διαμόρφωση των τοπικών μουσικών συνθηκών που κυριάρχησαν από τα τέλη του 19^{ου} έως και το α μισό του 20^{ου} αιώνα.

2.3 Η περίπτωση της Χίου

Κάποια αντίστοιχη εξέλιξη παρατηρούμε και στο νησί της Χίου, όπου τα κλαρίνα, τα βιολιά και πιο πρόσφατα τα μπουζούκια αντικατέστησαν και δημιούργησαν ένα νέο επιτελεστικό μόρφωμα το οποίο παγιώθηκε και συναντάται ως και τις μέρες μας. Έτσι η μονολογική επιτέλεση των πανηγυριών, ιδίως των «μεγάλων», των σημαντικών δηλαδή για την τοπική κοινωνία πανηγυριών, είχε ως αποτέλεσμα την σταδιακή και ριζική μεταμόρφωσή τους.

Εξετάζοντας το γλέντι στη Χίο σήμερα παρατηρούμε μια αντίστοιχη, με την περίπτωση της Λέσβου, μεταμόρφωση στο πέρασμα του χρόνου.

Σύμφωνα με τον μουσικό, Παναγιώτη Στρουμπάκη (βλ. 3ο κεφ.) «Το μπουζούκι στη Χίο, μπήκε μετά το '50. Μέχρι τότε, από παλιούς μουσικούς που ακούω, δεν υπήρχαν μέσα στη Χίο μαγαζιά. Τύπου μπουζούκια. Υπήρχε το ούτι, το βιολί, το σαντούρι, το λαούτο, αυτοί ήταν οι μουσικοί. Οπότε δεν υπήρχαν και μαγαζιά. Αυτός που γουστάριζε να κάνει και [...] Δηλ. έπινε κάνα δυο ούζα και ήθελε και όργανα, έβρισκε το χωριανό του, γιατί σε κάθε χωριό είχε και έναν ή δύο μουσικούς. Επαγγελματισμός στη Χίο, δηλαδή σαν μαγαζιά, σαν μπουζούκια, άρχισε το '50. [...] Πιστεύω ότι η σύγχρονη μουσική έκανε πολύ κακό στη μουσική τη δικιά μας, τη Χιώτικη και όχι μόνο στη δικιά μας αλλά και στην Ελληνική γενικά».

Παρατηρούμε στα λόγια του παραπάνω μουσικού την εξέλιξη της ορχήστρας στην περίπτωση της Χίου αλλά και στοιχεία που διαμορφώνουν ως ένα βαθμό το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε η σημερινή μορφή του πανηγυριού. Επίσης, μας περιγράφει ένα είδος διαλογικού γλεντιού, που επικρατούσε τη δεκαετία του '50, καθώς αναφέρει ότι «αυτός που γουστάριζε έβρισκε το μουσικό συγχωριανό του», όπου στη πορεία εξελίχθηκε στο μονολογικό καθεστώς με την δημιουργία μουσικών μαγαζιών που απασχολούσαν επαγγελματίες μουσικούς. Επιπλέον μας περιγράφει ως ένα βαθμό και την δομή της ορχήστρας (όργανα), η οποία σταδιακά στο πέρασμα του χρόνου διαμορφώθηκε και παγιτοποιήθηκε με βάση τα όργανα: μπουζούκι, αρμόνιο κλπ.

Επίσης ο Γιάννης Βούκουνας (βλ. 3ο κεφ.) αναφέρει: «Σήμερα έχει εισαχθεί στο πανηγύρι το σκυλοτσιφτετέλι οπότε η μπάντα που παίζει σήμερα στα πανηγύρια είναι λογικό να αποτελείται από μπουζούκι, ντραμς, πλήκτρα, κλαρίνο και βιολί ανάλογα το που παίζεις».

Κατά κάποιο τρόπο ο παραπάνω μουσικός συνδέει το ρεπερτόριο του πανηγυριού με τη δομή της ορχήστρας εννοώντας εμμέσως ότι η εξέλιξη του γλεντιού (αλλαγή ρεπερτορίου) συμβαδίζει με την εξέλιξη της δομής της ορχήστρας. Στην ουσία μας περιγράφει με τη σειρά του την εξέλιξη από τη διαλογική στη μονολογική συνθήκη.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Κάβουρα, παρά την εξαιρετική προσαρμοστικότητα που επέδειξαν οι νεωτεριστές οργανοπαίκτες και οι λοιποί σχετικοί πολιτισμικοί φορείς απέναντι στις ισχύουσες, παλαιότερες μουσικές δομές, ήταν οι ίδιοι εκείνοι που διαμόρφωσαν ένα νέο μουσικοπολιτισμικό ήθος, μετασχηματίζοντας επιτελεστικά το κυρίαρχο παραδοσιακό ύφος, με άλλα λόγια, εκείνοι που μετέπλασαν τη διαλογική συνθήκη με μονολογικούς όρους. (Κάβουρας 2000: 192- 193). Επίσης η φυσική και δεξιοτεχνική επικράτηση των «νέων» μουσικών οργάνων σε βάρος των παλαιότερων, «απλών» και «διαλογικών» οδήγησε σταδιακά στην εδραίωση της μονολογικής συνθήκης: οι οργανοπαίκτες εξειδικεύτηκαν και έγιναν επαγγελματίες μουσικοί τελεστές, ενώ οι υπόλοιποι γλεντιστές της διαλογικής παρέας μετατράπηκαν σε κοινό θεατών και ακροατών. Η εξαντικειμενίκευση της αισθητικής της μουσικής ήταν αλληλένδετη με την εμπορευματοποίησή της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η καταναλωτική χρήση της μουσικής από το κοινό: οι πελάτες παραγγέλλουν ή «διατάζουν», στην ουσία αγοράζουν, τα μουσικά προϊόντα που επιθυμούν να ακούσουν ή να χορέψουν. (Κάβουρας 2000: 196).

Σύμφωνα και με τον Μαρκέλλο Μοσχούρη: (βλ. 3 κεφ.) «ο κλαρινίστας και ο τραγουδιστής κάνουν το πελάτη να ξεσηκωθεί. Να πιει. Και φυσικά ανάλογα με τη δυνατότητα του καθενός να τα ρίξει». Ενώ και ο Παναγιώτης Στρουμπάκης αναφέρει ότι «στα βόρεια ενώ σε πληρώνουν και πάλι σου λένε όποτε θέλεις ας πούμε. Ενώ εδώ κάτω (Νότια) δεν σε πληρώνουν και πάλι είναι πολύ κτητικοί. Εδώ κάτω μαζεύονται όλοι, κανένας δεν πληρώνει και λέει: Τώρα!’ Είναι λίγο σπαστικό και τα αποφεύγουμε τα νότια. Συμπαθώ πολύ τα βόρεια, πρώτα απ’ όλα σαν μέρος. Κάνεις πάνω στα βόρεια τη διαδρομή και βλέπεις το χάος, τα βουνά και ηρεμείς ψυχικά».

Στα παραπάνω λόγια των μουσικών στην ουσία γίνεται μια περιγραφή της μονολογικής συνθήκης, που χαρακτηρίζεται από στοιχεία του μουσικού επαγγελματισμού που οδηγεί στη καταναλωτική χρήση και τον χρηματισμό.

Τα παραπάνω μαρτυρούν μια εξέλιξη του πανηγυριού στη Χίο η οποία συμβαδίζει με την αντίστοιχη περίπτωση της Λέσβου.

Δηλαδή παρατηρούμε ότι, η εισαγωγή του μπουζουκιού και των κρουστών (ντραμς) στη μουσική σκηνή της Χίου μετά τη δεκαετία του 1950 επηρέασε το τοπικό

ρεπερτόριο αλλά δεν εξάλειψε τις μουσικές πρακτικές που παγιώθηκαν από τις αρχές μέχρι τα μέσα του 20ου αι. Στη σύγχρονη εποχή στα πανηγύρια εξακολουθούν να παίζουν παλιούς σκοπούς όπως ζεϊμπέκικα, συρτά και τσιφτετέλια (τα οποία συχνά συνδυάζονται ως «συρτοτσιφτετέλια», δηλαδή συρτά που «γυρνούν» σε τσιφτετέλια), αλλά και σκοπούς και τραγούδια που εντάσσονται στην παλιότερη και σύγχρονη πανελλήνια κουλτούρα της «λαϊκής» μουσικής.

2.4 Το γλέντι σήμερα

Τέλος, σύμφωνα με τον Κάβουρα, η εξατομίκευση της προσωπικότητας και η συνακόλουθη ομογενοποίηση της συλλογικότητας των συντελεστών (μουσικοί και κοινό) ήταν δύο βασικά στοιχεία της επιχειρηματικής μουσικής επιτέλεσης, τα οποία εξελίχθηκαν σε δομικά χαρακτηριστικά της εμπορευματικής πλευράς της μονολογικής ψυχαγωγίας. Η νέα αυτή μορφή ψυχαγωγίας καλλιεργήθηκε μέσα από ποικίλες επιτελεστικές πρακτικές, εισάγοντας και εδραιώνοντας στη συνείδηση των μουσικών και του ευρύτερου κοινού ορισμένες σημαντικές καινοτομίες ως προς την έκφραση και την πρόσληψη της ίδιας της μουσικής σχέσης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων αισθητικών καινοτομιών αποτελούν: α) η μονολογικά ιδιότυπη επαναφορά της φωνητικής ηγεμονίας σε σχέση με το οργανικό μουσικό στοιχείο (όπως ακριβώς ίσχυε στη διαλογική συνθήκη, αλλά με ριζικά διαφορετική επιτελεστική λογική και δυναμική), β) η συνακόλουθη ανάδειξη ορισμένων μουσικών οργάνων ως απαραίτητων οργάνων συνοδείας, κατάλληλων για την ερμηνεία ενός νέου τύπου μουσικού ρεπερτορίου, υπερτοπικού και νεωτεριστικού χαρακτήρα, γ) η ηλεκτρικά (από τη δεκαετία του 1950, 1960) υποστηριζόμενη παραγωγή της μουσικής και δ) η καταναλωτική νοοτροπία μιας μαζικής αντίληψης για τη συλλογική ψυχαγωγία, η οποία είχε σαν αποτέλεσμα τον μετασχηματισμό ορισμένων παλαιότερων μουσικών/πολιτισμικών πρακτικών σε νέες μορφές εμπορευματικής-εμπορευματοποιημένης και συνάμα εμπορευματοποιητικής – διασκέδασης (Κάβουρας 2000: 211-212).

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αυτή η διαφοροποίηση του πανηγυριού- γλεντιού στο Βόρειο και Νότιο τμήμα της Χίου αντανακλάται και

στη διατήρηση κάποιων στοιχείων (βλ. παρακάτω) του διαλογικού γλεντιού στα Βορειόχωρα. Έτσι σύμφωνα με τον μουσικό Γιάννη Βούκουνα : «Νοητά έχουν χωριστεί σε Νότια και Βόρεια. Βέβαια υπάρχουν και οι εξαιρέσεις. Αλλά αυτό που είναι χαρακτηριστικό είναι ότι ο τρόπος παιξίματος, ο τρόπος χορού, ο τρόπος γλεντιού και γενικά η νοοτροπία είναι διαφορετική. Και βέβαια αυτό δεν είναι αποκομμένο από το κοινωνικό γίνεσθαι. Δηλαδή το πανηγύρι στα Βόρεια ακόμα και σήμερα, με τις ιδιαιτερότητες που έχει η κοινωνία, δηλαδή τη πληροφόρηση, την επικοινωνία , όλη αυτή την επαφή, που έχει σταματήσει αυτή η απομόνωση, παρόλα αυτά στα Βόρεια έχουν άλλη αίσθηση. Το πανηγύρι εκεί αποτελεί ένα κοινωνικό γεγονός και στα Νότια αποτελεί, αλλά στα Βόρεια είναι το κέντρο της κοινωνικής ζωής. Δηλαδή το πανηγύρι θα μαζέψει κόσμο από το εξωτερικό, που θα έρθουν οι χωριανοί για το πανηγύρι. Θα γλεντήσουνε κατά κύριο λόγο οι άνθρωποι του χωριού και άντε 5 με 10 παρέες από τα διπλανά χωριά και είναι αυτό. Θα φάνε φαγητό που το έχουνε παρασκευάσει αυτοί. Δηλαδή επειδή είναι λίγοι δεν υπάρχει ο μαγαζάτορας ή ο ταβερνιάρης (όπως στα Νότια) αλλά συνήθως υπάρχει ο σύλλογος. Που σύλλογος είναι πάλι οι ίδιοι οι κάτοικοι του χωριού. Ουσιαστικά είναι ένα μόνοιασμα. Μονιάζουνε, μαγειρεύουνε, γλεντάνε με ότι σημαίνει αυτό το πράγμα και για το να περνάνε καλά. Δεν έχει φασαρίες, σέβεται ο ένας τον άλλο την ώρα που χορεύουνε, σέβονται το μουσικό. Δηλαδή έχουν ένα νοιάξιμο να περάσει καλά (ο μουσικός), να φάει, να πληρωθεί κλπ. ενώ στα Νότια είναι διαφορετικά. Υπάρχει πιο βιομηχανοποίηση και εμπορευματοποίηση. Δηλαδή το μαγαζί, η ταβέρνα. Ο κόσμος που θα έρθει. Διαφορετική οικονομία. Είναι πιο τουριστικά μέρη και έτσι θα μαζευτεί η σάρα και η μάρα. Επίσης υπάρχει μια πιο απρόσωπη διαδικασία. Στα Βόρεια ακόμα το πανηγύρι αποτελεί μια ιεροτελεστία. Δηλαδή υπάρχουν κάποιοι άτυποι κανόνες. Πχ. εκείνο που υπήρχε από παλιά να χορέψω τις κοπέλες του χωριού, όλες τις γυναίκες στο τραπέζι το τηρούν ακόμα και σήμερα. Δηλαδή θα χορευτούνε όλες οι γυναίκες του χωριού. Επίσης οι ελεύθεροι κάθονται σε ένα τραπέζι. Τέτοια ανταμώματα δεν τα βρίσκεις στα Νότια. Στα Νότια είναι πιο τυποποιημένες οι καταστάσεις. Πιο επηρεασμένες από τη σύγχρονη κοινωνία. Άλλο παράδειγμα, είναι το μαντήλι που σπάνια θα το δεις στα νότια πια τώρα, ενώ στα βόρεια θα το δεις».

