

**Τ. Ε. Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ**  
**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:**

Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και στη Σύρο.

**Επιμέλεια:** Νικόλαος Τσαντάνης, Α.Μ.756  
**Επόπτης καθηγητής:** Χάρης Σαρρής

Άρτα, Μάρτιος 2011

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	iii
Εισαγωγή .....	1
Επισκόπηση της βιβλιογραφίας.....	2
Α' μέρος.....	2
Β' μέρος .....	5
Επισκόπηση της δισκογραφίας.....	7
Πρώτο κεφάλαιο: Ιστορικό – πολιτισμικό περιβάλλον και η τσαμπούνα .....	14
1.1 Εισαγωγή .....	14
1.2 Συνοπτική ιστορική αναδρομή .....	14
1.3 Οι Παγκυκλαδικές Συναντήσεις.....	20
1.4 Το πολιτισμικό περιβάλλον στα δύο νησιά .....	23
Η Σύρος.....	23
Η Πάρος .....	24
1.5 Η τσαμπούνα και οι τσαμπουνιέρηδες στο γύρισμα του αιώνα.....	25
1.6 Κάποια πρώτα συμπεράσματα.....	28
Δεύτερο κεφάλαιο: Η τσαμπούνα .....	29
2.1 Εισαγωγή .....	29
2.2 Η τσαμπούνα και οι άσκαυλοι χωρίς ισοκράτη.....	29
2.3 Οι άσκαυλοι στην Ελλάδα.....	30
2.3.1 Το μονοτσάμπουνο .....	31
2.3.2 Η τσαμπούνα 5:1.....	31
2.3.3 Η τσαμπούνα 5:3.....	32
2.3.4 Η τσαμπούνα 5:5.....	32
2.4 Κατασκευή της τσαμπούνας .....	33
2.4.1 Ο ασκός.....	33
2.4.2 Το επιστόμιο .....	37
2.4.3 Η συσκευή παραγωγής ήχου.....	39
2.4.4 Οι κατασκευαστές της τσαμπούνας .....	45
2.5 Η βάση και η κλίμακα του οργάνου .....	46
2.5.1 Η βάση .....	47
2.5.2 Η κλίμακα της τσαμπούνας .....	49
2.6 Η τεχνική παιξίματος.....	51
2.6.1 Το κράτημα της τσαμπούνας και η παραγωγή του ήχου .....	51
2.6.2 Η κλειστή και η ανοικτή δακτυλοθεσία.....	52
2.6.3 Η εκφορά και άρθρωση της μελωδίας .....	52
Ψηλή και χαμηλή άρθρωση .....	53
Το «μαλακό» και το «σκληρό» παίξιμο.....	56
Διφωνίες.....	59
Άλλες τεχνικές .....	60
Τρίτο κεφάλαιο: Το ρεπερτόριο του οργάνου .....	65
3.1 Εισαγωγή .....	65

<b>3.2 Τα μουσικά δίκτυα και η εφαρμογή τους στην περίπτωση της τσαμπούνας.....</b>	<b>66</b>
<b>3.3 Η μουσική της τσαμπούνας στα νησιά των Κυκλάδων.....</b>	<b>68</b>
<b>3.4 Το ρεπερτόριο της τσαμπούνας στην Πάρο και στη Σύρο.....</b>	<b>71</b>
<b>3.5 Λίγα λόγια πριν από τα παραδείγματα.....</b>	<b>73</b>
<b>3.6 Μουσικά παραδείγματα.....</b>	<b>75</b>
3.6.1 Το παλιό ρεπερτόριο της τσαμπούνας.....	75
3.6.2 Επιρροές από τη Μ. Ασία και την πρώιμη δισκογραφία.....	82
3.6.3 Επιρροές από το αστικοποιημένο περιβάλλον και το ρεπερτόριό του ...	89
3.6.4 Τα «ευρωπαϊκά» .....	92
<b>3.7 Συνοψίζοντας.....</b>	<b>95</b>
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>97</b>
<b>ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ.....</b>	<b>99</b>
<b>Περιεχόμενα συνοδευτικών CD .....</b>	<b>103</b>

## Πρόλογος

Έφτασε επιτέλους η ώρα να καταθέσω την πτυχιακή μου εργασία. Κλείνει έτσι ένας μεγάλος κύκλος. Οι σπουδές μου στην Άρτα αποτέλεσαν ένα μεγάλο κεφάλαιο στη ζωή μου. Οι γνώσεις που πήρα, οι άνθρωποι που γνώρισα, η μουσική που άκουσα είναι σίγουρα ένα μεγάλο κεφάλαιο, μια μεγάλη επένδυση. Η εμπειρία να σπουδάσεις μεγαλύτερος σε ηλικία και σ' ένα αντικείμενο που σ' ενδιαφέρει πραγματικά είναι τουλάχιστον μοναδική. Το μόνο που έχω μετανιώσει είναι το γεγονός πως δεν ήρθα στην Άρτα νωρίτερα, αλλά *κάλλιο αργά παρά ποτέ*.

Πρέπει σ' αυτό το σημείο να ευχαριστήσω πολλούς ανθρώπους για τις γνώσεις που μου μετέφεραν, για το χρόνο που μου διέθεσαν και για πολλά ακόμα. Καταρχήν θέλω να ευχαριστήσω τους τσαμπουνιέρηδες, τους τουμπακάρηδες, και όλους αυτούς τους μερακλήδες ανθρώπους που μου έμαθαν τόσο πράγματα, όχι μόνο για τη μουσική, αλλά και για την ίδια τη ζωή. Γράφοντας την εργασία αυτή πολλές φορές με έπιασε θλίψη καθώς έβλεπα πως κάποιοι απ' αυτούς έχουν ήδη φύγει. Ας μείνει η μνήμη τους, αλλά και η τέχνη τους ζωντανή από εμάς τους νεώτερους.

Ευχαριστώ επίσης τους καθηγητές μου, *τους δασκάλους*, για τα τόσα πολλά που έχουν προσφέρει. Μακάρι σε κάθε πανεπιστημιακό τμήμα οι καθηγητές να είναι μ' αυτόν τον τρόπο δίπλα στους φοιτητές τους. Δεν θέλω να αναφέρω ονόματα, αλλά πιστεύω πως αυτοί στους οποίους αναφέρομαι καταλαβαίνουν. Ονομαστικά θα ευχαριστήσω μόνο τον επόπτη μου, Χάρη Σαρρή. Με το Χάρη γνωριστήκαμε αρκετά χρόνια πριν, το φθινόπωρο του 2002 με αφορμή την τσαμπούνα. Έχουμε κάνει αρκετές συζητήσεις στο παρελθόν, έχουμε διαφωνήσει, έχουμε συμφωνήσει και τελικά ήρθαν έτσι τα πράγματα που είναι επόπτης σε μια εργασία με αυτό ακριβώς το θέμα. Η βοήθεια και το ενδιαφέρον του ήταν πολύ μεγάλο.

Η τσαμπούνα και η μουσικής της έχει τους κώδικές της και τις ιδιαιτερότητές της. Σε κάποιους μπορεί να φαντάζει βαρετή, μονότονη, ακόμα και ενοχλητική. Ελπίζω αυτή η εργασία να φέρει κάποιους πιο κοντά σε αυτήν την απλή αλλά τόσο αληθινή έκφραση της λαϊκής μουσικής. Γιατί όπως λέει κι ένα στιχάκι:

*Όταν ακούω και λαλεί ντουμπάκι και τζαμπούνα,  
στον ουρανό ψηλά πετώ, ξεχνώ κάθε φουρτούνα...*

## Εισαγωγή

Το μεγαλύτερο μέρος της συνολικής μου ενασχόλησης με τη μουσική περιστρέφεται γύρω από την τσαμπούνα. Η τσαμπούνα ήταν και το πρώτο μελωδικό όργανο που έπιασα στα χέρια μου, μαθητής στην Γ' Λυκείου. Δύσκολη τότε η χρονιά, οπότε χρησιμοποιούσα ένα μονοτσάμπουνο σχεδόν στα κρυφά, όταν ήθελα να κάνω διάλειμμα από το διάβασμα. Στη συνέχεια και όσο περνούσαν τα χρόνια βλέποντας πως οι περισσότεροι από τους τσαμπουνιέρηδες που χρησιμοποιούσα ως πηγές ήταν ηλικιωμένοι, προσπάθησα να κάνω και κάποιες πρώτες, εντελώς ερασιτεχνικού χαρακτήρα βέβαια, καταγραφές. Ακούγοντας τις ηχογραφήσεις και τις συνεντεύξεις μετά από καιρό καταλάβαινα πως μου έλειπαν πράγματα, χωρίς βέβαια να μπορώ αντιληφθώ πως αυτό που έφταιγε ήταν η σχεδόν παντελής έλλειψη κατάλληλης μεθοδολογίας. Όταν άρχισα να συμμετέχω στις Παγκυκλαδικές Συναντήσεις Λαϊκών Πνευστών, η εικόνα που είχα για τις τσαμπούνες άλλαξε. Γνώρισα τσαμπουνιέρηδες και μουσική από νησιά που δεν φανταζόμουν ότι υπάρχει. Ένα από αυτά τα νησιά ήταν και η Σύρος. Στα πλαίσια αυτών των συναντήσεων γνώρισα και τον Χάρη Σαρρή, τότε μέλος της ομάδας που ήταν υπεύθυνη για την επιστημονική υποστήριξη των συναντήσεων και σήμερα, αρκετά χρόνια μετά, επόπτης σε αυτήν την πτυχιακή εργασία.

Όταν αργότερα βρήκα το θάρρος (και το θράσος ίσως) να αναθεωρήσω τον επαγγελματικό μου προσανατολισμό, βρέθηκα στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα. Από τα πρώτα εξάμηνα των σπουδών μου, είχα στο νου πως η πτυχιακή μου εργασία θα είχε οπωσδήποτε θέμα σχετικό με την τσαμπούνα. Όσο περνούσε ο καιρός και πλησίαζαν τα τελευταία εξάμηνα, το θέμα άρχισε να ξεκαθαρίζει στο μυαλό μου. Μια μελέτη με χαρακτήρα περιγραφής αλλά και σύγκρισης ανάμεσα σε δυο νησιά: την Πάρο και την Σύρο. Η επιλογή της Πάρου ήταν προφανής: από την Πάρο κατάγομαι, παριανό ήταν το ρεπερτόριο που κατά βάση έπαιζα και παριανοί οι περισσότεροι τσαμπουνιέρηδες στους οποίους είχα εύκολη πρόσβαση. Η επιλογή της Σύρου, σαν δεύτερο νησί στη μελέτη έγινε γιατί παρουσίαζε κάποια κατά τη γνώμη μου ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Καταρχήν η ύπαρξη της τσαμπούνας στη Σύρο ήταν σε μένα παντελώς άγνωστη. Ενώ γνώριζα αρκετά για τη μουσική άλλων νησιών, για τη λαϊκή μουσική της Σύρου δεν είχα καμία πληροφορία. Έπειτα, ακούγοντας τον τρόπο που έπαιζαν οι Συριοί έβλεπα

πως υπήρχαν διαφορές σε σχέση με άλλα νησιά, και περισσότερο με την Πάρο. Μια σύγκριση λοιπόν του τρόπου παιξίματος και του ρεπερτορίου των δύο νησιών θα οδηγούσε πιθανόν σε ενδιαφέροντα ευρήματα και συμπεράσματα. Το τόσο διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον των δύο νησιών σίγουρα έπαιζε και αυτό το ρόλο του. Τέλος, καταλυτικός παράγοντας ήταν το γεγονός ότι είχα αναπτύξει πολύ καλές προσωπικές σχέσεις με τους Συριανούς, που αναζωπυρώνονταν κάθε χρόνο με αφορμή τις Παγκυκλαδικές Συναντήσεις. Στην επιλογή του θέματος συνηγόρησε και η έλλειψη μελετών για την τσαμπούνα και τη μουσική της. Οι περισσότερες μελέτες, είναι κυρίως οργανολογικού χαρακτήρα, και ασχολούνται λίγο ή ελάχιστα με στοιχεία όπως ο τρόπος παιξίματος, το ρεπερτόριο και οι διαφορές του κοκ, ζητήματα τα οποία ερευνά η παρούσα εργασία.

Σ' αυτή τη μελέτη εξετάζονται συγκεκριμένες παράμετροι. Μετά την επισκόπηση της βιβλιογραφίας και της δισκογραφίας εξετάζεται το πολιτισμικό περιβάλλον στα δύο νησιά και η εξέλιξή του, πάντα με αναφορά στην τσαμπούνα και τον τσαμπουνιέρη. Στη συνέχεια εξετάζεται η τσαμπούνα. Περιγράφεται λεπτομερώς ο τρόπος κατασκευής της τσαμπούνας στα δύο νησιά και οι κατά περίπτωση διαφορές, ενώ παράλληλα αναλύεται ο τρόπος παιξίματος. Τέλος, και σε συνάρτηση με τα παραπάνω, εξετάζεται το ρεπερτόριο των δύο νησιών μέσα από παραδειγματικές περιπτώσεις.

Όπως γράφτηκε και παραπάνω, το πεδίο και το θέμα *τσαμπούνα και τσαμπουνιέρης* είναι σχετικά ανεξερεύνητο. Έχοντας αυτό υπόψη επιλέγεται σε μεγάλο βαθμό η συλλογή, η επεξεργασία και η παράθεση πρωτογενών πληροφοριών, που θα δώσουν την ευκαιρία σε έναν μελλοντικό ερευνητή να προχωρήσει ένα βήμα παραπέρα την έρευνα γύρω από το συγκεκριμένο θέμα.

## **Επισκόπηση της βιβλιογραφίας**

### **Α' μέρος**

Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιείται χωρίζεται σε δύο κατηγορίες. Αφενός σε μελέτες που υποστηρίζουν θεωρητικά την παρούσα εργασία και αφετέρου σε πηγές από όπου αντλήθηκαν απαραίτητες πληροφορίες. Στην πρώτη κατηγορία τρεις ήταν

οι περισσότερο επιδραστικές μελέτες. Η διδακτορική διατριβή του Σαρρή για την γκάιντα στον Έβρο (2007), αποτέλεσε σε πολλά σημεία σκελετό για την δικιά μου εργασία. Πρόκειται για μια οργανολογική εθνογραφία που σε μεγάλο βαθμό το θέμα της είχε κοινά με το δικό μου. Ο Σαρρής ερευνά ένα όργανο το οποίο βρίσκεται περιθωριοποιημένο και απαξιωμένο την εποχή της έρευνάς του. Εξετάζει την υποχώρηση της γκάιντας παράλληλα με τον μετασχηματισμό του πολιτισμικού περιβάλλοντος του Έβρου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Παράλληλα περιγράφει την κατασκευή αλλά και τον τρόπο παιξίματος του οργάνου, ενώ τέλος πραγματοποιεί και μια σαρωτικού αλλά και διασωστικού τύπου καταγραφή του ρεπερτορίου των γκαϊντατζήδων που εντόπισε.

Ο επόμενος τίτλος σε αυτή την κατηγορία ήταν το *May it fill your soul: experiencing Bulgarian music* του Timothy Rice (1994). Η μελέτη αυτή του Rice θεωρείται από τα πιο επιδραστικά έργα στο πεδίο της σύγχρονης εθνογραφίας. Ο συγγραφέας περιγράφει μεταξύ άλλων την προσωπική ιστορία της ενασχόλησης με την γκάιντα. Το πιο ενδιαφέρον ίσως θέμα που αναδεικνύεται είναι ο τρόπος που αντιλαμβάνεται τη βουλγάρικη μουσική αρχικά και πώς στη συνέχεια, ενώ προσπαθεί να μάθει γκάιντα. Όντας ένας εξωτερικός παρατηρητής με γνώσεις δυτικής μουσικής, προσέγγισε με αντίστοιχο «αναλυτικό» τρόπο και την γκάιντα. Έφτασε όμως τελικά, μέσα από τη μαθητεία του, να καταφέρει να βλέπει τη βουλγάρικη μουσική «από μέσα» και να κατανοεί σε βάθος υφολογικές και άλλες παραλλαγές.

Υπάρχει ωστόσο μια ουσιώδης διαφορά ανάμεσα στον Rice, τον Σαρρή και εμένα. Οι παραπάνω σε μεγάλο βαθμό κινήθηκαν από «έξω» προς τα «μέσα». Και οι δύο μελέτησαν την γκάιντα και τη μουσική της στα πλαίσια μιας ερευνητικής επιστημονικής διαδικασίας και στη συνέχεια ασχολήθηκαν προσωπικά και μπήκαν «μέσα» σε αυτή τη μουσική πράξη, άλλος περισσότερο και άλλος λιγότερο. Η δική μου περίπτωση αντιθέτως είναι διαφορετική. Η τριβή με την τσαμπούνα, τους τσαμπουνιέρηδες και τη μουσική τους προηγήθηκε των θεωρητικών μου γνώσεων και των σχετικών σπουδών μου. Σε μεγάλο βαθμό αποτελώ κι εγώ μέρος του συνόλου που εξετάζω, του Άλλου. Το γεγονός αυτό ενδεχομένως θα μπορούσε να εγείρει ενστάσεις, καθώς αποτελώ μέρος της εικόνας που μελετώ. Ωστόσο, αυτή είναι και η πρόκληση που καλούμαι να ξεπεράσω, ώστε η εργασία αυτή να αποτελέσει κομμάτι μιας «εθνομουσικολογίας οίκοι», παραφράζοντας τον όρο *ανθρωπολογία οίκοι* (Γκέφου-Μαδιανού, 1999, σελ. 361).

Στα πρακτικά του 3<sup>ου</sup> Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο υπάρχει η εισήγηση του Παύλου Κάβουρα για την έννοια του μουσικού δικτύου (Κάβουρας, 1997) με τίτλο *Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας*. Αρχικά περιγράφει και αναλύει τη θεωρία του Attali (1991) για τους διαφορετικούς τρόπους μετάδοσης της μουσικής, τα διαφορετικά δηλαδή *δίκτυα μουσικών σχέσεων*. Στη συνέχεια προτείνει ένα μοντέλο μελέτης ενός μουσικού φαινομένου χρησιμοποιώντας τη μεθοδολογία των μουσικών δικτύων. Θεωρεί αναγκαία συνθήκη τη μελέτη και την κατανόηση του τρόπου που τα διάφορα δίκτυα (θυτική τελετουργία, παράσταση, επανάληψη και σύνθεση) αλληλεξαρτώνται και αλληλεπιδρούν προκειμένου να υπάρξει μια κριτική διερεύνηση ενός σύγχρονου μουσικού φαινομένου. Χρησιμοποιεί σαν παραδειγματική περιοχή το Αιγαίο, που θεωρεί ότι πληρεί τις προϋποθέσεις για να εφαρμοστεί η θεωρία του Attali, απαντώντας στην πιθανή ένσταση πως η θεωρία των μουσικών δικτύων ισχύει μόνο για την ευρωπαϊκή μουσική. Τέλος, σαν αφετηρία της διερεύνησης προτείνει την εξέταση των δικτύων μετάδοσης και υποδοχής της μουσικής του Αρχιελάγου μέσα από συγκεκριμένες βιογραφίες προσώπων και πραγμάτων που αποτελούν κομβικά σημεία συνάντησης στην ιστορία των μουσικών ανταλλαγών της περιοχής.

Σημαντικό ακόμα έργο είναι *Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη* επίσης του Κάβουρα (1999). Εδώ βιογραφείται ένας λαϊκός οργανοπαίκτης από τον Έβρο, ο Θανάσης Δολαψόγλου. Ο τρόπος που εκμαιεύει ο Κάβουρας πληροφορίες για το πολιτισμικό και κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον του Έβρου μέσα από τα λεγόμενα του Δολαψόγλου είναι χρήσιμος για την παρούσα εργασία, καθώς δείχνει ένα δρόμο, όσο αφορά τόσο την τεχνική μιας συνέντευξης ή μιας καταγραφής, όσο και τον πλούτο των πληροφοριών και των συμπερασμάτων που μπορούν να εξαχθούν από αυτή. Σε μεταγενέστερο κείμενό του ο Κάβουρας αναλύει περαιτέρω το παραπάνω έργο και το αντιπαραβάλλει με το *May it fill your soul* του Rice. Μιλώντας για τον τρόπο και την λογική που διέπει το σχεδιασμό της *Βιογραφίας* αναφέρει:

Η ποιητική της *Βιογραφίας* δεν περιορίζεται στην αναφορικότητα και την ιστορικότητα του βιογραφικού κειμένου. Δεν ανάγεται, ορισμένως, στο τι λένε και τι κάνουν οι βασικοί χαρακτήρες του έργου – ο βιογράφος και ο βιογραφούμενος – ή στη χρονικότητα της προσωπικής τους σύνδεσης με τα λόγια και τις πράξεις τους. Αφορά κυρίως τον τρόπο με τον οποίο οι

χαρακτήρες κατασκευάζουν τις ερμηνείες των εμπειριών που οι ίδιοι εκφράζουν. Η αντίληψη ότι ο βιογραφικός λόγος είναι ο λόγος του βιογράφου ενισχύει την άποψη ότι η γραφή γίνεται εμπειρία μόνον αν η εμπειρία την οποία μεταφέρει ο λόγος της γραφής περάσει στην γραφή την ίδια και την διαποτίσει, οδηγώντας τη με νέο τρόπο [...] σε μια νέα εμπειρία.(2003)

Η ανάλυση αυτή του Κάβουρα πάνω στην εργασία του Rice είναι πολύ ιδιαίτερη και ενδιαφέρουσα. *Πρόκειται, όπως συνοψίζει ο Σαρρής (2007), για μια θεώρηση ενός σημαντικού εθνομουσικολογικού κειμένου υπό το πρίσμα μιας «καθαρόαιμης» ανθρωπολογικής οπτικής.*

### **Β' μέρος**

Οι παραπάνω τίτλοι έχουν εφαρμογή περισσότερο στο θεωρητικό μέρος και στη δόμηση της μεθοδολογίας. Οι επόμενοι περιέχουν πληροφοριακό υλικό που φωτίζει συγκεκριμένες πτυχές της εργασίας μου. Όσον αφορά το οργανολογικό κομμάτι, υπάρχουν τίτλοι που αναφέρονται στην τσαμπούνα, οι περισσότεροι όμως εξαντλούνται σε μια περιγραφική περισσότερο προσέγγιση. Παλαιότερο χρονολογικά είναι ένα άρθρο του Περιστερή (1962), το οποίο όμως, όπως και το επόμενο του Καρακάση (1970), περιορίζεται σε μια περιγραφή της τσαμπούνας με κάποια στοιχεία για την κατασκευή. Επίσης ο Περιστερή παραθέτει κάποια μουσικά παραδείγματα, χωρίς όμως να αναφέρει περαιτέρω στοιχεία, όπως η προέλευσή τους, οι εκτελεστές κλπ. Νεότερη είναι η εργασία του Ανωγειανάκη *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* (1976). Σε αυτό το έργο εντυπωσιάζει η ποιότητα του φωτογραφικού υλικού καταρχάς και η πιο λεπτομερής περιγραφή. Αναφέρονται αναλυτικά μέρη της κατασκευής και ονοματολογικά στοιχεία, όπως επίσης περιγράφεται αναλυτικά ο τρόπος κουρδίσματος των γλωσσιδίων. Ωστόσο δεν αναφέρονται στοιχεία για τον τρόπο παιξίματος. Τέλος ο Ούλφφ Δημήτρης Ρόε στο ένθετο για το CD *σαμπούνες μυκονιάτικες* (2001) περιγράφει την κατασκευή με σχέδια και φωτογραφίες, ενώ παραθέτει και κάποια στοιχεία για τον τρόπο παιξίματος με λίγες όμως ανακρίβειες. Περισσότερα στοιχεία για τον τρόπο παιξίματος παραθέτει ο Σαρρής σε ένα άρθρο για την επιρροή της τσαμπούνας στο παίξιμο της λύρας και του βιολιού (Sarris,

2007). Εκεί περιγράφει τους τρεις τύπους τσαμπούνας του Αιγαίου και αναλύει τον τρόπο παιξίματος και ποίκισης της μελωδίας και με παραδείγματα.

Η πληρέστερη εργασία σε αυτή την κατηγορία εκδίδεται ένα χρόνο αργότερα. Ο Περικλής Σχινάς (2008) στα πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας, συμμετέχει με το άρθρο *Η τσαμπούνα στην Κάρπαθο*. Αφού περιγράφει τα μέρη της τσαμπούνας, αναφέρει της μουσικές δυνατότητες του οργάνου σε αντιπαραβολή με τη λύρα και το λαούτο, περιγράφοντας έτσι συνολικά τα *λυροτσάμπουνα*, το κυρίαρχο σύνολο οργάνων στην καρπάθικη μουσική. Στη συνέχεια γράφει για το ρεπερτόριο της Καρπάθου και πώς παίζεται αυτό από τα όργανα που χρησιμοποιούνται. Επίσης στο κεφάλαιο με τίτλο *Η αρμονία στα λυροτσάμπουνα*, περιγράφει τον τρόπο αρμονικής συνοδείας στους διάφορους σκοπούς από το λαούτο, και το μεταβλητό ισοκράτημα της λύρας και της τσαμπούνας. Τέλος ασχολείται με θέματα όπως το επαγγελματικό καθεστώς των τσαμπουνιέρηδων και τη διάδοση της τσαμπούνας στα χωριά της Καρπάθου παλιότερα και σήμερα.

Μια ενδιαφέρουσα έκδοση για τη μουσική της Πάρου είναι αυτή του Μανόλη Χανιώτη *Παραδοσιακή Μουσική Πάρου*, Α΄ και Β΄ τόμος (Χανιώτης, 1996 και και 2001). Ο Χανιώτης, μαθητής του Σίμωνα Καρά, έκανε επιτόπιες ηχογραφήσεις στην Πάρο από το 1965. Από το υλικό αυτό εξέδωσε δύο βιβλία με τους σκοπούς μεταγραμμένους σε ευρωπαϊκή και παρασημαντική γραφή. Στα εισαγωγικά κείμενα δίνει στοιχεία για τα όργανα, όπου περιγράφει και την τσαμπούνα, ενώ παραθέτει και αρκετές φωτογραφίες με παλαιούς οργανοπαίκτες, παράλληλα με πολλούς σκοπούς και τραγούδια της τσαμπούνας. Η επόμενη σύντομη μελέτη έρχεται δέκα χρόνια μετά. Στο ένθετο του CD *Τσαμπούνες του Αιγαίου* (2007), ο Περικλής Σχινάς κάνει μια ενδιαφέρουσα ανάλυση του ρεπερτορίου των νησιών, διαχωρίζοντάς το σε δύο στρώματα: το παλαιότερο (της τσαμπούνας, της λύρας) και το νεώτερο (του βιολιού κοκ), και αναλύει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κάθε στρώματος. Τέλος, σημαντικές πληροφορίες αντλήθηκαν από την ηλεκτρονική έκδοση του μουσικού λεξικού Grove, κυρίως για άσκαυλους εκτός Ελλάδας (Cocks, Baines και Cannon, 2010). Στην επόμενη ενότητα όπου παρατίθεται η δισκογραφία της τσαμπούνας θα περιγραφούν και όσες εκδόσεις έχουν περαιτέρω πληροφοριακό υλικό.

Υπάρχουν επίσης τίτλοι βιβλιογραφίας με ιστορικά στοιχεία απαραίτητα για την παρούσα μελέτη. Καταρχάς βρέθηκαν κείμενα ξένων περιηγητών του 18<sup>ου</sup> αιώνα (Tournefort, 2003). Έπειτα υπάρχουν εκδόσεις με στοιχεία ιστορικά, γεωγραφικά,

πολιτικά και οικονομικά από τα πρώτα χρόνια του νέου ελληνικού κράτους και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Ραγκαβής, 1854 και Κυπραίος, 1911), όπως και νεώτερες εκδόσεις με ιστορικά, λαογραφικά, κοινωνικά και άλλα απαραίτητα στοιχεία.

Αναφέρω εδώ την έκδοση του δήμου Πάρου *Ιστορία της Πάρου και Αντιπάρου. Παριανά Λαογραφικά Θέματα* (Σοφιανού, Γεωργούσης, Βαρριάς, Χατζόπουλος και Μενέγος, 1989). Εδώ αναφέρονται εκτός από ιστορικά και άλλα στοιχεία που περιγράφουν το κοινωνικό και οικονομικό περιβάλλον του νησιού στους νεώτερους χρόνους.

Στον ίδιο χώρο κινείται και η πιο πρόσφατη μελέτη του Χρίστου Γεωργούση με τίτλο *Κυκλάδες Πάρος – Αντίπαρος* (1998). Αποτελεί μια ιστορική αναδρομή για την Πάρο και τις Κυκλάδες, έχοντας όμως αρκετά στοιχεία και για τη νεώτερη περίοδο, που συχνά λείπουν από άλλα ιστορικά έργα. Επίσης πρέπει να αναφέρω την πολύ σημαντική ιστοσελίδα *Πολιτιστική Πύλη του Αρχιπελάγους του Αιγαίου*, ([www.egeonet.gr](http://www.egeonet.gr)), υπό την αιγίδα του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού, όπου βρίσκονται πολλά στοιχεία για το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο των νησιών του Αιγαίου.

### **Επισκόπηση της δισκογραφίας**

Τα δισκογραφημένα κομμάτια τσαμπούνας στο παρελθόν είναι ελάχιστα. Υπάρχει βέβαια πλούσιο υλικό ηχογραφημένο σε κασέτες και βιντεοκασέτες, εκτός εμπορίου, από ιδιωτικά κυρίως γλέντια και διασκεδάσεις, στο οποίο όμως δεν υπάρχει εύκολη πρόσβαση. Ένα μέρος του προσωπικού μου αρχείου αποτελείται από τέτοιες ηχογραφήσεις, που έχουν αποκτηθεί μέσω προσωπικών γνωριμιών και σχέσεων με τσαμπουνιέρηδες και συγγενείς τους. Θεωρώ πολύ σημαντικό αυτό το κομμάτι του υλικού καθώς στις περιστάσεις τέτοιων ηχογραφήσεων οι τσαμπουνιέρηδες παίζουν συνήθως άνετα και ελεύθερα, ενώ στις προγραμματισμένες ηχογραφήσεις/καταγραφές υπάρχει σχεδόν πάντα μια αίσθηση αυτοσυγκράτησης. Οι πρώτες ηχογραφήσεις με τσαμπούνα έγιναν στην Αμερική το 1950. Πρόκειται για τρία κομμάτια που παίζει ο Καλύμνιος Ι. Μαΐλλης. Εδώ ωστόσο θα παρατεθούν χρονολογικά όσα παραδείγματα από τις Κυκλάδες μπόρεσα να εντοπίσω.

Τα πρώτα δείγματα κυκλαδίτικης τσαμπούνας έρχονται το 1968. Πρόκειται για τρία κομμάτια από τη Μύκονο, που κυκλοφόρησαν σε δίσκο βινυλίου με την επιμέλεια της Δόμνας Σαμίου και επανεκδόθηκαν σε διάφορα CD το 1995 και το

1996.<sup>1</sup> Οι τίτλοι αυτών είναι: *Μπάλος Παλιός Μυκόνου*, *Μπαλαριστός (Χορός Μυκόνου)* και *Ήλθεν ο καλός μου (Συρτός Μυκόνου)*. Τα δύο πρώτα είναι οργανικά ενώ στο τρίτο τραγουδάει η Δόμνα Σαμίου μαζί με την Θάλεια Σπανού. Σύμφωνα με τα ένθετα των εκδόσεων, τσαμπούνα παίζει ο Μυκονιάτης Αν. Βερώνης. Η ορχήστρα και στα τρία αυτά παραδείγματα αποτελείται από τσαμπούνα και τουμπάκι. Οι δίσκοι που βρέθηκαν αυτά τα κομμάτια αποτελούν συλλογές με σκοπούς και τραγούδια από διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Ωστόσο δεν τραγουδά κάποιος Μυκονιάτης αλλά η τραγουδίστρια Θάλεια Σπανού, από τους Φούρνους της Ικαρίας, μαζί με την επιμελήτρια της έκδοσης Δόμνα Σαμίου. Ο τσαμπουνιέρης Αναστάσιος Βερώνης ή *Καλαβρέζος*, δεν βρέθηκε να έχει συμμετοχή στη δισκογραφία αργότερα. Από συζητήσεις όμως με Μυκονιάτες τσαμπουνιέρηδες έμαθα πως θεωρούνταν ένας από τους καλύτερους τσαμπουνιέρηδες στο νησί και ακόμα καλύτερος οργανοποιός. Συγκεκριμένα γνώρισα τσαμπουνιέρηδες που είχαν τσαμπούνες κατασκευασμένες από αυτόν στο παρελθόν και οι οποίοι δήλωναν πως δεν θα τις πουλούσαν *ούτε για ένα εκατομμύριο*.