Παρατηρούμε σε αυτό το σημείο ότι ο παραπάνω μουσικός μας περιγράφει δύο διαφορετικά επιτελεστικά πλαίσια στα πανηγύρια που πραγματοποιούνται στο Βόρειο και στο Νότιο τμήμα της νήσου Χίου. Μας περιγράφει στοιχεία, όπως εμπορευματοποίηση, απρόσωπες διαδικασίες, βιομηχανοποίηση κλπ., ενός

μονολογικού γλεντιού στο Νότιο τμήμα του νησιού, σε αντίθεση με τη περιγραφή του επιτελεστικού πλαισίου των γλεντιών του Βορρά όπου περιγράφει στοιχεία μονοιάσματος, άτυπων κανόνων, κόσμου, σεβασμού κλπ. που συνάπτουν ή τουλάχιστον διατηρούν κάποια στοιχεία μιας διαλογικής συνθήκης.

Επίσης, στο σύγχρονο πανηγύρι το μουσικό ρεπερτόριο, έγινε ευρύ και σύνθετο. Συνδυάζει τοπικά και υπερτοπικά μουσικά στοιχεία και περιλαμβάνει ετερογενείς κατηγορίες κομματιών που επιλέγονται με βασικά κριτήρια την δημοτικότητα και την εμπορικότητά τους. Άλλωστε, σύμφωνα και με τον Κάβουρα, η σύνθεση διαφόρων ετερογενών μουσικών στοιχείων σε μια ενιαία μορφή ρεπερτορίου δεν αποτελεί μεμονωμένη ή αποσπασματική, αλλά τυπική πρακτική που εκφράζει, από τη μια πλευρά, τη δεξιοτεχνική πολυμέρεια των λαϊκών επαγγελματικών συγκροτημάτων και από την άλλη, την ποικιλομορφία των μουσικών απαιτήσεων και προσδοκιών του κοινού – μια πρακτική που απαντά σε όλες τις φάσεις της μονολογικής συνθήκης και ειδικότερα σε εκείνες της μεταπολεμικής εποχής. Μια ιδεοτυπική αναπαράσταση του σύνθετου αυτού μονολογικού ρεπερτορίου περιλαμβάνει ορισμένες βασικές κατηγορίες «λεσβιακών» τραγουδιών και σκοπών, όπως τα «ντόπια» ή «Μυτιληνιά» -τα οποία ταυτίζονταν συνήθως με τα με τα «μικρασιάτικα»-, τα «λαϊκά», τα «ρεμπέτικά» και τα «ευρωπαϊκά». Με το ευρύ αυτό ρεπερτόριο και κυρίως με τη βοήθεια της ηλεκτρικής ηχητικής ενίσχυσης αναδείχθηκαν σαν βασικά όργανα στη λαϊκή μουσική ορχήστρα η κιθάρα και το μπουζούκι – δύο «ψιλά» όργανα-, στην οποία προστέθηκαν επίσης το ακορντεόν και το αρμόνιο. (Κάβουρας 2000: 214-215). Κάτι αντίστοιχο παρατηρούμε και στο νησί της Χίου.

Τέλος στις δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα η μονολογική συνθήκη πέρασε σε μια νέα φάση, η οποία αποτελεί τοπική έκφανση ενός πανελλαδικού πολιτισμικού φαινομένου. Το νέο επιτελεστικό μόρφωμα είχε ευρεία απήχηση στο κοινωνικό σύνολο και ήταν αρκετά ισχυρό ώστε να εδραιωθεί ταχύτατα στη συνείδηση των μελών του σαν μια διακριτή και αυτόνομη έκφραση της μουσικής τους κουλτούρας. Η φάση αυτή είναι αλληλένδετη με τις πολιτισμικές αλλαγές που προέκυψαν μετά την απότομη και ιδιότυπη οικονομική ανάπτυξη που γνώρισε η κοινωνία της Χίου κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Με την εισροή μεγάλων, για τα τοπικά δεδομένα, κεφαλαίων από τον τουρισμό, τη μετανάστευση (παραθερίζοντες και παλλινოსτούντες μετανάστες) αλλά και από την ίδια την ελληνική πολιτεία (από επιδοτούμενα από την Ευρωπαϊκή Ένωση προγράμματα περιφερειακής ανάπτυξης ή από δημόσιες πιστώσεις του κρατικού

προϋπολογισμού) συνέπεσαν ορισμένες σημαντικές πολιτισμικές ανακατατάξεις στη χιακή κοινωνία, στο πλαίσιο των οποίων προέκυψε μια νέα λαϊκή μουσική σκηνή και – με δεδομένη την κυριαρχία της μονολογικής συνθήκης- μια νέα μουσική αγορά. Στην περίοδο αυτή, οι πολιτιστικοί συλλόγοι του νησιού απέκτησαν μεγάλη ισχύ και εμβέλεια καλλιτεχνικής δράσης καθώς εξειδικεύτηκαν στην οργανωμένη προβολή των τοπικών παραδοσιακών τελεστικών τεχνών (τραγούδι, μουσική, χορός, θέατρο) σε υπερτοπικά πολιτιστικά δίκτυα. Πρόκειται για δίκτυα που συνδέουν τις πόλεις και τα χωριά της Χίου με τις παροικίες των μεταναστών κυρίως στην Αθήνα και την Αμερική.

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι ο Κάβουρας περιγράφει το πλαίσιο του γλεντιού- πανηγυριού στη Λέσβο, καθώς και την εξέλιξή του. Στοιχεία αυτής της μεθοδολογίας υιοθετούμε ώστε να περιγράψουμε και να κατανοήσουμε το γλέντι στο νησί της Χίου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Υφολογικές διαφοροποιήσεις στα πανηγύρια- γλέντια της νήσου Χίου μέσα από τον «λόγο» των μουσικών.

Στο κεφάλαιο αυτό, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε το διαφορετικό τρόπο επιτέλεσης που παρατηρείται στα πανηγύρια- γλέντια, στο βόρειο και νότιο τμήμα του νησιού της Χίου, μέσα από την παράθεση και σχολιασμό του «λόγου» των μουσικών.

Αρχικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι η Χίος παρουσιάζει ορισμένες διαφοροποιήσεις ως προς την κοινωνική και οικονομική υποδομή των νότιων και των βόρειων περιοχών.

Τα «Νοτιόχωρα» διαμορφώθηκαν, σε γενικές γραμμές, ως «κλειστές» οικιστικές δομές, που συγκροτούνται (σε αρκετές περιπτώσεις) από σπίτια που δημιουργούν ένα εξωτερικό ημικύκλιο χωρίς πόρτες ή παράθυρα, για την άμυνα εναντίον των επιδρομών, κυρίως των πειρατών, που λυμαίνονταν τα νησιά του Αιγαίου, από το Μεσαίωνα μέχρι το 17ο - 18ο αι. Μέχρι τα μέσα σχεδόν του 20ου αιώνα, οι κάτοικοι απασχολήθηκαν κυρίως σε γεωργικές εργασίες, μεταξύ των οποίων και η συλλογή μαστίχας, που κατέστησε γνωστή τη Χίο σε όλο τον κόσμο (ενώ συνεχίζεται συστηματικά μέχρι και σήμερα). Στη συνέχεια η μετανάστευση και η τουριστική ανάπτυξη μετέβαλαν εν μέρει τα χαρακτηριστικά της περιοχής, αλλά τα διαχρονικά τοπικά ήθη και έθιμα και ειδικότερα τα «παλιά» μουσικά ιδιώματα που συνδέονται με τοπικές πρακτικές, αλλά και με υπερτοπικές επιρροές, διασώζονται σποραδικά μέχρι σήμερα (Χτούρης 2006).

Στα «Βορειόχωρα» αρκετοί κάτοικοι απασχολούνται (και σήμερα) ως κτηνοτρόφοι. Από το 18ο - 19ο αι. αρκετοί στράφηκαν προς τη ναυτιλία, ιδιαίτερα στη βορειοανατολική Χίο, με επίκεντρο τα Καρδάμυλα και το παραπλήσιο νησί Οινούσες, που έγιναν γνωστά ως τόποι καταγωγής μεγάλων (παλιότερων και σύγχρονων) εφοπλιστικών οικογενειών (Χτούρης 2006).

Με βάση τα παραπάνω χαρακτηριστικά στοιχεία και σε συνδυασμό με το «λόγο» των μουσικών θα προσπαθήσουμε να παρατηρήσουμε και να κατανοήσουμε αυτή τη διαφορετικότητα.

Στα πλαίσια της εκπόνησης αυτής της έρευνας, αρχικά, αναζητήθηκε η άποψη των μουσικών για το ζήτημα των πανηγυριών στο νησί της Χίου. Έτσι τα στοιχεία που προκύπτουν παρακάτω οφείλονται σε επιτόπια έρευνα που διεξήχθη τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του 2008 στο νησί της Χίου και ύστερα από προσωπικές συνεντεύξεις (ηχογραφημένες) που είχα με τους παρακάτω μουσικούς σε τόπους όπου προσδιόριζαν οι ίδιοι.

Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να αναφέρουμε ότι οι μουσικοί που επιλέχθηκαν, οφείλεται στο γεγονός ότι «παίζουν» στο μεγαλύτερο ποσοστό των πανηγυριών της Χίου, καθώς και ότι εμφανίζονται συχνά και στις δύο πλευρές του νησιού. Τέλος χαρακτηριστικό είναι ότι όλοι τους ζουν μόνιμα στο νησί της Χίου, καθώς και ότι οι περισσότεροι από αυτούς, έχουν τη μουσική ως κύριο επάγγελμα.

Ο Σάκης Πιπίδης (1971) κατάγεται από το χωριό «Μεστά» που εντοπίζεται στο Νότιο τμήμα του νησιού της Χίου και ασχολείται με το κλαρίνο. Αρχικά (1990) μάθαινε κλαρίνο δίπλα στο δάσκαλό του Μιχάλη Νεαμονιτάκη. Το 1994 ξεκίνησε την επαγγελματική του σταδιοδρομία στη μουσική και από τότε ασχολήθηκε αποκλειστικά με το επάγγελμα του μουσικού. Ο Σ. Πιπίδης συμμετέχει σε μία κομπανία από τις αρχές της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας. Τα υπόλοιπα μέλη είναι ο Στέλιος Βαρκάρης ο οποίος παίζει μπουζούκι, καθώς και ο Γιάννης Βούκουνας και ο αδερφός του Μιχάλης Βούκουνας, οι οποίοι παίζουν ντραμς και άλλα κρουστά, ενώ περιοδικά συνεργάζονται με ορισμένες τραγουδίστριες. Η κομπανία δεν έχει όνομα αλλά συνήθως προσδιορίζεται από τα ονόματα των δύο βασικών μελών, του Βαρκάρη και Πιπίδη. Γενικά ο Σ. Πιπίδης έχει συνεργαστεί περιοδικά με πολλούς μουσικούς της Χίου, ενώ, όπως δήλωσε ο ίδιος, έχει πολύ καλές σχέσεις με όλους. Ποιο συγκεκριμένα αναφέρει τους αδερφούς Στρουμπάκη, Παναγιώτη και Βαγγέλη, οι οποίοι παίζουν μπουζούκι και κιθάρα αντίστοιχα, το Γιάννη Λιγνό ο οποίος παίζει κλαρίνο, το Γιάννη Βαφειάδη καθώς και το Λευτέρη Μπουρνιά οι οποίοι παίζουν επίσης κλαρίνο. Έχει συνεργαστεί επίσης με το Μαρκέλλο Μούσχουρη που παίζει κλαρίνο, το Γιώργο Φλωράδη, το Μάριο Νεαμονιτάκη, το Λουλούδη από τα Νένητα που παίζει σαντούρι, το Θωδωρή Ντούσλατζη [μπουζούκι] και τον Παντελή Έρωτα [ούτι] από τις Οινούσες, τον Κώστα Ψαλτάκη ο οποίος παίζει κιθάρα και τραγουδάει, το Γιώργο Αυγουστίδη, το Μαρκέλλο Πούπαλο [ούτι, λαούτο]. Επίσης έχει συνεργαστεί και με πολλές γυναίκες τραγουδίστριες που έχουν καταγωγή από τη Χίο, όπως η Τζένη Σπανούδη, η Δέσποινα Τσουρού, η Γιάννα Φαφαλιού, η Αθηνά Βελισσάρη, η Πάτρα Νεαμονιτάκη

και η Λουλούδη Σούτη, η οποία τραγουδάει μόνο παραδοσιακά τραγούδια. Σημαντικοί σταθμοί και γεγονότα στην επαγγελματική του ζωή ως μουσικός θεωρεί το 1996, όπου κυκλοφόρησε το πρώτο του cd, το οποίο περιείχε τραγούδια που ακούγονται στα πανηγύρια της Χίου. Το συγκεκριμένο cd ο Σ. Πιπίδης το χαρακτηρίζει ως ερασιτεχνικό αλλά παράλληλα υποστηρίζει ότι είναι καλό. Επίσης Το δεύτερο cd του κυκλοφόρησε λίγο αργότερα και είχε τίτλο «Η δική μας ανατολή», ονομάστηκε έτσι γιατί περιλάμβανε αγαπημένα παραδοσιακά τραγούδια του Σ. Πιπίδη και της κομπανίας του από τα παράλια της Μ. Ασίας και από τη Χίο. Τέλος, διδάσκει κλαρίνο στο Μουσικό γυμνάσιο Χίου.

Ο επόμενος μουσικός ονομάζεται Μαρκέλλος Μοσχούρης (1978) και κατάγεται από το Βίκυ και από τα Λεπτόποδα (Βόρειο τμήμα) της Χίου. Είναι επαγγελματίας μουσικός από το 1998, όπου έκανε και τα πρώτα του βήματα παίζοντας κλαρίνο στα πανηγύρια. Αρχικά (αρχές της δεκαετίας του 1990) ασχολήθηκε με την βυζαντινή μουσική όπου πήρε και το πτυχίο του. Η βυζαντινή του έδωσε το έναυσμα, όπως να αναφέρει ο ίδιος, να ασχοληθεί με ένα σολιστικό όργανό με το οποίο θα μπορούσε να παίξει με τον τρόπο με τον οποίο τραγουδούσε. Στη συνέχεια έκανε λίγα μαθήματα κλαρίνου, στον Στέφανο Νεαμονιτάκη. Στα πρώτα του βήματα έπαιζε κλαρίνο στα πανηγύρια με διάφορους μουσικούς. Από το 2003 και έπειτα συμμετέχει σε μια κομπανία που αναφέρεται με το όνομά του και αποτελείται από τον ίδιο στο κλαρίνο και το τραγούδι, τον «Μπουσέκα» στο τραγούδι, τον «Ρέππα» στο μπουζούκι, τον «Στογιάννο» στο αρμόνιο, τον «Κασμά» στη κιθάρα και τον «Βελόνια» στη ντράμς.

Ο Γιάννης Βούκουνας (1969) κατάγεται από τα Νένητα (Νότιο τμήμα) της Χίου. Ο ίδιος αναφέρει: «Παίζω επαγγελματικά (ντράμς) από το 1985 και έχω παίζει σχεδόν με όλους τους μουσικούς που έχουν παίζει στα πανηγύρια της Χίου. Με πολλούς μάλιστα που τώρα δεν βρίσκονται στη ζωή».

Αρχικά ξεκίνησε μαθήματα μαζί με το μικρό του αδερφό Μιχάλη ο οποίος είναι και εκείνος επαγγελματίας μουσικός που ασχολείται με τη ντράμς και τα γενικότερα τα κρουστά. Στη συνέχεια σημαντικός σταθμός ήταν η συνέντευξη με το βιολιτζή Νίκο Οικονομίδη όπου διέμενε στο νησί της Χίου στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Από το 1994, συμμετέχει σε μια κομπανία- ομάδα που αποτελείται από τον Στέλιο Βαρκάρη στο μπουζούκι, το Σάκη Πιπίδη στο κλαρίνο και το Στέφανο Μπόλλα (Κατσούνα) στο αρμόνιο, η οποία συμμετέχει σε πολλά από τα πανηγύρια που διεξάγονται του καλοκαιρινούς μήνες σε όλα τα χωριά της Χίου.

Τέλος ο Παναγιώτης Στρουμπάκης (1972) γεννήθηκε στο Θολοποτάμι της Χίου. μαθήτευσε δίπλα σε διάφορους δασκάλους όπως, ο Χιονάς, ο Λόπαρδος και ο Ψαρός οι οποίοι ήταν γνωστοί και εκτός των συνόρων του νησιού. Σε μικρή ηλικία άρχισε και έπαιζε στα πανηγύρια μαζί με τον αδερφό του, Βαγγέλη Στρουμπάκη ο οποίος έπαιζε κιθάρα και τραγουδούσε ενώ ο πατέρας του έπαιζε πλήκτρα. Ο ίδιος αναφέρει «μέχρι πέντε με έξι χρόνια πριν παίζαμε μαζί, με τον πατέρα μου, αλλά τώρα έχω αλλάξει σχήμα. Ε, δεν έχει σχήμα. Άμα τύχει καμιά δουλειά, γιατί δεν θέλει να πηγαίνει σε όλες τις δουλειές, γιατί έχει κουραστεί πια». Από το 2002 έχουν δημιουργήσει μια κομπανία που αποτελείτε από τον Λευτέρη Μπουρνιά στο κλαρίνο, τον Βαγγέλη Στρουμπάκη στο τραγούδι και κιθάρα, το Παναγιώτη Στρουμπάκη στο μπουζούκι, τον Μιχάλη Μοράκη στα τύμπανα και τον Άκη Καλύβα στο αρμόνιο.

Έτσι σύμφωνα, με τον Σάκη Πιπίδη (κλαρίνο), τον Μαρκέλλο Μοσχούρη (κλαρίνο), το Γιάννη Βούκουνα (ντραμς), τον Παναγιώτη Στρουμπάκη (μπουζούκι), τα κυριότερα στοιχεία διαφοροποίησης των πανηγυριών, του Βορρά και του Νότου, παρατηρούνται: 1) στο ρεπερτόριο, 2) το ύψος, 3) στο χορό, 4) στο τρόπο πληρωμής των μουσικών.

3.1 ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Σχετικά με τη διαφοροποίηση του ρεπερτορίου ο Παναγιώτης Στρουμπάκης αναφέρει: «*Στη Βόρεια Χίο προτιμώνται οι σκοποί: Το Άμαν γιάλα, Πινταγιάλα, παλιά συρτά, τον Πολίτικο, τον Πασβάντικο, τον Παραλυμένο, τον Συληβριανό, τον Τρίπατο. Ο Τρίπατος είναι Νενητούσικος (από το χωριό της Χίου Νένητα). Ο Ποταμός, ο Άγγελος, Στην Αγιά Μαρκέλλα μες στον Ποταμό, Το λουλουδάκι του βουνού, Άμαν, άμαν μωλωνά, Της Ωριάς το κάστρο... Τέλος πάντων παλιά παραδοσιακά κομμάτια. Δεν τα πάνε τόσο καλά με την καινούρια, με τη σύγχρονη μουσική. Καζαντζίδη θα παίζεις, ζειμπέκικα. Το πρωί πια... Και είναι χαρακτηριστικό ότι πας πολύ αργά. Δηλαδή σήμερα εφτά η ώρα το πρωί σταματήσαμε (στο χωριό Κηπουριές στη Βόρεια Χίο). Αντίθετα στα χωριά της Νότιας Χίου παίζουμε πολλά καινούρια... Εδώ είναι άλλο στυλ. Εδώ είναι η καινούρια δισκογραφία. Παίζω σχεδόν όλο το βράδυ... Θα παίζεις παλιά. Θα υπάρχουν κάποιοι γέροι που να θέλουν έναν Πολίτικο, έναν Τρίπατο. Κάποιοι*

παλιοί, ναι. Να σου δώσω να καταλάβεις, παίζεις από τις έξι ώρες δουλειάς, τις τέσσερις όλο καινούρια. Ή παίζεις γυφτοτσιφτετέλια. Μιλάμε, δισκογραφία του '70 με '82. Τότε που ήταν το δημοτικογύφτικο στα απάνω του. Μιλάμε ότι είναι σαν να είσαι σε άλλο νησί».

Παρατηρούμε σε αυτό το σημείο, με τη παραπάνω φράση, ότι γίνεται ένας έντονος γεωγραφικός διαχωρισμός μεταξύ του Βόρειου και Νότιου τμήματος της Χίου με βάση τη σύγκριση του ρεπερτορίου που παίζεται στα πανηγύρια του νησιού. Ουσιαστικά διαχωρίζει το νησί σε Βορρά και σε Νότο. Δηλαδή κατηγοριοποιεί το ρεπερτόριο με τα παλιά 'παραδοσιακά' τραγούδια τα οποία παίζονται στα Βορειόχωρα και τα καινούρια- 'γυφτοτσιφτετέλια'² τα οποία παίζονται ως επί το πλείστον στα Νοτιόχωρα.

Παράλληλα, ο Μαρκέλλος Μοσχούρης αναφέρει: «Κανονικά το ρεπερτόριο που απαιτείται στο πανηγύρι είναι παραδοσιακό του τόπου. Το παραδοσιακό ρεπερτόριο του τόπου όπως είναι ο Πολίτικος, ο Παραλυμένος, ο Αζιζιές, ο Φερεής, η Αλεξάνδρεια, ο Κατιφές κλπ. που αυτά σπάνια θα τα ακούσεις τώρα. Αυτό το πράγμα έχει αλλάξει για καθαρά επαγγελματικούς και εμπορικούς λόγους. Τώρα μας τα ζητάνε αλλά φαντάσου ότι παλιά παίζανε και χορεύανε μόνα αυτά. Έχω ακούσει κασέτα που παίζανε όλο το βράδυ 5 συρτά και σόλα τσιφτετέλια. Τώρα σου μιλάω για τα πανηγύρια που γίνονται στα Βορειόχωρα. Στα βόρεια μπορεί να παίζεις πιο πολλά παραδοσιακά κομμάτια από τα νότια και σε κάποια στιγμή της βραδιάς να παίζεις μερικά καινούρια αλλά πάντα με τη διαφορά του παιζίματος και του ρυθμού. Ίσως αυτό οφείλεται στο ότι ο κόσμος αν είναι 150 στο πανηγύρι (Βόρεια) και οι 50 είναι νεολαία και οι 100 είναι μεγάλοι άνθρωποι, που περιμένουν μια φορά το χρόνο που θα γίνει το πανηγύρι τους για να σηκωθούν να χορέψουν, δεν του κάνει το κλικ να ακούσει κάτι καινούριο. Γιατί το να παίζεις κομμάτια μοντέρνα τον επηρεάζεις αρνητικά τον ηλικιωμένο εκεί. Ακόμα πιστεύω ότι στα Βόρεια έχεις να κάνεις και με νεολαία, αλλά με μια νεολαία που είναι ταυτισμένη με τους μεγάλους στο θέμα του τι ζητάνε. Και αυτό γιατί είναι μεγαλωμένοι έτσι. Έχουν συνηθίσει έτσι. Ξέρει ότι θα πάει στο πανηγύρι και θα ζητήσει συγκεκριμένα πράγματα. Συμβιβάζεται. Ενώ ο άλλος κάτω (Νότια) θα σου ζητήσει και

² Με τον όρο γυφτοτσιφτετέλια ο Παναγιώτης Στρουμπάκης αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη δισκογραφία μεταξύ του 1970 και 1990, όπου συνήθως την δημιουργούσαν και στη συνέχεια αναπαρήγαγαν άνθρωποι που ανήκαν στη φυλή των γύφτων. Με τη φράση αυτή ουσιαστικά παραπέμπει και στο συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο (groove) που ακολουθείται σε αυτά. (Γυφτοτσιφτετέλια)

το μοντέρνο. Πιστεύω ότι στα Νότια χωράει περισσότερο και το μαγαζίστικο στυλ. Πάνω δεν είναι έτσι».

Ο Μαρκέλλος Μοσχούρης με τη σειρά του κατηγοριοποιεί και διαφοροποιεί το ρεπερτόριο που ακούγεται στις δύο πλευρές του νησιού με τα παλιά ‘παραδοσιακά’ κομμάτια τα οποία παίζονται στα Βόρεια και τα πιο νησιώτικα- καινούρια- μοντέρνα που ακούγονται στα Νότια. Επίσης, πιστεύει ότι, ίσως ένας λόγος αυτής της διαφοροποίησης του ρεπερτορίου να οφείλεται και στις ηλικίες των ανθρώπων που συμμετέχουν στο γλέντι, καθώς αναφέρει ότι το μεγαλύτερο ποσοστό στα Βόρεια είναι ηλικιωμένοι που θα διασκεδάσουνε μία φορά το χρόνο στο πανηγύρι του χωριού σε αντίθεση με τα νότια. Ακόμα ένα στοιχείο που ίσως θα μπορούσαμε να αναφέρουμε είναι αυτό του τουρισμού και της εμπορευματοποίησης («στα νότια μαγαζίστικο στυλ») που με τη σειρά τους επηρεάζουν το επιτελεστικό πλαίσιο του πανηγυριού.

Επίσης, ο Γιάννης Βούκουνας αναφέρει: *«το ρεπερτόριο στα Βόρεια είναι πολύ προσδιορισμένο και αυστηρό. Καμιά φορά εμείς λέμε 2 συρτά 1 τσιφτετέλι, τέλος. Αυτό είναι. Άμα δεν παίζεις τσιφτετέλι μετά το συρτό είναι σαν έγκλημα. Τα συρτά θα πρέπει να είναι κατά κόρον παλιά και κάποια καινούρια που έχουνε όμως τα χαρακτηριστικά των παλιών σαν ταχύτητα. Ίσως αυτό γινόταν γιατί και οι παίκτες δεν είχαν τόσο μεγάλη ποικιλία. Παίζανε ένα - δυο τσιφτετέλια, ενώ στα νότια είναι πιο allegro το παίξιμο μπορείς να παίζεις όπως χορεύουν και στις Κυκλάδες κλπ. Επιπλέον προσέχεις το τι θα παίζεις πάνω. Ενώ κάτω όχι και τόσο».*

Σε αυτό το σημείο παρατηρούμε ότι ο Γιάννης Βούκουνας τονίζει τη διαφοροποίηση του ρεπερτορίου αλλά και τη σειρά με την οποία παίζονται τα κομμάτια. Συνήθως ακούγονται στα Βόρεια 2 συρτά 1 τσιφτετέλι ενώ στα νότια, συρτά όπου παρεμβάλλονται κατά τη διάρκεια της βραδιάς και μερικά τσιφτετέλια. Είναι ένα στοιχείο που διαφοροποιεί κατά κάποιο τρόπο σε μεγάλο βαθμό την ήδη διαφοροποιημένη δομή του ρεπερτορίου του πανηγυριού. Επίσης τονίζει και συνδέει με τη σειρά του, παλιά- Βορειόχωρα και καινούρια-νησιώτικο- Νοτιόχωρα.