Το 1973 στο δίσκο *Τραγούδια Αμοργού, Κύθνου και Σίφνου*<sup>2</sup> του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, υπάρχει ένα κομμάτι, *Μπάλος*, που παίζει ο Φραγκίσκος Τζιωτάκης από τη Δρυοπίδα της Κύθνου. Ο Τζιωτάκης στον ίδιο δίσκο παίζει επίσης βιολί και τραγουδάει. Σε αυτόν τον σκοπό η τσαμπούνα του Τζιωτάκη είναι ελαφρώς ξεκούρδιστη, ενώ το ίδιο κομμάτι ακούγεται σαν δείγμα στην προθήκη με τις τσαμπούνες στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Φοίβος Ανωγειανάκης. Είναι πιθανό το χρονοδιάγραμμα για την ηχογράφιση να ήταν πιεστικό οπότε ο Τζιωτάκης δεν μπόρεσε να κουρδίσει με ακρίβεια το όργανο.<sup>3</sup> Το συγκεκριμένο παράδειγμα είναι το μόνο με τσαμπούνα σε αυτό το δίσκο, λειτουργώντας σαν «εξαιρετική περίπτωση» στα μουσικά σχήματα με βιολί που κυριαρχούν. Ο ίδιος ο Καράς στο σημείωμα στο οπισθόφυλλο του δίσκου γράφει σχετικά με το οργανολόγιο:

Η λύρα, χαρακτηριστικό μουσικό όργανο του Αιγαίου Πελάγους, έχει αντικατασταθεί πολύ ενωρίς εδώ από το βιολί, που παρέχει πολύ

<sup>1</sup> 14 από τους καλύτερους μπάλους, FIDELITY, 1995, Τραγούδια και σκοποί από διάφορες περιοχές της Ελλάδας Νο2 και Νο3, FIDELITY, 1996.

<sup>2</sup> Τραγούδια Αμοργού, Κύθνου και Σίφνου, SDNM, 1973.

<sup>3</sup> Το χρονοβόρο του κουρδίσματος της τσαμπούνας φαίνεται αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο σχετικά με την κατασκευή.

μεγαλύτερες δυνατότητες αναπτύξεως της μελωδίας. Βιολί, λαούτο, κάποτε και σαντούρι, απαρτίζουν τη νησιώτικη συναυλία. Σπανίζει η φλογέρα, διατηρείται όμως η τσαμπούνα με το γλυκόηχο κι ενθουσιαστικό παίξιμό της, όταν μάλιστα συνοδεύεται από το πρωτόγονο πήλινο τουμπάκι, το «πληνθίον» των βυζαντινών.

Δύο κομμάτια ακόμα, ένα από τη Μύκονο και ένα από την Κύθνο υπάρχουν στον δίσκο του Γιώργου Κονιτόπουλου *Στο σπίτι μου και στο χωριό*, του 1976<sup>4</sup>. Δεν υπάρχει πληροφοριακό υλικό εκεί, ωστόσο σύμφωνα με τον Ρόε (2001) στο κομμάτι με τίτλο *Τσαμπούνα μυκονιάτικη* παίζει ο Νικόλας Μανδηλαράς. Στο άλλο κομμάτι παίζει ο Φραγκίσκος Τζιωτάκης (*Τσαμπούνα θερμιώτικη*). Και στα δύο κομμάτια έχει γίνει μια απόπειρα σύμπραξης με λαούτο, που ενώ στο κομμάτι από την Κύθνο (Θερμιά) είναι επιτυχημένη, δεν συμβαίνει το ίδιο με τον σκοπό από τη Μύκονο, λόγω δυστυχώς κακού κουρδίσματος μεταξύ της τσαμπούνας και του λαούτου και κυρίως λόγω «απρόσεκτου» παιξίματος από το λαουτιέρα, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει καλός συντονισμός στο ρυθμό. Η περίπτωση αυτού του δίσκου είναι ιδιαίτερη. Πρόκειται για έναν εμπορικό δίσκο με καινούργια τραγούδια, όπου η τσαμπούνα από τη μια έχει το ρόλο μιας υπόμνησης του ηχητικού παρελθόντος, πράγμα που φαίνεται και από τις ονομασίες. Από την άλλη όμως υπάρχει και μια προσπάθεια «εκσυγχρονισμού» που δηλώνεται από την υποτυπώδη ενορχήστρωση. Ο τσαμπουνιέρης από τη Μύκονο συνοδεύεται από τουμπάκι και λαούτο, ενώ στην εκτέλεση του Τζιωτάκη υπάρχουν λαούτο, τουμπερλέκι και παλαμάκια. Το λαούτο και στις δύο περιπτώσεις συνοδεύει με τρίφωνες συγχορδίες και όχι με ανοιχτές,<sup>5</sup> που τουλάχιστον στην Κύθνο συνηθιζόταν (και συνηθίζεται και σήμερα). Ο Τζιωτάκης παίζει τσαμπούνα, βιολί και τραγουδάει. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ήταν σταθερός συνεργάτης του θεάτρου της Δώρας Στράτου, του Λυκείου των Ελληνίδων και άλλων αντίστοιχων φορέων. Αυτό συνέβη αφενός επειδή είναι μόνιμος κάτοικος Αθηνών, και αφετέρου επειδή παίζει δύο σολιστικά όργανα.<sup>6</sup> Το γεγονός αυτό του επέτρεψε να είναι ένας από τους σχετικά γνωστούς μουσικούς των Κυκλάδων στην

<sup>4</sup> Στο σπίτι μου και στο χωριό, ASTERIAS, 1976.

<sup>5</sup> Δίφωνες συγχορδίες, τονική και πέμπτη και κάποιες φορές τονική και τέταρτη.

<sup>6</sup> Υπάρχει και ένα οικονομικό κριτήριο. Ο Τζιωτάκης μαζί με έναν λαουτιέρα αποτελεί μια πλήρη ορχήστρα, οπότε και είναι προτιμητέος από μια ορχήστρα αποτελούμενη από τρία ή τέσσερα άτομα.

πρωτεύουσα, και να θεωρείται από κάποιους ακόμα και «γενάρχης» των νεότερων τσαμπουνιέρηδων.

Από το 1976 η επόμενη κυκλοφορία τραγουδιού ή σκοπού με τσαμπούνα από τις Κυκλάδες έρχεται το 1983 με τον δίσκο βινυλίου *Σκοποί και τραγούδια απ' τ' Απεράθου της Νάξου*,<sup>7</sup> σε επιμέλεια του Γιάννη Ζευγόλη, με δύο σκοπούς, έναν *Συρτό* και μία *Βλάχα*. Τσαμπούνα παίζει ο Αντώνης Αναματερός ή *Σμπιρλαντώνης*. Το 1985 κυκλοφορεί ένας δίσκος βινυλίου αφιερωμένος στη μουσική της Άνδρου: *Οι χοροί της Άνδρου: Συρτός & Μπάλλος*.<sup>8</sup> Εκεί ο τσαμπουνιέρης Βασίλης Τουντασιάκης παίζει τον *Κατσιβέλικο*. Και στους δύο αυτούς δίσκους η τσαμπούνα συνοδεύεται μόνο από τουμπάκι, λειτουργώντας πάλι σαν υπόμνηση του πρόσφατου ηχητικού παρελθόντος. Ενδιαφέρον είναι πως οι σκοποί *Βλάχα* και *Κατσιβέλικος* είναι στενά (αλλά όχι αποκλειστικά) συνδεδεμένοι με την περίοδο των αποκριών, που σύμφωνα με όλους τους πληροφορητές μου αλλά και την προσωπική μου εμπειρία, είναι στενά συνδεδεμένες με την τσαμπούνα.

Δέκα χρόνια μετά, το 1993, κυκλοφορεί με πάλι με μουσική επιμέλεια του Ζευγόλη ο δίσκος *Ανέφαλα Θαλασσινά*,<sup>9</sup> όπου τραγουδά η Ειρήνη Κονιτοπούλου – Λεγάκη. Στο δίσκο αυτό παίζεται κατά βάση αξώτικο ρεπερτόριο και υπάρχουν δύο κομμάτια με τσαμπούνα.<sup>10</sup> Εκεί τσαμπούνα παίζει ο Θεολόγος Γρύλλης από την Πάτμο, με τσαμπούνα και τρόπο διαφορετικό από αυτό των Κυκλάδων. Εκτενή κριτική σε αυτήν την έκδοση και ιδιαίτερα στο γεγονός πως δεν συμμετέχει αξώτης τσαμπουνιέρης έχει κάνει ο Σπηλιάκος (1999, σελ. 115). Σε επικοινωνία με τον Ζευγόλη μου δήλωσε πως ήταν δική του επιλογή ο Γρύλλης. Συγκεκριμένα τον προτίμησε γιατί μπορούσε να παίζει από διαφορετικές τονικότητες, να παίζει αυτά ακριβώς που ήθελε κοκ. Είχε την δυνατότητα να συνεννοηθεί χρησιμοποιώντας ένα γλωσσικό μουσικό κώδικα που οι περισσότεροι «παραδοσιακοί» τσαμπουνιέρηδες δεν κατείχαν. Ο επιμελητής δηλαδή προτίμησε κάποιον οργανοπαίκτη με τον οποίο μπορούσε να συνεννοηθεί μουσικά παρά κάποιον φορέα της παράδοσης της τσαμπούνας της Νάξου ο οποίος πιθανόν να δημιουργούσε κάποια δυσκολία στη διαδικασία της ηχογράφησης.

<sup>7</sup> Σκοποί και τραγούδια απ' τ' Απεράθου της Νάξου, Απεραθίτικος Σύλλογος Νάξου, 1983.

<sup>8</sup> Οι χοροί της Άνδρου: Συρτός & Μπάλλος, Σύλλογος για την Ανάπτυξη της Άνδρου «Δημήτρης Μπαλλής», 1985.

<sup>9</sup> Ανέφαλα Θαλασσινά, LYRA, 1993

<sup>10</sup> *Κοτσάτος τζαμπούνας Απειράνθου και Πηδηχτός Νάξου – Οργανικό τσαμπούνας.*

Το 1994 κυκλοφορεί ένας προσωπικός δίσκος του Θεολόγου Γρύλλη με 18 τραγούδια και σκοπούς.<sup>11</sup> Πρόκειται για την πρώτη δισκογραφική έκδοση αποκλειστικά με τσαμπούνα. Εκεί υπάρχουν και κάποια κυκλαδίτικα, χωρίς ωστόσο οποιαδήποτε τεκμηρίωση και τίτλους όπως *μυκονιάτικο*, *συρτός*, *ναζιώτικο*, ενώ κάποιοι τίτλοι είναι λανθασμένοι. Σε όλα τα κομμάτια (εκτός από ένα) η τσαμπούνα συνοδεύεται από λαούτο. Γενικά πρόκειται για μια πρόχειρη έκδοση, και φαίνεται και από τον τρόπο εκτέλεσης των σκοπών.

Ο Γρύλλης, μόνιμα και αυτός εγκατεστημένος στην Αθήνα, συνεργαζόταν από το 1964 με τον Σίμωνα Καρά. Όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος παρακινήθηκε εμμέσως από τον ίδιο τον Καρά να παίζει σκοπούς από άλλα νησιά για τις ανάγκες των ραδιοφωνικών εκπομπών. Στην πορεία των χρόνων έπαιξε ένα μεγάλο ρεπερτόριο χωρίς όμως να υπάρχει καθόλου το τοπικό χρώμα και ύφος.<sup>12</sup> Φαίνεται πως αποκόπηκε από την τοπική παράδοση της Πάτμου (ή έστω κάποιου άλλου νησιού) και έγινε ένας «στουντιακός» και «συναυλιακός» μουσικός (ένας session μουσικός αλλιώς) έξω από την παράδοση, αλλά μέσα στα δίκτυα της δισκογραφικής παραγωγής παραδοσιακής μουσικής της πρωτεύουσας.

Επίσης το 1994 κυκλοφορεί το *Folk Music of Greece*,<sup>13</sup> σε επιμέλεια του Γερμανού μουσικολόγου Wolf Dietrich. Στο CD περιλαμβάνεται ένας σκοπός από τη Νάξο και ένας από την Πάρο. Ο *Μπάλος* που παίζει ο Μπατίστας Μπαρμπαρήγος από τη Νάουσα, είναι ο μοναδικός σκοπός από την Πάρο που έχω υπόψη μου που κυκλοφόρησε τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ο δίσκος αυτός αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση καθώς πρόκειται για μια έκδοση με καθαρά εθνομουσικολογικό χαρακτήρα. Ο Dietrich ηχογραφεί τους μουσικούς την περίοδο 1966 – 1969, στο «φυσικό» τους περιβάλλον, στα σπίτια τους, σε καφενεία, σε γαμήλιες πομπές. Στο συνοδευτικό ένθετο, περιλαμβάνονται σχόλια για τα τραγούδια καθώς και κάποια γενικά στοιχεία για την ελληνική μουσική.

Το 1995 κυκλοφορεί από την FM Records στη σειρά *Ελληνικά παραδοσιακά όργανα* το CD *Γκάνιντα – τσαμπούνα – ζουρνάς*. Εκεί παίζει πάλι ο Γρύλλης 7 σκοπούς ανάμεσα στους οποίους υπάρχουν και σκοποί από τις Κυκλάδες. Η έκδοση έχει ένθετο που περιγράφει το όργανο, κυρίως μέσα από το βιβλίο του Ανωγειανάκη. Εκεί η τσαμπούνα συνοδεύεται άλλοτε από τουμπάκι και άλλοτε από ορχήστρα

<sup>11</sup> Θεολόγος Γρύλλης, *Τα χορευτικά μας*, PANIVAR, 1994

<sup>12</sup> Για παράδειγμα: «Δωδεκανησιακή σούστα», όταν ακόμα και σήμερα στα δωδεκάνησα σχεδόν σε κάθε νησί διατηρείται μια ιδιαίτερου ύφους τοπική «σούστα».

<sup>13</sup> *Folk Music of Greece: collected and edited by Wolf Dietrich*, Topic Records, 1994.

αποτελούμενη από λαούτο, σαντούρι και τουμπελέκι. Υπάρχουν πάλι τίτλοι ατεκμηρίωτοι όπως *Μυκονιάτικος* αλλά και λανθασμένοι όπως ο *Αγέρανος Νάξου*, σκοπός που στον προσωπικό του δίσκο του 1994 ονομάζεται *Αγέρανος Πάρου*. Για το συγκεκριμένο σκοπό ο ίδιος ο Γρύλλης που είχε πει πως το άκουσε στο αρχείο του Σίμωνα Καρά παιγμένο από τον παριανό τσαμπουνιέρη Βασίλη Σκιαδά (ή *Κουτσοβασίλη*).

Στον δίσκο *Θύμησες* του Ματθαίου Γιαννούλη που κυκλοφορεί το 1996<sup>14</sup> υπάρχει ο αξώτικος σκοπός *πάμε στα ντουμπάκια* που παίζει ο Αντώνης Αναματερός (ή *Σπιρλαντώνης*) από την Απείρανθο της Νάξου. Στη συγκεκριμένη έκδοση υπάρχουν τραγούδια της Νάξου με ενορχήστρωση και ηχοληψία ενός νεότερου εμπορικού δίσκου. Με τον ίδιο τρόπο (κρουστά, λαούτο, κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο) συνοδεύεται και η τσαμπούνα.

Το 2000 κυκλοφορεί ο δίσκος *Με σαμπούνες και τουμπάκια*, αφιερωμένος στη Μύκονο από την εταιρεία EROS. Πρόκειται για μια πρωτοβουλία του γνωστού Μυκονιάτη μουσικού Γιάννη Ζουγανέλη, όπου παίζουν τέσσερις<sup>15</sup> τσαμπουνιέρηδες από τη Μύκονο. Ένα χρόνο μετά, το 2001, κυκλοφορεί η πληρέστερη μέχρι σήμερα έκδοση αφιερωμένη στην τσαμπούνα, το CD *σαμπούνες μυκονιάτικες*.<sup>16</sup> Περιέχει πλούσιο ένθετο, ενώ παίζουν οι ίδιοι τσαμπουνιέρηδες με το προηγούμενο δίσκο. Επίσης υπάρχουν συνεντεύξεις των μουσικών, στοιχεία για την κατασκευή και τις δυνατότητες της τσαμπούνας ενώ υπάρχουν και κείμενα μουσικολογικού αλλά και ανθρωπολογικού προσανατολισμού. Όπως είδαμε μέσα σε δύο χρόνια υπήρξαν δύο εκδόσεις μόνο με τσαμπούνα με την μία να αποτελεί και πρότυπο μέχρι σήμερα. Το 2001 κυκλοφορεί το *Παραδοσιακή μουσική Πάρου – Αντιπάρου*, σε επιμέλεια του Μανόλη Χανιώτη. Πρόκειται για ηχογραφήσεις από το αρχείο του Χανιώτη, και περιλαμβάνει δύο σκοπούς με τσαμπούνα.

Από εκεί και μετά έχουν κυκλοφορήσει αρκετοί δίσκοι που περιέχουν σκοπούς με τσαμπούνα από τις Κυκλάδες. Υπάρχουν CD για την Κύθνο (2003), όπως και μια πρόσφατη κυκλοφορία για την Πάρο (2010). Μία έκδοση ωστόσο που πρέπει να αναφερθεί είναι το *Bagripes of Greece*,<sup>17</sup> σε επιμέλεια του Wolf Dietrich που κυκλοφόρησε το 2005. Πρόκειται για μια εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος έκδοση

<sup>14</sup> Θύμησες, SPOT MUSIC, 1996

<sup>15</sup> Πρόκειται για τους Μιχάλη Κουνάνη ή Μπαμπέλη, Παναγιώτη Κουκά, Λευτέρη Σικινιώτη ή *Καντενάσο* και Γεράσιμο Σικινιώτη ή *Γερασιμάρα*.

<sup>16</sup> Σαμπούνες Μυκονιάτικες, LYRA, 2001

<sup>17</sup> Bagripes of Greece: Recordings and notes by Wolf Dietrich, Topic Records, 2005

αφιερωμένη στους άσκαυλους στην Ελλάδα, με ηχογραφήσεις που έγιναν σε μια περίοδο τριάντα ετών. Ο Dietrich προσπαθεί να εξηγήσει τους λόγους υποχώρησης της τσαμπούνας και της γκάιντας, ενώ τα κομμάτια αποτελούν επιτόπιες ηχογραφήσεις από Μακεδονία, Θράκη, Κρήτη, Κάλυμνο, Σάμο, Χίο, Κω και Τήνο. Είναι οι μόνες ηχογραφήσεις από το νησί της Τήνου και τη Κω και οι πρώτες από τη Σάμο. Επίσης αρκετά κομμάτια δεν υπάρχουν στο CD ολόκληρα, αλλά παρατίθενται σύντομα αποσπάσματα διάρκειας ενός ή δύο λεπτών, περιγράφοντας στην ουσία το ηχόχρωμα των οργάνων και τον τρόπο παιξίματος.

Μία άλλη έκδοση που πρέπει να αναφερθεί είναι μια ζωντανή ηχογράφιση από συναυλία που έγινε στη Γέργερη της Κρήτης. Πρόκειται για το CD *Τσαμπούνες του Αιγαίου*.<sup>18</sup> Εκεί παίζουν τσαμπουνιέρηδες από Πάρο, Κάλυμνο, Κάρπαθο και Κρήτη. Το ένθετο είναι πλούσιο και υπάρχει και ένα ενδιαφέρον κείμενο για το ρεπερτόριο στα νησιά του Αιγαίου (Σχινάς, 2007).

Η παρουσία της τσαμπούνας στην δισκογραφία είναι όπως φάνηκε πολύ μικρή. Αυτές ωστόσο οι σποραδικές εμφανίσεις είναι δυνατόν να καταταχθούν σε κάποιες διακριτές κατηγορίες. Υπάρχουν ηχογραφήσεις καθαρά εθνομουσικολογικού προσανατολισμού, όπως οι δίσκοι που έχει επιμεληθεί ο Wolf Dietrich. Με παρόμοιο χαρακτήρα έχουν γίνει κάποιες ελληνικές ερευνητικές εκδόσεις όπως του Καρά και της Σαμίου παλαιότερα, ή το *Σαμπούνες Μυκονιάτικες* και το *Τσαμπούνες του Αιγαίου* πιο πρόσφατα. Μια δεύτερη κατηγορία είναι οι εκδόσεις τοπικών φορέων που έχουν περισσότερο χαρακτήρα διάσωσης και υπόμνησης του ηχητικού παρελθόντος, χωρίς όμως περαιτέρω έρευνα και τεκμηρίωση, όπως τα *Σκοποί και τραγούδια απ' τ' Απεράθου*, *Παραδοσιακή μουσική Πάρου – Αντιπάρου*, *Οι χοροί της Άνδρου* κ.ο.κ. Μια τελευταία κατηγορία είναι οι πιο εμπορικού χαρακτήρα ηχογραφήσεις: *Στο σπίτι μου και στο χωριό*, του Γιώργου Κονιτόπουλου, το *Θύμησες* του Ματθαίου Γιαννούλη, οι δίσκοι του Γρύλλη, το *Ανέφαλα Θαλασσινά* κ.λπ. Δεν είναι βέβαια όλοι αυτοί οι δίσκοι στο ίδιο ύφος, αλλά είναι περισσότερο εμπορικού παρά ερευνητικού χαρακτήρα.

Όπως είδαμε μέχρι στιγμής για τα νησιά που αποτελούν το θέμα της μελέτης η δισκογραφία είναι σχεδόν μηδενική. Δεν υπάρχει κανένα δείγμα από τη μουσική της τσαμπούνας στη Σύρο και ελάχιστα δείγματα από την Πάρο, οπότε θεωρώ πως η παρούσα εργασία μπορεί να προσφέρει κάποιες περαιτέρω πληροφορίες για το ρεπερτόριο αυτών των νησιών.

---

<sup>18</sup> *Τσαμπούνες του Αιγαίου*, Δήμος Ρούβα – Σείστρον, 2007

## **Πρώτο κεφάλαιο: Ιστορικό – πολιτισμικό περιβάλλον και η τσαμπούνα**

### **1.1 Εισαγωγή**

Στο κεφάλαιο αυτό περιγράφεται το ιστορικό και πολιτισμικό περιβάλλον στα δύο υπό μελέτη νησιά. Επιχειρείται μια συνοπτική ιστορική αναδρομή μέσω της οποίας γίνονται κατανοητές και οι μεταλλάξεις στο κοινωνικό-οικονομικό και ακολούθως στο πολιτισμικό περιβάλλον. Κατά την αναδρομή αυτή δίνεται βάρος σε κάποια χρονικά ορόσημα που αποτελούν σημεία καμπής στην ιστορία των δύο νησιών. Μετά την ιστορική αυτή αναδρομή αναλύονται περαιτέρω τα στοιχεία που αφορούν περισσότερο την παρούσα εργασία, δηλαδή το πολιτισμικό περιβάλλον και η αλληλεπίδρασή του με την τσαμπούνα και βεβαίως τους τσαμπουνιέρηδες, στο παρελθόν και σήμερα.

### **1.2 Συνοπτική ιστορική αναδρομή**

Αυτή η ενότητα χωρίζεται στις εξής περιόδους:

- Μέχρι την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους
- Μέχρι τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα
- Τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα με 1922
- 1922 με 1945
- 1945 με περίπου 1965
- 1965 με 1985
- 1985 με 2002

Κάποιες από τις χρονολογίες – ορόσημα πιθανόν να φαίνονται χωρίς ενδιαφέρον, αλλά στη συνέχεια θα γίνει ξεκάθαρος ο λόγος που έγινε η συγκεκριμένη επιλογή.

Ήδη από την εποχή των πρώτων διομολογήσεων της Γαλλίας και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας το 1535, οι καθολικοί τίθενται υπό την προστασία των Γάλλων, προνόμιο που διατηρήθηκε για αιώνες. Κατά τον 16ο μέχρι τον 18ο αιώνα, ο πληθυσμός της Σύρου ήταν περίπου 2.500 καθολικοί και 150-200 ορθόδοξοι (Μαυροειδή, Κέκου και Σπυροπούλου, 2005). Εντυπωσιακό είναι το ποσοστό των

Καθολικών στο νησί. Για τη διαδικασία επικράτησης του καθολικού δόγματος αναφέρει σχετικά η Κέκου :

Η συγκρότηση καθολικής κοινότητας στις Κυκλάδες συντελείται σε τρία επίπεδα, που αντιστοιχούν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές: την άφιξη καθολικού πληθυσμού μαζί με τους νέους κυρίαρχους, την προσχώρηση ορθόδοξων αρχόντων στον καθολικισμό προκειμένου να διατηρήσουν την υψηλή κοινωνική τους θέση, και τέλος την προσέλευση ευρύτερων ομάδων που πυροδοτείται από την προσπάθεια οικονομικής και κοινωνικής ανόδου, αλλά και τη δράση των καθολικών μοναστικών ταγμάτων.(2005)

Στην Πάρο υπήρχε μικρότερος πληθυσμός καθολικών, οι οποίοι εκδιώχθηκαν κατά τα Ορλωφικά (1770-1774), όταν το νησί αποτελούσε έδρα του ρωσικού στόλου στο Αιγαίο (Γεωργούσης, 1998, σελ. 147).

Η διατήρηση ουδετερότητας στη Σύρο κατά την επανάσταση του 1821 είχε ως αποτέλεσμα την προσέλκυση πολυάριθμων προσφύγων από τη Μικρά Ασία, τη Χίο και άλλα μέρη. Η δυναμική των προσφύγων ήταν τεράστια. Συγκεκριμένα έχουμε το μοναδικό παράδειγμα ίδρυσης μίας νέας και σύντομα ευημερούσας πόλης, της Ερμούπολης, εκ του μηδενός σε μια μέχρι τότε ακατοίκητη περιοχή, με μηδαμινή σχεδόν συμμετοχή των ντόπιων κατοίκων. Οι έποικοι ήταν περισσότεροι από όλους τους Συριανούς. Κυρίως ναυτικοί και έμποροι, μετέδωσαν νέο δυναμισμό στο νησί, που παράλληλα με την οικονομική του ανάπτυξη, εξελίχθηκε σε διοικητικό και πολιτιστικό κέντρο. Δραστηριότητες, όπως η διακίνηση σιταριού και πολεμοφοδίων για τους εμπόλεμους, η εκποίηση λειών πολέμου αλλά και πειρατικών λαφύρων, η εξαγορά αιχμαλώτων και το δουλεμπόριο απέφεραν πλούτο στους Ερμούπολίτες. Με αυτή τη διαδικασία ανατράπηκε και η παραδοσιακή αναλογία καθολικών-ορθόδοξων υπέρ των δεύτερων. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1828 οι κάτοικοι της Ερμούπολης αριθμούσαν τους 13.800, από τους οποίους το ένα τρίτο ήταν Χιώτες και το ένα πέμπτο Σμυρνιοί και Αίβαλιώτες (Μαυροειδή κ.α., 2005). Από εκείνη τη εποχή αρχίζει ένας διαχωρισμός των κατοίκων, όχι τόσο λόγω του δόγματος, όσο λόγω της καταγωγής και της οικονομικής κατάστασης. Η Μόσχου εξετάζει αυτήν την ιστορική περίοδο:

Οι χιακής καταγωγής καπιταλιστές αποτελούσαν την άρχουσα τάξη της Σύρου και νέμονταν όχι μόνο την οικονομική δύναμη αλλά και την πολιτική εξουσία. Στη Σύρο σχηματίστηκε η "χιακή" και η "αντιχιακή" πολιτική μερίδα: στην πραγματικότητα, οι πλούσιοι, οι αστοί και οι φτωχοί. Οι πρώτοι πάντως αποτελούσαν μια άρχουσα τάξη εύρωστη οικονομικά, άπληστη, καλοζωισμένη, στραμμένη προς την Ευρώπη, από την πλευρά της συγκρότησης ιδεολογίας, ενώ το "δυτικό" θρησκευτικά στοιχείο του νησιού είναι οι φτωχοί, γεωργοί αυτόχθονες.(2005)

Πρέπει βεβαίως να σημειωθεί πως δεν ήταν όλοι οι νέοι κάτοικοι εύποροι. Μεταξύ των νέων εποίκων υπήρξαν πολυάριθμοι φτωχοί πρόσφυγες που αποτέλεσαν τον πρώτο πυρήνα της εργατικής τάξης στο νησί. Σε αυτήν την εργατική τάξη προσχώρησαν και αρκετοί παλαιοί κάτοικοι της Σύρου, που από αγρότες άρχισαν να στρέφονται προς την μισθωτή εργασία. Ανάμεσα λοιπόν στην άρχουσα αστική τάξη και την κατώτερη αγροτική, υπήρχε και μια κατώτερη (και κατώτατη) εργατική.

Η Πάρος από παλιότερα και για αρκετά χρόνια ακόμα αποτελεί μια παλαιού τύπου αγροτοκτηνοτροφική κοινωνία, με μικρή συνεισφορά του εμπορίου στην οικονομία, κυρίως μέσω ντόπιων ναυτικών. Ο Tournefort που επισκέφτηκε τα νησιά του Αιγαίου το 1700-1702 αναφέρει για την Πάρο: «το νησί καλλιεργείται με επιμέλεια. Διατηρούν πολλά κοπάδια. Το εμπόριό τους συνίσταται σε σιτάρι, κριθάρι, κρασί, όσπρια, σουσάμι και βαμβακερά υφάσματα.[...] Το νησί είναι γεμάτο από πέρδικες και αγριοπερίστερα[...]Το φρέσκο κρέας είναι καλό και αφθονούν οι χοίροι.» (2003, σελ. 221)

Μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους το 1830, αναπτύχθηκε στη Σύρο το εμπόριο των υφασμάτων, του μεταξιού, των δερμάτων, των σιδηρικών, και παράλληλα δημιουργήθηκε ένα ισχυρό τραπεζοπιστωτικό σύστημα. Μέχρι το 1860 η νεοϊδρυθείσα Ερμούπολη έχει γίνει το μεγαλύτερο εμπορικό λιμάνι της χώρας με παράλληλη ανάπτυξη και των πρώτων βιομηχανικών δομών. Αυτή η οικονομική ανάπτυξη συνοδεύεται και από ανάλογη άνθηση της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής που σφραγίστηκε με την ανέγερση του Δημοτικού Θεάτρου «Απόλλων» το 1864 και της Λέσχης Ελλάς (1862-1863). Παράλληλα σημειώθηκε πλούσια εκδοτική κίνηση με τη λειτουργία τυπογραφείων, την έκδοση βιβλίων και την κυκλοφορία

τοπικών εφημερίδων. Όπως βλέπουμε η κοινωνία της Σύρου αστικοποιείται με ραγδαίους ρυθμούς, σε μεγάλο βαθμό όμως αφήνοντας έξω από αυτή τη διαδικασία τους παλαιότερους γηγενείς κατοίκους.<sup>19</sup> Στην Πάρο δεν υπάρχει κάποια αξιοσημείωτη αλλαγή σε αυτή τη χρονική περίοδο. Το νησί ακολουθεί το ρυθμό ζωής που είχε και στο παρελθόν. Η περιγραφή του Ραγκαβή για την Πάρο δίνει ταυτόσημη σχεδόν εικόνα με αυτή του Tournefort, ενάμιση αιώνα νωρίτερα:

Η νήσος καλλιεργείται πρεπόντως και έχει και νομάς ουκ ολίγας. Τα κύρια προϊόντα σινίστανται εις σίτον ολίγον, κριθήν, όσπρια, σήσαμον, βαμβάκιον, μέλι και κηρίον. η θήρα είναι άφθονος, προ πάντων πέρδικες, φάσαι και αγριοπερίστερα. το κρέας καλόν. χοίροι ευρίσκονται. αι οπώραι αφθονώταται και εύγευστοι. το μάρμαρον είναι τω όντι κάλλιστον, κατά την φήμην.(1854, σελ. 52)

Παρά την εικόνα του «ευλογημένου» τόπου, δυστυχώς για την πλειοψηφία των κατοίκων τα πράγματα είναι διαφορετικά. Η Σοφιανού αναφέρει συγκεκριμένα:

Η μεγαλύτερη ιδιοκτησία άνηκε στους λίγους και στα μοναστήρια, ενώ η μάζα φυτοζωούσε. Το πνεύμα του φεουδαρχισμού ήταν έκδηλο και σαν βραχνάς έπνιγε κάθε πρόοδο. Ο άρχοντας ή ο αφέντης δικαιούται να έχει το λόγο, ο κολίγος μόνο ν' ακούει του επιτρέπεται και να υπακούει.(1989, σελ. 94)

Αντίστοιχες οι συνθήκες που περιγράφει και ο Αλιπράντης :

Το κράτος αγνοεί κάθε προοδευτική κίνηση και προσπάθεια. Το σκότος και η αμάθεια παντού βασιλεύει. Οι ιδιοκτησίες των αφεντάδων είναι τώρα σκορπισμένες σε περισσότερες κατ' αναλογία κολιγικές οικογένειες οι οποίες ζουν στις κατοικίες μαζί με τα ζώα, μακριά από τα χωριά, χωρίς μόρφωση, χωρίς κοινωνική πρόνοια, χωρίς σχολεία τα οποία προορίζονται μόνο για τα

---

<sup>19</sup> Ο διαχωρισμός αυτός θυμίζει τον αντίστοιχο διαχωρισμό μεταξύ Ρομά και Βλάχων στην Ηράκλεια Σερρών. Βλ. Παπακώστας (2007, σελ. 71).