Τέλος, ο Σάκης Πιπίδης τονίζει ότι *«στα Βόρεια έχουν πιο πολλά τσιφτετέλια οργανικά, συρτά αργά, πιο αργά. Πιο πατητά τα λέμε εμείς. Βέβαια καινούρια κομμάτια ζητάνε και στα Βόρεια αλλά αυτό εξαρτάται από τα γούστα τους. Προτιμούν να είναι με παλιά στοιχεία. Δηλαδή το συρτουδάκι να είναι αργό και ας είναι καινούριο π.χ. το «Σ αγαπάω κοίτα» το έχουμε παίζει πάνω σε όλα τα χωριά και απευθύνεται κυρίως στη νεολαία ενώ τη «πιτσιρίκα» ούτε στη νεολαία. Τη πιτσιρίκα άμα τη παίζουμε πρέπει να*

χορεύουν πιτσιρίκια 4-5 στα βόρεια ενώ κάτω τη παίζεις και χορεύουν 70 χρονών άνθρωποι. Πηδάει πάνω ο μπάρμπαρ και λέει τη πιτσιρίκα. Ενώ πάνω δεν υπάρχει περίπτωση να γίνει κάτι τέτοιο». Δηλαδή, υπάρχουν διαφορές στο ρεπερτόριο βόρειας και νότιας Χίου.

Έτσι και ο Σάκης Πιπίδης στα πλαίσια της διαφοροποίησης του ρεπερτορίου τονίζει ότι, σε αντίθεση με τα νότια στα βόρεια προτιμώνται οργανικά αργά τσιφτετέλια καθώς και παλιά συρτά.

Από τα παραπάνω βλέπουμε ότι, στα πλαίσια ανάπτυξης ενός διαφορετικού κοινωνικού συνόλου αλλά και συνοχής παρουσιάζονται διαφορετικές συμπεριφορές, νοοτροπίες και γενικά ένας διαφορετικός τρόπος ζωής στις δύο πλευρές (Βορράς-Νότος) του νησιού της Χίου. Αυτό προέρχεται, σύμφωνα και με τους μουσικούς, από στοιχεία που χαρακτηρίζουν ως ένα βαθμό τις δύο περιοχές, όπως η διαφορετική οδική ανάπτυξη, η γεωγραφική διαφοροποίηση (Βόρεια-ορεινό έδαφος, ενώ Νότια πεδινό), τα επαγγέλματα, ο τουρισμός, η βιομηχανοποίηση-εμπορευματοποίηση, οι τρόποι διασκέδασης κλπ. Όλα αυτά συμβάλουν στη δημιουργία δύο διαφορετικών επιτελεστικών πλαισίων που «εξυπηρετούν» τις διαφορετικές «ανάγκες» των δύο περιοχών. Αποτέλεσμα αυτού είναι και το διαφορετικό ρεπερτόριο που συναντάτε στο Βορρά και Νότο. Έτσι, οι μουσικοί συμφωνούν μεταξύ τους και τονίζουν τη διαφορετικότητα του ρεπερτορίου, που συναντάτε στα πανηγύρια που πραγματοποιούνται στα Βορειόχωρα και σε αυτά που πραγματοποιούνται στα Νοτιόχωρα, με στοιχεία όπως παλιά- παραδοσιακά- Βορειόχωρα και καινούρια, γυφτοτσιφτετέλια νησιώτικα- Νοτιόχωρα. Επίσης τονίζουν ότι υπάρχει μια άτυπη σειρά-δομή τραγουδιών που ακολουθείτε στα πανηγύρια του Βορρά σε αντίθεση με την τυχαία σειρά του Νότου. Ως παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε αυτό που τονίζει ο Σάκης Πιπίδης και αναφέρεται στην «Πιτσιρίκα» (Βαζαίος, Λ., Γιαννούλης, Μ. (2004). Πιτσιρίκα. Να 'μαστε πάλι. [cd]. Αθήνα: SPOT MUSIC L.T.D.). Στα βόρεια είναι δύσκολο, σύμφωνα και με τον ίδιο, να ζητηθεί ένα τέτοιο τραγούδι. Πολλές φορές μάλιστα μπορεί οι ίδιοι οι χορευτές να δυσαρεστηθούν, ή και να προσβληθούν ως ένα βαθμό γιατί εμπλέκουν το στοιχείο του σεβασμού. Μάλιστα πολλές φορές, σύμφωνα και με τους μουσικούς, έχει τύχει να ζητηθεί από κάποιον «ξένο», τραγούδι που δεν συνάπτει με το πλαίσιο του πανηγυριού και για αυτό οι μουσικοί «αρνούνται» να το παίξουν, φοβούμενοι κάποια παρεξήγηση ή δυσαρέσκεια που θα αποφέρει και τα αντίστοιχα αποτελέσματα στα οικονομικά οφέλη των μουσικών. Στοιχείο που δεν συμβαδίζει με την περίπτωση του πανηγυριού

στο Νότο, όπου τα πράγματα είναι πιο «ελεύθερα» και οι άτυποι κανόνες μπορεί και να μην υπάρχουν ή τουλάχιστον σε σημαντικό βαθμό.

3.2 ΥΦΟΣ

Άλλο σημαντικό στοιχείο διαφοροποίησης, σύμφωνα με τους μουσικούς είναι ο διαφορετικός τρόπος επιτέλεσης των τραγουδιών ή αλλιώς το διαφορετικό επιτελεστικό ύφος. Έτσι ο Μαρκέλλος Μοσχούρης τονίζει: *«Όταν παίζουμε ίδια κομμάτια και πάνω και κάτω μελωδικά τα κομμάτια θα είναι ίδια, απλά η ταχύτητα και ο τονισμός θα είναι διαφορετικός πάνω. Ο τονισμός σε όλες τις φράσεις. Και σε τραγουδιστά και σε σόλο συρτά αλλάζει. Το πανηγύρι πάνω με κάτω είναι διαφορετικό. Κάτω είναι πιο νησιώτικο. Θέλουν πιο νησιώτικο ύφος. Υπάρχει δηλαδή διαφορετικός τρόπος παιξίματος στα δύο πανηγύρια.*

Παρατηρούμε ότι ο Μαρκέλλος Μοσχούρης συνδέει το ύφος με στοιχεία όπως το groove³ και το tempo⁴ και τονίζει το διαφορετικό ύφος που επικρατεί στις δύο πλευρές του νησιού χαρακτηρίζοντας αυτό του νότου, νησιώτικο σε αντιδιαστολή με το «ύφος του Βορρά». Επιπλέον παρατηρούμε ότι κατά κάποιο τρόπο συνδέεται το ύφος με το ρεπερτόριο καθώς ακόμα και ίδια τραγούδια παίζονται με διαφορετικό τρόπο στις δύο πλευρές του νησιού, που έχει ως αποτέλεσμα και τη δημιουργία του διαφορετικού ρεπερτορίου.

Επίσης και ο Γιάννης Βούκουνας αναφέρει: *«το ρεπερτόριο είναι ο κύριος λόγος, αλλά και ο τρόπος παιξίματος που διαφοροποιείται και ο ρόλος ή η συμμετοχή των οργάνων στα πανηγύρια. Δηλαδή ένα βιολί θα πρέπει να κάνει ένα συγκεκριμένο παίξιμο με ένα συγκεκριμένο ύφος για να μπορέσουνε να διασκεδάσουνε μαζί του σε ένα πανηγύρι στα Βόρεια. Αν δεν το κάνει αυτό τον τρόπο παιξίματος δεν θα περάσουνε καλά με ότι συνέπειες επιφέρει με τη σειρά του. Για τις αμοιβές, για να έχει ξανά τη δουλειά κλπ. Αυτό δεν είναι απαραίτητη προϋπόθεση στα Νότια. Δηλαδή στα Νότια με ένα πιο allegro παίξιμο, με ένα παίξιμο όχι τόσο εξειδικευμένο δεν κινδυνεύεις ούτε να*

³ Με τον όρο Groove εννοούμε το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται κατά την αναπαραγωγή ενός τραγουδιού.

⁴ Με τον όρο tempo αναφερόμαστε στη ταχύτητα των τραγουδιών.

μην περάσει καλά ο κόσμος ούτε να μην πληρωθείς ούτε να μην ξαναπάρεις τη δουλειά. Είναι δηλαδή διαφορετικές οι απαιτήσεις. Οι λόγοι που γίνεται αυτό μπορεί να είναι βιωματικοί. Αυτό που λέμε ότι έτσι έχουμε μάθει. Δηλαδή ξέρουμε όλοι ότι τα ακούσματα στη Βόρεια Χίο είναι τέτοια που δεν σου επιτρέπουν να έχεις πολλά περιθώρια για να ελιχθείς. Δηλαδή πρέπει να κάνεις ένα συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος. Αυτό δηλαδή που λέμε «το καθ' ημάς ανατολή». Δηλαδή αυτό το Σμυρνιοπολίτικο ύφος που έχει και παράπονο και οι ταχύτητες είναι άλλες, πιο βαριά παιξίματα. Δηλαδή το γκρουβάρισμα αλλά και η ταχύτητα είναι διαφορετική. Το μελωδικό αλλάζει λίγο στα Βορειόχωρα καθώς είναι πιο απαιτητικό. Επίσης, μπορεί και στο ίδιο τραγούδι να φαίνονται διαφορές καθώς ο μουσικός θα φροντίσει στα Βόρεια να δώσει τον καλύτερο του εαυτό, να το στολίζει καλύτερα, να το χρωματίσει, ενώ στα νότια είναι πιο χαλαρά. Βέβαια στο πανηγύρι αυτό που έχει σημασία είναι σύμφωνα με ποιους έχεις μπροστά σου. Αυτό το πάρε δώσε. Εγώ προτιμώ να παίζω στα βορειόχωρα. Στα βορειόχωρα περνάω πιο καλά γιατί ακούω πιο προσεγμένα παιξίματα, νιώθεις διαφορετικά σαν μουσικός».

Ο Γιάννης Βούκουνας με τη σειρά του συνδέει το ύφος με το groove και το tempo τα οποία είναι πιο αργά στα βόρεια σε σχέση με τα νότια, αλλά χαρακτηρίζει και αυτό που ακούγεται στα βόρεια ως ‘Σμυρνιοπολίτικο- παραπονιάρικο’ ή ‘το καθ’ ημάς Ανατολή’ σε αντίθεση με αυτό που ακούγεται στα νότια το οποίο το χαρακτηρίζει ως allegro (γρήγορο). Τέλος χαρακτηρίζει ότι είναι πολύ σημαντικό να μπορέσεις να μιμηθείς το ύφος στα βόρεια καθώς θα σου επιφέρει και τα αντίστοιχα οικονομικά οφέλη.

Με τη σειρά του ο Παναγιώτης Στρουμπάκης αναφέρει: «Πρώτα απ’ όλα ακούνε εντελώς διαφορετική μουσική. Ο οργανοπαίχτης που θα παίζει στα νότια, θα παίζει με διαφορετικό τρόπο απ’ ότι στα βόρεια. Στα βόρεια θα προσπαθήσει να παίζει πιο στακάτα και αργά».

Επίσης και ο Παναγιώτης Στρουμπάκης συνδέει άμεσα το ύφος με το tempo, και το groove το οποίο αναφέρει ότι είναι διαφορετικό στις δύο πλευρές του νησιού.

Σε αυτό το σημείο παραθέτουμε (βλ. και άκου παράθεμα) 2 χαρακτηριστικά παραδείγματα. Το ένα αφορά το διαφορετικό παίξιμο του ίδιου τραγουδιού (ηχογράφιση του Παναγιώτη Στρουμπάκη, αλλά και της ορχήστρας του) στις δύο περιοχές του νησιού και το άλλο το διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο (groove) που συνήθως χρησιμοποιείται στα τσιφτετέλια του βορρά και του νότου αντίστοιχα.

Τέλος, ο Σάκης Πιπίδης αναφέρει: *Το ύφος στα δύο πανηγύρια είναι διαφορετικό. Στη βόρεια Χίο τα μουσικά κομμάτια παίζονται πιο αργά, πιο στακάτα, σε αντίθεση με τη νότια, όπου παίζονται πιο γρήγορα, πιο αεράτα».*

Σύμφωνα με τον Σ. Πιπίδη, αυτό εξηγείται με βάση τον μέσο όρο ηλικίας των κατοίκων της βόρειας Χίου, που είναι μεγαλύτερος. Ο ίδιος υποθέτει ότι έχουν παλαιότερα ακούσματα, σε αντίθεση με τους κατοίκους της νότιας Χίου, που έχουν χαμηλότερο μέσο όρο ηλικίας, οπότε διασκεδάζουν με ακούσματα πιο σύγχρονα, άρα και ταχύτερα όσον αφορά στην εκτέλεση. Ακόμα παρατηρούμε ότι και ο Σ. Πιπίδης συνδέει άμεσα το ύφος με το tempo, και το groove όπου και τονίζει ότι είναι διαφορετικά.

Παρατηρούμε σε ένα βαθμό ότι το κοινωνικό πλαίσιο (Βορράς-Νότος) κάθε φορά χαρακτηρίζει ή και χαρακτηρίζεται από το αντίστοιχο μουσικό επιτελεστικό ύφος. Οι μουσικοί μας μιλούν για επιτελεστικό ύφος εννοώντας στοιχεία όπως το tempo, το groove, τα οποία και τονίζουν ότι είναι διαφορετικά στα πανηγύρια που πραγματοποιούνται στις δύο πλευρές του νησιού, καθώς μιλάνε για πιο ‘αργές ταχύτητες στην εκτέλεση των τραγουδιών’, πιο ‘στακάτα παιξίματα’, πιο ‘παραπονιάρικά,’ πιο ‘καθ ‘ημάς Ανατολή’, με μεγαλύτερο τονισμό στις νότες, σε αντίθεση με το νότο όπου είναι πιο ‘νησιώτικο’, πιο ‘αεράτο’, πιο ‘γρήγορο’, πιο ‘Allegro’ παίξιμο. Αυτά έχουν ως αποτέλεσμα και τον χαρακτηρισμό του παιξίματος ως Βόρειο ή Νότιο. Δηλαδή πολλές φορές έχει ακουστεί από τα χείλη των γλεντιστών η φράση «παίξε μου ένα βορειοχωρούσικο τσιφτετέλι» ή «παίξε μου ένα πανωχωριάτικο» ή ακόμα «παίξε μου ένα συρτό όπως τα Βόρεια». Φράσεις που χαρακτηρίζουν ως ένα βαθμό το ύφος αλλά και το ρεπερτόριο του πανηγυριού. Παρατηρούμε δηλαδή μια αλληλένδετη σχέση μεταξύ τόπου – ύφους- πανηγυριού. Επιπλέον, γίνεται κατανοητό ότι το ύφος είναι ένα σημαντικό στοιχείο του πανηγυριού, καθώς, σύμφωνα και με τον Γιάννη Βούκουνα, ο τρόπος που παίζεις επηρεάζει τόσο τους γλεντιστές όσο και την ορχήστρα με αποτέλεσμα σε περίπτωση διαφορετικής πρακτικής να κινδυνεύει ο μουσικός αρχικά ως προς την πληρωμή του όσο και για τη μετέπειτα πορεία του, τουλάχιστον στις περιοχές του Βορρά. Στο Νότο πάλι τα πανηγύρια χαρακτηρίζονται από το ‘νησιώτικο’ ύφος. Με τον όρο ‘νησιώτικο’ οι μουσικοί εννοούν ένα πιο ‘ελεύθερο’, ‘γρήγορο’ τρόπο παιξίματος χωρίς να δίνουν τόση έμφαση σε ένα ξεχωριστό ή διαφορετικό τρόπο παιξίματος. Χαρακτηρίζονται και κομμάτια του Νότου, όπως ο Πυργούσικος (από το ομώνυμο χωριό) που δύσκολα έως και σπάνια θα ακουστεί στις περιοχές του Βορρά. Ίσως ένα

στοιχείο, σύμφωνα και με τους μουσικούς, μαζί με όλα τα άλλα που καθορίζει ως ένα βαθμό το διαφορετικό ύφος των δύο περιοχών να είναι και η ηλικία των γλεντιστών. Συνήθως στα Βορειόχωρα (βλ. παραπάνω Μοσχούρη και Πιπίδη) οι συμμετέχοντες αποτελούνται από τους ηλικιωμένους κατοίκους του χωριού που διασκεδάζουν μια φορά (αυτό επιφέρει και τα αντίστοιχα οικονομικά) στο πανηγύρι του χωριού τους, σε συνδυασμό με λιγοστές παρέες από τα γειτονικά χωριά αλλά και μερικούς νέους. Στην ουσία, ίσως, λόγω της ηλικίας οι κινήσεις γίνονται πιο ‘βαριές’, πιο ‘αργές’, πιο ‘πατητές’ κλπ. Στην περίπτωση όμως που το μεγαλύτερο ποσοστό των χρημάτων της ορχήστρας προέρχεται από αυτούς λογικό είναι η κάθε ορχήστρα να συμβαδίζει και τελικά με το πέρασμα του χρόνου να παγιώνει ένα επιτελεστικό ύφος που ταυτοποιείται με τους χορευτές. Σε αντίθεση με το Νότιο τμήμα του νησιού, όπου η πρόσβαση είναι ευκολότερη με αποτέλεσμα συνήθως τα πανηγύρια να κατακλύζονται από άτομα νεαρής ηλικίας, πιο ‘ευκίνητα’ και με τις αντίστοιχες ‘επιθυμίες-παραγγελίες’ που συμβαδίζουν πολλές φορές με τη σύγχρονη δισκογραφία.

3.3 ΧΟΡΟΣ

Άλλο σημαντικό στοιχείο διαφοροποίησης είναι αυτό του χορού. Ο Σάκης Πιπίδης αναφέρει: *«Στα Βόρεια ο χορός είναι πιο αργός, ενώ κάτω (Νότια) είναι πιο αεράτος. Πιο νησιώτικος. Πιο πεταχτός. Πιο γρήγορη ταχύτητα. Δηλαδή δεν πρόκειται ποτέ να παίζεις στη ταχύτητα που παίζεις στα Νένητα ή στο Πυργί. Πάνω δεν θα χορέψει κανένας. Αμέσως θα σου πούνε πιο αργά».*

Παρατηρούμε ότι γίνεται άμεσα μια σύνδεση του χορού με το ύφος που παίζονται τα κομμάτια καθώς αναφέρεται με έννοιες όπως ‘νησιώτικό’, ‘γρήγορο’, ‘αεράτο’, ‘πεταχτό’, όπου χαρακτηρίζουν το ύφος με το οποίο παίζουν οι μουσικοί στα πανηγύρια που πραγματοποιούνται στο Νότιο τμήμα του νησιού. Άλλωστε χορός και μουσική είναι δύο έννοιες αλληλοεξαρτώμενες.

Επιπλέον ο Μαρκέλλος Μοσχούρης παρατηρεί ότι *«πάνω (Βόρεια) θέλουν να χορεύουν πιο στακάτα. Αλλάζει και ο ρυθμός δηλαδή, δίνουν πολύ μεγάλη σημασία στο να μπορούν να χορέψουν στα Βόρεια. Θέλουν να χορεύουν πιο αργά γιατί είναι φιγουρατζήδες στο χορό τους απάνω. Και έτσι έχουν μάθει. Όταν τους παίζεις πιο*

γρήγορα τη φιγούρα που θέλουν να κάνουν μπορεί να μην προλάβουν να την κάνουν γιατί έχουνε μάθει να χορεύουνε αργά. Και έχω δει πάρα πολύ καλούς χορευτές πάνω. Καλός χορευτής γιατί κάνει πολύ ωραίες φιγούρες μέσα στο μέτρο που του παίζεις. Ίσως αυτοί οι χορευτές καθιέρωσαν και τον τρόπο που παίζουμε εμείς σήμερα στα πανηγύρια. Αναγκαστικά πρέπει να παίζεις πάνω στα ποδάρια τους. Βλέπεις τα ποδάρια τους και παίζεις πάνω εκεί. Πρέπει να τους χορέψεις. Π.χ μπορεί κάποιος να παίζει πάρα πολύ καλά και ο χορευτής να μην μπορεί να χορέψει. Τότε θα πουν αυτός δεν παίζει τίποτα».

Ο Μαρκέλλος Μοσχούρης συνδέει και αυτός με τη σειρά του τα στοιχεία του ύφους με τα στοιχεία του χορού, αλλά μιλώντας για τα βόρεια, τονίζει τη σημασία χορευτή και τραγουδιού – μουσικού, καθώς αναφέρει χαρακτηριστικά ότι και καλά να παίζεις αν δεν τον ‘χορεύεις’ δεν τον ευχαριστείς.

Με τη σειρά του ο Παναγιώτης Στρουμπάκης αναφέρει: *Ας πούμε στα βόρεια χορεύουν χαρακτηριστικά αργά. Θέλουν να τονίζεις τις νότες πάνω στο χρόνο, για να μπορεί να πατήσει το πόδι του πάνω στο χρόνο, να παίζεις κοφτά, ενώ στα νότια ότι και να παίζεις ας πούμε, αρχίζεις και παίζεις, σαν τις κατσίκες χορεύουν όλοι. Δεν είναι όμως έτσι».*

Βλέπουμε ότι και ο Παναγιώτης Στρουμπάκης συνδέει άμεσα το ύφος με το χορό, στη περίπτωση του πανηγυριού στα βόρεια και εμμέσως δείχνει την προτίμηση του, χαρακτηρίζοντας με μια αρνητική έννοια (σαν κατσίκες) τον τρόπο με τον οποίο χορεύουν στις Νότιες περιοχές.

Τέλος ο Γιάννης Βούκουνας αναφέρει: *«Επίσης διαφέρει και ο χορός. Κάτω χορεύουν πιο σουσταριστά και γενικότερα με περισσότερη κίνηση, αλλά και πιο γρήγορα, ενώ πάνω αρκούνται σε αργές και βαριές κινήσεις δίνοντας έμφαση στο τονισμό των βημάτων άρα και της μελωδίας. Χορεύουν δηλαδή πιο πατητά. Και άλλο είναι ότι υπάρχει μια τάση να αλλάζουμε τον τρόπο χορού, οι γυναίκες, στα βόρεια. Δηλαδή ένα διαφορετικό τρόπο χορού ειδικά στο τσιφτετέλι».*

Ο Γιάννης Βούκουνας τονίζει με τη σειρά του τη διαφοροποίηση του χορού μεταξύ των δύο πανηγυριών.

Όσον αφορά τη χορευτική επιτέλεση, η Cowan (Cowan 1998: 10-30) αναφέρει ότι «κατά την πραγματοποίηση της καθημερινής επιτέλεσης του χορού εκτυλίσσονται ταπεινότερες αλλά πλουσιότερες και πολυπλοκότερες μορφές πολιτικής δράσης-σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στα φύλα, πολιτικές και κοινωνικές διακρίσεις και κοινωνική κατασκευή ταυτοτήτων».

«Τα σώματα που χορεύουν εκπέμπουν συνειδητά και ασυνείδητα μη λεκτικά μηνύματα- ενσωματωμένες αξίες, επιθυμίες, ανάγκες, ενδιαφέροντα, συμφέροντα. Τα σωματικά αυτά μηνύματα διαβάζονται από τους συμμετέχοντες και ερμηνεύονται – κυρίως λεκτικά- με γνώμονα το πλαίσιο του συγκεκριμένου γεγονότος, αλλά και την κοινωνική γνώση για τους χορευτές, καθώς και την κοινωνική εξουσία των ερμηνευτών και των χορευτών» (Cowan 1998: 10-30). Οπότε το τι είναι «χορός» για την τοπική κοινωνία, έχει να κάνει και με τη «μετάφραση» της κίνησης (του χορού) στο συγκεκριμένο κάθε φορά πλαίσιο της τοπικής κοινωνίας και ταυτότητας.

Έτσι καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο χορός διαφοροποιείται στα δύο πανηγύρια και χαρακτηρίζεται από τα αντίστοιχα διαφοροποιημένα στοιχεία του ύφους, όπως, το tempo, το groove, αλλά και το σουστάρισμα ή ο τρόπος των κινήσεων ή και οι φιγούρες που μπορεί να συνδέονται έμμεσα και με τις απαιτήσεις που έχουν για τους μουσικούς. Δηλαδή να κάνουν και αυτοί ‘φιγούρες’. (ίσως με δεξιολογικά κόλπα ή με μια διαφορετική ανάπτυξη μελωδίας). Μάλιστα η σύνδεση ύφους-χορού γίνεται κατανοητή από τις φράσεις των μουσικών που μιλάνε για στακάτο, αργό, χορό από τη μια και αεράτο, νησιώτικο χορό από την άλλη. Στοιχεία που καθορίζουν και το ύφος της αντίστοιχης μουσικής εκτέλεσης. Χαρακτηριστικό είναι ότι πολλές φορές στα πανηγύρια του Borrá ακούγεται η φράση «πιο αργά», ενώ στο Nóto «πιο γρήγορα». Επίσης, γίνεται κατανοητό ότι ο χορός (στα Βόρεια) είναι ένα στοιχείο «βαθμολόγησης» των μουσικών. Ως παράδειγμα αναφέρουμε το γεγονός κατά το οποίο οι γλεντιστές χαρακτηρίζουν τους μουσικούς με βάση το αν μπορούν να χορέψουν. Σε αντίθετη περίπτωση ακούγεται η φράση «αυτός δεν παίζει τίποτα». Είναι δηλαδή ένα στοιχείο επιτυχίας του μουσικού αλλά και γενικότερα του πανηγυριού. Σε αντίθεση με το Borrá στο Nóto ο χορός είναι πιο ‘ελεύθερος’ αλλά και ‘γρήγορος’. Μάλιστα αυτό ίσως έχει να κάνει και με τα παραπάνω όπου μιλήσαμε για ηλικίες γλεντιστών. Τέλος ένα πολύ σημαντικό στοιχείο, που αφορά και κάποιους άτυπους κανόνες, είναι ότι στα Βόρεια ο κάθε άντρας είναι ‘υποχρεωμένος’ να χορέψει όλες τις γυναίκες του τραπέζιού και μετέπειτα να χορέψει με όποια άλλη θέλει, σε αντίθεση με το Nóto όπου δεν επικρατεί κάτι αντίστοιχο.