παιδιά των αρχοντάδων. Η τοκογλυφία οργιάζει [...] Δεν επαρκεί ούτε για τ' αλάτι του.(2003, σελ. 255)

Με την παρακμή της ιστιοφόρου ναυτιλίας και τη ενσωμάτωση της Θεσσαλίας η ισορροπία ανάμεσα στη Σύρο και την υπόλοιπη Ελλάδα αλλάζει. Το λιμάνι της Ερμούπολης είναι πλέον περιττό ως ενδιάμεσος εμπορικός σταθμός ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση. Συνεχίζει ωστόσο να ανθεί η βιομηχανία: αλευροβιομηχανία, υαλουργία, ναυπηγοεπισκευαστική μονάδα, ενώ το κλείσιμο του 19ου αιώνα σήμανε τον προσανατολισμό της βιομηχανικής δραστηριότητας κυρίως στην κλωστοϋφαντουργία (Μαυροειδή κ.α., 2005). Στην Πάρο την ίδια εποχή επαναλειτουργούν από μια βελγική εταιρία τα λατομεία μαρμάρου. Η εταιρία κατασκεύασε μέχρι και σιδηροδρομική γραμμή από το χώρο των λατομείων στο Μαράθι έως το λιμάνι της Παροικιάς, για τη μεταφορά των μαρμάρων. Ωστόσο σύντομα χρεοκόπησε και το εγχείρημα εγκαταλείφθηκε (Γεωργούσης, 1998, σελ. 194). Μία ακόμα προσπάθεια βιομηχανικής μορφής ανάπτυξης λάμβανε χώρα από το 1889 όταν η Ελληνική Εταιρία Οίνων και Οινοπνευμάτων εξάγει κρασιά στη Γαλλία και την υπόλοιπη Ελλάδα (Σοφιανού κ.α., 1989, σελ. 94). Για τη σημασία της ιδιωτικής πρωτοβουλίας και την αδιαφορία του κράτους εκείνη την εποχή γράφει και ο Κυπραίος:

Από της συστάσεως του Βασιλείου η Κυβερνητική μέριμνα ουδέποτε επεξετάθη και μέχρι της νήσου Πάρου, ήτις εσφάδαζε και σφαδάζει έτι υπό το κράτος της Κυβερνητικής αβλεψίας.[...] ανάπτυξις και πρόοδος γεωργική και κτηνοτροφική παρατηρείται τα τελευταία έτη , οφειλόμενη εις ιδιωτικήν πρωτοβουλίαν. (1911, σελ. 17)

Το 1922 πολυάριθμοι πρόσφυγες καταλήγουν στη Σύρο, ενώ ένας σημαντικός αριθμός οικογενειών φθάνουν και στην Πάρο. Στη Σύρο οι πρόσφυγες αναζωογόνησαν τη βιομηχανία, κυρίως μέσω του πλήθους του φτηνού εργατικού δυναμικού, ενώ στην Πάρο η εγκατάσταση των προσφύγων βοηθά την ανανέωση της γεωργίας (Καριώρης και Καλογεροπούλου, 2005). Νέα καλλιέργεια αποτελεί ο καπνός. Υπάρχει μεγάλη παραγωγή που οδηγεί σε ίδρυση εφορίας καπνού που κλείνει μετά το 1960 (Σοφιανού κ.α., 1989, σελ. 95).

Η ανάπτυξη και στα δύο νησιά ανακόπτεται βίαια με την κήρυξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Μετά την απελευθέρωση συνεχίζεται η παρακμή των νησιών. Η Σύρος ήδη από τον πόλεμο και λόγω βομβαρδισμών υφίσταται μεγάλες ζημιές σε υποδομές, αλλά και σε ανθρώπινες ζωές. Με απόφαση των ιταλικών δυνάμεων κατοχής εξαιρέθηκε από τις διανομές του Ερυθρού Σταυρού. Λόγω του μεγάλου πληθυσμού, της ελάχιστης καλλιεργήσιμης γης και του μεγάλου εργατικού ναυτικού και αστικού πληθυσμού, είχε τα περισσότερα θύματα αναλογικά από όλα τα αστικά κέντρα. Πέθαναν από πείνα 8000- 9000 κάτοικοι της Ερμούπολης κυρίως (Χάλαρης, 2006, σελ. 57).

Μετά την απελευθέρωση πολλές βιομηχανίες μετακινούνται στον Πειραιά ή αλλού και αρχίζει η μεγάλη οικονομική παρακμή. Το 1951 ο πληθυσμός του νησιού είναι 27,971 ενώ 20 χρόνια αργότερα, το 1971 ο πληθυσμός μειώνεται και είναι 16,082 (Κουνάδης, 1982, σελ. 40). Αντίστοιχα στην Πάρο η μετανάστευση αποτελεί πληγή. Οι Παριανοί μεταναστεύουν μαζικά στην Αθήνα, όπου πολλοί εργάζονται στην Πεντέλη ως λατόμοι, στην Αμερική και αλλού (Ραγκούση-Κοντογιώργου, 2009). Η γεωργική παραγωγή μειώνεται και το νησί μαραζώνει.

Η κατάσταση αλλάζει πολύ σιγά μετά το 1965. Στη Σύρο γίνονται οργανωμένες προσπάθειες από την Καθολική Εκκλησία για την αύξηση και τον εκσυγχρονισμό της αγροτικής παραγωγής (Παπαδοπούλου-Κοντοπόδη, 2003). Στην Πάρο πολύ δειλά κάνει τα πρώτα βήματα ο τουρισμός. Αυτή παραμένει η κατάσταση μέχρι περίπου το 1985, με τη διαφορά πως η οικονομία της Πάρου στρέφεται όλο και περισσότερο γύρω από τον τουρισμό με αποτέλεσμα την εγκατάλειψη των πρωτογενών δραστηριοτήτων, ενώ στη Σύρο αποτελεί συμπληρωματικό στοιχείο στην οικονομία του νησιού, ενώ παράλληλα συνεχίζεται η αποβιομηχανοποίηση.

Από το 1985 και μετά η οικονομία της Πάρου αναπτύσσεται με φρενήρεις ρυθμούς, πάντα όμως σε συνάρτηση με τον τουρισμό. Η βελτίωση στις θαλάσσιες συγκοινωνίες που φέρνουν πιο κοντά το κέντρο στο νησί, έχει ως συνέπεια πολλοί κάτοικοι της πρωτεύουσας να επιθυμούν να αποκτήσουν εξοχικό σπίτι στην Πάρο. Αυτή η αύξηση στη ζήτηση της παραθεριστικής κατοικίας έχει ως συνέπεια την άνθηση νέων κλάδων. Καταρχήν ο κλάδος της οικοδομής, που σήμερα αποτελεί το πιο προσοδοφόρο κομμάτι της παριανής οικονομίας και έπειτα όλοι οι τύποι παροχής υπηρεσιών γύρω από τους νέους εποχικούς επισκέπτες (Πίττας, 2008, σελ. 104). Στη Σύρο αναπτύσσεται σταθερά αλλά με πιο ήπιους ρυθμούς ο τουρισμός, ενώ

εξακολουθεί να είναι σημαντική η παραγωγή αγροτικών προϊόντων, κυρίως κηπευτικών, λόγω της ανάπτυξης των θερμοκηπιακών καλλιεργειών.

Όπως είναι φανερό από τα παραπάνω, από τα μέσα του περασμένου αιώνα και μετά υπήρξαν ραγδαίες αλλαγές στο κοινωνικό και οικονομικό περιβάλλον των νησιών, όπως και ολόκληρης άλλωστε της Ελλάδας. Η μετανάστευση και η εγκατάλειψη των δραστηριοτήτων του παρελθόντος τάραξε τον ιστό της παραδοσιακής κοινωνίας. Σε αυτό το πλαίσιο υποχώρησαν και πολλά πολιτισμικά στοιχεία του παρελθόντος, όπως για παράδειγμα και η τσαμπούνα και οι αφορμές που παιζόταν.

### 1.3 Οι Παγκυκλαδικές Συναντήσεις

Είναι γνωστό πως από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 υπήρξε μια στροφή της νεότερης γενιάς προς την παραδοσιακή μουσική. Η τάση ωστόσο της εποχής ήταν προς τις μουσικές και τα «εξωτικά» όργανα κυρίως της εγγύς ανατολής. Μουσικοί όπως ο Ross Daly και οι Δυνάμεις του Αιγαίου σύστησαν στο ευρύ κοινό ακούσματα και ηχοχρώματα άγνωστα στους περισσότερους. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως στο ένθετο του πρώτου δίσκου<sup>20</sup> από τις Δυνάμεις του Αιγαίου, υπάρχει φωτογραφία με διάφορα όργανα και δίπλα οι ονομασίες τους. Όσο περνούσαν όμως τα χρόνια άρχισαν να γίνονται γνωστά και άλλα μουσικά ιδιώματα, λιγότερο ίσως εξωτικά, αλλά πιο κοντά στη μουσική πράξη περιοχών της χώρας. Έγιναν σε χώρους όπως το Ηρώδειο συναυλίες παραδοσιακής μουσικής που μεταδόθηκαν πολλές φορές τηλεοπτικά και μεγάλος αριθμός νέων ήρθε σε επαφή με την παραδοσιακή μουσική μέσω των πολυάριθμων χορευτικών συγκροτημάτων.

Με αυτό τον τρόπο αρχίζει να υπάρχει μια «ανακάλυψη» άλλων, περισσότερο «λαϊκών» οργάνων όπως η γκάιντα, ο ζουρνάς, ή η τσαμπούνα. Νέοι μουσικοί, είτε έχοντας μια σχέση εντοπιότητας με κάποιο νησί είτε όχι, άρχισαν δειλά (ίσως και στα τυφλά) να ενδιαφέρονται και για την τσαμπούνα. Την ίδια εποχή γίνονται και οι πρώτες εκδόσεις δίσκων αφιερωμένες στην τσαμπούνα (οι δύο εκδόσεις με τους Μυκονιάτες τσαμπουνιέρηδες, 2000 και 2001). Υπάρχει λοιπόν ένα κλίμα που επιτρέπει μια πιο οργανωμένη προσέγγιση στο ζήτημα τσαμπούνα και τσαμπουνιέρης και αυτή ήταν η πρώτη Παγκυκλαδική Συνάντηση Λαϊκών Πνευστών.

---

<sup>20</sup> Δυνάμεις του Αιγαίου, LYRA, 1985

Οι Παγκυκλαδικές Συναντήσεις Λαϊκών Πνευστών είναι μια ιδέα του προϊστάμενου του Τμήματος Πολιτισμού και Εκπαιδευτικών Θεμάτων της Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Κυκλάδων, Τάσου Αναστασίου. Ο Αναστασίου πρότεινε το 2002 στον διευθυντή του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων και καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών Λάμπρο Λιάβα να γίνει μια συνάντηση τσαμπουνιέρηδων στην Κέα, μια και εκεί υπήρχαν περισσότεροι τσαμπουνιέρηδες απ' ό,τι σε άλλα νησιά. Η νομαρχία ανέλαβε τα οργανωτικά θέματα και το μουσείο μαζί με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών την επιστημονική υποστήριξη. Σε αυτήν την πρώτη συνάντηση μαζεύτηκαν 25 τσαμπουνιέρηδες από διάφορα νησιά. Την επόμενη χρονιά (οπότε συμμετείχα κι εγώ πρώτη φορά) οι μουσικοί ήταν περίπου 40 και κάθε χρόνο συγκεντρώνονται περισσότεροι με κορυφαία τη 8<sup>η</sup> συνάντηση του 2010 στη Σύρο όπου βρέθηκαν περισσότεροι από 200 μουσικοί. Η διαφορά στα μεγέθη και στη δυναμική είναι ορατή και στις δύο φωτογραφίες της επόμενης σελίδας. Η επίδραση των συναντήσεων στους τσαμπουνιέρηδες και κατ' επέκταση στην τσαμπούνα, όσο αφορά τη διάδοση και τη δημοφιλία, είναι πραγματικά καταλυτική. Προσωπικά θεωρώ πως αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον ζήτημα για περαιτέρω μελέτη και διερεύνηση.

Η τσαμπούνα, αν και υπάρχει κίνδυνος να θεωρηθώ ρομαντικός, πραγματικά αναγεννήθηκε μέσα από αυτές τις συναντήσεις. Γνωρίζω τσαμπουνιέρηδες που τα είχαν παρατήσει πολλά χρόνια και με αφορμή την επόμενη συνάντηση έφτιαξαν καινούργια όργανα, έκαναν «πρόβες», θυμήθηκαν το παλιό τους ρεπερτόριο και έπαιζαν στο νησί τους με κάθε αφορμή. Ακόμα πιο σημαντικό θεωρώ το γεγονός πως οι τσαμπουνιέρηδες, με την επικοινωνία και σύμπραξή τους με τσαμπουνιέρηδες από άλλα νησιά, ξεπέρασαν τις αναστολές τους, ή ακόμα και την ντροπή που ένιωθαν παλαιότερα, για να παίξουν δημόσια. Με αυτόν τον τρόπο, νέο κοινό πλησίασε την τσαμπούνα και στη συνέχεια υπήρξαν και οι πρώτοι νέοι μαθητές, μικρά παιδιά και ενήλικες. Στη συνέχεια θα αναφερθούν στοιχεία σχετικά με το ρόλο της τσαμπούνας στο πολιτισμικό περιβάλλον των δύο νησιών στο παρελθόν και μέχρι το 2002. Έπειτα, θα περιγραφεί η κατάσταση όπως διαμορφώνεται σήμερα 9 χρόνια μετά την πρώτη συνάντηση.



**Εικόνα 1**

**Αναμνηστική φωτογραφία από τη 2<sup>η</sup> συνάντηση στην Κέα (Τζια) το 2002. (Του Τάσου Αναστασίου)**



**Εικόνα 2**

**Αναμνηστική φωτογραφία από την 8<sup>η</sup> συνάντηση στη Σύρο το 2010. (Του Ιωσήφ Πέρρου)**

## 1.4 Το πολιτισμικό περιβάλλον στα δύο νησιά

### Η Σύρος

Ο Συριανός Αββάς Στέφανος Δελλαρόκας (Della Roca) γράφει το 1790 για τις επιδόσεις των συγχρόνων του Συριανών στο γλέντι και στο χορό:

...τους βλέπει κανείς να χορεύουν όλη τη νύχτα στη μεγάλη αυλή της εκκλησίας και τη μέρα κάτω από τη σκιά ενός δέντρου. Οι πιο επιφανείς κυρίες, οι οποίες μπορούν να βγουν έξω εκείνες τις μέρες, έρχονται με άλογα, ενώ προπορεύονται ζαμπούνες και τύμπανα, που προαγγέλλουν από μακριά την άφιξή τους.

και παρακάτω: «Το λαούτο και η λύρα, είδος βιολιού με τρεις χορδές είναι τα όργανα που γνωρίζουν καλύτερα». Στα μέσα ωστόσο του επόμενου αιώνα η κατάσταση ήταν πολύ διαφορετική. Όπως είδαμε παραπάνω, στη Σύρο υπήρξε διαδικασία ραγδαίας και έντονης αστικοποίησης από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που είχε ολοκληρωθεί στις αρχές του 20<sup>ου</sup>. Η αστική τάξη απολάμβανε ασυνήθιστα για την εποχή πολιτιστικά προϊόντα: θεατρικές παραστάσεις, όπερες και οπερέτες, μπαλέτα κοκ. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως το Λύκειο Ελληνίδων Σύρου ιδρύθηκε το 1915 και είναι το πρώτο περιφερειακό Λύκειο, μετά την ίδρυση του Κεντρικού Λυκείου των Αθηνών το 1911. Ωστόσο ο απόηχος από αυτά τα γεγονότα έφτανε σε κάποιο βαθμό μέχρι και τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Μάρκου Βαμβακάρη στην *Αυτοβιογραφία* του (Βέλλου-Κάιλ, 1978, σελ. 57): «Θέατρα υπήρχανε στη Σύρα αλλά εγώ δεν επήγαινα να πούμε. Αλλά τα ακούγαμε, ερχόντουσαν από εκεί τα τραγούδια και τα ακούγαμε.» Αξίζει να σημειωθεί πως ο πατέρας του Βαμβακάρη ήταν τσαμπουνιέρης και ο μικρός Μάρκος τον συνόδευε με το τουμπάκι, ενώ είχε επιχειρήσει να μάθει τσαμπούνα όταν ήταν μικρός, πριν φύγει από τη Σύρο (Βέλλου-Κάιλ, 1978, σελ. 62). Ήδη λοιπόν από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα το μουσικό περιβάλλον στη Σύρο ήταν πολύ διαφορετικό σε σχέση με τα άλλα νησιά των Κυκλάδων. Αντίστοιχο ήταν το πολιτισμικό περιβάλλον την ίδια εποχή στο νησί της Σάμου. Η Σάμος, όπου έλαβαν χώρα παρόμοιες διαδικασίες εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης, απέκτησε μια ανθηρή αστική τάξη, η

οποία ζητούσε τον αντίστοιχο τρόπο διασκέδασης και όχι τη μουσική και τα όργανα του παλιού αγροτικού παρελθόντος. Αυτή η προτίμηση παραπέμπει σαφώς σε επιλογές που αντιστοιχούν στις υπάρχουσες κοινωνικές διαστρωματώσεις, τόσο σε οικονομικό όσο και συμβολικό επίπεδο. Η τσαμπούνα, ενώ αποτελούσε για αιώνες βασικό όργανο στις ιδιωτικές διασκεδάσεις αλλά και τους δημόσιους χορούς, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα εκτοπίστηκε από άλλα όργανα, στα αστικά κέντρα αρχικά και στην ύπαιθρο στη συνέχεια (Γαλανού και Διονυσόπουλος, 2009, σελ. 51). Θεωρώ πως η περίπτωση της Σύρου μπορεί εύκολα να παραλληλιστεί με αυτή της Σάμου, καθώς οι κοινωνικές διεργασίες που συνέβησαν ήταν παρόμοιες. Με αυτόν τον τρόπο εξηγείται ικανοποιητικά η μεγάλη υποχώρηση της τσαμπούνας στη Σύρο, όπως επίσης και η διαφορετική πλέον προσέγγιση του ρεπερτορίου όπως θα φανεί καλύτερα στο τρίτο κεφάλαιο. Από σύγχρονες μαρτυρίες μαθαίνουμε πως η τσαμπούνα ακουγόταν συχνά στα χωριά μέχρι τη δεκαετία του 1960. Την πρωτοχρονιά, την περίοδο την αποκριών, αλλά και με άλλες αφορμές η τσαμπούνα έπαιζε στα σπίτια και στα καφενεία και ήταν ο μόνος τρόπος διασκέδασης. Αργότερα και με την επιρροή της δισκογραφίας η χρήση της τσαμπούνας ατόνησε, και το λαϊκό ρεπερτόριο του μουζουκίου επικράτησε.

## Η Πάρος

Στην Πάρο αντιθέτως επιβίωνε το παλαιότερο μουσικό γίνεσθαι. Παρότι το instrumentarium είχε εμπλουτιστεί από τις αρχές σχεδόν του 20<sup>ου</sup> αιώνα με βιολί, λαούτο, σαντούρι αλλά και κλαρίνο (Χανιώτης, 1996, σελ. 287), «τα βιολιά» ήταν κατά κάποιο τρόπο όργανα πολυτελείας. Έπαιζαν σε ειδικές περιπτώσεις ενώ η τσαμπούνα αναλάμβανε την ψυχαγωγία σε κάθε περίπτωση. Χαρακτηριστική είναι η φράση που μου έχουν μεταφέρει κατά καιρούς πληροφορητές μου: *Κάθε κατ'κιά και μια τζαμπούνα*,<sup>21</sup> δηλαδή σε κάθε σπίτι υπήρχε μια τσαμπούνα, κι αν δεν έπαιζε ο νοικοκύρης, θα έπαιζε κάποιος από την παρέα του. Αργότερα και κυρίως μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, οπότε οι κοινωνικές δομές διαταράχθηκαν λόγω της μεγάλης μετανάστευσης, η τσαμπούνα υποχώρησε. Πρόκειται βέβαια και για την εποχή που η δισκογραφία και το ραδιόφωνο εξαπλώνονται αρκετά., γεγονός που δρα συμπληρωματικά. Τα νεώτερα τραγούδια γίνονται τώρα της μόδας. Όπως μου έχει πει

---

<sup>21</sup> Κατ'κιά ή κατοικιά είναι η αγροικία. Σε άλλα νησιά των Κυκλάδων λέγεται θυμωνιά ή θεμωνιά.

χαρακτηριστικά ο Μανώλης Ραγκούσης, Παριανός επαγγελματίας κλαριντζής γεννημένος το 1921, *ό,τι τραγούδια βγαίνανε στους δίσκους τα παίζαμε*. Σε αυτό το πλαίσιο η τσαμπούνα υποχωρεί, αλλά σε καμία περίπτωση όσο υποχώρησε στη Σύρο.

Πρέπει να προστεθεί εδώ πως οι τσαμπουνιέρηδες δεν ήταν επαγγελματίες. Θα δέχονταν μικρά χρηματικά ποσά σαν φιλοδωρήματα, αλλά τις περισσότερες φορές έπαιζαν για την ευχαρίστηση της παρέας ή της οικογένειάς τους. Οι λίγες περιπτώσεις που έχω υπόψη μου, που κάποιοι ζητούσαν επιτακτικά χρήματα για να παίξουν θεωρούνται κατά κάποιο τρόπο κατακριτέες. Ίσως να παίζει και αυτό το γεγονός κάποιο ρόλο στην υποχώρηση του οργάνου, καθώς δεν υπήρχε η προσδοκία από τους νεότερους μιας μελλοντικής χρηματικής ανταμοιβής, ώστε να ασχοληθούν με την τσαμπούνα, σε αντίθεση με άλλα νησιά όπως πχ την Κάλυμνο ή την Κάρπαθο, όπου η τσαμπούνα παίζεται από πολλούς επαγγελματίες και με αξιόλογες χρηματικές αμοιβές.

### **1.5 Η τσαμπούνα και οι τσαμπουνιέρηδες στο γύρισμα του αιώνα**

Σε αυτήν την υποενότητα εξετάζεται η κατάσταση που βρισκόταν η τσαμπούνα, όσο αφορά τη διάδοση και τη χρήση της στα δύο νησιά, στη χρονική περίοδο λίγο πριν την πρώτη Παγκυκλαδική συνάντηση μέχρι σήμερα. Αυτή η περίοδος συμπίπτει και με την προσωπική μου ενασχόληση με το όργανο. Οι πληροφορίες που αναφέρονται παρακάτω έχουν συλλεχθεί αφενός μέσω προσωπικών μου παρατηρήσεων και σημειώσεων και αφετέρου μέσω εκτενών συζητήσεων με τσαμπουνιέρηδες, τουμπακάρηδες<sup>22</sup> αλλά και απλούς φίλους της τσαμπούνας στα δύο νησιά. Στην επεξεργασία αυτών των συζητήσεων καταλυτική ήταν η εργασία του Κάβουρα (1999), στον τρόπο ανάλυσης των πληροφοριών. Σημειώνω πως όλοι οι πληροφορητές μου (εκτός ίσως από τον κλαριντζή Μανώλη Ραγκούση) ανήκουν στην κατηγορία που εξετάζει ο Κάβουρας. Πρόκειται για απλούς οργανοπαίκτες που παίζουν μόνο για την ευχαρίστησή τους και ο λόγος τους *«...περιέχει στοιχεία ενός ευρύτερου αφηγηματικού λόγου, που απηχεί τις ιδέες, τις ενέργειες και τις συμπεριφορές πολλών άλλων, επώνυμων και ανώνυμων...»* (1999, σελ. 353)

Στη Σύρο το όργανο ήταν εντελώς παραγκωνισμένο. Οι τσαμπουνιέρηδες, όλοι καθολικοί, θα απέφευγαν να παίξουν δημόσια. Όπως μου ανέφερε συνομιλητής

---

<sup>22</sup> *Τουμπακάρης* λέγεται αυτός που παίζει *τουμπακί*, το μικρό τύμπανο που συνοδεύει την τσαμπούνα στις Κυκλάδες.

μου: στην Ερμούπολη ειδικά θ' ακούγαμε και κάνα ου... Αρκετοί είχαν σταματήσει να παίζουν για πολλά χρόνια, ενώ όταν κάποιοι ενδιαφέρθηκαν να ξανασχοληθούν δεν μπορούσαν να βρουν όργανο. Οι ενεργοί τσαμπουνιέρηδες θα έπαιζαν σε σπίτια με αφορμή μια παρέα ή μια γιορτή, αλλά δύσκολα θα έπαιρναν το όργανο μαζί τους στο καφενείο ή σε μια ταβέρνα. Πληροφορητές μου μετέφεραν την άποψή τους πως ακόμα και υπεύθυνοι του τοπικού παραρτήματος του Λυκείου Ελληνίδων δεν τους θεωρούν αξιόλογους παραδοσιακούς μουσικούς του νησιού. Η ύπαρξη και επιβίωση του οργάνου ήταν σε μεγάλο βαθμό άγνωστη ακόμα και μέσα στη Σύρο, ειδικά στους ορθόδοξους. Το παρακάτω περιστατικό περιγράφει γλαφυρά αυτήν την κατάσταση.

Έναν χειμώνα προσκλήθηκα από το Λύκειο Νάουσας Πάρου να παίξω τσαμπούνα συνοδεύοντας τη χορευτική ομάδα του σχολείου στους περιφερειακούς μαθητικούς καλλιτεχνικούς αγώνες, που εκείνη τη χρονιά έγιναν στη Σύρο. Στην Ερμούπολη μείναμε σε ξενοδοχείο, του οποίου οι ιδιοκτήτες ήταν Συριανοί. Ένα βράδυ συναντήθηκα με φίλους μου Συριανούς τσαμπουνιέρηδες και πήγαμε σε μια ταβέρνα σε κάποιο χωριό, όπου παίζαμε. Όταν γύρισα αργά στο ξενοδοχείο η ξενοδόχος με ρώτησε ευγενικά αν πέρασα καλά όπου πήγα. Της απάντησα πως ήμουν σε ένα χωριό και έπαιζαν πολλές τσαμπούνες. Με ρώτησε τότε με ένα βλέμμα πραγματικά γεμάτο απορία και έκπληξη: *Έχουμε τσαμπούνες στη Σύρο;* Το περιστατικό αυτό έλαβε χώρα τον Ιανουάριο του 2004, όταν οι τσαμπουνιέρηδες είχαν ήδη αρχίσει να εκδηλώνονται περισσότερο. Στους συγκεκριμένους αγώνες και ένα λύκειο της Σύρου εμφανίστηκε με ζωντανή συνοδεία τσαμπούνας, κάτι που θεωρώ αδιανόητο να συνέβαινε λίγα χρόνια πιο πριν. Η τσαμπούνα, όπως φαίνεται, μπορεί να αποτελέσει στο μέλλον στοιχείο μιας νεότερης «συριανής πολιτισμικής ταυτότητας» τόσο των καθολικών, όσο και των ορθοδόξων.

Μετά τις Παγκυκλαδικές Συναντήσεις, οι Συριανοί τσαμπουνιέρηδες απέκτησαν πολύ περισσότερο θάρρος και «θράσος». Η επαφή με τους τσαμπουνιέρηδες των άλλων νησιών, οι παρέες που σχηματίστηκαν, η επαφή με ένα ενθουσιώδες για την τσαμπούνα κοινό ανανέωσε το ενδιαφέρον τους και τους έδωσε ίσως ένα πείσμα να συνεχίσουν. Όπως μου είπαν έπαιζαν σε αρκετές εκδηλώσεις των τοπικών πολιτιστικών συλλόγων, όπως σε κάλαντα, σε κοπές πρωτοχρονιάτικης πίττας, σε αποκριάτικους χορούς κλπ. Έτσι σιγά – σιγά άρχισε να δημιουργείται ένα νέο κοινό και ενδιαφέρον για την τσαμπούνα. Παλαιοί τσαμπουνιέρηδες άρχισαν να παίζουν ξανά, νέοι εκδήλωσαν ενδιαφέρον, ακόμα και μικρά παιδιά άρχισαν να μαθαίνουν τσαμπούνα. Σε αυτό ειδικά το γεγονός πρέπει να επισημανθεί η συμβολή

του Ιωσήφ Πρίντεζη, ενός από τους «νεότερους από τους παλιούς» τσαμπουνιέρη από το Φοίνικα, ο οποίος έχει την υπομονή αλλά και την ικανότητα να κάνει μαθήματα σε μικρά παιδιά, με πολύ καλά όπως έχω παρατηρήσει αποτελέσματα. Στους μαθητές του συγκαταλέγονται και ενήλικες, καθολικοί και ορθόδοξοι. Συγκεκριμένα μου είπε πως η καθολική ενορία του χωριού του έχει προσφέρει μια αίθουσα προκειμένου να γίνονται μαθήματα, αλλά απέφυγε να πάει, καθώς ανησυχεί μήπως με αυτόν τον τρόπο αποτραπούν παιδιά ορθόδοξων οικογενειών από το να συμμετέχουν.

Ωστόσο κατά δήλωση του ίδιου πολύς κόσμος ακόμα θεωρεί πως η τσαμπούνα είναι *όργανο παρακατιανό, δεν ξέρουν από πού προέρχεται, πώς ονομάζεται*. Σε σχετική μου ερώτηση μου απάντησε πως αποφεύγει να πάρει την τσαμπούνα μαζί του σε μια ταβέρνα γιατί *είναι οι δέκα που γουστάρουνε κι οι άλλοι πενήντα δεν γουστάρουνε. [...] Υπάρχουνε και στα χωριά αντιδραστικοί, του κυριλέ...*

Στην Πάρο η κατάσταση ήταν διαφορετική. Η τσαμπούνα είχε υποχωρήσει, αλλά όχι στο βαθμό που αυτό είχε συμβεί στη Σύρο. Οι ενεργοί τσαμπουνιέρηδες ήταν αρκετοί, αν και ηλικιωμένοι, και έβρισκαν συχνά αφορμές για να παίξουν. Αρκετοί θα έβγαιναν για τον *Άι Βασίλη*, τα κάλαντα το βράδυ της παραμονής της Πρωτοχρονιάς, ενώ περισσότερες αφορμές βρίσκονταν την περίοδο των Αποκριών. Βέβαια, οι δημόσιες εμφανίσεις της τσαμπούνας ήταν σχετικά περιορισμένες. Για παράδειγμα, τσαμπούνα θα παιζόταν στο πανηγύρι της Αναλήψεως στο Πίσω Λιβάδι, αλλά όχι στο πανηγύρι της Παναγίας στην Παροικιά στις 15 Αυγούστου, όταν το κοινό είναι παραπάνω από 10 χιλιάδες άτομα. Επίσης η τσαμπούνα θα έπαιζε κάποια τραγούδια σε ένα γάμο, αλλά μόνο όταν ο τσαμπουνιέρης ήταν κάποιος κοντινός στις οικογένειες των νεόνυμφων. Αν κάποιος νέος της Πάρου δεν είχε προσωπικές ή οικογενειακές σχέσεις με κάποιον τσαμπουνιέρη, είναι πιθανόν να μη γνώριζε καθόλου την τσαμπούνα.

Η κατάσταση αυτή στην Πάρο αλλάζει, ως ένα σημείο και με την προσωπική μου συμβολή. Από το 1997 παίζω επαγγελματικά σε γάμους, πανηγύρια και άλλες εκδηλώσεις, αρχικά παίζοντας κρουστά και στη συνέχεια τραγουδώντας και παίζοντας τσαμπούνα. Με αυτόν τον τρόπο η τσαμπούνα άρχισε να παίζεται σε εκδηλώσεις που αλλιώς δεν θα έφτανε, για πρακτικούς περισσότερο λόγους. Αυτός που έδινε τα χρήματα για μια εκδήλωση (γάμος ή ό,τι άλλο) δεν θα πλήρωνε ακόμα ένα «μερδικό» για να ακουστούν τρία ή τέσσερα τραγούδια με τσαμπούνα. Όσο περνάει όμως ο καιρός και η τσαμπούνα παίζεται δημόσια, δημιουργείται και στην

Πάρο ένα νέο κοινό για το ρεπερτόριό της. Σε μια συνομιλία που είχα πριν κάποια χρόνια με έναν γνωστό μου, σχολιάζαμε το γεγονός πως ο αδελφός του, λίγο μεγαλύτερος από εμένα στην ηλικία, ήταν σχεδόν «φανατικός» με την τσαμπούνα. Με αυτό ως αφορμή τον ρώτησα αν έπαιζε κάποιος συγγενής ή οικογενειακός φίλος. Τότε και προς μεγάλη μου έκπληξη μου απάντησε πως πιθανότατα από εμένα άκουσε πρώτη φορά τσαμπούνα. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστεί πως δεν ισχυρίζομαι πως «ανάστησα» την τσαμπούνα στην Πάρο. Σίγουρα όμως βοήθησα κάποιους παλιότερους να ξεπεράσουν τη συστολή τους βλέποντας κάποιον νέο και «σπουδασμένο» μουσικό να παίζει τσαμπούνα. Αυτό επιβεβαιώνεται και από κάποια περιστατικά. Κάποιες φορές παίζοντας σε γάμους και πανηγύρια τσαμπούνα, με πλησίασαν τσαμπουνιέρηδες, τους οποίους εκτιμώ πολύ ως οργανοπαίκτες, και μου ζήτησαν να παίξουν με την τσαμπούνα μου. Δηλαδή σε μια εκδήλωση που ήταν καλεσμένοι, αλλά δεν είχαν όργανο καθώς θα ντρέπονταν να παίξουν τσαμπούνα, τους «προκάλεσα» να παίξουν. Αυτοί με τη σειρά τους έπαιξαν και έλαβαν τη ζωνρή επιδοκιμασία του κοινού. Με αντίστοιχο τρόπο και μετά τις Παγκυκλαδικές Συναντήσεις, η τσαμπούνα άρχισε να γίνεται πιο δημοφιλής και στο νησί της Πάρου.