3.4 ΧΡΗΜΑΤΑ

Ένα ακόμα στοιχείο διαφοροποίησης σύμφωνα με τους μουσικούς είναι αυτό της πληρωμής. Σύμφωνα με τον Σάκη Πιπίδη *«Άμα πας να παίζεις σε αυτά τα χωριά (Βόρεια) πληρώνεσαι. Τώρα βέβαια, στη σημερινή εποχή είναι μετρημένοι οι άνθρωποι που δίνουν. Είναι κάποιοι που έχουν μείνει από τότε. Δηλαδή θα πρέπει να πετύχεις 5 ανθρώπους πάνω των 50 για να πάρεις λεφτά. Τώρα στη σημερινή εποχή που ζούμε είναι όλοι σφιγμένοι αφού είναι τα πράγματα σφιγμένα. Δηλαδή παλιά λέγανε να πάμε στα Βόρεια να πληρωθούμε καλά, γιατί πληρώνεσαι από τον κόσμο. Δηλαδή άμα πας στο Βίκυ, ακόμα και σήμερα θα πληρωθείς καλά. Το 'χουν παράδοση εκεί στο χωριό όταν πας θα σε πληρώσουνε. Αλλά δεν παίρνεις συμφωνία. Ενώ κάτω ας πούμε που πιάσανε να μην πληρώνουνε τους μουσικούς, κάνουμε συμφωνίες με τα μαγαζιά. Δηλαδή τα παίρνεις από τον κόσμο. Πάνω (Βόρεια) γουστάρεις πιο πολύ γιατί βλέπεις τη συμμετοχή του κόσμου απέναντί σου, ενώ κάτω (Νότια) πας, στήνεις, παίζεις. Παίζεις με άλλη διάθεση. Αυτό πιστεύω γίνεται γιατί νομίζω, ότι στα Νότια γδέρνουνε τον κόσμο οι καφετζήδες και τέτοια πράγματα και αυτό για να πάρουμε τη τιμή εμείς αλλά και όλοι όσοι δουλεύουνε. Ενώ αντιθέτως όταν το κάνει ένας σύλλογος τουλάχιστον ο άλλος σκέφτεται ότι δίνει τα λεφτά του τα οποία πάνε στο σύλλογο και όχι στο καφετζή. Πάνω ως συνήθως τα κάνουν έτσι σύλλογοι, η εκκλησία».*

Ο Σάκης Πιπίδης μας αναφέρει ότι ανάμεσα στα δύο πανηγύρια υπάρχει και διαφορετικός τρόπος πληρωμής για τους μουσικούς. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι στα Βόρεια ακόμα και σήμερα πηγαίνουν με τα λεγόμενα 'τυχερά' ή 'κολλητικά'. Δηλαδή η πληρωμή τους έρχεται από τους ίδιους τους γλεντιστές οι οποίοι συνεισφέρουν στην ορχήστρα χρήματα ως ένδειξη ευχαρίστησης για το χορό που χορέψανε σε αντίθεση με τα Νότια όπου τις περισσότερες φορές οι μουσικοί πληρώνονται, μέσω συμφωνίας, από τους μαγαζάτορες ή ταβερνιάρηδες. Μάλιστα ο ίδιος δίνει μια εξήγηση για το γεγονός αυτό λέγοντας ότι, ίσως μπορεί να φταίει η εμπορευματοποίηση που επικρατεί στα Νότια, με αποτέλεσμα ο κόσμος να δίνει τα λεφτά του στους καταστηματάρχες, σε αντίθεση με τα Βόρεια όπου συνήθως τα πανηγύρια γίνονται από τους ίδιους τους χωριανούς. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να παρασκευάζουνε οι ίδιοι τα φαγητά τους και να ξοδεύουν φυσικά πολύ λιγότερα χρήματα τα οποία μπορούν και διαθέτουν στην ορχήστρα.

Επίσης ως προς το οικονομικό στοιχείο, ο Γιάννης Βούκουνας αναφέρει ότι, *«στα βορειόχωρα πληρώνεσαι με τα τυχερά ακόμα και σήμερα ενώ στα νότια επειδή δεν έχει*

τόσα πολλά τυχερά πληρώνεσαι με ποσοστά και συμφωνίες. Και ένας λόγος που υπάρχει κάμψη στο πανηγύρι και ιδιαίτερα στα Νότια είναι αυτός. Δηλαδή ο κόσμος δεν μπορεί να βγαίνει έξω και να του τα παίρνεις χοντρά. Ενώ στα βορειόχωρα που δεν υπάρχει κόστος; Δηλαδή αφού τα μαγειρεύουν εκείνοι βγάζουν ένα υποτυπώδες κατάλογο για να βγάλουν τα υλικά και να μείνει και ένα ποσό για το σύλλογο. Αυτή είναι η λογική. Δηλαδή οι τιμές είναι χαμηλές και φροντίζουν και γλεντάνε καλά και ίσως είναι και ένας λόγος που προσφέρουνε περισσότερα χρήματα στην ορχήστρα.

Επιπλέον με τη σειρά του ο Γιάννης Βούκουνας υποστηρίζει τον διαφορετικό τρόπο πληρωμής των μουσικών στα δύο πανηγύρια, αναφέροντας τις συμφωνίες από τη μία και τα τυχερά ή κολλητικά από την άλλη. Μάλιστα δικαιολογεί αυτή τη συμπεριφορά με τον ίδιο τρόπο που το έκανε και ο Σάκης Πιπίδης.

Ακόμα ο Παναγιώτης Στρουμπάκης αναφέρει «Στα βόρεια πας μόνο με τα τυχερά. Γιατί πληρώνουν. Ο πελάτης που χορεύει θα 'ρθει και θα πληρώσει, ανάλογα με την οικονομική του κατάσταση. Κάθε φορά που θα τελειώσει το τραγούδι θα 'ρθει και θα πληρώσει... Στα νοτιόχωρα δουλεύεις με ποσοστά. Δηλαδή πάει το 20% για την ορχήστρα, από την ταβέρνα. Ας πούμε αν έχει την είσοδο 20 ευρώ, τα 4 ευρώ πάνε για την ορχήστρα. Το 20%. Το 13% για τα γκαρσόνια, και έχουν αρχίσει και πληρώνονται όλοι παραπάνω. Τα οποία στα βόρεια δεν τα πληρώνεσαι σίγουρα. Όμως δεν συμφέρει στα νότια και θα σου πω γιατί. Γιατί δεν τα δίνουν όλα τα ποσοστά. Και ο κόσμος, σε χίλια άτομα πλατεία, ο κόσμος αν έριχνε όλος από 10 ευρώ, θα έπαιρνες 10.000 ας πούμε. Παρ' όλο που μαζεύουνε περισσότερο κόσμο τα νότια δεν έχουν τόσο πολλά λεφτά όσο τα βόρεια χωριά. Πάνω».

Τα ίδια ακριβώς και με τους προηγούμενους μουσικούς αναφέρει και ο Παναγιώτης Στρουμπάκης μιλώντας με τη σειρά του για το διαφορετικό τρόπο πληρωμής της ορχήστρας. Από τη μια τα τυχερά και από την άλλη οι συμφωνίες. Όμως ο ίδιος παίρνει θέση και υποστηρίζει τη λογική των τυχερών, αναφέροντας ότι παρόλο που υπάρχει περισσότερο κόσμος στα πανηγύρια που πραγματοποιούνται στα Νότια, τα χρήματα είναι περισσότερα στα Βόρεια.

Τέλος και ο Μαρκέλλος Μοσχούρης παρατηρεί ότι *«Η αμοιβή στο πανηγύρι διαφέρει. Σε ορισμένα μέρη και σε συγκεκριμένες ημερομηνίες κλείνεις συμφωνία. Κάποιο ποσό. Στο Βόρειο τμήμα δεν υπάρχει αυτό το πράγμα εκτός την ημέρα της Παναγίας. Στα Νότια ναι. Αυτό γίνεται γιατί ο κόσμος δεν είναι μαθημένος να πληρώνει».*

Με τη σειρά του ο Μαρκέλλος Μοσχούρης αναφέρει το διαφορετικό τρόπο πληρωμής στις δύο πλευρές, ωστόσο δικαιολογεί διαφορετικά από τους υπόλοιπους μουσικούς αυτή τη συμπεριφορά, μιλώντας για κόσμο (στα Νότια) που δεν είναι μαθημένος να πληρώνει.

Παρατηρούμε γενικότερα την ύπαρξη ενός διαφορετικού τρόπου πληρωμής των μουσικών στα πανηγύρια που πραγματοποιούνται στο Βόρειο τμήμα του νησιού και σε αυτά που πραγματοποιούνται στο Νότιο. Ο βασικός τρόπος πληρωμής στα Βόρεια προέρχεται από τους ίδιους τους γλεντιστές (συνήθως μεγαλύτερης ηλικίας) οι οποίοι στα πλαίσια της ευχαρίστησης τους, αφήνουν τα λεγόμενα τυχερά στην ορχήστρα. Μάλιστα πολλές φορές θεωρούν προσβολή (οι γλεντιστές) τη χρηματική προσυμφωνία. Χαρακτηριστικό είναι ότι σε κάθε χορό που χορεύουν (οι γλεντιστές) περνάνε όλοι από την ορχήστρα αφήνοντας κάποιο χρηματικό ποσό ανεξαρτήτως αν οι ίδιοι έχουν ‘παραγγείλει’ κάποιο τραγούδι. Μάλιστα το θεωρούν ως μια άτυπη υποχρέωση απέναντι στα ‘όργανα’. Επίσης θεωρούν ‘τιμή’ και υποχρέωση να χορέψουν όλες τις γυναίκες που συνοδεύουν (κάθονται στο τραπέζι τους). Τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα και την εξασφάλιση της πληρωμής των μουσικών. Επιπλέον όλα αυτά δημιουργούν και μια διαφορετική, πιο έντονη, σχέση ανάμεσα σε γλεντιστές και μουσικούς, αφού ίσως είναι ένας λόγος για μια κοινή ευχαρίστηση. Από τη μεριά των μουσικών γιατί αν ευχαριστηθούν οι γλεντιστές τότε θα πληρωθούν και οι ίδιοι συνήθως με πολλά περισσότερα χρήματα από αυτά που παίρνουν παίζοντας στα Νότια.

Σε αντίθεση με τα Βόρεια στα Νότια οι μουσικοί πληρώνονται από τους καταστηματάρχες με βάση μια προκαθορισμένη χρηματική συμφωνία. Έτσι και η σχέση μεταξύ μουσικών και γλεντιστών είναι πιο ελεύθερη χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις και από τις δύο πλευρές. Ίσως ένας λόγος αυτού του γεγονότος να είναι ότι στα πανηγύρια στα Νότια συμμετέχουν κυρίως νέοι οι οποίοι δεν έχουν την αντίστοιχη οικονομική κατάσταση.

Παρατηρούμε σύμφωνα με τα παραπάνω ένα διαφορετικό τρόπο αντιμετώπισης των μουσικών που αναφέρεται εμμέσως σε μια διαφορετική νοοτροπία ή σε μια διαφορετική θεώρηση ή αντίληψη για την έννοια του πανηγυριού. Όχι απαραίτητα καλή ή κακή. Αλλά διαφορετική. Που συνάπτει με τη σειρά του με όλα τα παραπάνω (ρεπερτόριο, ύφος, χορός) που διαμορφώνουν και χαρακτηρίζουν ένα διαφορετικό τρόπο επιτέλεσης του πανηγυριού. Επίσης καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η

πληρωμή των μουσικών στα βόρεια γίνεται ως επί το πλείστον από τους πελάτες-χορευτές, έχοντας σαν αποτέλεσμα μια διαφορετική –ενεργή– σχέση μεταξύ του μουσικού και πελάτη χορευτή σε αντίθεση με το πανηγύρι στα νότια όπου οι προκαθορισμένες χρηματικές συμφωνίες μεταξύ των μουσικών και των μαγαζιών προκαθορίζουν ως ένα βαθμό τον τρόπο διεξαγωγής του πανηγυριού.

Στη συνέχεια γίνεται μια παράθεση κάποιων απόψεων των μουσικών σύμφωνα με τις οποίες εξηγούν και αναφέρουν άλλους πιθανούς λόγους που διαμορφώνουν ή επηρεάζουν αυτή τη διαφορετική επιτέλεση.

Έτσι ο Παναγιώτης Στρουμπάκης αναφέρει: *«Κοίταξε να δεις, εδώ (Νότια) ο 'πολιτισμός' έχει κάνει κακό. Δηλαδή βλέπεις κάποιους άσχετους με το πανηγύρι, γιατί το πανηγύρι θέλει κάποια [...]. Τώρα άμα θα πας στα νότια σε ένα πανηγύρι, το παιδάκι φεύγει μεθυσμένο από την ντίσκο και έρχεται στο πανηγύρι. Και όταν θα δει ένα κοριτσάκι, Α!, να της κολλήσει, να αυτό... Οπωσδήποτε ο δικός της θα παρεξηγηθεί. Και τις περισσότερες φορές, έτσι γίνονται οι φασαρίες. Με ανθρώπους ξένους με το πανηγύρι του χωριού».*

Παρατηρούμε ότι κατά κάποιο τρόπο ο Στρουμπάκης σχολιάζει την νοοτροπία που υπάρχει για το πανηγύρι στα νότια σε αντίθεση με τα βόρεια.

Επίσης ο Σάκης Πιπίδη αναφέρει: *«Ίσως παλιά η διαφορά στα πανηγύρια ήταν σε μεγαλύτερο βαθμό, σύμφωνα με αυτά που ακούω τόσο από τους δασκάλους μου αλλά και γενικότερα από τους παλιούς μουσικούς (οι οποίοι έπαιζαν σε όλο το νησί). Υπήρχε διαφορά. Πρώτα από όλα και οι δρόμοι αργήσανε να γίνουν πάνω. Είχε μεγάλο κύμα μετανάστευσης. Τα χωριά επάνω έχουν μείνει άδεια από τότε. Πάντως, στη Βόρεια πλευρά της Χίου οι οικογένειες ήταν κυρίως τσοπάνηδες. Δηλαδή έτσι γεννηθήκαν τα χωριά και έτσι συνέχισαν να υπάρχουν. Τώρα σε πια μετανάστευση φύγανε οι πολλοί δεν το ξέρω σίγουρα. Δηλαδή από τη Χίο και κάτω τα χωριά όλα είχαν πιο πολύ κόσμο. Ήτανε πιο πολιτισμένα ας πούμε. Τα κάτω χωριά ήταν πιο πεταχτά».*

Δηλαδή σε αυτό το σημείο ότι ο παραπάνω μουσικός συνδέει έμμεσα την διαφορετικότητα με στοιχεία όπως η μετανάστευση, η ανάπτυξη του οδικού δικτύου και η κοινωνική- γεωγραφική διάρθρωση του κάθε τόπου (Βορράς- Νότος) που τα υπονοεί στη συνέχεια ως στοιχεία «πολιτισμού».

Στον παρακάτω πίνακα επιχειρήσαμε να συμπυκνώσουμε τις κύριες διαφορές που παρουσιάζονται, μέσα από το λόγο των μουσικών, ανάμεσα στα πανηγύρια που πραγματοποιούνται στο Βόρειο τμήμα του νησιού της Χίου και σε αυτά που πραγματοποιούνται στο Νότιο τμήμα.

ΒΟΡΡΑΣ	ΝΟΤΟΣ
Το ρεπερτόριο χαρακτηρίζεται από παλιά ‘παραδοσιακά’ μουσικά κομμάτια, αλλά και από μια άτυπη σειρά που περιλαμβάνει ‘2 συρτά 1 τσιφτετέλι’.	Το ρεπερτόριο χαρακτηρίζεται ως επί το πλείστον από καινούρια, νησιώτικα, γυφτοτσιφτετέλια, μοντέρνα μουσικά κομμάτια, όπου τσιφτετέλια παρεμβάλλονται ανάμεσα στα συρτά.
Το ύφος (σύμφωνα με τους μουσικούς) εμπεριέχει τις έννοιες του tempo, και του groove. Οπότε το ύφος χαρακτηρίζεται από αργές ταχύτητες (tempo) στην εκτέλεση των τραγουδιών, στακάτα παιξίματα, παραπονιάρικά, βαριά, ‘καθ’ ημάς Ανατολή’, με έντονο τονισμό στις νότες του μέτρου.	Το ύφος (σύμφωνα με τους μουσικούς) εμπεριέχει τις έννοιες του tempo, και του groove. Οπότε το ύφος χαρακτηρίζεται από νησιώτικο, αεράτο, γρήγορο, Allegro παίξιμο.
Ο χορός συνδέεται (από τους μουσικούς) με το ύφος. Έτσι στα Βόρεια ο χορός είναι αργός, στακάτος, με περισσότερα τσαλίμια και φιγούρες, πατητός, με ‘βαριές’, αργές κινήσεις που δίνουν έμφαση στο τονισμό της μελωδίας.	Ο χορός συνδέεται (από τους μουσικούς) με το ύφος. Έτσι στα Νότια ο χορός είναι αεράτος, νησιώτικος, πεταχτός, γρήγορος, σουσταριστός, και με πολλή κίνηση.
Ο τρόπος πληρωμής των μουσικών γίνεται κατά κύριο λόγο από τους πελάτες- χορευτές.	Ο τρόπος πληρωμής των μουσικών γίνεται κατά κύριο από προκαθορισμένες συμφωνίες με τους μαγαζάτορες- ταβερνιάρηδες.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Απ' όσα εξετάσαμε στην παρούσα εργασία, βλέπουμε ότι υπάρχει ένας διαφορετικός τρόπος αντιμετώπισης των πανηγυριών, μια διαφορετική νοοτροπία και τέλος ένα διαφορετικός τρόπος επιτέλεσης στα πανηγύρια-γλέντια που πραγματοποιούνται στις δύο πλευρές (Βορράς- Νότος) του νησιού.

Αυτή η υφολογική διαφοροποίηση συνδέεται και με τα λεγόμενα του πρώτου κεφαλαίου, όπου οι σύγχρονοι μελετητές τονίζουν ότι στη μουσική του Αιγαίου, θα συναντήσουμε πλούσιες υπερτοπικές οσμώσεις, αλλά και έντονο τοπικιστικό χαρακτήρα. Επίσης αναφέρουν ότι, τα μουσικά στοιχεία κινούνταν σε δίκτυα που κάλυπταν μέρος ή το σύνολο του γεωγραφικού χώρου του Αιγαίου, ή και τον υπερέβαιναν ακόμη, αλλά η κάθε τοπική κοινωνία διαμόρφωνε και ένα δικό της ρεπερτόριο, ένα δικό της στυλ επιτέλεσης, ένα δικό της χαρακτηριστικό ύφος στην ερμηνεία, αλλά και την κοινωνική λειτουργία της μουσικής της.

Από την άλλη, οι παλαιότεροι μελετητές (λαογράφοι) του Αιγαίου, καταλήγουν στο συμπέρασμα, ότι το Αρχιπέλαγος αποτελεί μια ιδιαίτερη φυσική, κοινωνική και συνειδησιακή ενότητα η οποία έχει διαχρονική παρουσία και έναν πολιτισμικό χαρακτήρα που συνδέει την ελληνική ιστορική πραγματικότητα με μια οικουμενική κοσμολογική πρακτική. Στην ουσία περιγράφουν μια ενιαία μουσική συνείδηση, μια αίσθηση κοινής μουσικής ταυτότητας που ενώνει τις τοπικές μουσικές εκφράσεις σε ενιαίο σύνολο με κοινά χαρακτηριστικά με αποτέλεσμα να αδιαφορούν για την κάθε ιδιαίτερη και μοναδική τοπική μουσική επιτέλεση όπως συμβαίνει και στο νησί της Χίου.

Επίσης αυτή η υφολογική διαφορά συνάδει και με τα λεγόμενα του δεύτερου κεφαλαίου, αφού στα πλαίσια της διαφοροποίησης σε ένα βαθμό της μουσικής και του χορού (στο γλέντι) προκύπτει ένα νέο διαφορετικό μόρφωμα «γλέντι», αφού σύμφωνα με τον Κάβουρα το συλλογικό τραγούδι και ο χορός αποτελούν κύριες διαστάσεις της μουσικής πλευράς του συγκεκριμένου μορφώματος (γλέντι), το οποίο συμπληρώνεται και οριοθετείται από μια ακόμη χαρακτηριστική δραστηριότητα: το συλλογικό φαγοπότι.

Ακόμα παρατηρήσαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο ότι στα πανηγύρια που πραγματώνονται στη Βόρεια πλευρά του νησιού συναντάμε στοιχεία από τη

«διαλογική» επιτέλεση σε αντίθεση με αυτά στο νότο, όπου περιγράφονται από τους μουσικούς με «μονολογικούς» όρους.

Άλλωστε η επιτέλεση διαμορφώνει ένα ειδικό πολιτισμικό πεδίο. Αν και βρίσκεται σε άμεση συνέργια με τα μουσικά στοιχεία που συγκροτούν ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό μουσικό μόρφωμα, διαμορφώνει τους δικούς της πολιτισμικούς χαρακτήρες και τις δικές της πολιτισμικές ιδιαιτερότητες και χωροχρονικές αναφορές. Είναι φανερό ότι σε πολλές περιπτώσεις αναπτύσσονται διαφορετικές επιτελεστικές πρακτικές πάνω στα ίδια μουσικά μοτίβα, οι οποίες συνδέονται περισσότερο με συγκεκριμένες πολιτισμικές και κοινωνικές ομάδες, αλλά και τοπικές ιδιαιτερότητες, καθώς και προσωπικές «μανιέρες» και ιδιοσυγκρασίες. Οι μουσικές μορφές συνδέονται έτσι με συγκεκριμένα νοήματα στη συμβολική σφαίρα νοηματοδότησης κάθε τοπικής κοινωνίας.

Στο Βόρειο Αιγαίο είχαμε την ευκαιρία να διερευνήσουμε αυτά τα προβλήματα στο πλαίσιο της έρευνας για την «παραδοσιακή» μουσική, σε μια δυνητικά περιορισμένη, οριοθετημένη και (σχετικά) ομοιογενή πολιτισμικά νησιώτικη περιοχή. Το Βόρειο Αιγαίο είναι ένα νησιώτικο σύμπλεγμα κοντά στις Μικρασιατικές ακτές, που συμπεριλαμβάνει νησιά επηρεασμένα από μια μακρόχρονη ιστορία συγκρούσεων, πολέμων, επιδρομών και επιβολής ποικίλων στρατιωτικό-πολιτικών καθεστώτων και δυνάμεων. Η σύγχρονη ιστορική τους προοπτική αναδεικνύει μια σύνθετη διαδικασία εξωτερικών επιρροών και εσωτερικών μετασχηματισμών, που οδήγησαν σε ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα των τοπικών κοινωνιών, ενώ διαμορφώνει ακόμα και τις υποκειμενικές επιλογές των ατόμων που συγκροτούν τις συγκεκριμένες νησιώτικες κοινότητες.

Επίσης, είναι φανερό ότι η γεωγραφική διάσταση δεν μπορεί από μόνη της να αποδώσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται και αναπαράγονται τα μουσικά μορφώματα. Η γεωγραφία της μουσικής και της μουσικής επιτέλεσης, παρότι διαμορφώνει ομαδοποιήσεις μουσικών μορφωμάτων μέσω των ορίων του φυσικού και νοητού χώρου, αδυνατεί να περιγράψει την εσωτερική διαφοροποίηση που έχει πραγματωθεί μέσω της δράσης συγκεκριμένων ατόμων και κοινωνικών ομάδων που ενστερνίζονται και αναπαράγουν ένα μουσικό μόρφωμα. Με άλλα λόγια μέσα σε μια καθορισμένη γεωγραφική περιοχή υπάρχουν σημαντικές εσωτερικές διαφοροποιήσεις ως προς τη χρήση της μουσικής και τον τρόπο της επιτέλεσης της.

Άλλωστε ο κάθε «τόπος» «συμβάλει» στη διαμόρφωση της μουσικής του τόπου αλλά και το αντίστροφο. Επίσης «οι τόποι συνάντησης, κι ακόμα περισσότερο οι

διαδικασίες συνάντησης τους, αποτελούν τα βασικά πεδία όπου τα διάφορα είδη μουσικής και οι γεωγραφίες τους αποκτούν ταυτότητα».

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην εργασία αυτή διερεύνησα αρχικά τους τρόπους με τους οποίους οι σχετικές εθνομουσικολογικές και λαογραφικές μελέτες έχουν προσεγγίσει την έννοια της μουσικής και πολιτισμικής ταυτότητας του Αιγαίου. Στο πρώτο κεφάλαιο λοιπόν, μέσα από μια βιβλιογραφική ανασκόπηση, είδαμε μελέτες (λαογραφικές) που προσεγγίζουν το Αιγαίο ως ενιαία μουσική αιγαιακή οντότητα με κοινά μουσικά χαρακτηριστικά και μελέτες (σύγχρονοι μελετητές) όπου τονίζουν την ιδιαίτερη σημασία που πρέπει να αποδίδεται στον ανοιχτό σε επιδράσεις χαρακτήρα της περιοχής του Αιγαίου και στην καθοριστική επίδραση αστικών μουσικών και κοινωνικοεκφραστικών στοιχείων στα τοπικά μουσικά ιδιώματα. Στη συνέχεια επικεντρώθηκα στη περίπτωση της Χίου όπου είναι η δική μας παραδειγματική περίπτωση.

Εξετάζοντας έτσι στο δεύτερο κεφάλαιο το γλέντι και ειδικότερα το γλέντι στη Χίο ώστε να μπορέσουμε κάθε φορά να κατανοήσουμε το εκάστοτε επιτελεστικό πλαίσιο που μας βοηθάει στην ανάδειξη της διαφορετικότητας του γλεντιού-πανηγυριού στο νησί της Χίου.

Τέλος στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο προσπαθούμε μέσα από το λόγο των μουσικών, οι οποίοι αναφέρονται σε διαφορετικό 1. ρεπερτόριο, 2. ύφος, 3. χορός, 4. χρήματα, να αναδείξουμε την διαφορετική επιτελεστική πρακτική που εμφανίζεται (στα γλέντια) στις δύο πλευρές του νησιού.

Πιστεύω ότι η συνεισφορά της εργασίας αυτής είναι ότι προσφέρει νέο πρωτογενές υλικό σε κάθε ενδιαφερόμενο μελετητή, μέσα από το οποίο σκιαγραφείται μια σημερινή εικόνα της μουσικής παράδοσης της Χιακής κοινωνίας. Παράλληλα, λειτουργεί κριτικά στο υπάρχον υλικό από το χώρο της μουσικής λαογραφίας, καθώς αναδεικνύει τα προβλήματα που διαπιστώνονται στο τελευταίο, αφού αδυνατεί να αναλύσει σαφώς το φαινόμενο της λαϊκής-παραδοσιακής μουσικής αλλά και της μουσικής παράδοσης του Αιγαίου.