### **1.6 Κάποια πρώτα συμπεράσματα**

Η τσαμπούνα βρέθηκε στο περιθώριο της μουσικής ζωής για αρκετά χρόνια σε πολλά νησιά. Όπως αναφέρει και ο Λιάβας σε μια συνέντευξή του: *είχα την εντύπωση ότι η τσαμπούνα στο Αιγαίο έχει υποχωρήσει σε πολύ μεγάλο βαθμό* (Μαυροειδής, 2006, σελ. 37). Ήταν μια λογική εξέλιξη καθώς άλλαζε ραγδαία το οικονομικό περιβάλλον των νησιών, όπως και οι παλαιές κοινωνικές δομές. Όταν αργότερα άρχισε να υπάρχει γενικότερο ενδιαφέρον για την παραδοσιακή μουσική, άρχισαν δειλά κάποιοι νέοι να ενδιαφέρονται για την τσαμπούνα και τη μουσική της. Καταλυτικό ωστόσο αποτέλεσμα στην «αναβίωση» της τσαμπούνας είχαν οι Παγκυκλαδικές Συναντήσεις. Προσωπικά πιστεύω πως χωρίς την εμπειρία των Συναντήσεων τα πράγματα σήμερα για την τσαμπούνα και τους τσαμπουνιέρηδες θα ήταν εντελώς διαφορετικά.

## Δεύτερο κεφάλαιο: Η τσαμπούνα

### 2.1 Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η τσαμπούνα των Κυκλάδων. Κατηγοριοποιείται σε σχέση με τους άσκαυλους του κόσμου, αλλά και τους άσκαυλους της Ελλάδας, εξετάζεται η κατασκευή και η ονοματολογία αυτής και των μερών της, για τον κοινό οργανολογικό τύπο που συναντάται στην Πάρο και στη Σύρο. Στη συνέχεια αναφέρονται κάποια στοιχεία για τους κατασκευαστές του οργάνου, ενώ στο τέλος περιγράφεται ο τρόπος παιχνιδιού σε συνάρτηση με τις τεχνικές δυνατότητες και τους περιορισμούς που προκύπτουν απ' την κατασκευή.

### 2.2 Η τσαμπούνα και οι άσκαυλοι χωρίς ισοκράτη

Η τσαμπούνα και τα συγγενικά της όργανα που θα αναφερθούν στη συνέχεια, ανήκουν στο λεγόμενο πρωτόγονο τύπο ασκαύλων (Baines, 1995). Ο Baines τα ονομάζει «απλούς γλωττιδοφόρους αυλούς με χοάνη με ασκό» (bag hornpipes) και πιστεύει, ακολουθώντας την εξελικτιστική σκέψη, ότι είναι τα πλέον πρωτόγονα, καθώς βρίσκονται πιο κοντά στην ιδέα του απλού γλωττιδοφόρου αυλού, του οποίου αποτελούν άμεση εξέλιξη. Οι άσκαυλοι κατηγοριοποιούνται με κύριο τυπολογικό χαρακτηριστικό τον μελωδικό τους αυλό. Διαχωρίζονται ωστόσο οι πρωτόγονοι άσκαυλοι από τις άλλες κατηγορίες, ορίζοντας κύριο χαρακτηριστικό τους την απουσία διακριτού αυλού ισοκράτη. Έτσι, άσκαυλοι από την Ελλάδα και γενικότερα την περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και της Βόρειας Αφρικής, τα Βαλκάνια και την περιοχή του Καυκάσου αλλά και την Ινδία εμπίπτουν σε αυτήν την κατηγορία. Πρόκειται για όργανα με μονό ή διπλό αυλό, κάποιες φορές και χωρίς ασκό, στα οποία η παραγωγή ήχου γίνεται από μονό επικρουστικό γλωσσίδι, τύπου κλαρινέτου (εφεξής: μονό γλωσσίδι). Συγκεκριμένα, στο Αιγαίο υπάρχει η *τσαμπούνα*, που στην Κρήτη ονομάζεται *ασκομαντούρα*, στη βορειοανατολική Τουρκία (αλλά και στους Έλληνες Ποντίους) το *tulum* ή *αγγείον*, το *parkarzuk* στην Αρμενία, το *gudastviri* στην Γεωργία, το *chiboni* στην περιοχή του Καυκάσου, το *shüvür* στους ούγγρο – φινλανδικούς πληθυσμούς του Βόλγα, το *masák* και *śruti uranga* στην Ινδία (Cocks

κ.α., 2010) , το *mezwed* ή *mezoued* στην Βόρεια Αφρική (κυρίως στο Μαγκρέμπ), και το *Ney Anban* και *Jirba* στην περιοχή του Περσικού Κόλπου.

Στα όργανα με ασκό, αυτός σχεδόν πάντα αποτελείται από επεξεργασμένο δέρμα κατσικιού και σπανιότερα προβάτου. Οι αυλοί στη μεγάλη πλειοψηφία των οργάνων είναι κατασκευασμένοι από καλάμι, είναι ισομήκεις και κυλινδρικοί, είναι ενωμένοι μεταξύ τους και στερεώνονται σε μια αυλακωτή βάση, ενώ συχνά απολήγουν σε μια ή δύο χοάνες. Μπορεί να έχουν ίδιο αριθμό τρυπών (συνήθως 5:5, σπανιότερα 6:6), μπορεί και όχι (5:0, 5:1, 5:2, 5:3). Έτσι, στην πρώτη περίπτωση, οι δύο αυλοί παίζουν σε ταυτοφωνία, ενώ στη δεύτερη όχι. Ο ένας αυλός είναι δυνατόν να συμπεριφέρεται σαν μεταβλητός ισοκράτης, ειδικά στις περιπτώσεις 5:1 και 5:2 (Σαρρής, 2007, σελ. 80).

### **2.3 Οι άσκαυλοι στην Ελλάδα**

Οι άσκαυλοι που συναντώνται σήμερα στην Ελλάδα χωρίζονται σε δύο ομάδες: στην ομάδα της γκάιντας και την ομάδα της τσαμπούνας. Τα όργανα της ομάδας της γκάιντας συναντώνται σε περιοχές της ηπειρωτικής χώρας, και κυρίως σε περιοχές της Θράκης και της Μακεδονίας, ενώ μέχρι πρόσφατα υπήρχε γκάιντα και στη Λέσβο, στη Θάσο, στην Καρυστία και σε χωριά της Θεσσαλίας<sup>23</sup>. Λέγοντας γκάιντα εννοούμε όργανα με μονό μελωδικό αυλό που έχει 6 ή 7 τρύπες, καθώς και τρύπα για τον αντίχειρα στο πίσω μέρος και διακριτό αυλό ισοκράτη. Υπάρχουν αρκετοί τύποι γκάιντας που παρουσιάζουν μικρές διαφορές μεταξύ τους, αλλά στα πλαίσια αυτής της εργασίας δεν θα υπάρξει περαιτέρω ανάλυση. Πολύ περισσότερα στοιχεία για τις γκάιντες στην Ελλάδα υπάρχουν στη διατριβή του Σαρρή (2007, σελ. 93).

Στην Ελλάδα σήμερα χρησιμοποιούνται τρεις τύποι τσαμπούνας. Η τσαμπούνα 5:1, δηλαδή με πέντε τρύπες στον ένα μελωδικό αυλό και μία στον άλλο, η τσαμπούνα 5:3, με πέντε τρύπες στον ένα μελωδικό αυλό και τρεις στον άλλο και η τσαμπούνα 5:5, δηλαδή με πέντε τρύπες σε κάθε μελωδικό αυλό. Μια ειδική περίπτωση είναι το μονοτσάμπουνο ή η μαντούρα, δηλαδή ένα απλό καλάμι με πέντε τρύπες, χωρίς ασκό, με μονό γλωσσίδι, είτε κομμένο πάνω στο ίδιο καλάμι, είτε ξεχωριστό που σφηνώνει μέσα στον αυλό με τις τρύπες. Το μονοτσάμπουνο βέβαια

<sup>23</sup> Παράδειγμα από το Ξυνονέρι Καρδίτσας. Βρέθηκε στο: [http://launch.groups.yahoo.com/group/laika\\_aerofona/message/1404](http://launch.groups.yahoo.com/group/laika_aerofona/message/1404)

δεν είναι άσκαυλος, αλλά αναφέρεται εδώ καθώς αποτελεί μια απλή μορφή τσαμπούνας χωρίς ασκό.

### **2.3.1 Το μονοτσάμπουνο**

Το μονοτσάμπουνο, που στην Κρήτη λέγεται μαντούρα, αποτελεί όπως αναφέρθηκε ήδη μια απλοϊκή (και πιθανότατα προγενέστερη) μορφή της τσαμπούνας. Στα νησιά των Κυκλάδων, κατά την προσωπική μου εμπειρία, δεν πρόκειται για αυθύπαρκτο μουσικό όργανο. Αντιθέτως, είναι είτε παιδικό παιχνίδι, είτε όργανο μαθητείας για κάποιον που μαθαίνει ή θέλει να μάθει τσαμπούνα.<sup>24</sup> Μία φορά μόνο στην Τζια (Κέα), στα πλαίσια της Παγκυκλαδικής συνάντησης του 2003, συνάντησα μονοτσάμπουνο προσαρμοσμένο σε μικρό ασκό αλλά επρόκειτο για μεμονωμένη περίπτωση. Ο τσαμπουνιέρης – κατασκευαστής, είχε φτιάξει αυτό το όργανο για τον οκτάχρονο εγγονό του ο οποίος τότε μάθαινε τσαμπούνα. Ωστόσο στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη εκτίθενται δύο παιδικά μονοτσάμπουνα προσαρμοσμένα σε κύστη χοίρου από την Άνδρο και την Κύθνο, καθώς και μια συσκευή παραγωγής ήχου με έναν αυλό από τους Φούρνους της Ικαρίας. Στην Κρήτη αντίθετα, η μαντούρα αποτελεί, έστω και με μικρή πλέον διάδοση, αυθύπαρκτο όργανο. Σχετική είναι και η ονοματολογία των οργάνων: ενώ το μονοτσάμπουνο ονοματίζεται ως προς την τσαμπούνα, στην Κρήτη η ασκομαντούρα ονοματίζεται με αναφορά στη μαντούρα (Σχινάς, 2007).

### **2.3.2 Η τσαμπούνα 5:1**

Αυτός ο οργανολογικός τύπος συναντάται κυρίως στα Δωδεκάνησα και σε νησιά του Ανατολικού Αιγαίου. Συγκεκριμένα, παίζεται<sup>25</sup> σε Κάρπαθο, Πάτμο, Χίο, Σάμο και Φούρνους. Επίσης παίζεται στην Νότια Εύβοια και σε χωριά της Άνδρου.

---

<sup>24</sup> Γράφοντας αυτήν την παράγραφο ανασύρθηκε μια σχεδόν ξεχασμένη ανάμνηση από τα παιδικά μου χρόνια. Όταν επισκεπτόμασταν οικογενειακώς κάποιους συγγενείς της μητέρας μου στη Λούτσα (επίσημα Αρτέμιδα) της Αττικής, ένας θείος μου, μου έφτιαχνε σαν παιχνίδι ένα μονό γλωσσίδι χρησιμοποιώντας ένα στάχυ. Επίσης, με αφορμή την Παγκυκλαδική συνάντηση του 2004 στη Νάξο, τσαμπουνιέρηδες από το Φιλώτι, χωριό που η τσαμπούνα είναι ακόμα αρκετά διαδεδομένη, είχαν φτιάξει δεκάδες μονοτσάμπουνα και τα είχαν μοιράσει σε παιδιά του χωριού, τα οποία έπαιζαν με αυτά συνεχώς και για πολλές ώρες.

<sup>25</sup> Χρησιμοποιώντας ενεστώτα εννοείται βεβαίως το παρόν αλλά και το κοντινό παρελθόν. Για παράδειγμα στη Σίκινο η τσαμπούνα παιζόταν μέχρι πριν πέντε χρόνια οπότε πέθανε ο τελευταίος τσαμπουνιέρης του νησιού. Αντίστοιχη είναι η κατάσταση και σε άλλα νησιά, όπως η Ικαρία, οι Φούρνοι κα.

Παρά την όχι μεγάλη διάδοσή του, αυτός ο τύπος τσαμπούνας έχει δισκογραφηθεί αρκετά, κυρίως λόγω του Θεολόγου Γρύλλη. Ο Γρύλλης από την Πάτμο συνεργαζόταν από το 1964 με τον Σίμωνα Καραά και τη Δόμνα Σαμίου και καθώς κατοικούσε στην Αθήνα είχε επαφή με μουσικούς και με το ευρύτερο «δίκτυο» της δισκογραφίας παραδοσιακής μουσικής (Τσάμπρας, 1999). Έτσι μέχρι σχετικά πρόσφατα ήταν ο περισσότερο δισκογραφημένος τσαμπουνιέρης, παίζοντας σκοπούς όχι μόνο από την Πάτμο αλλά και άλλα νησιά του Αιγαίου.

### **2.3.3 Η τσαμπούνα 5:3**

Αυτός ο τύπος τσαμπούνας έχει την πιο περιορισμένη γεωγραφική διάδοση: παίζεται μόνο στην Κάλυμνο και στην Αστυπάλαια. Ωστόσο μερικοί από τους πιο δεξιότεχνες τσαμπουνιέρηδες παίζουν αυτήν την τσαμπούνα. Στην Κάλυμνο όπου παίζεται, υπάρχουν αρκετοί τσαμπουνιέρηδες οι οποίοι είναι επαγγελματίες, από την άποψη της χρηματικής ανταμοιβής. Εφόσον λοιπόν υπάρχει αμοιβή και τουλάχιστον τα παλαιότερα χρόνια σοβαρή, υπάρχει ο ανταγωνισμός που προωθεί την μελέτη και την ανάπτυξη της δεξιότητας, πράγμα που δεν υπάρχει ιδιαίτερα στις Κυκλάδες όπως θα δούμε παρακάτω. Οι πληροφορίες αυτές για την Κάλυμνο έχουν συγκεντρωθεί μέσα από συζητήσεις με τον Καλύμνιο τσαμπουνιέρη Μανώλη Χούλλη.

### **2.3.4 Η τσαμπούνα 5:5**

Η τσαμπούνα 5:5 είναι ο τύπος με την μεγαλύτερη γεωγραφική διάδοση και είναι και ο τύπος που παίζεται στα νησιά που αποτελούν το θέμα αυτής της εργασίας. Συναντάται στη Λέρο, στην Ικαρία, στη Νότια Εύβοια και στα περισσότερα νησιά των Κυκλάδων. Συγκεκριμένα απαντάται: στην Ανάφη, την Σαντορίνη, τη Σίκινο, τη Φολέγανδρο, την Κύθνο, την Τζια, σε κάποια χωριά της Άνδρου, στην Τήνο, στη Σύρο, στη Μύκονο, την Πάρο, την Αντίπαρο και τη Νάξο. Στα υπόλοιπα νησιά των Κυκλάδων, η τσαμπούνα φαίνεται πως δεν υπήρχε, τουλάχιστον στο πρόσφατο παρελθόν, καθώς δεν υπάρχει ούτε η ανάμνησή της. Στον τύπο 5:5 ανήκει και το τουλούμ ή αγγείον των Ελλήνων του Ευξείνου Πόντου καθώς και η κρητική ασκομαντούρα.

## 2.4 Κατασκευή της τσαμπούνας

Σε αυτήν την ενότητα περιγράφεται η κατασκευή της τσαμπούνας, με έμφαση στην Πάρο και στη Σύρο. Η περιγραφή βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην προσωπική μου εμπειρία, καθώς και σε συζητήσεις με τσαμπουνιέρηδες και κατασκευαστές. Στα δύο νησιά δεν εντοπίζονται μεγάλες διαφορές όσον αφορά στην κατασκευή, ωστόσο όταν υπάρχει κάποια ιδιαιτερότητα θα αναφέρεται. Τα κύρια μέρη της τσαμπούνας είναι τρία: ο ασκός, ο αυλός εισαγωγής αέρα ή επιστόμιο και η συσκευή παραγωγής ήχου. Τα τρία μέρη και η κατασκευή τους εξετάζονται αναλυτικά παρακάτω. Πρέπει να σημειωθεί εδώ και το όνομα του οργάνου στα δύο νησιά: στην Πάρο τζαμπούνα, ενώ στη Σύρο ζαμπούνα.

### 2.4.1 Ο ασκός

Ο ασκός είναι το πιο χαρακτηριστικό μέρος της τσαμπούνας. Στην πράξη αποτελεί την αποθήκη του αέρα, επιτρέποντας έτσι τη συνεχή παραγωγή ήχου χωρίς τη δύσκολη και πολύ απαιτητική μέθοδο της κυκλικής αναπνοής. Είναι πιθανό η προσθήκη του ασκού ήταν αποτέλεσμα της προσπάθειας εύρεσης εναλλακτικού τρόπου παιξίματος από τον κουραστικό και επίπονο της κυκλικής αναπνοής. Περιπτώσεις οργάνων που μοιάζουν πολύ σε τσαμπούνα χωρίς ασκό υπάρχουν σήμερα στη Μέση Ανατολή, όπως το *mijwiz* και το *arghoul*, και μάλιστα παίζονται με κυκλική αναπνοή.<sup>26</sup>

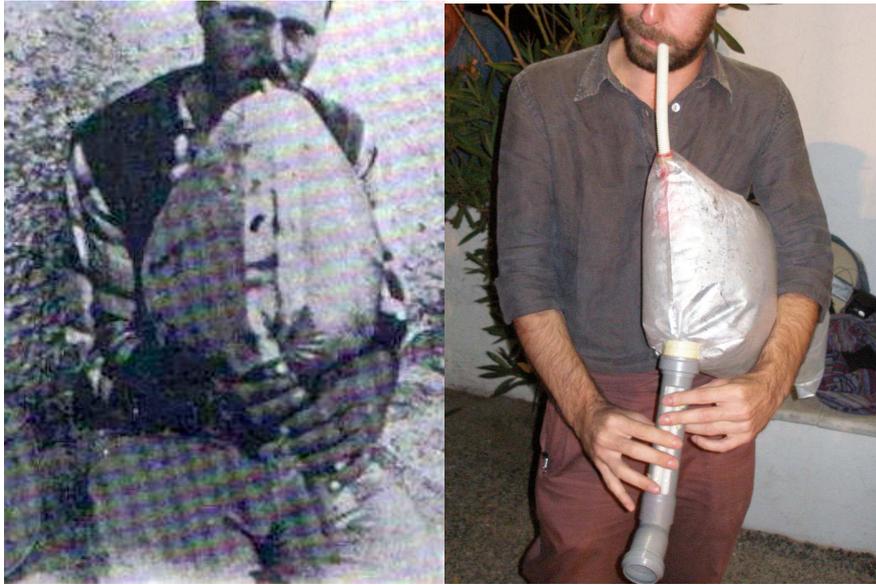
Το ζώο που προτιμάται από όλους για την κατασκευή ασκού είναι το νεαρό κατσίκι. Σε άλλες περιοχές χρησιμοποιείται και πρόβατο, αλλά η χρήση του έχει μειονεκτήματα που το κατσίκι δεν έχει.<sup>27</sup> Υπάρχουν από διάφορους κατασκευαστές προτιμήσεις, όσον αφορά στο φύλο του ζώου, ή ακόμα και στο χρώμα του. Για παράδειγμα πολλοί πιστεύουν πως ο ασκός από ένα λευκό ζώο θα είναι πιο λευκός, πράγμα όμως που δεν έχει επαληθευθεί από την προσωπική μου εμπειρία. Γεγονός

<sup>26</sup> Πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών των οργάνων βρίσκονται εύκολα στο [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>27</sup> Από την προσωπική μου εμπειρία και τριβή στην κατασκευή ασκών, καθώς και τη συνεργασία μου με τον συνάδελφο και συμφοιτητή Σεραφείμ Μαρμαρίδη, παρατηρήθηκε πως το δέρμα του προβάτου παρουσιάζει κάποιες αδυναμίες κατά την μετατροπή σε ασκό. Συγκεκριμένα, κάποια μέρη του δέρματος και ιδιαίτερα η πλευρά της κοιλιάς του ζώου είναι πολύ ευαίσθητα και λεπτά, πράγμα που σημαίνει πολύ μικρότερη αντοχή στο χρόνο. Επίσης (αν και αυτό το ζήτημα είναι σίγουρα νεώτερο πρόβλημα, ενώ παλιότερα μάλλον δεν αποτελούσε θέμα), ο ασκός κατασκευασμένος από πρόβατο μυρίζει πολύ πιο έντονα και πολύ πιο ενοχλητικά.

ωστόσο αποτελεί πως το δέρμα από αρσενικό ζώο, αν δεν είναι νεαρής ηλικίας είναι πιο χοντρό, οπότε είναι πιο δύσκολη η κατεργασία του και επιπλέον έχει πιο έντονη μυρωδιά. Υπάρχουν ωστόσο και διαφορετικές προσεγγίσεις στο υλικό κατασκευής του ασκού. Ο Καρακάσης (1970, σελ. 120) παραθέτει μια φωτογραφία από τη Σίκινο που ο δερμάτινος ασκός έχει αντικατασταθεί από νάιλον τσουβάλι (εικ. 3). Επίσης ένας νέος τσαμπουνιέρης από την Αθήνα, ο Αλέξανδρος Κλειδωνάς, αρχιτέκτονας, κατασκεύασε μια τσαμπούνα από οικοδομικά υλικά. Το μόνο τμήμα του οργάνου κοινό με την τσαμπούνα είναι τα γλωσσίδια που είναι καλαμμένα. Για ασκό χρησιμοποίησε μια πλαστική σακούλα που χρησιμοποιείται στις οικοδομές για να μαζεύουν τα μπάζα. Το όργανο το ονόμασε «τσαμπουνιέρα» (εικ. 4). Το μέγεθος του ζώου αποτελεί σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα προσωπικής επιλογής, αν και τα τελευταία χρόνια που δεν βρίσκονται εύκολα τα κατάλληλα δέρματα οι κατασκευαστές φτιάχνουν ασκούς από ό,τι δέρματα καταφέρουν να βρουν. Ένα ζώο βάρους 12 –13 κιλά έως και 16 – 17 είναι το συνηθέστερο. Υπάρχουν ωστόσο και εξαιρέσεις με πιο χαρακτηριστική ίσως τον Γιάννη Πλατή (παρων. Γουμενί) από τη Λέρο που προτιμά τα ιδιαίτερα μεγάλα δέρματα, με τελευταία του κατασκευή έναν ασκό από κασίκα βάρους 28 κιλών (εικ. 5). Το μέγεθος του ασκού στην πράξη δεν έχει ιδιαίτερη σημασία στον τρόπο παιξίματος, παρά μόνο αν ο τσαμπουνιέρης τραγουδάει. Τότε χρειάζεται απαραίτητως ένα μεγαλύτερο ασκό ώστε να επαρκεί ο αέρας που υπάρχει μέσα του όσο χρόνο ο τσαμπουνιέρης τραγουδάει.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ο ασκός να είναι όσο το δυνατόν αεροστεγής, να μην ξεθυμαίνει, και αυτό επιδιώκεται με την κατάλληλη επεξεργασία του δέρματος. Καταρχάς το ζώο πρέπει να σφαχτεί και να γδαρθεί με πολύ προσοχή και συγκεκριμένο τρόπο. Το κόψιμο στο λαιμό πρέπει να γίνει ψηλά, κοντά στο κεφάλι του ζώου. Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι η εκδορά του ζώου. Το δέρμα πρέπει να βγει από το ζώο χωρίς να σχιστεί πουθενά και ιδιαίτερα στο λαιμό, πράγμα δύσκολο και κυρίως χρονοβόρο. Υπάρχουν διάφορες μέθοδοι στον τρόπο κατεργασίας από εκεί και μετά' κάποιες πιο απλές και «παραδοσιακές» και κάποιες πιο σύνθετες που προϋποθέτουν και χρήση διάφορων χημικών σκευασμάτων (γλυκερίνη, στύψη κ.α.). Στη συνέχεια περιγράφεται ο κοινός ουσιαστικά τρόπος επεξεργασίας του ασκού και στα δύο νησιά, ο οποίος ακολουθεί την «παραδοσιακή» λογική.



**Εικόνα 3**  
**Ασκός από νάιλον, Σίκινος 1966**

**Εικόνα 4**  
**Η «τσαμπουνιέρα»**



**Εικόνα 5**  
**Ο Γιάννης Πλατής από τη Λέρο**

Το δέρμα θα πλυθεί ώστε να καθαριστεί από το αίμα της σφαγής και τις διάφορες ακαθαρσίες. Αυτό μπορεί να γίνει και με γλυκό νερό, αλλά λόγω ευκολίας τις περισσότερες φορές το πλύσιμο γίνεται στη θάλασσα. Στη συνέχεια θα αλατιστεί πολύ καλά με αλάτι χοντρό ή μέτριο, κυρίως από τη «μέσα» μεριά, την αντίθετη

πλευρά από το τρίχωμα. Αλατισμένο όπως είναι θα τυλιχτεί σφιχτά και θα δεθεί με ένα σπάγκο. Σε αυτό το σημείο υπάρχουν δύο εναλλακτικές που χρησιμοποιούνται εξίσου. Το δέρμα είτε θα παραμείνει όπως είναι σε δροσερό μέρος (ή κλεισμένο σε πλαστική σακούλα – νεώτερη εκδοχή) για μια εβδομάδα με δέκα μέρες, είτε θα εμβαπτιστεί σε πυκνό διάλυμα νερού και αλατιού (άλμη) για είκοσι με εικοσιπέντε μέρες. Στο επόμενο στάδιο θα ξεπλυθεί από το επιπλέον αλάτι και ο κατασκευαστής θα το κουρέψει. Οι τρίχες κουρεύονται κοντές αλλά δεν ξυρίζονται, καθώς θεωρείται πως το κοντό τρίχωμα αφενός διατηρεί τη συνοχή του δέρματος (δεν αφήνει δηλαδή τους πόρους του να ανοίξουν) και αφετέρου απορροφά ένα μέρος της υγρασίας που σχηματίζεται κατά το παίξιμο που αλλιώς θα μπορούσε να δημιουργήσει πρόβλημα στα γλωσσίδια.

Μετά το κούρεμα και καθώς το δέρμα είναι ακόμα νωπό ακολουθεί το δέσιμο με πολύ προσοχή καθώς θα εξασφαλίσει τη στεγανότητα του καινούργιου ασκού. Με το τρίχωμα από την εξωτερική πλευρά, το κάτω ανοικτό μέρος του δέρματος διπλώνεται ζιγκ – ζαγκ, όπως ένα ύφασμα πλισέ. Όπως είναι διπλωμένο δένεται πολύ σφιχτά με γερό σπάγκο. Μία άλλη εκδοχή που αναφέρει ο Ανωγειανάκης (1991, σελ. 168) αλλά και ο Σαρρής για την γκάιντα (2007, σελ. 190) είναι η εξής: με μια κυλινδρική, αιχμηρή βέργα, τρυπάνε το δέρμα ανά πέντε περίπου εκατοστά, σε σημεία ισαπέχοντα από την τομή της μέσης. Οι τρύπες ανοίγονται κατά ζεύγη, συνεχίζοντας την κάθε μια και στην απέναντι πλευρά του δέρματος. Με το τριχωτό μέρος του δέρματος προς τα έξω, περνάν μια-μια τις τρύπες στη βέργα, χιαστί. Κόβουν το μέρος της βέργας που περισσεύει και με γερό σπάγκο, τυλίγουν σφιχτά χιαστί το δέρμα, στηρίζοντας κάθε φορά το νήμα στις άκρες της ξύλινης βέργας.

Αφού δεθεί το μεγάλο άνοιγμα το δέρμα γυρίζεται από την άλλη (το τρίχωμα μέσα). Ο κατασκευαστής θα περάσει το λαιμό μέσα από κάποιο πόδι και θα το δέσει με παρόμοιο τρόπο όπως το κάτω μέρος. Έτσι και ο λαιμός και το κάτω μέρος του δέρματος είναι δεμένα και ο κόμπος είναι «κρυφός», δεν φαίνεται, αφού είναι κρυμμένος στο εσωτερικό του ασκού. Αφού γίνουν αυτά τα δεσίματα το δέρμα θα φουσκωθεί και μείνει σε δροσερό μέρος για να στεγνώσει. Κατά διαστήματα και ενώ στεγνώνει ο κατασκευαστής πρέπει να το τεντώνει με τα χέρια του, επειδή καθώς στεγνώνει το δέρμα, συρρικνώνεται, μαυρίζει και σκληραίνει. Αφού στεγνώσει, μένει

τόρα να δεθεί το επιστόμιο σε κάποιο πόδι είτε φανερά είτε με κρυφό κόμπο και να τοποθετηθεί η συσκευή παραγωγής του ήχου.<sup>28</sup>

*Τουλούμι* είναι η επικρατούσα ονομασία για τον ασκό στα δύο νησιά, ενώ σπανιότερα συναντάται και ο όρος *ασκί*. Τα τουλούμια παλιότερα χρησιμοποιούνταν σε πολλές πτυχές της καθημερινότητας. Κυριότερή τους χρήση ήταν η μεταφορά υγρών. Σε συζητήσεις που είχα με πληροφορητές μου ειδικά στην Πάρο, οι περισσότεροι διατηρούν την ανάμνηση της μεταφοράς του μούστου από τα πατητήρια, που συνήθως ήταν κοντά στα αμπέλια, στα κελάρια που υπήρχαν τα βαρέλια, μέσα σε τουλούμια φορτωμένα σε γαϊδούρια. Άλλη χρήση του τουλουμιού που επιβιώνει και σήμερα είναι παραγωγή τυριού. Το τουλουμοτύρι είναι πια σπάνιο στα νησιά αλλά θεωρείται κορυφαίος μεζές για τους γνώστες. Το τουλούμι στο οποίο έχει γίνει τυρί θεωρείται κατάλληλο και για ασκό από πολλούς. Αυτό συμβαίνει γιατί η διαδικασία της τυροκόμισης, περιλαμβάνει συχνό αλάτισμα. Όμως ένας τέτοιος ασκός έχει σκούρο χρώμα, και το κυριότερο, διατηρεί μια πολύ έντονη μυρωδιά.

#### **2.4.2 Το επιστόμιο**

Το επιστόμιο αποτελεί την δίοδο του αέρα. Ο τσαμπουνιέρης φυσά μέσα από το επιστόμιο και οδηγεί τον αέρα μέσα στον ασκό και από εκεί στην συσκευή παραγωγής ήχου. Είναι το πιο απλό κομμάτι στην κατασκευή όλου του οργάνου και πολύ συχνά αποτελείται από ένα απλό σωλήνα από καλάμι, ανοικτό και από τις δύο άκρες. Η διάμετρος του είναι από 12 έως 20 χιλιοστά περίπου ενώ το μήκος του κυμαίνεται από 10 έως 25 εκατοστά. Η διάμετρος του επιστομίου πρέπει να είναι αρκετά μεγάλη ώστε ο αέρας να οδηγείται εύκολα στον ασκό χωρίς να χρειάζεται μεγάλη πίεση από τον τσαμπουνιέρη. Επίσης να είναι σχετικά μικρή ώστε να είναι το επιστόμιο ελαφρύ και να μπορεί να κλειστεί με τη γλώσσα χωρίς δυσκολία (βλ. επόμενη παράγραφο για τη χρήση βαλβίδας). Το μήκος του επιστομίου εξαρτάται από το μέγεθος του ασκού. Σε έναν μικρό ασκό χρησιμοποιείται μακρύτερο επιστόμιο, ενώ σε έναν μεγαλύτερο ασκό κοντύτερο επιστόμιο. Επίσης το μήκος είναι σχετικό

---

<sup>28</sup> Σήμερα υπάρχουν κάποιες μικρές προσθήκες στη διαδικασία. Κάποιες θεωρώ ότι προσφέρουν πολύ και κάποιες καθόλου. Είναι σημαντικό σήμερα το γεγονός πως κάποιιο κατασκευαστές πλένουν καλά με σαπουνάδα και ζεστό νερό τον ασκό πριν τον δέσουν. Αυτό έχει πολύ μεγάλη σημασία καθώς ο ασκός στη συνέχεια μυρίζει ελάχιστα έως καθόλου. Το να μη μυρίζει ενοχλητικά ο ασκός είναι ίσως σύγχρονο αίτημα της αστικοποιημένης κοινωνίας στην οποία ζούμε οι περισσότεροι. Είναι ωστόσο αναγκαία συνθήκη για να ασχοληθεί κάποιος νέος με την τσαμπούνα σήμερα.

με τη σωματική διάπλαση του τσαμπουνιέρη αλλά και το προσωπικό του κριτήριο, τόσο αισθητικό όσο και χρηστικό.

Συχνά χρησιμοποιείται και κόκαλο αντί για καλάμι. Συνήθως είναι πόδι από κατσίκι ή αρνί. Σπανιότερα από κόκορα, καθώς είναι λεπτότερο και φθείρεται γρήγορα. Κάποιες φορές μπορεί να χρησιμοποιηθεί και πόδι από γάλο (διάνο στη Σύρο).<sup>29</sup> Πιο πρόσφατα χρησιμοποιείται και ξύλο για επιστόμιο. Πρόκειται για διάφορα είδη ξύλου, περασμένα από τόννο και τρυπημένα με ηλεκτρικό τρυπάνι. Ωστόσο, ενώ στις γκαίντες το επιστόμιο είναι σχεδόν αποκλειστικά ξύλινο (Σαρρής, 2007, σελ. 185), στις τσαμπούνες το ξύλο είναι λιγότερο διαδεδομένο. Ακόμα πιο σπάνια μπορεί να δει κανείς επιστόμιο κατασκευασμένο από διάφορα είδη πλαστικού. Σχεδόν μοναδική περίπτωση κατά την εμπειρία μου ήταν ο Χαραλάμπης Τζερμιάς (†2006), από το Τζερμιάδο του οροπεδίου Λασιθίου ο οποίος είχε ένα πλαστικό επιστόμιο στην ασκομαντούρα του.

Τα παλιότερα χρόνια ήταν και στα δύο νησιά πολύ σπάνια η ύπαρξη βαλβίδας στο επιστόμιο. Ο τσαμπουνιέρης κλείνει το επιστόμιο με τη γλώσσα του όταν δεν φυσάει, και αν θέλει να τραγουδήσει ή να μιλήσει, κλείνει το επιστόμιο ακουμπώντας το στο λαιμό ή το μάγουλό του. Πρόκειται για ιδιαίτερα δύσκολη τεχνική, καθώς αφήνοντας το επιστόμιο από τα χείλη το τουλούμι ξεφουσκώνει πολύ γρήγορα και για να μην διακοπεί ο ήχος, ο τσαμπουνιέρης πρέπει να αυξήσει στιγμιαία την πίεση με το χέρι του στον ασκό και με μια γρήγορη κίνηση να μπλοκάρει το επιστόμιο. Όταν υπήρχαν βαλβίδες ήταν κατασκευασμένες από φύλλο κρεμμυδιού με τρόπο που δεν έχω κατανοήσει πλήρως.<sup>30</sup> Σήμερα αρκετοί τσαμπουνιέρηδες χρησιμοποιούν διαφόρων τύπων βαλβίδες. Όσοι έχουν ξύλινα επιστόμια χρησιμοποιούν μικρό κομμάτι από δέρμα με τον τρόπο που αναφέρει ο Σαρρής (2007, σελ. 186). Άλλοι χρησιμοποιούν μπαλόνη, δάκτυλο από ελαστικό γάντι ή προφυλακτικό. Συγκεκριμένα στερεώνουν το μπαλόνη, το δάκτυλο ή το προφυλακτικό στο άκρο του επιστόμιου που βρίσκεται μέσα στον ασκό, και του ανοίγουν μια μικρή τρύπα. Όταν ο τσαμπουνιέρης φυσά, το ελαστικό ανοίγει και ο αέρας περνά ανεμπόδιστα. Όταν δεν φυσά, η πίεση του αέρα που προσπαθεί να περάσει από το επιστόμιο προς τα έξω τσαλακώνει το μαλακό ελαστικό, το οποίο με τη σειρά του σφραγίζει την έξοδο του αέρα .

---

<sup>29</sup> Μου είχε παλιότερα μεταφερθεί η πληροφορία πως κατάλληλο είναι και το πόδι του λαγού, αλλά μάλλον επρόκειτο για λάθος ή «μυθική» πληροφορία: όταν βρήκα κάποια στιγμή λαγοπόδαρο παρατήρησα πως η εσωτερική διάμετρος ήταν πολύ μικρή και δεν ήταν δυνατό να χρησιμοποιηθεί για επιστόμιο.

<sup>30</sup> Τη βαλβίδα από φύλλο κρεμμυδιού την αναφέρει και ο Περιστερής (1962, σελ. 58), αλλά και πληροφορητές μου, χωρίς να είναι σε θέση να μου περιγράψουν τον τρόπο που κατασκευάζεται.

Κλείνοντας αυτήν την υποενότητα ας αναφερθεί πως η μόνη ονομασία σε χρήση, τουλάχιστον στα δυο νησιά, για το επιστόμιο είναι η λέξη *μασούρι*, ενώ για τη βαλβίδα χρησιμοποιείται ο όρος *ανεμολόγος*.

### 2.4.3 Η συσκευή παραγωγής ήχου

Για την συσκευή παραγωγής ήχου χρησιμοποιούνται και στα δυο νησιά διάφορες ονομασίες. Στην Πάρο πιο κοινή είναι ίσως η *μπιμπικομάνα*. Επίσης λέγεται και *σαμπουνάκι*. Στη Σύρο το ίδιο κομμάτι ονομάζεται *αγαθός*. Αποτελείται από τέσσερα διακριτά μέρη: τη βάση, τους αυλούς, τα γλωσσίδια και τη χοάνη.



Εικόνα 6

**Η βάση, οι αυλοί, τα γλωσσίδια και η χοάνη.**

Η αυλακωτή βάση, που τις περισσότερες φορές ονομάζεται σκάφη, είναι τις περισσότερες φορές κατασκευασμένη από καλάμι, ενώ κάποιες φορές σκαλίζεται σε μαλακό ξύλο, συνήθως πικροδάφνη. Πολύ λίγες φορές έχω δει ξύλινες βάσεις με σκαλισμένα απλά γεωμετρικά σχήματα. Έχει σχήμα κυλινδρικό και το μήκος της κυμαίνεται από 15 περίπου εκατοστά έως και 22, με σύνηθες γύρω στα 18, ενώ η διάμετρος της από 2,5 έως 3,5 εκατοστά. Η βάση κατά το μεγαλύτερο μέρος της είναι ανοικτή, σχισμένη σχεδόν στη μέση κατά μήκος, ένα μικρό μέρος έχει σχήμα δακτυλίου και ένα μικρότερο κομμάτι είναι ανοικτό προς την αντίθετη όμως πλευρά, έτσι ώστε να προστατεύει τα γλωσσίδια που θα τοποθετηθούν εκεί. Στον δακτύλιο χαράσσεται μια μικρή εγκοπή, σαν αυλάκι, ώστε να δεθεί καλύτερα ο σπάγκος που θα κρατήσει τη *μπιμπικομάνα* πάνω στο τουλούμι. Στο μακρύτερο ανοικτό μέρος καθώς και στο δακτύλιο στερεώνονται οι δύο αυλοί. Ο Ανωγειανάκης (1991, σελ.

177) αναφέρει την ονομασία *άφουκλας* ή *αφουκλάρι* για την βάση. Ο Καρακάσης (1970, σελ. 120) ονομάζει *άφουλκα* [sic?] όλη την συσκευή παραγωγής ήχου, ενώ ένας πληροφορητής μου, ο Γιώργος Κυδωνιέας από την Πάρο (γεν. 1933) αναφέρει την ονομασία *φουκλάρι* που θυμάται από τον πατέρα του, αναφερόμενος όμως μόνο στη χοάνη. Κατά τον Αλιπράντη οι όροι προέρχονται από το *αυλάκι*. *Αυλάκι* > *αυκλάκι* > *αφουκλάκι* > *άφουκλας* κοκ. (1990, σελ. 54)

Οι δύο αυλοί είναι σχεδόν πάντα κατασκευασμένοι από καλάμι.<sup>31</sup> Ονομάζονται απλά *καλάμια* ή *καλαμάκια*. Το μήκος τους είναι από 11 έως 16 περίπου εκατοστά, ενώ η διάμετρος από 9 μέχρι 12 χιλιοστά. Βέβαια, οι αυλοί πρέπει να εφαρμόζουν σχετικά σφιχτά μέσα στη βάση οπότε οι διαστάσεις τους σχετίζονται με αυτή. Η συναρμογή των αυλών με τη βάση γίνεται με κερί. Αφού τοποθετηθούν και στερεωθούν πρόχειρα οι αυλοί μέσα στη βάση, χύνεται λιωμένο κερί μέχρι να γεμίσουν τα κενά. Όταν το κερί κρυώσει και στερεοποιηθεί τα μέρη είναι πια σταθερά ενωμένα. Ορισμένοι κατασκευαστές χρησιμοποιούν επιπλέον μικρά ακέφαλα καρφιά (*σπαρόλια*) ή ξύλινες σφήνες που καρφώνουν στη βάση και φτάνουν στους αυλούς, αλλά κατά τη γνώμη μου, αν το κερί τοποθετηθεί σωστά, κάτι τέτοιο είναι περιττό.

Γενικά για τη βάση, τους αυλούς και τα γλωσσίδια χρησιμοποιείται ξερό και γερό καλάμι. Η στιβαρότητα του καλαμιού φαίνεται αν σφίξει κανείς γερά με τα δάκτυλά του ένα κομμάτι καλάμι. Αν είναι σαθρό ή σάπιο θα σπάσει ή θα τσακιστεί. Οι αυλοί αφού κοπούν στο κατάλληλο μήκος θα καθαριστούν εσωτερικά είτε με ένα δυνατό φύσημα στην πιο απλή περίπτωση, είτε με μια λεπτή κυλινδρική λίμα στην πιο σχολαστική. Ακολουθεί το άνοιγμα των τρυπών με ένα πυρωμένο καρφί, σουβλί ή κατσαβίδι. Κάποιοι ανοίγουν τις τρύπες στους αυλούς πριν τοποθετηθούν αυτοί στη βάση τους, αφού σε περίπτωση κάποιου λάθους, απλά επιλέγεται άλλος αυλός. Άλλοι κατασκευαστές όμως ανοίγουν τις τρύπες αφού τοποθετήσουν τους αυλούς. Οι τρύπες είναι ισομεγέθεις, από 4 έως 7 χιλιοστά σε διάμετρο και σε γενικές γραμμές ισαπέχουν. Στην πράξη ωστόσο, οι αποστάσεις μεταξύ των τρυπών μεταβάλλονται. Τις περισσότερες φορές τυχαία, ενώ κάποιες σχεδιασμένα. Συγκεκριμένα υπάρχει μια

---

<sup>31</sup> Εξαιρέση αποτελούν κάποιοι μεταλλικοί αυλοί φτιαγμένοι από παλιές κεραίες τηλεόρασης. Επίσης μια φορά έπεσε στα χέρια μου μια τσαμπούνα που οι αυλοί της ήταν φτιαγμένοι από χαλκοσωλήνα υδραυλικής εγκατάστασης. Οι αυλοί από κεραίες δεν έχουν ιδιαίτερη διαφορά στην αίσθηση, καθώς το συγκεκριμένο μεταλλικό κράμα είναι ελαφρύ. Η τσαμπούνα όμως με τους χαλκοσωλήνες είχε πολύ μεγάλο βάρος.

μικρή αύξηση της απόστασης όσο από την τρύπα που είναι πιο κοντά στον ασκό κινούμαστε προς την τρύπα που είναι πιο κοντά στη χοάνη.<sup>32</sup>

Η χοάνη είναι φτιαγμένη από κέρατο βοδιού. Το κέρατο βράζεται για αρκετή ώρα ώστε να ξεκολλήσει το εσωτερικό του (ένα είδος χόνδρου). Έπειτα κόβεται στο κατάλληλο σχήμα ώστε να εφαρμόζει πάνω στη βάση με τους αυλούς. Στη μυτερή απόληξη του κέρατου γίνεται μια μικρή τρύπα όπου δένεται ο σπάγκος που ενώνει τη χοάνη με τη βάση, και το σύνολο με τον ασκό. Παλιότερα έκαναν την επιφάνεια του κέρατου λεία χρησιμοποιώντας γυαλί. Σήμερα χρησιμοποιείται γυαλόχαρτο το οποίο με σωστή χρήση και υπομονή δίνει άριστα αποτελέσματα. Τα όποια διακοσμητικά μοτίβα υπάρχουν σε μια τσαμπούνα βρίσκονται σχεδόν πάντα στο κέρατο. Συνήθως ανοίγονται τρύπες που σχηματίζουν απλά σχήματα (γραμμές, σταυρούς κλπ.) και στην άκρη της χοάνης σχηματίζονται με τριγωνική λίμα ή πριονάκι δοντάκια.

Τα δοντάκια αυτά είναι αφενός ένα απλό διακοσμητικό μοτίβο, αλλά παράλληλα μπορεί να αποτελούν επιβιώματα αρχαίων μαγικοθρησκευτικών συμβόλων και παραδόσεων σύμφωνα με τον Collinson. Συγκεκριμένα ο Σαρρής αναφέρει:

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι στα χείλη των χοανών αυτών, πολλές φορές, υπάρχουν «δοντάκια». Μπορούμε να υποθέσουμε είτε ότι πρόκειται απλώς για διακοσμητικά μοτίβα, τα οποία εύκολα μπορεί κανείς να φτιάξει. Σύμφωνα με τον Collinson (1975: 64), πάντως, ανακαλούν το μοτίβο του ματιού ή του ήλιου, σύμβολα που εντοπίζονται στην προϊστορία και εικάζει ότι ενδεχομένως παραπέμπουν στους ίδιους μαγικοθρησκευτικούς συνειρμούς που αναφέραμε παραπάνω σχετικά με τις κεράτινες χοάνες.(2007, σελ. 81)

Άλλοι τσαμπουνιέρηδες κολλάνε ή κρεμάνε πάνω στο κέρατο διάφορα διακοσμητικά στοιχεία όπως χάντρες, μάτια, φούντες κα. Ένας τσαμπουνιέρης από την Κύθνο έχει ζωγραφίσει με κόκκινο μαρκαδόρο μια καρδιά πάνω στο κέρατο, ενώ ένας

---

<sup>32</sup> Όπως έχω παρατηρήσει, συνήθως όταν κάποιος ανοίγει τρύπες είτε χρησιμοποιεί ως μοντέλο κάποια τσαμπούνα που θεωρεί σωστή, είτε ανοίγει τις τρύπες εκεί που «κάθονται» τα δάκτυλά του. Είχα επισκεφτεί κάποτε έναν κατασκευαστή ο οποίος είχε μια μπιμπικομένα έτοιμη, χωρίς όμως να έχει ανοίξει τρύπες. Όταν τον ρώτησα γιατί, μου απάντησε πως ήταν παραγγελία κάποιου που είχε κομμένο ένα δάχτυλο. Τον περίμενε λοιπόν να πάει για να σημαδέψει πού θέλει τις τρύπες.

Ανδριώτης έχει προσθέσει μια μεταλλική προέκταση σαν μεταλλικό κύπελλο! Πέρα από τη διακοσμητική του χρήση, το κέρατο συμβάλλει ιδιαίτερα στον ήχο της τσαμπούνας. Ο τρόπος που γίνεται αυτό εξετάζεται αναλυτικά παρακάτω στην ενότητα 2.6.2. Η κοινή ονομασία για τη χοάνη είναι *κέρατο*.

Τα γλωσσίδα τέλος είναι το πιο σημαντικό και λεπτομερώς κατασκευασμένο τμήμα της τσαμπούνας. Και στα δύο νησιά ονομάζονται *μπιμπίκια* και λίγες φορές κάποιιοι τα ονομάζουν *τσαμπουνάκια*. Τα *πετυχημένα* και *ταιριασμένα* μπιμπίκια είναι σύμφωνα με όλους τους τσαμπουνιέρηδες, το πιο απαραίτητο συστατικό για μια καλή τσαμπούνα. Πρέπει να παίζουν δυνατά, χωρίς να χρειάζονται πολύ αέρα, να διατηρούν το κούρδισμά τους και να μην μεταβάλλεται η συμπεριφορά τους με την αλλαγή των ατμοσφαιρικών συνθηκών. Γύρω από την κατασκευή των μπιμπικιών ακούγονται πολλές διαφορετικές θεωρίες, συχνά αντικρουόμενες και που κάποιες φορές εμπεριέχουν σχεδόν μυθικά στοιχεία.<sup>33</sup> Τα μπιμπίκια φτιάχνονται από μεστά και γερά καλάμια μήκους από 4 έως 6 εκατοστά περίπου και διαμέτρου από 7 έως 10 χιλιοστά. Στην μία άκρη του καλαμιού υπάρχει ο κόμπος που το σφραγίζει. Με ένα κοφτερό μαχαίρι και με πολύ προσοχή κόβεται μια εγκοπή κάθετα προς το μήκος του καλαμιού. Στη συνέχεια η λάμα στρίβεται έτσι ώστε να κόψει τη γλώσσα παράλληλα προς το καλάμι. Η κυριότερη διαφορά στην κατασκευή της τσαμπούνας στα δύο νησιά βρίσκεται σε αυτό το σημείο, δηλαδή στην κοπή της γλώσσας του μπιμπικιού. Στην Πάρο η γλώσσα κόβεται προς τον κόμπο του καλαμιού, ενώ στη Σύρο ανάποδα, από τον κόμπο του καλαμιού προς το ανοικτό άκρο του. Ο «συριανός» τρόπος κοψίματος χρησιμοποιείται στους περισσότερους άσκαυλους με μονό γλωσσίδι στην Ευρώπη (Seeler, 2010) και στην Ελλάδα, αλλά δεν συνηθίζεται τόσο στα άλλα νησιά των Κυκλάδων.<sup>34</sup> Ο Ανωγειανάκης (1991, σελ. 170) αναφέρει πως στην Κρήτη το μπιμπίκι που είναι κομμένο έτσι ονομάζεται *θηλυκό* ενώ με τον αντίθετο τρόπο *αρσενικό*. Οι δύο διαφορετικές κοπές φαίνονται σχηματικά στην εικόνα 7. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που ονομάζουν οι τσαμπουνιέρηδες τον τρόπο κοψίματος. Όλοι αποκαλούν *ίσιο* τον τρόπο που χρησιμοποιούν αυτοί, και *ανάποδο* τον τρόπο που χρησιμοποιούν οι άλλοι. Στη Σύρο δηλαδή αυτό που ο Ανωγειανάκης

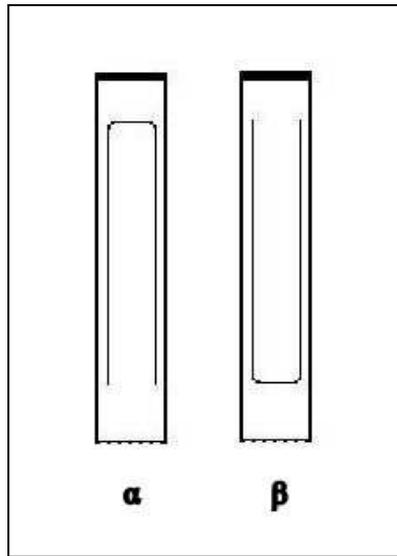
---

<sup>33</sup> Για παράδειγμα υπάρχει μία άποψη σύμφωνα με την οποία τα καλάμια πρέπει να έχουν μεγαλώσει κοντά στη θάλασσα γιατί έτσι «τα ψήνει τ' αλάτι» και η εντελώς αντίθετη, δηλαδή ότι τα καλάμια πρέπει να είναι σε βουνό...

<sup>34</sup> Προσωπικά και μετά από χρονοβόρους πειραματισμούς έχω καταλήξει στο «συριανό» κόψιμο για λόγους έντασης και κατανάλωσης αέρα.

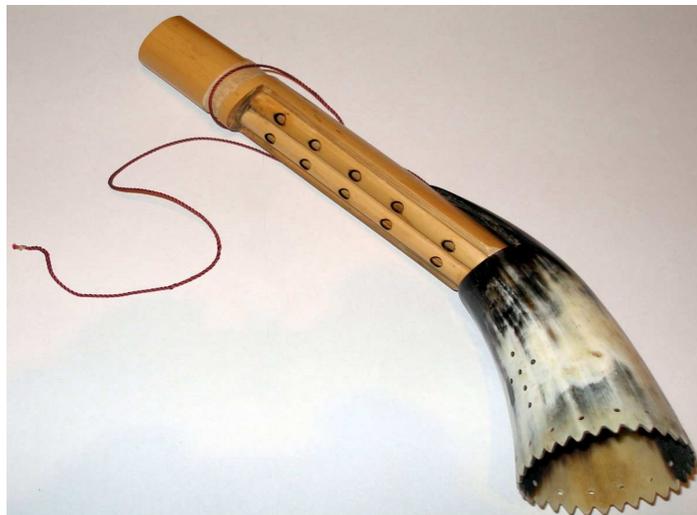
ονομάζει *θηλυκό* κόψιμο λέγεται *ίσιο*, ενώ στην Πάρο *ανάποδο*, και αντίστροφα ο άλλος τρόπος. ...*Εσείς κόβετε τα μπιμπίκια ανάποδα, εμάς είναι ίσια...*

Σε αυτό το σημείο της κατασκευής ξεκινά η ρύθμιση του μπιμπικιού. Αν είναι *βαρύ*, δηλαδή χρειάζεται μεγάλη πίεση αέρα, ξύνουν την επιφάνεια της γλώσσας ώστε να ελαφρύνει και να πάλλεται πιο εύκολα. Αν από την άλλη μπουκώνει με το φύσημα, η γλώσσα πρέπει να σηκωθεί λίγο από τη βάση της. Γι' αυτό το λόγο συχνά περνάνε κάτω από τη γλώσσα μία ή και παραπάνω τρίχες. Αν χρειάζεται περισσότερο σήκωμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί κλώνος από κλωστή, καθώς η διάμετρος μιας κλωστής συνήθως είναι μεγάλη. Το τονικό ύψος του ήχου που παράγει το μπιμπίκι εξαρτάται από πολλούς παράγοντες όπως το μέγεθός του, το μήκος της γλώσσας, το πλάτος της, η πυκνότητα του καλαμιού κοκ. Μπορεί ωστόσο να μεταβληθεί μέχρι ένα σημείο. Για να γίνει αυτό δένεται λεπτή κλωστή γύρω από το μπιμπίκι και κοντά στη βάση της γλώσσας. Όσο η κλωστή μετακινείται κατά μήκος της γλώσσας, μειώνεται το μήκος αυτής που πάλλεται με αποτέλεσμα να οξύνεται ο ήχος που παράγεται. Παράλληλα όμως πιέζεται η γλώσσα προς τη βάση της οπότε το μπιμπίκι μπορεί να μπουκώνει και να χρειάζεται πάλι σήκωμα. Φαίνεται με αυτήν την μικρή περιγραφή πόσο περίπλοκη διαδικασία είναι η ρύθμιση του ήχου ενός μπιμπικιού. Όταν πρέπει να ρυθμιστούν δύο μπιμπίκια ώστε να έχουν ακριβώς την ίδια συμπεριφορά στις αυξομειώσεις της πίεσης του αέρα η διαδικασία γίνεται ακόμα πιο περίπλοκη. Γι' αυτό και η διαδικασία του *ταιριάσματος* όπως λέγεται, είναι από τις πιο χρονοβόρες και απαιτητικές κατά την κατασκευή μιας τσαμπούνας. Όπως μάλιστα που είχε πει κάποτε ένας τσαμπουνιέρης από τη Νάξο σχετικά με το χρονοβόρο του ζητήματος: «Για να κουρδίσεις μια τζαμπούνα θα μαλώσεις με τη γυναίκα σου, θα τα ξαναβρείς, και τη τζαμπούνα δεν θα την έχεις κουρδίσει ακόμα». Τα ταιριασμένα μπιμπίκια τοποθετούνται σφικτά μέσα στους αυλούς και δοκιμάζονται. Όταν υπάρχει μικρή διαφορά κουρδίσματος ανάμεσα στους αυλούς, ο τσαμπουνιέρης βάζει στον αυλό που παίζει ψηλότερα ένα ή περισσότερα ξυλάκια από ψάθινη σκούπα. Με αυτόν τον τρόπο ο αυλός χαμηλώνει ώστε να έρθει σε συμφωνία με τον άλλο. Αφού γίνουν όποιες επιπλέον ρυθμίσεις στο κούρδισμα χρειάζονται, η έτοιμη πια μπιμπικομάνα θα δεθεί στο ελεύθερο άκρο του τουλουμιού και η τσαμπούνα είναι πλέον έτοιμη!



**Εικόνα 7**

**Το κόψιμο της γλώσσας των μιμπικιών: α – συριανό, β – παριανό**



**Εικόνα 8**

**Μία έτοιμη μιμπικομάνα**

#### 2.4.4 Οι κατασκευαστές της τσαμπούνας

Όπως έχει φανεί μέχρι στιγμής, στην κατασκευή της τσαμπούνας, δεν χρειάζονται εξειδικευμένα εργαλεία. Τα απαραίτητα είναι ουσιαστικά ένα μαχαίρι, σπάγκος, ένα ψαλίδι για το κούρεμα και ένα καρφί ή σουβλί για το άνοιγμα των τρυπών στους αυλούς. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την εύκολη πρόσβαση στα υλικά, έκανε τους περισσότερους τσαμπουνιέρηδες και κατασκευαστές του οργάνου τους. Δεν υπήρχαν παλαιότερα πολλοί επαγγελματίες κατασκευαστές από όπου θα μπορούσε κάποιος να αγοράσει μια τσαμπούνα, όποτε ήθελε. Γνωρίζουμε κάποιες εξαιρέσεις, όπως ο Αν. Βερόνης (*Καλαβρέζος*) από τη Μύκονο, ή ο Ιωσήφ Σαρλολόγος (*Κοντογιωσήφάκι*) από τη Σύρο (Μακρυνιώτης, 2008, σελ. 15). Όταν και εγώ έψαχνα να βρω μια καλή τσαμπούνα για να αγοράσω, διάφοροι τσαμπουνιέρηδες τους οποίους ρώτησα με παρέπεμψαν στον Θεοδωρή Καλογεράκη από την Αγκαιριά της Πάρου. Ο Καλογεράκης (1920 – 2006) είχε μόνο μια μπιμπικομάννα έτοιμη, χωρίς κέρατο. Όταν τον ρώτησα αν μπορεί να μου φτιάξει μια καινούργια ολόκληρη τσαμπούνα μου είχε πει χαρακτηριστικά πως *αυτές είναι δουλειές που γίνονται το χειμώνα*. Το χειμώνα οπότε η μέρα είναι μικρότερη και οι εργασίες στο ύπαιθρο λιγότερες. Η παραγωγή οργάνων με αυτόν τον τρόπο περιορίζεται σε δυο ή τρία όργανα ανά έτος, καθώς ασχολιούνται με την τσαμπούνα μόνο όταν έχουν αρκετό ελεύθερο χρόνο.

Αυτό ήταν το πλαίσιο που κατασκευαζόταν η τσαμπούνα παλαιότερα. Αν κάποιος τσαμπουνιέρης δεν γνώριζε καλά κάποιο στάδιο της κατασκευής θα ζητούσε από κάποιον άλλο βοήθεια, ή και έτοιμο κάποιο κομμάτι, σπάνια πάντως αντί χρημάτων. Το πιο απαιτητικό εξάρτημα της τσαμπούνας και πιο δύσκολο στην κατασκευή είναι όπως αναφέρθηκε παραπάνω τα μπιμπίκια και συνήθως μπιμπίκια θα ζητούσε κάποιος που φτιάχνει μόνος του μια τσαμπούνα. Πολλοί τσαμπουνιέρηδες πάντως παίζουν με όργανα που έφτιαξαν οι ίδιοι σε νεώτερη ηλικία, ή με όργανα παλαιότερων όπως ο Βασίλης Σκαρμαγκάς από την Πάρο, που παίζει με την τσαμπούνα του πατέρα του. Υπάρχει πραγματικά μεγάλος σεβασμός έως και δέος για αυτά τα παλιά όργανα, όπως και διστακτικότητα προκειμένου να επέμβουν σε αυτά. Καθώς το κούρδισμα των μπιμπικιών είναι πολύ λεπτή επέμβαση χωρίς να έχει πάντα το προσδοκώμενα αποτελέσματα, οι περισσότεροι τσαμπουνιέρηδες περιορίζονται στο να χρησιμοποιούν λεπτά κλαδάκια μέσα στους αυλούς για να κουρδίζουν και μόνο λίγοι γνωρίζουν να επέμβουν ουσιαστικά στο κούρδισμα των μπιμπικιών.

Χαρακτηριστικό είναι ένα περιστατικό με τον Νικόλα Ραγκούση από τις Λεύκες της Πάρου. Η τσαμπούνα του Νικόλα είναι κουρδισμένη ψηλά, σε τόνο δύσκολο για τραγούδι. Όταν τον ρώτησα γιατί δεν την χαμηλώνει μου απάντησε πως *δεν βάζει χέρι γιατί θα τη χαλάσει*. Στη συνέχεια μου διηγήθηκε πως την κατασκεύασε νεαρός και κάποτε επιχείρησε με το νύχι του να *σηκώσει* τη γλώσσα από ένα μπιμπίκι που μπούκωνε και αυτή σκίστηκε. Μετά από αυτό έκανε να παίζει τσαμπούνα πολλά χρόνια καθώς *από τα νεύρα του τα παράτησε*.

Σήμερα υπάρχουν κάποιοι κατασκευαστές που ασχολούνται πιο συστηματικά και έχουν μια αξιόλογη παραγωγή. Από τους πιο παραγωγικούς στα δύο νησιά είναι ο Άρης Βιτζηλαίος από την Πάρο. Ο Βιτζηλαίος έχει φτιάξει δεκάδες τσαμπούνες τις οποίες και έχει πουλήσει στην Πάρο και σε άλλα νησιά (πχ στη Σύρο) αλλά και στην Αθήνα. Βέβαια πολλοί είναι αυτοί που θέλουν μια τσαμπούνα όχι για να μάθουν ή να παίξουν αλλά σαν διακοσμητικό αντικείμενο, *για τον τοίχο*, όπως λέγεται.

Μια τσαμπούνα, ειδικά για τους μη συστηματικούς κατασκευαστές, έχει μια σοβαρή συναισθηματική αξία και έτσι τη μεταχειρίζονται. Θα προτιμήσουν να χαρίσουν μια τσαμπούνα ή ένα τουμπάκι σε κάποιον που πιστεύουν ότι *του αξίζει*, παρά να την πουλήσουν σε κάποιον που νομίζουν ότι δεν ασχολείται σοβαρά. Γι' αυτό και έχω νοιώσει περήφανος που όσο ασχολούμαι με την τσαμπούνα μου έχουν χαριστεί μπιμπικομάνες και τουμπάκια από διάφορους τσαμπουνιέρηδες, όπως και ένα κουδούνι<sup>35</sup> από βοσκούς στο Φιλώτι της Νάξου ύστερα από πολύωρο γλέντι με τσαμπούνα το φθινόπωρο του 2004.

## 2.5 Η βάση και η κλίμακα του οργάνου

Με τον όρο *βάση* εννοείται το τονικό ύψος στο οποίο είναι κουρδισμένη η τονική της τσαμπούνας. Ερευνώνται τα κριτήρια, και ο τρόπος που αντιλαμβάνονται οι τσαμπουνιέρηδες τις διαφορές ανάμεσα στα διάφορα τονικά ύψη. Στη συνέχεια μελετάται η κλίμακα, οι φθόγγοι και τα διαστήματα, που παίζονται από το όργανο, η έκταση και ανάλογα τεχνικά στοιχεία. Γίνεται ωστόσο προσπάθεια διάκρισης αλλά και διαπλοκής στο *ημικό* και *ητικό* επίπεδο της περιγραφής, όπως χρησιμοποιείται και από άλλους μελετητές των ασκαύλων (Rice, 1994 και Σαρρή, 2007). Η *ημική* (emic) θεώρηση προσεγγίζει τα ζητήματα από τη σκοπιά και με όρους των πληροφορητών,

<sup>35</sup> Για τη συμβολική αξία που έχει το κουδούνι στους Φιλωτίτες κτηνοτρόφους βλ. Panopoulos (Panopoulos, 2003).

σε αντίθεση με την *ητική* (etic) που μελετά από τη σκοπιά ενός εξωτερικού εγγράμματος παρατηρητή (Γκέφου-Μαδιανού, 1999, σελ. 395).