Βιβλιογραφία

- Ανωγειανάκης, Φ., 1991[1976]. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα».
- Attali, J., 1991. *Θόρυβοι: Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. Αθήνα: Κέδρος Α.Ε.
- Baumann, M. P. (επιμ.), 1997, *Cultural Concepts of Hearing and Listening. The World of Music* 39(2).
- Βαρβούνης, Μ., 1993. *Σύγχρονοι προσανατολισμοί της Ελληνικής λαογραφίας*. Αθήνα: Πορεία.
- Βαρκαράκη, Χ., Ηλιάδης, Γ., Παπαγεωργίου, Δ., Πολιτάκη, Α., 2000. «Επαγγελματικά μουσικά δίκτυα». Στο Σωτήρης Χτούρης (επιμ.) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19^{ος}- 20^{ος} αιώνες)*. Αθήνα: Εξάντας.
- Βαρκαράκη, Χ., Ηλιάδης, Γ., Παπαγεωργίου, Δ., 2000. «Μουσικές κομπανίες». Στο Σωτήρης Χτούρης (επιμ.) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19^{ος}- 20^{ος} αιώνες)*. Αθήνα: Εξάντας.
- Baud Bony, S., 1996. *Δοκίμιο για το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Βίος, Σ., 1937. *Η σύγχρονος Χίος και η παλαιά*. Χίος: Ελευθερίας.
- Cowan, J., 1998. *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Γατανάς, Χ., 1990. *Η Βολισσός και η λαογραφία της*. Χίος: Νομαρχία Χίου.

- Γεωργιάδης, Θ., 1992. Ένα κειμήλιο: *Το Πυργί της Χίου*. Αθήνα: Fotounica Επε.
- Γκιάλας, Ι., 1972. *Τα Μεστά της Χίου*. Αθήνα: Αθαν. Γκιάλας.
- Δαμαλάς, Γ., 1989. *Καλαμωτή: Ένα παραδοσιακό μεσαιωνικό μαστιχοχώρι της Χίου*. Αθήνα: Σύλλογος Καλαμωτουςών Χίου Αττικής «Η Αγία Παρασκευή».
- Ένωση ξενοδόχων Χίου, 2005. *Χίος. Ο θησαυρός του Αιγαίου*. Χίος: Έντυπο.
- Ζολώτας, Γ., 1926. *Ιστορία της Χίου*. Αθήνα: Π.Δ. Σακελλάριος.
- Θεοδοσίου, Α., 2006. «Μουσική ήχος τόπος. Μουσική, συμβολική/ φυσική γεωγραφία και πολιτικές της αναγνώρισης». Στο *Μουσική, Ήχος και Τόπος*. Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. σς. 67- 80.
- Κάβουρας, Π., 1994. «Το Καρπαθικό γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών». Στο Πρακτικά Α Συνεδρίου Λαϊκά Δρώμενα: *Παλιές Μορφές και Σύγχρονες Εκφράσεις* (25-27 Νοεμβρίου 1994). Αθήνα: Υπ. Πολιτισμού- Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού.
- , 1995. «Το καρπάθικο γλέντι: το παραδοσιακό τραγούδι ως πολιτισμικό σύμβολο». Διάλεξη στο μουσείο Ελληνικών Λαϊκών οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη- Κέντρο Εθνομουσικολογίας.
- , 1995. «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή: Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση». Στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα*. Πρακτικά Β Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».
- , 1997. «Η έννοια του μουσικού δικτύου. Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας». Στο *Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο*. Πρακτικά Γ

Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».

---, 1997. «Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: Μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής». Στο *Δρώμενα: Σύγχρονα μέσα και τεχνικές καταγραφής τους* (Α Διεθνές Συνέδριο 4-6 Οκτωβρίου 1996, Πρακτικά). Κομοτηνή: Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων.

---, 2000. «Το γλέντι». Στο Σωτήρης Χτούρης (επιμ.) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19^{ος}- 20^{ος} αιώνες)*. Αθήνα: Εξάντας.

---, 2002. «Το παρελθόν του παρόντος: Από την εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας». Στο *Το παρόν του παρελθόντος: Ιστορία, λαογραφία, κοινωνική ανθρωπολογία* (Επιστημονικό συμπόσιο, 19-21 Απριλίου 2002). Αθήνα: Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας.

Καλλίτσης, Γ., 1991. *Ο Βροντάδος από λαογραφικής απόψεως*. Βροντάδος: Φιλοπρόοδος όμιλος Βροντάδου.

Καλούδης, Μ., 1994. *Τα Καμπιά της Χίου*. Χίος: Φιλοτεχνικός Όμιλος Χίου.

Καταρέλος, Ε., Βαγγέλας, Γ. (επιμ.), 2004. *Χίος και αειφόρος ανάπτυξη*. Χίος: Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Χίου. Γραφείο Δημοσίων σχέσεων.

Κλεάνθη, Φ., 1989. *Η Ελληνική Σμύρνη*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου κ Σία Α.Ε.

Κουφοπούλου, Σ., Παπαγεωργίου, Δ., 1997. «Μορφές και όρια περιθωριακών επικοινωνιακών δικτύων στον αιγαιακό χώρο: Η πρακτική του λαθρεμπορίου στο Αϊβαλί και τη Λέσβο». Στο *Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο*. Πρακτικά Γ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».

Κυριακίδου-Νέστορος, Α., 1997 [1978]. *Η θεωρία της Ελληνικής λαογραφίας*. Αθήνα: Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας.

Λιάβας, Λ., 1994. «Μουσικές στο Αιγαίο». Στο *Μουσικές και χοροί του Ανατολικού Αιγαίου*, Πρακτικά Α Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».

---, 1995. «Για ένα αρχείο αιγαιοπελαγίτικης μουσικής». Στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα*. Πρακτικά Β Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».

---, 1997. «Μουσικά δίκτυα στο Αιγαίο. Μια πρώτη προσέγγιση». Στο *Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο*. Πρακτικά Γ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».

---, 1998. «Η μουσική ζωή στη Σμύρνη μέσα από τις διηγήσεις της λαϊκής τραγουδίστριας Αγγέλας Παπάζογλου». Στο *Πρακτικά του Πανελληνίου Συνεδρίου Μικρασιατικής Λαογραφίας* (29. 11 έως 1. 12. 1996). Μικρασιατικά Χρονικά, 20^{ος} τόμος.

Μαζαράκη, Δ., 1984 (1959). *Το λαϊκό κλαρίνο*. Αθήνα: Κέδρος.

Μαυρογιώργης, Π., 1991. *Το χωριό Άγιος Γεώργιος Συκούσης*. Χίος: Έκδοση του μορφωτικού συλλόγου Αγίου Γεωργίου Συκούσης.

Μουλακάκη, Σ., (2007). *Το ύφος στη Κρητική μουσική: ο Μάνος Πυροβολάκης, Ζαχάρης Σπυριδάκης και Μιχάλης Τζουγανάκης μιλούν για αυτό*. Πτυχιακή Εργασία. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα (Τ.Ε.Ι.) Ηπείρου.

Μουτσάτσος, Γ., 2003. *Το Νησί της Χίου*. Χίος: Εκδοτική Παραγωγή Έντυπο.

- Μπλάκινγκ, Τ., 1981[1973]. *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Νικολακάκης, Γ., Χατζηγεωργίου, 1997. «Μουσική επικοινωνία και βιογραφία. Προσεγγίσεις ενός τοπικού λεσβιακού ρεπερτορίου». Στο *Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο*. Πρακτικά Γ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».
- Νομαρχιακή επιτροπή τουριστικής προβολής Νομού Χίου. Σύλλογος ενοικιαζόμενων δωματίων και διαμερισμάτων, 2006. *Χίος. Ενοικιαζόμενα δωμάτια και διαμερίσματα Ν. Χίου*. Χίος: Τύπος Ε. & Δ. Ζήσιμος.
- Ξερούτσικου, Λ., Δεσύπρης, Γ., 1997. *Χίος. Ιστορία, παράδοση, σύγχρονη πόλη*. Αθήνα: Μιχάλης Τούμπης Α. Ε.
- Πανόπουλος, Π. 2005. «Εισαγωγή». Στο Πανόπουλος, Π. (επίμ.) *Από τη Μουσική στον Ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των S. Feld- M. Roseman-A. Seeger*, σσ. 13-31. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Πανόπουλος, Π. (2006). Το ζήτημα της μουσικής ταυτότητας του Αιγαίου. Ανάκτηση 20, Απριλίου, 2008, από <http://www2.egeonet.gr/aigaio/forms/femmaBodyExtended.aspx?lemmaID=6972>.
- Παπαγεωργίου, Δ., 1995. «Οι δρόμοι της Ανατολής στο Αιγαίο: οι μουσικοί και επαγγελματικοί ορίζοντες ενός σύγχρονου λαϊκού μουσικού της Λέσβου». Στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα*. Πρακτικά Β Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».
- Παπαγεωργίου, Δ., Διονυσόπουλος, Ν., 2007. «Οι μουσικές πρακτικές». Στο Σωτήρης Χτούρης, Δημήτρης Παπαγεωργίου (επιμ.) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο II. Αήμιος (19^{ος}- 21^{ος} αιώνας)*. Αθήνα: Ελλην.
- Πούλης, Ι., 1982. *Το Χαλκειός της Χίου*. Αθήνα.

Pernot, H., 1981. *Η Νήσος Χίος*. Αθήνα: «Χίος, Ημερολόγιο».

Ρυμικής, Μ., 1993. *Αναζητώντας τις ρίζες των προγόνων μου*. Αθήνα.

Testevuide, A., 2003. *Το νησί της Χίου: Κείμενο και σχέδια από το περιοδικό Le Tour du Monde 1877*. Χίος: Ιππόκαμπος.

Τσάρτας, Π., 1996. *Τουρίστες, ταξίδια, τόποι: Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις στον τουρισμό*. Αθήνα: Εξάντας.

Τσιμουρή, Γ., 1997. «Χωριανοί από το Ρεισντερέ της Μικράς Ασίας στη Λήμνο, στη Χίο, στην Κρήτη. Δίκτυα συγγένειας, μουσική επικοινωνία». Στο *Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο*. Πρακτικά Γ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».

---, 2007. «Οι πρόσφυγες του 22». Στο Σωτήρης Χτούρης, Δημήτρης Παπαγεωργίου (επιμ.) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο II. Λήμνος (19^{ος}- 21^{ος} αιώνες)*. Αθήνα: Ελλην.

Φραγκάκη, Ε., 1995. *Οι Χιώτες έμποροι στις διεθνείς συναλλαγές*. Αγροτική τράπεζα της Ελλάδος.

Χαρτουλάρης, Ν., 2001. *Η Χίος στα Χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου*. Χίος: Έκδοση Τυπογραφείου “Ν. Γεωργούλης – Ν. Συρρής Ο.Ε.

Χειλάς, Γ., 1989. *Πιτνός: Ιστορία του χωριού μου*. Αθήνα.

Χτούρης, Σ., 1995. «Παραδοσιακά και σύγχρονα δίκτυα στο Αιγαίο. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προϋποθέσεις για την ανθρωπολογική και κοινωνιολογική μελέτη των δικτύων του μεσογειακού πολιτισμού». Στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα*. Πρακτικά Β Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».

- , 1997. «Τα δίκτυα ως μέθοδοι και εργαλεία ανάλυσης του πολιτισμού και της τεχνολογίας». Στο *Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο*. Πρακτικά Γ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».
- , 2000. «Εισαγωγή». Στο Σωτήρης Χτούρης (επιμ.) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19^{ος}- 20^{ος} αιώνας)*, σς. 9-26. Αθήνα: Εξάντας.
- , 2006. *Αρχείο μουσικού πολιτισμού Βορείου Αιγαίου*. Ανάκτηση Μάρτιος 10, 2008, από <http://soc-arksrv3.aegean.gr/music/index.php>.
- Χτούρης, Σ., Παπαγεωργίου, Δ., 2007. «Θεωρητικά και μεθοδολογικά θέματα που συνδέονται με την έρευνα του μουσικού πολιτισμού της Λήμνου και του Βορειοανατολικού Αιγαίου». Στο Σωτήρης Χτούρης, Δημήτρης Παπαγεωργίου (επιμ.) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο II. Λήμνος (19^{ος}- 21^{ος} αιώνας)*. Αθήνα: Ελλην.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Καταγραφή των μουσικών παραδειγμάτων που περιλαμβάνει το cd ήχου.



Γεωφυσικός Χάρτης Χίου.



Χάρτης της Χίου (εικόνα από το δορυφόρο).

AZIZIES (BOREIA)

[Composer]

$\text{♩} = 120$

Lute

4

7

10

13

16

19

22

25

28

AZIZIES (BOREIA)



AZIZIES (NOTIA)

[Composer]

 $\text{♩} = 150$

Lute

5

9

13

17

21

25

30

35

TSIFTETELI (BOREIA)

[Composer]

$\text{♩} = 55$

Drum Set

Guitar

Electric Guitar

S.

Gtr.

Gtr.

The musical score is written for four instruments: Drum Set, Guitar, Electric Guitar, and Saxophone (S.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 55. The score is divided into two systems. The first system contains staves for Drum Set, Guitar, Electric Guitar, and Saxophone. The second system contains staves for Saxophone, Guitar, and Electric Guitar. The Saxophone part is marked with a '3' above the first measure of the first system and the second system. The Guitar and Electric Guitar parts are marked with a '3' above the first measure of the first system. The Electric Guitar part features a complex, fast-paced melody with many sixteenth and thirty-second notes.

TSIFTETELI (NOTIA)

[Composer]

$\text{♩} = 120$

Drum Set



Electric Guitar