### 2.5.1 Η βάση

Όπως είδαμε παραπάνω και οι τρεις τύποι τσαμπούνας στην Ελλάδα έχουν αυλούς με πέντε τρύπες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να έχουν κοινή έκταση αλλά και σε μεγάλο βαθμό να παίζουν μία κοινή κλίμακα, καθώς σε όλες τις περιπτώσεις οι τρύπες είναι ισομεγέθεις και σε μεγάλο βαθμό ισαπέχουν. Στο εξής όμως μελετάται ο τύπος 5:5 που παίζεται στην Πάρο και στη Σύρο, εκτός αν αναφέρεται διαφορετικά. Χρησιμοποιείται ο τρόπος που αναφέρει ο Baines (1995, σελ. 18) για την περιγραφή των τρυπών στους αυλούς. Συγκεκριμένα, αριθμεί τις τρύπες με λατινικούς αριθμούς ξεκινώντας από την τρύπα που βρίσκεται πιο κοντά στον ασκό. Βάση της κλίμακας του οργάνου θεωρείται ο φθόγγος που παράγεται όταν είναι ανοικτές μόνο οι τρύπες V, δηλαδή με κλειστές τις I,II,III,IV. Αυτός ο ορισμός της βάσης φαντάζει αυθαίρετος<sup>36</sup>, ωστόσο σε αυτόν τον φθόγγο καταλήγουν οι περισσότεροι σκοποί και μελωδικά μοτίβα που παίζονται στην τσαμπούνα. Επίσης, σε κάποιες φλογέρες και σουραύλια συνηθίζεται η τονική να δίνεται με την τελευταία τρύπα ανοικτή, οπότε ορίζεται και σαν βάση της τσαμπούνας με αντίστοιχη λογική.

Οι τσαμπούνα στις Κυκλάδες συνοδεύεται πάντα και μόνο από το *τουμπάκι*.<sup>37</sup> Το *τουμπάκι* ή *τουμπί* είναι ένα μικρό κυλινδρικό τύμπανο, με μεμβράνη από δέρμα και στις δύο πλευρές και παίζεται από τη μία πλευρά με τα τουμπακόξυλα, δύο κυλινδρικά ξύλα με ίσο πάχος. Δεν υπάρχει η λογική που υπάρχει στο νταούλι, που χρησιμοποιείται ο κόπανος και η βίτσα. Το τουμπάκι παίζεται ουσιαστικά με δύο κόπανους. Εφόσον λοιπόν δεν υπάρχει μελωδικό όργανο που να συνοδεύει, το τονικό ύψος της βάσης (αλλά και γενικά του οργάνου) δεν είναι σταθερό, δεν υπάρχει η απαίτηση για κάποιο σταθερό τονικό ύψος, ούτε συσχέτιση με κάποιο τόνο αναφοράς (πχ. το Λα).<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Αυθαίρετος για παράδειγμα σε σχέση με το πώς ορίζεται η βάση στη γκάιντα, όπου το τονικό ύψος της βάσης σχετίζεται με τον αυλό – ισοκράτη.

<sup>37</sup> Υπάρχει μια νεότερη τάση να χρησιμοποιείται λαούτο μαζί με την τσαμπούνα, αλλά δεν είναι πολύ διαδεδομένη, προς το παρόν τουλάχιστον.

<sup>38</sup> Εξαιρέση αποτελούν κάποια χωριά της Κύθνου, όπου η τσαμπούνα από παλιότερα παίζει μαζί με λαούτο. Κι εκεί όμως, ο λαουτιέρης είναι αυτός που θα κουρδίσει πάνω στην τσαμπούνα. Βλ. Καραβάνης (Καραβάνης, 2003).

Το τονικό ύψος αυτής της βάσης παρουσιάζει μεγάλο εύρος. Κατά την εμπειρία μου έχω συναντήσει βάσεις από Φα# 3 μέχρι και Ρε 4. Βέβαια όχι μόνο σε συγκεκριμένες τιμές (Φα #, Σολ, Σολ #) αλλά και σε ενδιάμεσες. Η βάση που είναι κουρδισμένη μια τσαμπούνα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το νησί στο οποίο παίζεται. Για παράδειγμα στη Νάξο οι τσαμπούνες είναι συνήθως κουρδισμένες χαμηλά, δηλαδή με βάση γύρω από το Σολ #, ενώ στη γειτονική Πάρο οι τσαμπούνες είναι κατά βάση κουρδισμένες ψηλά, γύρω από το Ντο. Οι περισσότερες τσαμπούνες πάντως είναι κουρδισμένες στην περιοχή Λα # - Ντο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που οι ίδιοι οι τσαμπουνιέρηδες αντιλαμβάνονται το τονικό ύψος. Σχεδόν κανένας δεν έχει μουσικές γνώσεις, οπότε και η ορολογία που χρησιμοποιούν είναι ιδιαίτερη. Οι δύο όροι που περιγράφουν το τονικό ύψος είναι *ψηλά*, *πάνω* και *χαμηλά* ή σπανιότερα *μπάσα*. Βέβαια το ψηλά ή χαμηλά είναι συνήθως εξαρτώμενο από το τονικό ύψος της τσαμπούνας που παίζουν οι ίδιοι. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω υπάρχει ένα σχετικό εύρος που θεωρείται αποδεκτό το τονικό ύψος σε κάθε νησί. Θα αναφέρω εδώ ένα περιστατικό που περιγράφει αυτήν την αντίληψη. Μία από τις πρώτες τσαμπούνες που κατασκεύασα την κούρδισα σχολαστικά στο Λα. Πήγα να την δείξω στον Νικόλα Ραγκούση από τις Λεύκες της Πάρου. Ο Νικόλας θεωρείται (και δίκαια κατά τη γνώμη μου) ένας από τους πιο καλούς τσαμπουνιέρηδες στο νησί. Η τσαμπούνα του είναι κουρδισμένη σε Ρε, αν και όπως λέει ο ίδιος θα προτιμούσε μια λίγο πιο χαμηλή, «για να είναι πιο εύκολη στο τραγούδι». Όταν του πήγα την τσαμπούνα μου, την έπαιξε για λίγη ώρα και μου είπε πως είναι πολύ καλή και σωστά φτιαγμένη, αλλά χρειάζεται «να πάει μια φωνή απάνω, να ακουστεί». Αντίστοιχα, όταν για αρκετά χρόνια έπαιζα με μια τσαμπούνα κουρδισμένη σε Ντο, κάποιοι τσαμπουνιέρηδες από άλλα νησιά μου έλεγαν πως είναι πολύ ψηλή και δεν τους άρεσε. Θα περίμενε ίσως κανείς μια μικρότερη διακύμανση στους τόνους που είναι κουρδισμένες οι τσαμπούνες. Για παράδειγμα μία βάση γύρω από το Σι<sub>β</sub> είναι ένας σχετικά άνετος τόνος για να τραγουδούν άντρες, ειδικά χωρίς μικρόφωνο. Ωστόσο, και σε αντίθεση με τη θρακιώτικη γκάιντα που οι ανάγκες σύμπραξης με άλλα όργανα τα τελευταία χρόνια οδηγούν σε γκάιντες κουρδισμένες σε Λα (Σαρρής, 2007, σελ. 197), στις τσαμπούνες φαίνεται να διατηρούνται ακόμα τα παλαιότερα και διαφορετικά για κάθε νησί τονικά ύψη.

## 2.5.2 Η κλίμακα της τσαμπούνας

Για περισσότερη ευκολία στην ανάλυση, ας θεωρηθεί πως οι τσαμπούνες που μελετώνται έχουν ως βάση το Λα. Με κλειστές τις τρύπες V παράγεται το Σολ, με ανοικτές τις ίδιες τρύπες το Λα, με ανοικτές τις τρύπες IV το Σι<sup>39</sup>. Με ανάλογο τρόπο παράγονται οι νότες Ντο, Ρε και Μι, ανοίγοντας τις τρύπες III, II, I αντίστοιχα. Κάποιοι τσαμπουνιέρηδες χρησιμοποιούν και τη νότα Φα, που παράγεται με στιγμιαία αύξηση της πίεσης που ασκείται στον ασκό, αλλά δεν είναι πολύ διαδεδομένη τεχνική. Ωστόσο η χρήση του Φα είναι στοιχείο που χαρακτηρίζει καλούς οργανοπαίκτες. Από την εμπειρία μου, όσοι τσαμπουνιέρηδες χρησιμοποιούν αυτή τη νότα, παίζουν γενικά με μεγάλη λεπτομέρεια και καθαρότητα.

Συμπερασματικά η έκταση της τσαμπούνας είναι κατά κανόνα μια έκτη: μια πέμπτη καθαρή πάνω από τη βάση και ένας τόνος κάτω από αυτή. Η κλίμακα λοιπόν που παράγεται από την τσαμπούνα αποτελείται από την υποτονική έως και την πέμπτη βαθμίδα μιας κλίμακας μινόρε της ευρωπαϊκής μουσικής ή του α' ήχου της βυζαντινής μουσικής ή αλλιώς του μακάμ ουσάκ. Οι όροι μινόρε και ουσάκ (ή α' ήχος) δεν περιγράφουν βέβαια την ίδια συμπεριφορά, κυρίως όσον αφορά στο τονικό ύψος της δεύτερης βαθμίδας, του Σι (Σκούλιος, 2005). Και οι τσαμπούνες όμως δεν παίζουν με έναν συγκεκριμένο και μόνο τρόπο. Κατά την ενασχόλησή μου με τις τσαμπούνες έχω συναντήσει όργανα που παίζουν ξεκάθαρα τη δυτική συγκεκριμένη κλίμακα (μινόρε), και όργανα που παίζουν ξεκάθαρα τη φυσική κλίμακα (ουσάκ), με διάφορα ή/και μεταβλητά τονικά ύψη για τη δεύτερη βαθμίδα<sup>40</sup>. Γι' αυτό και υπάρχει μια ευελιξία κατά περίπτωση στη χρήση των συγκεκριμένων όρων. Στην εικόνα 9 φαίνονται σχηματικά οι δακτυλισμοί και η έκταση της τσαμπούνας.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Τις περισσότερες φορές το Σι είναι χαμηλότερο, μεταξύ του Σι και του Σιβ.

<sup>40</sup> Επίσης έχω συναντήσει όργανα που δεν παίζουν καμία από τις δύο κλίμακες. Λόγω κακής κατασκευής ή/και κουρδίσματος παίζουν μια κλίμακα «ξεκούρδιστη» με εντελώς ιδιαίτερο άκουσμα.

<sup>41</sup> Η εικόνα υπάρχει πρωτότυπη σε δημοσιευμένο άρθρο (Sarris, 2007). Για τις ανάγκες αυτής της εργασίας έχει μεταφραστεί στα ελληνικά και επεξεργαστεί.

Αριστερός αυλός  
 Δεξιός αυλός  
 Πάνω χέρι  
 Κάτω χέρι

○ Ανοικτή τρύπα  
 ● Κλειστή τρύπα  
 [●] Κλειστή ή ανοικτή τρύπα

Εικόνα 9

### Έκταση και δακτυλισμοί στην τσαμπούνα

Βέβαια, η περιγραφή μέχρι στιγμής έχει γίνει καθαρά με κριτήρια και τρόπο που είναι άγνωστος στη συντριπτική πλειοψηφία των τσαμπουνιέρηδων. Ο τρόπος που αντιλαμβάνονται τη φθογοθεσία και το κούρδισμα του οργάνου είναι τελείως διαφορετικός και περιγράφεται με εξωμουσικούς όρους. Θα ήθελα να αναφέρω ένα περιστατικό που δείχνει πώς αντιλαμβάνονται την έννοια της καλοκουρδισμένης τσαμπούνας οι περισσότεροι τσαμπουνιέρηδες, αλλά και τους όρους που χρησιμοποιούν. Η πρώτη τσαμπούνα που απέκτησα ήταν μια πολύ μέτρια κατασκευή. Πέρα από το θέμα του κούρδισματος, το οποίο τελικά διορθώθηκε, υπήρχαν και άλλες αστοχίες που δεν ήταν εύκολο να φτιαχτούν. Συγκεκριμένα οι τρύπες I ήταν ανοιγμένες πιο κοντά στις τρύπες II από ό,τι έπρεπε. Έτσι, ενώ η τσαμπούνα έπαιζε όλους σχεδόν τους φθόγγους σωστά, η πέμπτη βαθμίδα ήταν αισθητά χαμηλότερη, σχεδόν ελαττωμένη. Με αυτήν την τσαμπούνα στις αποσκευές μου και μαζί ευτυχώς ένα μικρό μαγνητόφωνο ταξίδευα με το πλοίο παραμονές Χριστουγέννων για Πάρο, με έναν φίλο που είχε μαζί του βιολί. Καθώς η θήκη του βιολιού ξεχώριζε μαζεύτηκε μια παρέα μεσηλικών από τη Νάξο και τον προέτρεπαν να παίξει. Πάνω στην κουβέντα αναφέρθηκε πως εγώ προσπαθώ να μάθω τσαμπούνα. Μου ζήτησαν να παίξω, αλλά προσπάθησα να το αποφύγω λέγοντας (που ήταν και αλήθεια) πως η τσαμπούνα μου δεν ήταν κουρδισμένη και δεν ξέρω να την κουρδίσω. Τότε δύο από την παρέα έφυγαν λέγοντας μου πως θα λυθεί το πρόβλημα. Επέστρεψαν μετά από λίγο μαζί με έναν ηλικιωμένο λέγοντάς μου: *Αυτός θα σου μάθει τσαμπούνα.*

Ο ηλικιωμένος λεγόταν Δημητρός και ήταν τσαμπουνιέρης από την Κωμιακή της Νάξου. Είχε μάλιστα κάποιο αναπνευστικό πρόβλημα, οπότε του φούσκωνα εγώ

την τσαμπούνα, διατηρούσε για λίγο τον αέρα παίζοντας και μετά την ξαναφούσκωνα. Αφού έπαιξε μου περιέγραψε το πρόβλημα της τσαμπούνας μου με τα εξής λόγια: *Πώς να στο πω... Φαντάσου πως έχεις ένα σπίτι, ένα διαμέρισμα... Έχεις λοιπόν μια σκάλα για να ανέβεις στον όροφο, αλλά ο όροφος θέλει είκοσι σκαλιά ν' ανεβείς και η σκάλα έχει δεκαοχτώ. Έτσι είναι κι η τζαμπούνα σου. Στον Δημητρώ του οποίου δεν έμαθα το επίθετο, χρωστώ και την πρώτη μου «επιτόπια» ηχογράφιση με σκοπούς της Νάξου, εν πλω, το Δεκέμβρη του 1997.*

## **2.6 Η τεχνική παιξίματος**

Σ' αυτήν την ενότητα περιγράφονται και αναλύονται η τεχνική και οι διάφοροι τρόποι που χρησιμοποιούν οι τσαμπουνιέρηδες κατά το παίξιμο της τσαμπούνας. Από το κράτημα και το φούσκωμα, μέχρι τις ποικίλες προσεγγίσεις όσον αφορά στο *στόλισμα* της μελωδίας. Ειδικά στο θέμα του εμπλουτισμού του μελωδικού σκελετού με *ζένες* νότες και του ελαφρώς διαφορετικού τρόπου που παίζεται το όργανο στα δύο νησιά, ακολουθείται η *ημική* και η *ητική* προσέγγιση, όπως και παραπάνω.

### **2.6.1 Το κράτημα της τσαμπούνας και η παραγωγή του ήχου**

Η τσαμπούνα κρατιέται πάντα κάτω από την δεξιά μασχάλη. Εξαιρέση στις Κυκλάδες αποτελεί μόνο η Κέα, όπου η τσαμπούνα κρατιέται κάτω από την αριστερή μασχάλη. Το που κρατιέται η τσαμπούνα είναι θέμα συναρμολόγησης. Είναι δηλαδή θέμα επιλογής του ποδιού που θα δεθεί το επιστόμιο και η συσκευή παραγωγής ήχου. Ο δείκτης και ο μέσος του πάνω χεριού, που κατά κανόνα είναι το αριστερό, κλείνουν τις τρύπες I και II αντίστοιχα, ενώ ο δείκτης, ο μέσος και ο παράμεσος του δεξιού τις τρύπες III, IV και V. Μία φορά μόνο συνάντησα έναν τσαμπουνιέρη από τη Σύρο ο οποίος έκλεινε τις τρύπες I, II και III με το πάνω χέρι και τις IV, V με το κάτω. Κάθε δάκτυλο κλείνει δύο τρύπες, οπότε ο νέος τσαμπουνιέρης χρειάζεται λίγο χρόνο ώστε να συνηθίσει τις θέσεις που πρέπει να βρίσκονται οι φάλαγγες των δακτύλων του. Καθώς φυσάνε από το επιστόμιο για να φουσκώσουν τον ασκό, συνήθως έχουν τοποθετημένο το δεξί χέρι πάνω στη μπιμπικομάνα, ενώ με το αριστερό κρατάνε τον ασκό από το κάτω μέρος του μέχρι να φουσκώσει και να μπει σωστά κάτω από το μπράτσο. Όταν φουσκώσει και ξεκινήσει η παραγωγή του ήχου, τοποθετούν και το

αριστερό χέρι στις αντίστοιχες τρύπες. Το κύριο μέλημα του τσαμπουνιέρη είναι να παρέχει σταθερή πίεση αέρα στα γλωσσίδια. Για να γίνει αυτό πρέπει να πιέζει με το μπράτσο του το τουλούμι. Πιο συγκεκριμένα πρέπει να πιέζει λιγότερο τη στιγμή που φυσάει και περισσότερο τη στιγμή που δεν φυσάει. Αυτή είναι μια διαδικασία που στην αρχή φαίνεται (και είναι) δύσκολη, αλλά στη συνέχεια και με την τριβή γίνεται αυτόματα, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη. Υπάρχουν και περιστάσεις που απαιτείται αύξηση (πχ για την παραγωγή του Φα, όπως είδαμε παραπάνω), μείωση ή αυξομείωση της πίεσης, αλλά πρόκειται για ειδικές περιπτώσεις που θα αναλυθούν στη συνέχεια.

### **2.6.2 Η κλειστή και η ανοικτή δακτυλοθεσία**

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του παιχνιδιού και του ήχου της τσαμπούνας προέρχεται από τον τρόπο που ο τσαμπουνιέρης χειρίζεται τις τρύπες. Στα περισσότερα αερόφωνα, όπως το κλαρίνο, η φλογέρα, το σουραύλι ή ο ζουρνάς, ο μουσικός κρατά κλειστές τις τρύπες που χρειάζεται για να παίξει τη νότα που θέλει. Οι υπόλοιπες τρύπες είναι ανοικτές. Αυτή είναι η λεγόμενη *ανοικτή δακτυλοθεσία* (open fingering, Baines, 1995, σελ. 19). Στην τσαμπούνα όμως συμβαίνει το αντίθετο: ο μουσικός ανοίγει μόνο τις τρύπες που χρειάζονται για να ακουστεί κάθε νότα, ενώ οι υπόλοιπες είναι κλειστές, απ' όπου προκύπτει ο όρος *κλειστή δακτυλοθεσία* (covered fingering). Στην τσαμπούνα χρησιμοποιείται κατά κανόνα η κλειστή δακτυλοθεσία. Αυτός ο τρόπος παιχνιδιού έχει ως αποτέλεσμα και την *χαμηλή άρθρωση* που περιγράφεται στην επόμενη παράγραφο.

### **2.6.3 Η εκφορά και άρθρωση της μελωδίας**

Όπως είδαμε ο αέρας ασκείται με σταθερή πίεση στα γλωσσίδια τα οποία βρίσκονται μακριά από το στόμα του οργανοπαίκτη. Δεν μπορεί λοιπόν να ελέγξει τον τρόπο με τον οποίο αυτά πάλλονται και επομένως δεν μπορεί να ελέγξει τη «ροή» του ήχου που παράγεται. Δεν μπορεί καν να ελέγξει την ένταση του οργάνου, καθώς η τσαμπούνα έχει πολύ μικρό δυναμικό εύρος όταν παίζει. Προκειμένου λοιπόν να αποδοθούν τεχνικές όπως η παύση, το στακάτο ή και η απλή επανάληψη ενός φθόγγου περισσότερες από μία φορές πρέπει να υπάρξουν εναλλακτικές.

## Ψηλή και χαμηλή άρθρωση

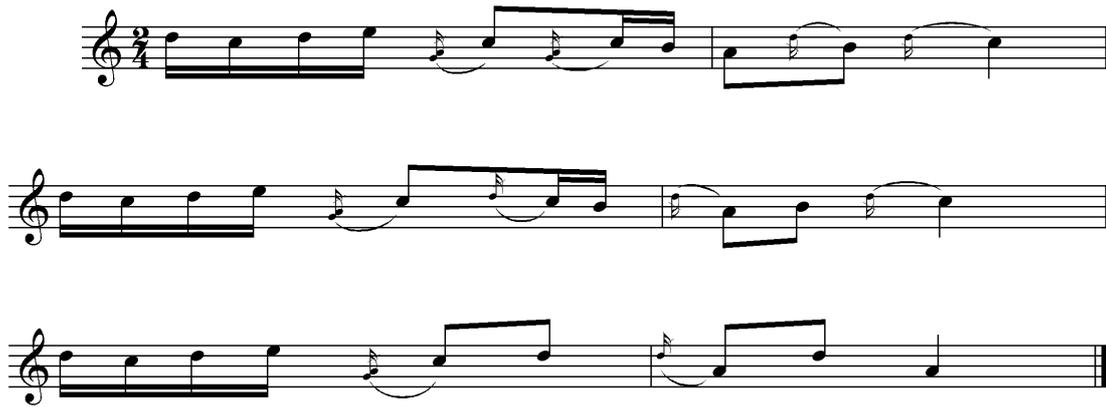
Χρησιμοποιώ εδώ τους όρους ψηλή και χαμηλή άρθρωση όπως τους ορίζει ο Σαρρής σε ένα άρθρο για την επιρροή της τσαμπούνας στη λύρα και στο βιολί και στην διδακτορική του διατριβή για την γκάιντα στον Έβρο (Σαρρής, 2007, σελ. 241 και Sarris, 2007, σελ. 170). Συγκεκριμένα με τον όρο ψηλή άρθρωση περιγράφεται το στιγμιαίο άνοιγμα των τρυπών I ή II ή και III, πριν από κάποια άλλη νότα. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται στις Κυκλάδες αλλά όχι στο εύρος που χρησιμοποιείται σε άλλα νησιά όπως η Σάμος ή η Λέρος, όπου καθώς η τσαμπούνα παίζει χωρίς συνοδεία άλλου ρυθμικού οργάνου, είναι απαραίτητο να υπάρχει τονισμός των ισχυρών μερών του μέτρου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας άρθρωσης αποτελεί το παράδειγμα 1 από τον Λεριό Γιάννη Πλατή.



**Παράδειγμα 1**  
**Ψηλή άρθρωση**

Στις Κυκλάδες η ψηλή άρθρωση χρησιμοποιείται, αλλά όχι τόσο έντονα όπως στο παραπάνω παράδειγμα. Έχει περισσότερο την αίσθηση της αποτζιατούρας και χρησιμοποιείται παράλληλα με την χαμηλή άρθρωση, όπως στο παράδειγμα 2 με τον Άρη Βιτζηλαίο από την Πάρο.

Η χαμηλή άρθρωση είναι πολύ πιο διαδεδομένη τεχνική στα νησιά των Κυκλάδων και σε μεγάλο βαθμό είναι η τεχνική που χαρακτηρίζει περισσότερο τον ήχο της τσαμπούνας. Στην ουσία αποτελεί συνέπεια της χρήσης της κλειστής δακτυλοθεσίας. Παίζοντας τους διάφορους φθόγγους, ο τσαμπουνιέρης κρατά κλειστές τις τρύπες IV ή V ή μία από τις δύο V, τονίζοντας έτσι τον ρυθμό αλλά και δίνοντας την αίσθηση ενός ισοκρατήματος, αφού ανάμεσα σε κάθε νότα παρεμβάλλεται μία άλλη και μάλιστα συγκεκριμένη. Αυτό σχετίζεται και με την ύπαρξη της χοάνης.



### Παράδειγμα 2

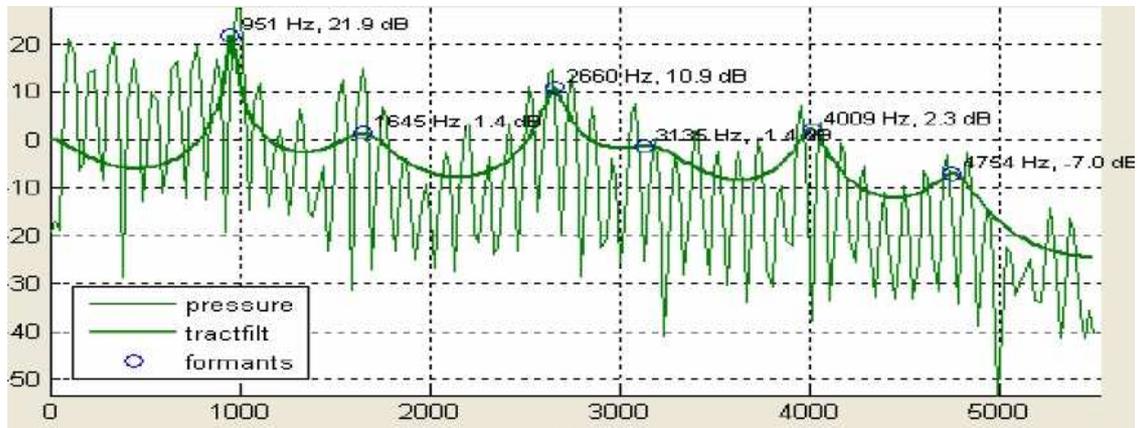
#### Συνδυασμός ψηλής και χαμηλής άρθρωσης

Ο ήχος εκπέμπεται από τη χοάνη αλλά περισσότερο από τις τρύπες. Συγκεκριμένα ο Wilkinson αναφέρει:

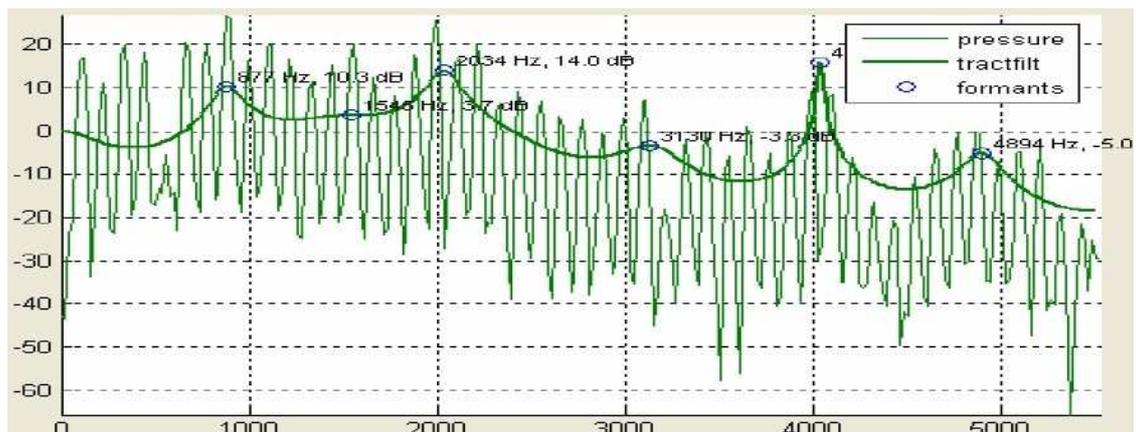
Αν όλες οι τρύπες είναι κλειστές, ο ήχος από ένα ξύλινο πνευστό εκπέμπεται από την καμπάνα. Ωστόσο, όταν μία ή δύο τρύπες είναι ανοικτές, ο ήχος δεν βγαίνει πλέον κυρίως από την καμπάνα· εκπέμπεται περισσότερο από την ψηλότερη ανοικτή τρύπα.(2007)

Το γεγονός αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό αν ένα κατάλληλο μικρόφωνο μετακινηθεί σε διάφορες θέσεις γύρω από την τσαμπούνα ώστε να φανεί τι ακούγεται και σε πιο σημείο. Όταν όμως όλες οι τρύπες είναι κλειστές, ο ήχος εκπέμπεται μόνο μέσω της χοάνης, από την οποία και ενισχύεται. Με αυτόν τον τρόπο το Σολ και κυρίως η διφωνία Σολ – Λα ακούγεται πιο δυνατά από τις άλλες νότες. Το πόσο «βοηθά» η χοάνη το Σολ και τη διφωνία Σολ – Λα να ξεχωρίζει, φαίνεται εύκολα όταν από μια μπιμπικομάνα αφαιρεθεί το κέρατο. Σε μια τσαμπούνα χωρίς κέρατο η διαφορά είναι πραγματικά εντυπωσιακή. Αυτό έχει αποδειχθεί και πειραματικά. Οι Rusko και Dufek (2008, σελ. 3415-3416) μελέτησαν την σλοβάκινη γκάιντα *trojhasé gajdy*, η οποία έχει κάποια κοινά με την τσαμπούνα, όσον αφορά στην παραγωγή του ήχου. Συγκεκριμένα η παραγωγή του ήχου γίνεται από μονό γλωσσίδι, οι αυλοί είναι κυλινδρικοί και υπάρχει χοάνη. Χρησιμοποιούνται διάφοροι τύποι χοάνης, μεταξύ των οποίων και ανοικτό κέρατο αγελάδας, όπως στην τσαμπούνα. Οι παραπάνω ερευνήσαν το πώς και πόσο επηρεάζεται το ηχόχρωμα του οργάνου χωρίς αλλά και με τους διάφορους τύπους χοάνης. Όπως φαίνεται στα παρακάτω διαγράμματα, ο αυλός με χοάνη σαν της τσαμπούνας έχει μεγαλύτερη ένταση συνολικά, με

εντονότερη διαφορά στις μεσαίες και ψηλότερες περιοχές (υπάρχει μια διαφορά σχεδόν 13 dB κοντά στα 4000Hz). Αυτό το φαινόμενο είναι που κάνει τόσο ιδιαίτερη τη χρήση της χαμηλής άρθρωσης και κυρίως της διφωνίας Σολ – Λα.



**Διάγραμμα 1**  
Αυλός χωρίς χοάνη



**Διάγραμμα 2**  
Αυλός με χοάνη

Βέβαια οι παραπάνω ερευνητές δεν μελέτησαν την τσαμπούνα. Ωστόσο επειδή οι ομοιότητες μεταξύ του οργάνου που πειραματίστηκαν και της τσαμπούνας είναι πολλές, θεωρώ πως αντίστοιχα συμπεράσματα θα εξάγονταν και σε μια έρευνα για την τσαμπούνα. Αυτό άλλωστε θα συμφωνούσε και με τις προσωπικές μου παρατηρήσεις.

Το ηχητικό αποτέλεσμα που παράγεται με τους διαφορετικούς τρόπους χαμηλής άρθρωσης είναι πολύ ιδιαίτερο. Οι τρόποι αυτοί είναι ουσιαστικά δύο. Η

χρήση του Σολ, δηλαδή με όλες τις τρύπες κλειστές, οπότε οι δύο αυλοί παίζουν Σολ και Σολ και η διφωνία Σολ – Λα, όπου ο τσαμπουνιέρης κλείνει τις τρύπες IV και με τον παράμεσο του κάτω (κατά κανόνα δεξιού) χεριού κλείνει την μία τρύπα V. Πολύ σπάνια χρησιμοποιείται το Λα – Λα, σαν τρίτος τρόπος χαμηλής άρθρωσης. Ο χαρακτήρας που έχει κάθε τρόπος είναι διαφορετικός, θα προσπαθήσω ωστόσο να τον περιγράψω. Το Σολ – Σολ δίνει μια αίσθηση ισορροπίας όπως επίσης και «μπάσου» καθώς το Σολ βρίσκεται στο χαμηλότερο σημείο της έκτασης. Αντίθετα το Σολ – Λα προκαλεί πραγματικά μεγάλη «ένταση» και ανισορροπία που ζητά να «ηρεμίσει», με την επιστροφή στο Λα.

Δεν υπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες για το πότε χρησιμοποιείται κάθε τρόπος και σε μεγάλο βαθμό ο κάθε τσαμπουνιέρης παίζει σύμφωνα με το προσωπικό του αισθητήριο. Ωστόσο από την εμπειρία μου έχω παρατηρήσει δύο στοιχεία. Το ένα είναι καθαρά γεωγραφικό. Στην Πάρο για παράδειγμα χρησιμοποιείται πολύ περισσότερο το Σολ – Λα, παρά το Σολ – Σολ. Στη Σύρο συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Το άλλο στοιχείο είναι καθαρά μουσικό. Οι μελωδίες στην τσαμπούνα κινούνται γύρω από κάποια τονικά κέντρα. Το κυριότερο είναι το Λα και έπειτα το Ρε και το Σολ, όταν ο σκοπός καταλήγει στο Λα. Με όρους ευρωπαϊκής μουσικής θα μιλούσαμε για μελωδία σε Λα μινόρε. Σε πολλά τραγούδια η μελωδία καταλήγει στο Σι, σαν τρίτη βαθμίδα της Σολ ματζόρε. Τέλος συχνά το τονικό κέντρο μετατοπίζεται στο Ντο, οπότε μιλάμε για Ντο ματζόρε. Αυτό που έχει παρατηρηθεί είναι πως όταν η μελωδία κινείται στο Λα μινόρε, προτιμάται η διφωνία Σολ – Λα. Στις περιπτώσεις που η μελωδία κινείται στο Ντο ματζόρε ή στο Σολ ματζόρε, χρησιμοποιείται το Σολ – Σολ. Ωστόσο μπορεί ο τσαμπουνιέρης ενώ παίζει μία φράση χρησιμοποιώντας έναν τρόπο, πχ Σολ – Σολ, την επόμενη φορά να χρησιμοποιήσει το Σολ – Λα, προκειμένου να υπάρχει ποικιλία στο παίξιμό του.

### **Το «μαλακό» και το «σκληρό» παίξιμο**

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να εισάγω δύο δικούς μου εξωμουσικούς όρους που περιγράφουν όψεις του τρόπου παιξίματος της τσαμπούνας. Πρόκειται για τους όρους «σκληρό» και «μαλακό» παίξιμο. Στο «μαλακό» παίξιμο ο τσαμπουνιέρης χρησιμοποιεί μεν την κλειστή δακτυλοθεσία, αλλά σηκώνει τα δάκτυλά του λίγο περισσότερο από τις τρύπες. Επίσης χρησιμοποιεί περισσότερο και τις δύο τρύπες V κλειστές (Σολ – Σολ) και λιγότερο τη μία (Σολ – Λα). Έτσι σαν ισοκράτης ακούγεται

η νότα Σολ, ενώ ακούγονται κανονικά και οι υπόλοιπες νότες. Αντίθετα στο «σκληρό» παίξιμο τα δάκτυλα παραμένουν πολύ κοντά στις τρύπες, ενώ χρησιμοποιείται πολύ περισσότερο η σκληρή συνήχηση Σολ – Λα, ακόμα και με τονισμό, πιέζοντας στιγμιαία τον ασκό. Με τα δάκτυλα κοντά στις τρύπες, το ίσο τείνει να ακούγεται το ίδιο, αν όχι περισσότερο από τις υπόλοιπες νότες. Τα επόμενα παραδείγματα αποτυπώνουν τα δύο διαφορετικά στυλ παιξίματος, αλλά μόνο με ακρόαση μπορεί να γίνει εντελώς ξεκάθαρη η διαφορά. Στο πρώτο παίζει ο Ιωσήφ Πρίντεζης από τη Σύρο, ενώ στο δεύτερο ο Βασίλης Σκαραμαγκάς από την Πάρο.



**Παράδειγμα 3**

**Πόλκα Σύρου – «Μαλακό» παίξιμο**



**Παράδειγμα 4**

**Μπάλος Πάρου – «Σκληρό» παίξιμο**

Στην Πάρο το παίξιμο της τσαμπούνας είναι κατά κανόνα «σκληρό». Ενδεικτικό είναι το παρακάτω περιστατικό. Όταν έπαιζα λίγο καιρό τσαμπούνα το παίξιμό μου ήταν απλό και ακολούθως ήταν «μαλακό». Ένας μεσήλικας τουμπακάρης και γιος παλαιότερου τσαμπουνιέρη ακούγοντάς με τότε μου είπε: *Καλά τον πας τον σκοπό, αλλά να... Η τσαμπούνα είναι άλλο πράγμα, δεν είναι κλαρίνο.* Υπονοούσε με αυτόν τον τρόπο ότι δεν είχα ακόμη αποκτήσει την κλειστή δακτυλοθεσία και την χρήση της διφωνίας Σολ – Λα, που χαρακτηρίζει την τσαμπούνα στην Πάρο, αλλά παίζοντας «μαθητικά», η ακρόαση της μελωδίας απλά και χωρίς τα ποικίλματα, του θύμιζε τον τρόπο που παίζει το κλαρίνο, μονόφωνα και χωρίς την αίσθηση ισοκρατήματος. Επίσης κατά την επίσκεψή μου σε έναν άλλο ηλικιωμένο τσαμπουνιέρη, τον Κωνσταντίο Σπανό (†2003), βλέποντάς με να παίζω

με είχε προτρέψει να χρησιμοποιώ *το ένα δαχτύλι*, δηλαδή να κλείνω τη μία από τις τρύπες V, να χρησιμοποιώ τη διφωνία Σολ - Λα.

Στη Σύρο αντίθετα, η τσαμπούνα παίζεται πολύ περισσότερο «μαλακά». Η διφωνία Σολ – Λα δεν χρησιμοποιείται συχνά, ενώ και η χρήση της κλειστής δακτυλοθεσίας είναι πιο «διακριτική». Η χρήση αυτού του τρόπου παιξίματος σχετίζεται βέβαια και με το γενικότερο πολιτισμικό περιβάλλον του νησιού όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, αλλά και με το ρεπερτόριο του οργάνου, όπως περιγράφεται αναλυτικότερα στο επόμενο.

Πρέπει εδώ να αναφερθούμε δύο πολύ σημαντικές έννοιες, σχετικές με τον τρόπο παιξίματος και το ρεπερτόριο, όχι μόνο της τσαμπούνας αλλά και άλλων λαϊκών μουσικών οργάνων. Πρόκειται για την παρατακτική (ή μοτιβική) και περιοδική λογική. Ο Σαρρής αναφέρει συγκεκριμένα:

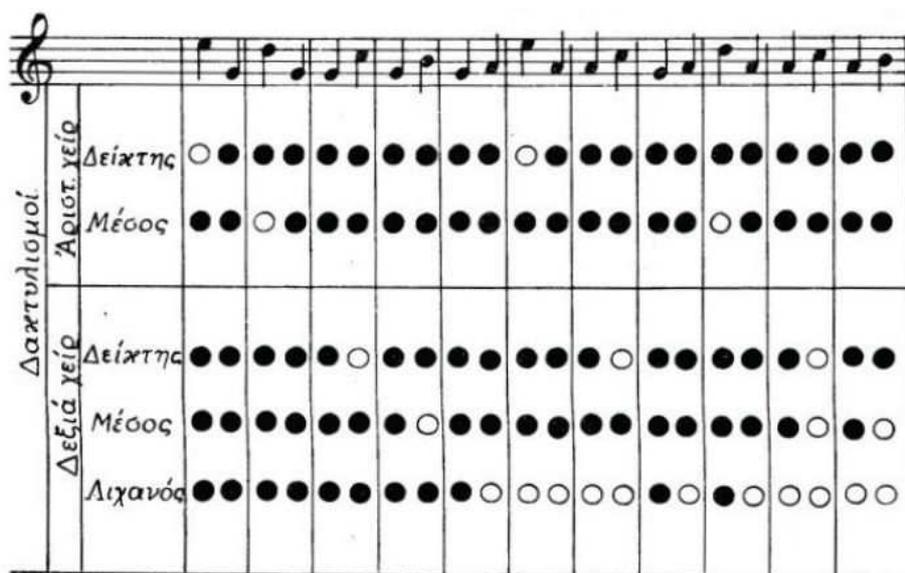
Περιοδική λογική έχουμε όταν υπάρχει μια μελωδική ενότητα η οποία επαναλαμβάνεται, με παραλλαγές, από την αρχή ως το τέλος του κομματιού. Τέτοιες περιπτώσεις απαντάμε κυρίως σε τραγουδιστικά κομμάτια. Από την άλλη, παρατακτική λογική έχουμε όταν το κομμάτι δομείται από αυτόνομα (αλλά όχι αυτοδύναμα) μελωδικά τμήματα, τα οποία «παρατάσσονται» το ένα μετά το άλλο.(2007, σελ. 267)

Θα προσθέσω εδώ πως υπάρχει και ένας τρόπος παιξίματος που συνδυάζει τις δύο λογικές. Συγκεκριμένα πρόκειται για παρατακτική λογική, όπου όμως τα δομικά στοιχεία δεν είναι αυτόνομα και μη αυτοδύναμα μοτίβα, αλλά τμήματα από σκοπούς και τραγούδια περιοδικής λογικής. Μπορεί δηλαδή ο τσαμπουνιέρης να παίζει ένα τραγούδι, να επεξεργαστεί κάποιο μέρος του, στη συνέχεια να παίζει ένα τμήμα από άλλο τραγούδι, να επιστρέψει στο προηγούμενο κοκ. Αυτή η λογική χρησιμοποιείται κατά κόρον στην Πάρο και σε άλλα νησιά, αλλά δεν είναι τόσο διαδεδομένη στη Σύρο, χωρίς ωστόσο να είναι άγνωστη.

Φαίνεται να υπάρχει μία σύνδεση ανάμεσα στις δύο παραπάνω λογικές παιξίματος και στις τεχνικές που απαρτίζουν το «μαλακό» και το «σκληρό» παίξιμο. Συγκεκριμένα, εκεί που η τσαμπούνα παίζεται σκληρά, το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου είναι παρατακτικό. Αντίθετα όπου η τσαμπούνα παίζεται «μαλακά», το ρεπερτόριο είναι περιοδικό. Περισσότερα στοιχεία γι' αυτήν τη σύνδεση θα υπάρξουν στο κεφάλαιο του ρεπερτορίου.

## Διφωνίες

Ένα άλλο τεχνικό χαρακτηριστικό της τσαμπούνας είναι η δυνατότητα να παίζονται δύο διαφορετικές νότες ταυτόχρονα, πέρα από την διφωνία Σολ – Λα που αναφέρθηκε προηγουμένως. Ο τρόπος που γίνεται αυτό είναι ο εξής: ο τσαμπουνιέρης, που κλείνει με κάθε δάκτυλο δύο τρύπες, αφήνει την μία από τις δύο ανοικτές ενώ κλείνει την άλλη. Ο Περιστέρης (1962) παραθέτει ένα σκίτσο (εικόνα 10) με τον τρόπο που πιάνονται αυτές οι διφωνίες. Στην ουσία όμως έχει σχεδιάσει κάποιες από τις πιθανές διφωνίες και όχι τόσο αυτές που χρησιμοποιούνται στην πράξη. Οι πιθανές διφωνίες είναι πολλές, αλλά χρησιμοποιούνται κυρίως οι εξής: Λα – Ρε, Σολ – Ντο, Σολ – Ρε και σπανιότερα οι Σολ – Σι και Λα – Μι, δηλαδή η δεύτερη, τρίτη, τέταρτη, έκτη και ένατη στήλη του σκίτσου του Περιστέρη. Επίσης είναι δυνατό να ακούγεται σταθερά μια νότα (συνήθως η Ρε) ενώ συνεχίζεται για λίγο η μελωδία στον ένα αυλό. Όταν η μελωδία κάνει στάση σε μια από τις βαθμίδες Ντο ή Ρε, τότε ο τσαμπουνιέρης θα χρησιμοποιήσει τις διφωνίες Σολ – Ντο και Σολ – Ρε ή Λα – Ρε αντίστοιχα, πάντα όμως σύμφωνα με το προσωπικό του κριτήριο. Σε γενικές γραμμές αυτός είναι ο τρόπος που χρησιμοποιούνται οι διφωνίες, χωρίς να είναι σταθερός και συγκεκριμένος. Χρήση διφωνιών φαίνεται στα παραδείγματα 5 και 6 από τον Νικόλα Ραγκούση από την Πάρο, αν και η συγκεκριμένη τεχνική συναντάται και στα δύο νησιά.



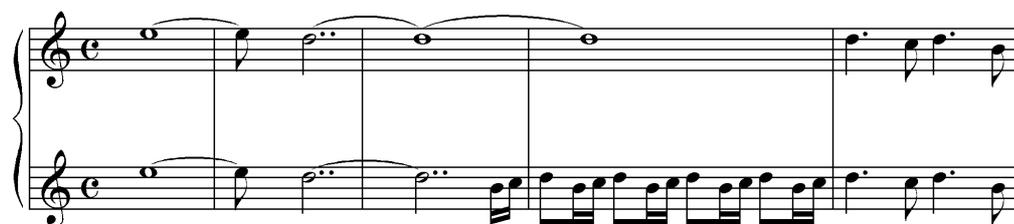
Εικόνα 10

Το σκίτσο που παραθέτει ο Περιστέρης



### Παράδειγμα 5

Χρήση παράλληλων φθόγγων



### Παράδειγμα 6

Χρήση του «συνεχούς» Ρε



### Άλλες τεχνικές

Οι τσαμπουνιέρηδες χρησιμοποιούν επίσης τη δυνατότητα που τους δίνει η τσαμπούνα για βιμπράτο, τρίλιες, γκλισάντο και σπανιότερα παύσεις. Το βιμπράτο στην τσαμπούνα εκτελείται με δύο τρόπους. Το βιμπράτο παλμού και το βιμπράτο με αυξομείωση της πίεσης στον ασκό. Το βιμπράτο παλμού γίνεται στους ψηλότερους φθόγγους της έκτασης, ανοιγοκλείνοντας ρυθμικά τις χαμηλότερες τρύπες, ενώ με την αυξομείωση της πίεσης στον ασκό εκτελείται επίσης βιμπράτο διαφορετικής

όμως χροιάς. Οι τρίλιες εκτελούνται με ταχύτατο άνοιγμα και κλείσιμο των απαιτούμενων τρυπών. Το γκλισάντο γίνεται από μία νότα σε χαμηλότερη και προϋποθέτει καλά κουρδισμένη τσαμπούνα και καλό έλεγχο από τον τσαμπουνιέρη, καθώς γίνεται και αυτό με την στιγμιαία μείωση της πίεσης στον ασκό. Λίγοι τσαμπουνιέρηδες εκτελούν αυτήν την απαιτητική τεχνική και με παρόμοιο τρόπο χαμηλώνουν το Σι σε κατιούσα κίνηση προς το Λα, χαρακτηριστικό του μακάμ ουσάκ ή α' ήχου σε όσα κομμάτια απαιτείται. Για να γίνει το γκλισάντο πρέπει η τσαμπούνα να έχει μπιμπίκια *μαλακά* δηλαδή μπιμπίκια στα οποία η αυξομείωση της πίεσης του αέρα επηρεάζει αισθητά το τονικό ύψος του ήχου που παράγεται. Χαρακτηριστικό αυτής της φιλοσοφίας είναι το παίξιμο του *mezwed* ή *mezoued* της Βόρεια Αφρικής. Σε αυτό τα μπιμπίκια είναι πολύ ευαίσθητα στις αλλαγές της πίεσης του αέρα, οπότε και το όργανο μπορεί να παράγει πολύ μεταβλητά διαστήματα. Υπάρχουν ηχητικά παραδείγματα<sup>42</sup> όπου οι οργανοπαίκτες κάνουν αυτοσχεδιασμούς (ταξίμια) σε πολλά μακάμ, χρησιμοποιώντας αυτήν τη δυνατότητα του οργάνου. Επίσης λίγοι τσαμπουνιέρηδες κάνουν παύσεις, σηκώνοντας απότομα το μπράτσο τους από του τουλούμι, προκειμένου να τονίσουν το παίξιμό τους. Οι παρακάτω μεταγραφές περιγράφουν το γκλισάντο, τη χρήση του χαμηλού Σι και τις παύσεις, ενώ τα αντίστοιχα ηχητικά παραδείγματα (όπως και οι δύο τύποι βιμπράτο και τρίλιες) υπάρχουν στο CD που συνοδεύει την εργασία από τους Θωμά Κυδωνιέα, Νικολό Σαρρή, Νικολό Σαρρή, Βασίλη Σκαραμαγκά, Νικόλα Ραγκούση και Βασίλη Σκαραμαγκά αντίστοιχα.



#### Παράδειγμα 7

#### Γκλισάντο και χρήση του χαμηλού Σι

<sup>42</sup> Και στο CD που συνοδεύει την εργασία.



### Παράδειγμα 8

#### Παύσεις

Σε αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινιστεί πώς η ανάλυση του τρόπου παιξίματος που μόλις έγινε είναι καθαρά και μόνο από την πλευρά του εξωτερικού παρατηρητή – ερευνητή. Οι τσαμπουνιέρηδες δεν μπαίνουν καθόλου στην διαδικασία να αναλύσουν τον τρόπο που παίζουν. Αυτό άλλωστε είναι και αναμενόμενο, καθώς δεν έχουν τις θεωρητικές μουσικές γνώσεις και τον αντίστοιχο λεκτικό κώδικα. Ο τρόπος που ο καθένας στολίζει τη μελωδία, τα διάφορα ποικίλματα κτλ. έχουν αποκτηθεί μέσα από τη μακρόχρονη τριβή και μουσική πράξη και αντικατοπτρίζει το προσωπικό αισθητήριο και τις μουσικές προσλαμβάνουσες του καθενός. Δεν υπάρχει ο διαχωρισμός σε «κυρίως σκοπό» και «ποικίλματα», αλλά ένα αδιαίρετο σύνολο.

Αυτή η αντίληψη και θεώρηση της μουσικής της τσαμπούνας δυσκολεύει και τον υποψήφιο νέο τσαμπουνιέρη. Οι περισσότεροι οργανοπαίκτες δυσκολεύονται να δείξουν σε νεότερους, όχι γιατί δεν θέλουν αλλά γιατί δεν γνωρίζουν τον τρόπο. Καθώς οι περισσότεροι έμαθαν μόνοι τους επενδύοντας πολύ χρόνο, είτε βόσκοντας ζώα σαν παιδιά, είτε με άλλους ανάλογους και χρονοβόρους τρόπους, δεν μπορούν να συστηματοποιήσουν με κάποιο τρόπο τη μουσική που παίζουν, με σκοπό να διδάξουν. Μάρτυρας αυτής της κατάστασης υπήρξα κι εγώ στα πρώτα μου βήματα. Όταν ενδιαφερόμουν να μάθω τσαμπούνα έτυχε να γνωρίσω έναν τσαμπουνιέρη από τη Νάουσα της Πάρου, τον Απόστολο Νίκα (†2002). Του είπα πώς ενδιαφέρομαι να μάθω τσαμπούνα και θα ήθελα αν μπορεί να μου δείξει. Αυτός μου απάντησε: *Τι να σου δείξω, λίγο ένα – δύο, ένα – δύο,<sup>43</sup> μετά κλώσσα τα πουλιά, ε αυτά. Τι να σου δείξω;* Αυτά του τα λόγια δήλωναν την αδυναμία αλλά και την αμηχανία του. Στην ίδια συζήτηση αργότερα μου είπε πως είχε κάνει κάποια «μαθήματα» σε παιδιά μέσω

<sup>43</sup> Με το «ένα – δύο, ένα – δύο» εννοούσε ένα απλό ρυθμικό σχήμα σολ – λα, σολ – λα.

ενός τοπικού πολιτιστικού συλλόγου, αλλά *δεν έγινε τίποτα*. Υποθέτω πως για τα όχι καλά αποτελέσματα των μαθημάτων έφταιγε αφενός η απουσία τρόπου του τσαμπουνιέρη, αλλά ίσως και η απουσία ακουστικών βιωμάτων από την πλευρά των παιδιών. Τα περισσότερα παιδιά που δεν έχουν πολλά βιώματα που να σχετίζονται με τσαμπούνα, ίσως και με μουσική γενικότερα, αδυνατούν να αντιληφθούν τον τρόπο που ο παλιός τσαμπουνιέρης παίζει και επεξεργάζεται τις διάφορες μελωδίες. Θεωρώ πως χρειάζονται μια αναλυτική προσέγγιση της μουσικής, τουλάχιστον στην αρχή, προκειμένου να εξοικειωθούν με το όργανο και τη μουσική του.

Αυτή η αναλυτική προσέγγιση ξενίζει βέβαια τους παλαιότερους. Το γεγονός αυτό περιγράφεται γλαφυρά από το παρακάτω περιστατικό που μου μετέφερε μαθητής μου. Σε μαθήματα που κάνω χρησιμοποιώ ασκήσεις και τραγούδια γραμμένα με νότες. Ένας μαθητής μου, κάποιους μήνες από τότε που άρχισε να παίζει, συναντήθηκε σε κάποιο μικρό αυτοσχέδιο γλέντι με έναν ηλικιωμένο τσαμπουνιέρη. Αυτός κάποια στιγμή τραγούδησε ένα στιχάκι του οποίου δεν συγκράτησε την αρχή αλλά κατέληγε ως εξής: *...κι οι νέοι τζαμπουνιέρηδες μαθαίνουνε με νότες*. Ο παλιός, τραγούδησε για το νέο στοιχείο που του έκανε εντύπωση.

Ενδιαφέρον είναι πως σε αντίστοιχη θέση βρέθηκε και ο Timothy Rice προσπαθώντας να μάθει τη βουλγάρικη γκάιντα. Γνώρισε, αναφέρει (1994, σελ. 70) κάποιον βούλγαρο που έπαιζε γκάιντα τέσσερις ή πέντε μήνες μόνο. Προς έκπληξή του, είχε περιορισμένο ρεπερτόριο αλλά πολύ ωραία τεχνική. Σαν φορέας αυτής της παράδοσης, είχε μάθει να παίζει τους σκοπούς ταυτόχρονα μαζί με τα ποικίλματα, καθώς τα θεωρούσε αδιαίρετα. Ο Rice από την άλλη είχε άλλη προσέγγιση. Προσπαθούσε να μάθει τη βασική μελωδία, πράγμα που αναφέρει πως ήταν εύκολο και στη συνέχεια να προσθέσει τα ποικίλματα (ornamentation), πράγμα που ήταν σχεδόν αδύνατο.

Οι γκαϊντατζήδες όπως και η τσαμπουνιέρηδες αποκτούν με το χρόνο την ικανότητα να στολίζουν το παίξιμό τους, όχι με ανάλυση του τι παίζουν, αλλά αντιθέτως αυτοματοποιώντας τις κινήσεις των δακτύλων τους. Οι κινήσεις αυτές έχουν κωδικοποιηθεί με διαφορετικό τρόπο για κάθε τσαμπουνιέρη, σύμφωνα με τα ακούσματά του, τις εμπειρίες του, το πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο δραστηριοποιείται. Ο κάθε οργανοπαίκτης φέρει μια προσωπική αλλά και συλλογικά διαμορφωμένη «παράδοση», που τον ξεχωρίζει από κάποιον άλλο τσαμπουνιέρη από το ίδιο νησί, αλλά ταυτόχρονα τον διαχωρίζει πολύ περισσότερο από τους

τσαμπουνιέρηδες ενός άλλου νησιού. Με αυτόν τον τρόπο, στη μουσική της τσαμπούνας πιστεύω ότι επιβιώνουν σε μεγάλο βαθμό οι μικροδιαφορές που χαρακτήριζαν παλαιότερα τα τοπικά μουσικά ύφη.

Αυτές οι μικροδιαφορές έχουν σε μεγάλο βαθμό εκλείψει σε άλλα όργανα, όπως πχ. το βιολί, που εκτός λίγων εξαιρέσεων υπάρχει ένα ενιαίο και σταθερό «παγκυκλαδικό» ρεπερτόριο και ύφος. Αυτή η διαδικασία της ομογενοποίησης του τοπικού ύφους με αποτέλεσμα ένα «παντοπικό» ρεπερτόριο, είναι γνωστή και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, όπως για παράδειγμα η Θράκη, περίπτωση που εξετάζει και ο Σαρρής (2007, σελ. 120). Κύριο μέσο προς αυτήν την εξέλιξη θεωρείται η δισκογραφία και το ραδιόφωνο, ήδη από την δεκαετία του 1950.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, έχει αποκτηθεί μια αρκετά σφαιρική εικόνα του οργάνου, των ιδιαιτεροτήτων και των δυνατοτήτων του. Μπορούμε έτσι να συνεχίσουμε τη μελέτη μας στο επόμενο κομβικό σημείο της εργασίας που αποτελεί το ρεπερτόριο της τσαμπούνας στα δύο νησιά.

## Τρίτο κεφάλαιο: Το ρεπερτόριο του οργάνου

### 3.1 Εισαγωγή

Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρείται η σκιαγράφιση και περιγραφή του ρεπερτορίου της τσαμπούνας στην Πάρο και στη Σύρο. Σημαντική είναι η συνεισφορά της θεωρίας των μουσικών δικτύων (Κάβουρας, 1997) στην εξέταση και περιγραφή του μουσικού περιβάλλοντος των δύο νησιών. Μετά από μια συζήτηση για τη θεωρία αυτή και την εφαρμογή της στην παρούσα εργασία εξετάζονται και τα δύο νησιά μέσω των κοινών χαρακτηριστικών αλλά και των διαφορών τους, που σε μεγάλο βαθμό εξηγούνται από το ιστορικό – πολιτισμικό τους περιβάλλον.

Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να διευκρινιστούν κάποια στοιχεία για τα μουσικά παραδείγματα που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία. Σχεδόν όλες οι ηχογραφήσεις προέρχονται από το προσωπικό μου αρχείο. Τις περισσότερες τις έχω κάνει ο ίδιος, από το 1997 μέχρι σήμερα, χρησιμοποιώντας αρχικά κασετόφωνο, αργότερα minidisc και κάποιες φορές βιντεοκάμερα. Κάποιες άλλες προέρχονται από προσωπικά αρχεία άλλων, τσαμπουνιέρηδων ή συνήθως συγγενών τους. Από αυτές, όσες έχουν χρησιμοποιηθεί αφορούν τσαμπουνιέρηδες που βρίσκονται εν ζωή και παίζουν ακόμα ή έπαιζαν μέχρι πρόσφατα. Με αυτόν τον τρόπο το σύνολο των ηχογραφημάτων είναι κατά το δυνατόν συγχρονικό, ώστε να μπορούν να γίνουν συγκρίσεις και να προκύψουν συμπεράσματα τα οποία θα έχουν λογική βάση.

Επιλέγω να χρησιμοποιηθούν τέτοιες ηχογραφήσεις, παρότι στο αρχείο μου έχω και παλαιότερες ή και καλύτερες, με όρους ηχητικής καθαρότητας, προκειμένου να υπάρξει μία όσο γίνεται ρεαλιστική εικόνα για τη μουσική στα δύο νησιά. Ειδικά όσο αφορά τη Σύρο, οι μόνες ηχογραφήσεις που έχω υπόψη μου είναι αυτές που έχουν γίνει στα πλαίσια και στο περιθώριο των Παγκυκλαδικών Συναντήσεων, χωρίς να έχω μέχρι στιγμής κατορθώσει να βρω παλαιότερες. Επιλέγω λοιπόν να χρησιμοποιώ αντίστοιχες χρονικά ηχογραφήσεις από την Πάρο ώστε η μελέτη για το ρεπερτόριο να αφορά τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια, αφού τόσο τουλάχιστον είναι το διάστημα που οι περισσότεροι από τους πληροφορητές μου παίζουν τσαμπούνα.

### 3.2 Τα μουσικά δίκτυα και η εφαρμογή τους στην περίπτωση της τσαμπούνας

Η έννοια του μουσικού δικτύου σαν αναλυτικό εργαλείο για την μελέτη του πολιτισμού του χώρου του Αιγαίου έχει προκριθεί τα τελευταία χρόνια μέσα από μια σειρά συνεδρίων, συζητήσεων και δημοσιεύσεων. Στο Αιγαίο, που αντιμετωπίζεται ως μια ενιαία πολιτισμική περιοχή (Κάβουρας, 1997), ορίζονται και περιγράφονται *κόμβοι* και *κλάδοι*, που διαπλέκονται και συνδέονται με διάφορους τρόπους, διαμορφώνοντας την πολιτισμική εικόνα του αιγιακού χώρου συνολικά αλλά και του κάθε νησιού ξεχωριστά. Ο τρόπος που ορίζονται οι κόμβοι και οι κλάδοι ενός δικτύου μπορεί σε μεγάλο βαθμό να επηρεάζει τα ευρήματα, οπότε είναι απαραίτητος ο προσεκτικός σχεδιασμός ώστε να είναι δυνατόν να εξαχθούν λογικά και χρήσιμα συμπεράσματα.

Η τσαμπούνα και η μουσική της αποτελεί το κύριο θέμα αυτής της εργασίας. Οι κόμβοι που θα οριστούν θα σχετίζονται άμεσα με αυτή. Ως ένας κόμβος λοιπόν ορίζεται η τσαμπούνα στο νησί της Σύρου και ως ένας άλλος η τσαμπούνα στο νησί της Πάρου. Σε συνδυασμό με τους κλάδους αυτού του δικτύου που θα οριστούν, περιγράφουν ικανοποιητικά το ρεπερτόριο και συνολικά τη μουσική πράξη που αφορά άμεσα και έμμεσα την τσαμπούνα στα δύο νησιά. Οι κλάδοι είναι πολλοί και διαφορετικού περιεχομένου. Θα αναφερθούν αρχικά επιγραμματικά, ενώ κατά την παρουσίαση των παραδειγμάτων θα αναλυθούν περαιτέρω όπου χρειάζεται.

Ως πρώτος κλάδος ορίζεται το παλιό, τοπικό ρεπερτόριο της τσαμπούνας. Δεν είναι πάντα ξεκάθαρο πότε κάποιο κομμάτι εμπίπτει σε αυτήν την κατηγορία, αλλά ανεξάρτητα από αυτό, η ομάδα αυτή αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι του ρεπερτορίου στην παρούσα μελέτη. Πρόκειται κατά κάποιο τρόπο για μια κληρονομιά της παλαιότερης μουσικής πράξης του Αρχιπελάγους, πριν υπάρξουν οι τόσες πολλές εξωτερικές επιρροές.

Ο επόμενος και πολύ σημαντικός κλάδος αποτελείται από τη μουσική της Μικράς Ασίας που πέρασε στα νησιά. Ο τρόπος που έγινε αυτή η μεταφορά δεν ήταν βέβαια ο ίδιος σε όλες τις εποχές. Άλλοτε η μουσική ταξίδεψε μαζί με τους ανθρώπους, όπως στην περίπτωση των προσφύγων, ενώ άλλοτε μέσω εμπορικών, επαγγελματικών ή ακόμα και καλλιτεχνικών διαδρομών. Πολλοί μουσικοί του περασμένου αιώνα είχαν δασκάλους Έλληνες ή και Τούρκους από τη Μικρά Ασία, ή βρέθηκαν εκεί την περίοδο 1919 – 1922 σαν στρατιώτες. Ο ονομαστός, ειδικά για τα ταξίμια του, βιολιστής Σταμάτης Μπαρδάνης ή *Σταματομανώλης* απ' την Απείρανθο

ή τ' *Απεράθου* της Νάξου αναφέρεται πως κάποτε είχε Τούρκο δάσκαλο. Ο επίσης βιολιστής Νικολής Κονιτόπουλος, στρατιώτης στη Μικρασιατική εκστρατεία, λέγεται πως είχε μάθει σκοπούς εκεί τους οποίους «έφερε» μετά στη Νάξο (Διονυσόπουλος, 1991).<sup>44</sup>

Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως εκείνη την εποχή η Σμύρνη ήταν ένα κέντρο του οποίου ο απόηχος έφτανε πολύ μακρύτερα. Υπάρχει στην Πάρο μια μελωδία με το όνομα *Ρούσικο*, που θεωρείται ντόπια, *μπάλος ωραίος, παλιός* σύμφωνα με πληροφορητές μου, ενώ ήταν άγνωστη για παράδειγμα στη γειτονική Νάξο. Ίδια μελωδία με το ίδιο όνομα βρίσκεται και στο CD *Λέσβος Αιολίς*.<sup>45</sup> Σύμφωνα με τον επιμελητή της έκδοσης πρόκειται για ρώσικη καζάσκα που παρουσίασαν κάποια στιγμή στις αρχές του προηγούμενου αιώνα ρώσικα μπαλέτα στη Σμύρνη και στη Μυτιλήνη (Διονυσόπουλος, 1997). Βλέπουμε λοιπόν πως η κυκλοφορία και η μετάδοση της μουσικής γίνεται με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους.

Ένας βασικότατος κλάδος του δικτύου που μελετάμε είναι βέβαια η δισκογραφία και το ραδιόφωνο. Ήδη πριν το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο η δισκογραφία των 78 στροφών κυκλοφορεί στα νησιά. Τα γραμμόφωνα μπολιάζουν με νέα ακούσματα τους ντόπιους και οι τοπικοί μουσικοί αρχίζουν να εμπλουτίζουν το ρεπερτόριό τους. Στην πορεία των χρόνων κάποια από αυτά τα ακούσματα εμποτίζονται τόσο από το τοπικό μουσικό και γλωσσικό ιδίωμα, που σήμερα νομίζει κανείς πως είναι και αυτά ντόπια. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που αναφέρει στο ιστολόγιό της η Μαρία Ξεφτέρη για τον απεραθίτικο σκοπό *τσ' αροχλάδας*, που προήλθε από τραγούδι του Αντώνη Διαμαντίδη ή *Νταλγκά* που πρωτοηχογραφήθηκε το 1929 (2009).

Κοντινό και σχετιζόμενο με τη δισκογραφία κλάδο αποτελούν και τα λεγόμενα *ευρωπαϊκά*, δηλαδή το ρεπερτόριο του ελαφρού τραγουδιού, ελληνικής αλλά και ξένης προέλευσης. Ειδικά στη Σύρο, το ρεπερτόριο αυτό είχε μια πολύ ισχυρή παρουσία, ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα όπως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο. Και στην Πάρο όμως, ειδικά κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60 υπήρχε μεγάλη ζήτηση για ευρωπαϊκούς χορούς: *τανγκό, βαλς και φοξ-ανγκλαί* ήταν

---

<sup>44</sup> Θα ήθελα να αναφέρω εδώ ένα περιστατικό που μου ανέφερε ο Αντώνης Νίκας (γεν. 1926) από την Πάρο, δηλωτικό της «κινητικότητας» εκείνης της εποχής. Ο πατέρας του, τσαμπουνιέρης, πολέμησε στη Μακεδονία στους Βαλκανικούς Πολέμους. Εκεί ήρθε σε επαφή με γκαϊντατζήδες. Όταν γύρισε στην Πάρο κατασκεύασε μια αυτοσχέδια γκαϊντα από καλάμια. Ο μπάμπια – Αντώνης αναφέρει: «...κι είχε ένα καλάμι μακρύ, σα μπουρί ένα πράμα...κι έκανε ουουουου...Εμείς τότε το λέγαμε *καραμούζα*, δε ξέραμε πως το λέγανε.»

<sup>45</sup> Λέσβος Αιολίς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.

απαραίτητα σε κάθε περίπτωση, τουλάχιστον στην Παροικιά, τη πρωτεύουσα του νησιού.<sup>46</sup> Τα ακούσματα αυτά επηρεάζουν τους τοπικούς μουσικούς, καθώς η μουσική γλώσσα του είδους διαφέρει από τη μουσική γλώσσα που κατέχουν.

Ένας κλάδος με μικρότερη σημασία, τουλάχιστον για τα υπό εξέταση νησιά, είναι το λεγόμενο *σχολικό ρεπερτόριο*, δηλαδή τα τραγούδια που μαθαίνουν οι μαθητές του δημοτικού σχολείου. Θα δούμε παρακάτω πόσο επιδραστικό μπορεί να είναι αυτό το ρεπερτόριο εξετάζοντας την περίπτωση της Μυκόνου. Τέλος, καθώς και από τα δύο νησιά περνούν πολλοί που βιοπορίζονται στη θάλασσα, είτε σαν ναυτικοί είτε σαν ψαράδες, υπάρχει και με αυτόν τον τρόπο μεταφορά μουσικής. Γνωρίζω δύο σχετικά παραδείγματα από πληροφορητές μου. Ο ένας σε παιδική ηλικία θυμάται αποκλεισμένους λόγω καιρού Καλύμνιους ψαράδες να γλεντάν σε καφενείο τραγουδώντας το τραγούδι *Βάρκα γιαλό*, που σήμερα παίζεται με τσαμπούνα στην Πάρο, και ο άλλος, τσαμπουνιέρης και ψαράς, παίζει ένα τραγούδι που έμαθε ενώ ήταν αποκλεισμένος σε κάποιο άλλο νησί από Σπετσιώτες συναδέλφους του.

Τέλος ένας σημαντικός φορέας μουσικής είναι οι επαγγελματίες μουσικοί που έπαιζαν σε διάφορα νησιά. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν αφενός κάποιοι διάσημοι, με πλούσια δισκογραφία και φήμη που ξεπερνά το χώρο των νησιών, αφετέρου κάποιοι μουσικοί πιο περιορισμένης εμβέλειας που έπαιζαν και αυτοί όμως το ρόλο τους στην κυκλοφορία της μουσικής ανάμεσα στα νησιά.

### **3.3 Η μουσική της τσαμπούνας στα νησιά των Κυκλάδων**

Στο ένθετο του CD «Τσαμπούνες του Αιγαίου», ο Περικλής Σχινάς περιγράφει τη μουσική των νησιών του Αιγαίου ως χωριζόμενη σε δύο στρώματα. Συγκεκριμένα αναφέρει:

Η παραδοσιακή μουσική των νησιών του Αιγαίου σήμερα χαρακτηρίζεται από την παράλληλη ύπαρξη δύο στρωμάτων: το παλιό, γηγενές, αφορά κυρίως τις παλαιού τύπου αγροτοποικιμικές κοινωνίες, και μπορεί να θεωρηθεί πιο «μινιμαλιστικό»: μελωδίες μικρής έκτασης, πολλές επαναλήψεις, σχετικά μικρή ποικιλία στους ρυθμούς, τραχύς ήχος, όργανα

---

<sup>46</sup> Ο απόηχος αυτής της συνήθειας υπάρχει ακόμα και σήμερα, καθώς πολύ συχνά σε γαμήλια γλέντια ζητούνται από την ορχήστρα τέτοιοι χοροί.

απλής κατασκευής και περιορισμένων προδιαγραφών [...]. Το νεώτερο στρώμα, που προέρχεται από εξωτερικές και αστικές επιδράσεις, τείνει περισσότερο προς την ποικιλία και τις ανώτερες τεχνικές αξιώσεις, και χρησιμοποιεί πιο τελειοποιημένα όργανα [...]. Μέσα από μία σειρά αλληλεπιδράσεων σήμερα το παλιό και το νέο στρώμα συνυπάρχουν σε ένα συνδυασμό που σχεδόν για κάθε νησί είναι διαφορετικός.(2007)

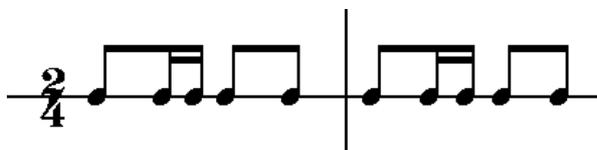
Η μουσική της τσαμπούνας θα περίμενε ίσως κανείς να ανήκει στο παλιό στρώμα. Στην πράξη όμως δεν συμβαίνει αυτό. Συνεχίζοντας τη συλλογιστική του Σχινά μπορούμε να προχωρήσουμε ακόμα παρακάτω. Συγκεκριμένα κατηγοριοποιώ το ρεπερτόριο της τσαμπούνας σε τρεις ξεχωριστές ομάδες:

- Σε ρεπερτόριο κατεξοχήν της τσαμπούνας
- Σε ρεπερτόριο που πέρασε παλαιότερα στην τσαμπούνα από άλλα όργανα, και τέλος
- Σε νεώτερο ρεπερτόριο.

Η πρώτη ομάδα θεωρώ πως αποτελείται από τα παλαιότερα δείγματα του τοπικού ρεπερτορίου. Κομμάτια παρατακτικής λογικής, είτε οργανικά είτε με τραγουδιστικά μέρη, μοτίβα επαναλαμβανόμενα, με μικρή μελωδική πολυπλοκότητα όπως επίσης και τραγούδια ή σκοποί που δεν έχουν βρεθεί αλλού. Στη δεύτερη ομάδα εντάσσω τραγούδια και σκοπούς που ενώ προέρχονται από αλλού και από ρεπερτόριο άλλων οργάνων, παίζονται εδώ και πολλά χρόνια προσαρμοσμένα στην τσαμπούνα με αποτέλεσμα να θεωρούνται *ντόπια και της τσαμπούνας*. Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν πολλά, προερχόμενα είτε από τη Μικρά Ασία, ή από άλλες περιοχές της Ελλάδας, είτε από τη δισκογραφία και το ραδιόφωνο. Στην τελευταία ομάδα εντάσσω τραγούδια κυρίως και λιγότερο σκοπούς, που προστέθηκαν τα τελευταία χρόνια στο ρεπερτόριο των τσαμπουνιέρηδων είτε από το ραδιόφωνο, είτε από την εμπορική δισκογραφία, είτε ακόμα και από το λεγόμενο *σχολικό ρεπερτόριο*, δηλαδή τραγούδια που διδάχτηκαν κάποιοι τσαμπουνιέρηδες σαν μαθητές στο δημοτικό σχολείο.

Σε αυτήν την ομάδα ανήκουν και κομμάτια άλλου ρυθμού σε σχέση με τους δίσημους ή τετράσημους που χρησιμοποιούνται κατά κόρον στις δύο πρώτες ομάδες. Στα περισσότερα νησιά των Κυκλάδων, το ρυθμικό σχήμα που χρησιμοποιείται όταν παίζεται τσαμπούνα είναι παραλλαγές του επομένου παραδείγματος. Δεν γνωρίζω

ούτε ένα σκοπό ή τραγούδι ελεύθερου ρυθμού. Τα κομμάτια που παίζονται στην τσαμπούνα έχουν συγκεκριμένο ρυθμό και χορεύονται.



**Παράδειγμα 1**  
**Βασικό ρυθμικό σχήμα**

Κομμάτια σε άλλα ρυθμικά σχήματα δεν παίζονταν συχνά στην τσαμπούνα παλαιότερα. Υπήρχαν κάποιες εξαιρέσεις, αλλά απλώς επιβεβαίωναν τον κανόνα. Μια περίπτωση τέτοιας εξαιρέσης αναφέρεται λίγο παρακάτω.

Πρέπει να τονιστεί πως αυτή η κατηγοριοποίηση του ρεπερτορίου είναι σε μεγάλο βαθμό υποκειμενική και όχι περιοριστική, καθώς κάποια τραγούδια μπορεί να εμπίπτουν σε δύο ομάδες, ή να μην είναι δυνατή η κατηγοριοποίησή τους λόγω ανεπάρκειας στοιχείων. Κατά τη διαδικασία αυτή χρησιμοποιώ στοιχεία όπως η πολυπλοκότητα, ο τρόπος που αναπτύσσεται η μελωδία, οι βαθμίδες που αυτή καταλήγει, αν παίζονται και σε άλλα μέρη ή/και με άλλα όργανα κ.ο.κ. Δεν είναι δυνατό να τεκμηριωθεί απόλυτα αυτή η μέθοδος, οπότε θεωρώ αυτήν την επεξεργασία ενδεικτική.<sup>47</sup>

Όπως αναφέρει παραπάνω ο Σχινάς, «το παλιό και το νέο στρώμα συνυπάρχουν σε ένα συνδυασμό που για κάθε νησί είναι διαφορετικός». Με αντίστοιχο τρόπο συνυπάρχουν και οι τρεις ξεχωριστές ομάδες που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο συνδυασμός αυτός δίνει το στίγμα του τοπικού ρεπερτορίου αλλά και ύφους στο κάθε νησί. Θα ήθελα εδώ να αναφέρω σαν παραδειγματική και εξαιρετική περίπτωση τη Μύκονο όπου κυρίαρχη είναι η δεύτερη και περισσότερο η τρίτη ομάδα. Τη μουσική της Μυκόνου την έχω γνωρίσει κυρίως μέσω των τσαμπουνιέρηδων που γνώρισα στις Παγκυκλαδικές Συναντήσεις Λαϊκών Πνευστών, αλλά και μέσω δισκογραφίας, στα δύο CD που κυκλοφόρησαν το 2000 και το 2001. Το πρώτο είναι το *Με σαμπούνες και τουμπάκια. Παραδοσιακά της Μυκόνου* και το δεύτερο το *Σαμπούνες μυκονιάτικες*. Στις δύο αυτές εκδόσεις παίζουν οι ίδιοι οργανοπαίκτες που σε μεγάλο βαθμό αντιπροσωπεύουν σήμερα τη μυκονιάτικη

<sup>47</sup> Μία ενδελεχής προσέγγιση του ζητήματος αυτού μπορεί να βρεθεί στη μελέτη του Σαρρή (2007, σελ. 23) για τη γκάιντα στον Έβρο.

μουσική παράδοση. Τα δεκαεπτά από τα τριανταεννιά κομμάτια αποτελούν νεότερα τραγούδια που έχουν «μπει» στο τοπικό ρεπερτόριο. Αυτό που έχει σημασία ωστόσο δεν είναι το ποσοστό των νεότερων τραγουδιών στα δύο CD όσο το πόσο διαφορετική είναι η προέλευσή τους. Από τη μία υπάρχουν τα «Ένα νερό κυρά Βαγγελιώ», «Οι Σουλιώτισσες» και «Του Κίτσου η μάνα» ή η «Κυρά δασκάλα», τραγούδια που ανήκουν στο ρεπερτόριο της ηπειρωτικής Ελλάδας και του σχολικού προγράμματος. Από την άλλη υπάρχουν το «Ντάρι-ντάρι», η «Αγιοθοδωρίτισσα» τραγούδια που αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα του «παγκυκλαδικού» ρεπερτορίου, αλλά και πολύ νεότερα τραγούδια όπως το «Όρσα-όρσα τα πανιά»<sup>48</sup> και το «Θα γίνω παπάς»<sup>49</sup>.

### 3.4 Το ρεπερτόριο της τσαμπούνας στην Πάρο και στη Σύρο

Στη Σύρο και στην Πάρο η «αναλογία» μεταξύ των τριών ομάδων είναι διαφορετική. Υπάρχουν οι δύο πρώτες ομάδες, ενώ απουσιάζει σχεδόν εντελώς η τρίτη ομάδα. Αυτό δείχνει μια τάση «συντηρητισμού» που έχουν οι τσαμπουνιέρηδες στα δύο νησιά, όσον αφορά το ρεπερτόριό τους, καθώς διστάζουν να εισάγουν νεότερα τραγούδια. Με τον όρο νεότερα τραγούδια εδώ εννοώ τραγούδια της τρίτης ομάδας. Διστάζουν δηλαδή να παίξουν ακόμα και σκοπούς της τσαμπούνας από άλλα νησιά. Χαρακτηριστικά αυτής της νοοτροπίας είναι τα δύο παρακάτω περιστατικά.

#### α' περιστατικό

Στα πλαίσια της τέταρτης Παγκυκλαδικής Συνάντησης σε Κέα και Κύθνο, υπήρχε στο πρόγραμμα μία ανοικτή συζήτηση που μετείχαν οι τσαμπουνιέρηδες προκειμένου να εκθέσουν τις απόψεις τους, τις απορίες τους, ή ό,τι άλλο ήθελαν. Εκεί ο Μιχάλης Μπιτζηλαίος από τη Πάρο (περίπου 80 ετών τότε) δήλωσε την αγωνία του για το αν πρέπει οι τσαμπουνιέρηδες να παίζουν «καινούργια πράγματα και όχι αυτά που έμαθαν από τους παλιούς». Το θέμα προέκυψε αφενός ακούγοντας τους Μυκονιάτες και το εκτεταμένο ρεπερτόριό τους και αφετέρου κάποιους Δωδεκανήσιους τσαμπουνιέρηδες που έπαιζαν σκοπούς που δεν τους ήξερε.

<sup>48</sup> Διασκευή στο τραγούδι «Μπαρμπαραιά» του Νίκου Οικονομίδη από τη Σχοινούσα, από το δίσκο «Όταν ακούω το βιολί», Polyphone, 1988.

<sup>49</sup> Τραγούδι του Γιώργου Σακελλάριου από τη Νάξο, από το δίσκο «Νησιώτικα ντουζένια», Sosafone, 1996. Τα τραγούδια του εν λόγω συνθέτη θεωρούνται από πολλούς που ασχολούνται με το «νησιώτικο» ως εντελώς «σκυλονησιώτικα».

Συγκεκριμένα είχε καταλήξει λέγοντας: «Και εγώ μπορώ να παίζω το «θαλασσάκι», αλλά είναι σωστό να το κάνω;». Θεωρούσε κατά κάποιο τρόπο πως είναι υποχρεωμένος να είναι επιφυλακτικός προς το νέο, ενώ επιζητούσε μια πιο συντηρητική στάση απέναντι στο ρεπερτόριο των *παλαιών*.

### β' περιστατικό

Όταν έπαιζα σχετικά λίγο καιρό, έτυχε με μια παρέα μου να κάνουμε ένα μικρό αυτοσχέδιο γλέντι στο καφενείο, στις Λεύκες τις Πάρου. Εκεί μεταξύ άλλων έπαιζα σκοπούς της τσαμπούνας που προέρχονται από τη Νάξο, αλλά είναι γνωστά στη δισκογραφία με βιολί, όπως το «Λουλουδάκι του μπαζέ», το «Τα παλαιά μου βάσανα» κα. Ο καφετζής αργότερα μου είπε: «Μπράβο σου γιατί παίζεις πολλά. Εδώ οι γέροι παίζουν συνέχεια τα ίδια, Δε πάω στην Αντίπαρο, Κλώσσα τα πουλιά και άντε πάλι. Ενώ εσύ έπαιξες αυτά τα άλλα, τα *λαϊκά...*» Τα τραγούδια λοιπόν που προέρχονται από το πιο κοντινό στην Πάρο νησί και μάλιστα παίζονται με τσαμπούνα, για τον καφετζή ήταν λαϊκά, αφού δεν είχε ακούσει ποτέ να τα παίζουν οι ντόπιοι.

Βλέπουμε λοιπόν πως αυτός ο συντηρητισμός υπάρχει στους μουσικούς περισσότερο, ενώ το κοινό της τσαμπούνας μάλλον δεν συμερίζεται αυτήν την άποψη τόσο, σύμφωνα και με την προσωπική μου εμπειρία σε γλέντια και άλλες περιστάσεις όπου έχω παίξει. Σε μια συζήτηση με τον Μανώλη Χούλλη, τσαμπουνιέρη από την Κάλυμνο, είχα συμπεράνει πως και εκεί η νοοτροπία είναι παρόμοια, πάντα όσον αφορά τα τραγούδια της τρίτης ομάδας.

Συμπερασματικά θα έλεγα πως το ρεπερτόριο της τσαμπούνας στην Πάρο και στη Σύρο, «έκλεισε» πριν αρκετά χρόνια. Από εκεί και μετά αποφεύγονται οι νεωτερισμοί. Στη συνέχεια θα παρατεθούν κάποια παραδείγματα του ρεπερτορίου από τα δύο νησιά. Περιλαμβάνονται και κάποια τραγούδια κοινά στα δύο νησιά, όπου παρουσιάζει ενδιαφέρον η διαφορετική προσέγγιση στο ίδιο μουσικό υλικό. Αυτό βέβαια αποτελεί συνέπεια του διαφορετικού πολιτισμικού περιβάλλοντος των δύο νησιών, όπως έχουμε ήδη δει.

Παραθέτω επίσης και τρία τραγούδια, που παίζονται και με τσαμπούνα, παιγμένα και από τον παλαιόμαχο Παριανό κλαριντζή (*κλαριν'τιέρη* στην Πάρο) Μανώλη Ραγκούση (γεν. 1921). Τα τραγούδια που παίζει ο μπάρμπα Μανώλης, που υπήρξε και δάσκαλός μου παλιότερα στο κλαρίνο, έχουν ιδιαίτερη αξία για μια σειρά από λόγους. Καταρχήν αποτελεί τον τελευταίο εν ζωή από τους παλιούς μουσικούς

της Πάρου, οπότε έχει συσσωρευμένη μια εμπειρία στη μουσική πράξη από την εποχή που η δισκογραφία και το ραδιόφωνο σχεδόν δεν υπήρχε, στην Πάρο τουλάχιστον. Ο τρόπος λοιπόν που ο μπάριμπα Μανώλης παίζει κομμάτια όπως το «Σάλα-σάλα» ή το «Θάλασσα απ' όλα τα νερά» διαφέρει από τις συνηθισμένες «μεταδισκογραφικές» εκτελέσεις που ακούγονται σήμερα. Έπειτα, σε μια συνέντευξη μου είχε αναφέρει πως πριν το 1963, οπότε μετανάστευσε στην Αθήνα, πήγαινε συχνά για δουλειά στη Σύρο και στην Τήνο. Έτσι λοιπόν, το παίξιμο του αποτελεί ηχητικό τεκμήριο του μουσικού ύφους της Πάρου αλλά σε κάποιο βαθμό και της Σύρου, στο κοντινό παρελθόν, από το οποίο σήμερα υπάρχουν ελάχιστα έως καθόλου στοιχεία. Αποτελεί λοιπόν παράδειγμα ενός επαγγελματία μουσικού που κινούνταν μεταξύ των νησιών, όπως αυτοί που αναφέρθηκαν παραπάνω στη συζήτηση για τους κλάδους των δικτύων.

Πρέπει να σημειωθεί σε αυτό το σημείο πως δεν πρόκειται για ακριβείς και λεπτομερείς μεταγραφές, αλλά περισσότερο για γραφή του σκελετού της μελωδίας. Επιλέχθηκε αυτή η προσέγγιση ώστε να είναι πιο εύκολη η ανάγνωση των αποσπασμάτων. Άλλωστε στο CD που συνοδεύει την εργασία υπάρχουν τα αντίστοιχα αρχεία ήχου, προκειμένου να είναι δυνατή η ακρόαση και με αυτόν τον τρόπο η άμεση και εύκολη σύγκριση.

### 3.5 Λίγα λόγια πριν από τα παραδείγματα

Η τσαμπούνα στην Πάρο παίζει κυρίως *συρτό* και *μπάλο*, που αποτελούν το μεγαλύτερο κομμάτι του χορευτικού ρεπερτορίου. Επίσης παίζεται ο *μπουρδάρικος* ή *μπουργάρικος*, χορός με βηματικό μοτίβο ίδιο με το πανελλήνια γνωστό *χασαποσέρβικο*<sup>50</sup> και επίσης *κάλαντα*. Υπάρχουν τουλάχιστον τρεις μελωδίες που αντιστοιχούν σε *μπουρδάρικο*, μία εκ των οποίων γράφεται παρακάτω.

Όπως προαναφέρθηκε *καλαματιανά*, *καρσιλαμάδες*, *ζεϊμπέκικα* κτλ δεν παίζονταν στην τσαμπούνα στα δύο νησιά. Μία μόνο εξαίρεση αναφέρει ο Χανιώτης. Συγκεκριμένα στην εισαγωγή γράφει:

---

<sup>50</sup> Ενώ όλοι οι πληροφορητές μου γνωρίζουν την ονομασία *μπουρδάρικο*, συχνά μου το ανέφεραν ως *χασαποσέρβικο*. Με αυτόν τον τρόπο πιστεύω πως ήθελαν να μου μεταφέρουν την «κοινά αποδεκτή» ονομασία, τη γνωστή από τη δισκογραφία και το ραδιόφωνο. Και ο Χανιώτης στο CD *Παραδοσιακή μουσική Πάρου – Αντιπάρου*, χρησιμοποιεί την ονομασία *χασαποσέρβικο*. Με το ζήτημα της ονοματοδοσίας των χορών έχει ασχοληθεί ο Σαρρής, για ονομασίες όπως *Ζωναράδικος*, *Μαντηλάτος* κτλ (2007, σελ. 261).

Στα οργανικά είχα τη μοναδική ευκαιρία [...] να συμπεριλάβω τις εκτελέσεις στην τσαμπούνα από τον δεξιότεχνη Παναγιώτη Βιτζηλαίο [...] , οι οποίες όμως παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον για [...] την ικανότητα του εκτελεστή να αντιμετωπίζει ποικιλία ρυθμών. Έτσι θα δούμε για πρώτη φορά καλαματιανό, ζειμπέκικο κ.λ.π. με τζαμπούνα. Η ικανότητα αυτή του μπάρμπα Παναγιώτη πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα γιατί είναι ο μόνος που τολμά και με επιτυχία παίζει τέτοιους ρυθμούς.(2001, σελ. 11)

Ας σημειωθεί πως ο τσαμπουνιέρης που αναφέρει ο Χανιώτης ήταν ογδονταεσσάρων ετών όταν έγινε η ηχογράφιση το 1957! Δηλαδή καλαματιανό ή ζειμπέκικο με τσαμπούνα είχε να ακουστεί στην Πάρο περίπου 50 χρόνια. Υποθέτω πως ο τσαμπουνιέρης έμαθε αυτό το ρεπερτόριο ακούγοντάς το στο ραδιόφωνο και τους δίσκους της εποχής. Έχουμε λοιπόν μια περίπτωση αντίστοιχη με όσα αναφέραμε στην παράγραφο για τα μουσικά δίκτυα, όπου η δισκογραφία και τα ΜΜΕ της εποχής εισάγουν νέα ήθη και συνήθειες στη μουσική πράξη.<sup>51</sup> Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο ο επαγγελματίας Μανώλης Ραγκούσης μου ανέφερε: *ό,τι τραγούδια βγαίνανε στους δίσκους τα παίζαμε.*

Σε όλα τα υπόλοιπα τραγούδια και τους χορούς το τουμπάκι συνοδεύει με τον ίδιο τρόπο. Πρόκειται για παραλλαγή του ρυθμικού σχήματος που φαίνεται στο παράδειγμα 1 παραπάνω. Συγκεκριμένα ο πρώτος και ο δεύτερος χρόνος του μέτρου τονίζονται και διαρκούν λίγο περισσότερο, με το αποτέλεσμα να ακούγεται ελαφρώς «ασύμμετρο». Αναλυτικά το ρυθμικό σχήμα φαίνεται παρακάτω:



**Βασικό ρυθμικό σχήμα στην Πάρο**

<sup>51</sup> Είμαι βέβαιος πως και άλλοι τσαμπουνιέρηδες της εποχής θα προσπάθησαν να εντάξουν τα «λαϊκά» στο ρεπερτόριό τους, όμως δεν γνωρίζω αν πέτυχαν σε αυτή τους την προσπάθεια. Ο μπάρμπα Παναγιώτης μπορεί να μην ήταν ο μόνος που τα κατάφερε, αλλά ήταν ο μόνος ο οποίος ηχογραφήθηκε.

Στη Σύρο το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου αποτελείται επίσης από *συρτούς* και *μπάλους*. Ακόμα παίζεται η *πόλκα* που συναντάται κα σε άλλα νησιά (Σίκινο, Κέα, Κύθνο) και το *Νι και Ντρε*, χορός με αποκριάτικο μάλλον χαρακτήρα, παραλλαγή του χασαποσέρβικου. Το ρυθμικό σχήμα που παίζεται από το τουμπάκι είναι επίσης ίδιο σε όλους τους σκοπούς. Αναλυτικά φαίνεται παρακάτω:



Βασικό ρυθμικό σχήμα στη Σύρο

### 3.6 Μουσικά παραδείγματα

#### 3.6.1 Το παλιό ρεπερτόριο της τσαμπούνας

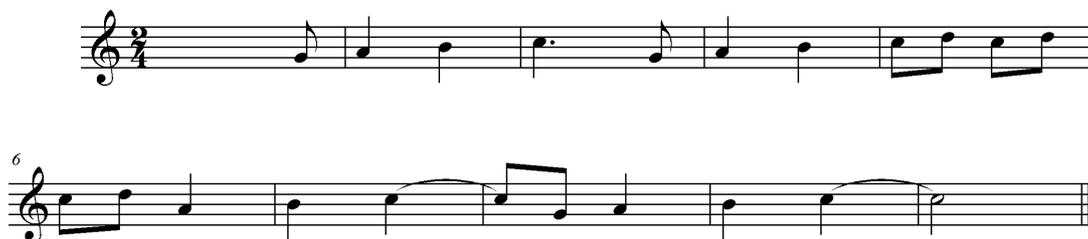
Μιλώντας για τα μουσικά δίκτυα ορίσαμε τον κλάδο του παλιού ρεπερτορίου της τσαμπούνας. Θα παρατεθούν εδώ τρία παραδείγματα που θεωρώ πως ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία. Πρόκειται για μία μελωδία του *Μπουρδάρικου* από την Πάρο, το *Νι και Ντρε* από τη Σύρο και τον *Βουρκάρικο* από την Κέα. Επιλέγω τα συγκεκριμένα παραδείγματα, καθώς πρόκειται για μελωδίες πολύ απλές, επαναλαμβανόμενες και με μεγάλη ομοιότητα σε ένα μέρος τους. Επίσης αξίζει να σημειωθεί πως πρόκειται και στις τρεις περιπτώσεις για χορούς που συνδέονται με την περίοδο των αποκριών, σύμφωνα με τους πληροφορητές μου αλλά και την προσωπική μου εμπειρία.

## Μπουρδάρικος (Πάρος)

Τσαμπούνα: Θεολόγος Τριαντάφυλλος

Λα = Ντο

♩ = 120



## Νι και Ντρε (Σύρος)

Τσαμπούνα: Γιώργος Χαλαβαζής

Λα = Ντο↑

♩ = 110

α' μέρος

β' μέρος

## Βουρκάρικος (Κέα)

Τσαμπούνα: Γιάννης Γρέκας

Λα = Σι↑

♩ = 100

α' μέρος

β' μέρος

Ο Μπουρδάρικος αποτελείται από ένα απλό μουσικό θέμα που επαναλαμβάνεται συνεχώς. Το θέμα αυτό ταυτίζεται σχεδόν με το β' μέρος του Νι και Ντρε<sup>52</sup> και το α' μέρος του Βουρκάρικου. Στην εκδοχή του Μπουρδάρικου απαντάμε το θέμα αυτό στην πιο πρωτόλειά του μορφή, ενώ στα άλλα νησιά υπάρχει μια περαιτέρω επεξεργασία. Η απλότητα του βασικού θέματος και οι συνεχείς επαναλήψεις πιστεύω πως αποτελούν ενδεικτικά στοιχεία για την κατηγοριοποίηση αυτών των παραδειγμάτων στο παλιό ρεπερτόριο της τσαμπούνας. Επίσης ενδιαφέρον είναι το γεγονός πως δεν έχουμε παραλλαγές ενός κομματιού, αλλά ενός μικρού θέματος, που αποτελείται από μόλις τέσσερις φθόγγους. Σίγουρα πρέπει να υπάρξει περαιτέρω έρευνα στο πολύ ενδιαφέρον ζήτημα των στοιχειωδών μουσικών θεμάτων-μοτίβων.

Ενδεικτική είναι και η διαφορά στη ρυθμική αγωγή στα τρία κομμάτια, που είναι σύμφωνη με την μουσική πρακτική στα τρία αυτά νησιά. Στην Πάρο η τσαμπούνα και ο χορός είναι γρήγορα. Στη Σύρο πιο αργά ενώ στην Κέα ακόμα πιο αργά. Αυτό συμβαίνει σε όλο το ρεπερτόριο σ' αυτά τα νησιά. Αξίζει να αναφερθεί μια σχετική προσωπική εμπειρία από τη 2<sup>η</sup> Παγκυκλαδική συνάντηση, το 2002. Αποπειράθηκα να συνοδέψω με τουμπάκι έναν Τζιώτη τσαμπουνιέρη και ιερέα. Ηθελήμενα μάλιστα έπαιζα πιο αργά από ότι συνήθως, προκειμένου να *ταιριάζουμε*. Όταν τέλειωσε το παίξιμο, άκουσα μια παρέα από παρευρισκομένους που έλεγαν μεταξύ τους: «Αυτός πρέπει να 'ναι ο πιο γρήγορος μπάλος που 'χει παίζει ποτέ του ο παπάς».

Το επόμενο παράδειγμα ανήκει κατά τη γνώμη στην ίδια κατηγορία, αυτή του παλιού ρεπερτορίου. Πρόκειται για κομμάτι καθαρά παρατακτικής λογικής, που στην Πάρο έχει τη γενικότερη ονομασία *μπάλος*. Υπάρχουν μεταξύ των άλλων δύο μουσικά μέρη στα οποία συνηθίζεται να ταιριάζουν στιχάκια, είτε αυτοσχέδια, είτε γνωστά και είναι η πιο διαδεδομένη μελωδία που παίζει η τσαμπούνα στην Πάρο. Κάποτε, πριν από αρκετά χρόνια είχα δει έναν τσαμπουνιέρη σε ένα πανηγύρι που ήξερε να παίζει μόνο αυτόν τον σκοπό. Στο προσωπικό μου αρχείο έχω πολλές ηχογραφήσεις που αυτός ο σκοπός παίζεται με παραλλαγές για πάρα πολύ ώρα. Στο συγκεκριμένο μικρό απόσπασμα ενώ ο τσαμπουνιέρης παίζει παρατάσσοντας μοτιβικά τμήματα, στη συνέχεια παίζει ένα τραγούδι, το *Από την Αθήνα ως τον Πειραιά*, με μελωδία γνωστή σε πολλές περιοχές της Ελλάδας αλλά και στην

---

<sup>52</sup> Το χαμηλό Μι σε αυτήν την ηχογράφιση επιτυγχάνεται με μικρότερη πίεση στον ασκό.

Τουρκία, με το όνομα *Oğlan, oğlan kalk gidelim*. Σε άλλα αποσπάσματα που έχω από το ίδιο γλέντι, μετά το τραγούδι (αυτό ή κάποιο άλλο), ο τσαμπουνιέρης συνεχίζει με παρατακτική λογική.

Η παρακάτω καταγραφή δίνει μια «απλή» εικόνα του τρόπου που χτίζεται η μελωδία, καθώς στην πράξη οι τσαμπουνιέρηδες αυτοσχεδιάζουν και επιλέγουν διαφορετικά μοτίβα κάθε φορά, στο βαθμό που κάθε επιτέλεση είναι εντελώς διαφορετική. Ενώ στα κομμάτια περιοδικής λογικής (όπως τα προηγούμενα) καταγράφεται η πρώτη μουσική ενότητα, μέχρι δηλαδή το θέμα αρχίσει να επαναλαμβάνεται, στα κομμάτια παρατακτικής λογικής, καταγράφεται το πρώτο μουσικό τμήμα, την πρώτη φορά που εμφανίζεται και ονοματίζεται όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω. Στη συνέχεια παρατίθεται η σειρά εναλλαγής των τμημάτων.

Εκτενέστατη συζήτηση για το θέμα της καταγραφής οργανικής μουσικής παρατακτικής λογικής έχει γίνει στην εργασία των Σαρρή, Κολυδά και Κωστάκη. Εκεί προτείνεται ένας πολύ συγκεκριμένος και κωδικοποιημένος τρόπος καταγραφής αυτού του τύπου μουσικής, μέσα από μια πλατφόρμα που ονομάζουν *Parataxis* (Sarris, Kolydas και Kostakis, 2010). Εξετάζεται ένα απόσπασμα από ηχογράφιση *Πάνω χορού* από την Κάρπαθο, σαν παραδειγματική περίπτωση, όπου εφαρμόζονται οι κανόνες και η διαδικασία που προτείνουν. Με παρόμοιο τρόπο θα ονοματιστούν και τα μουσικά τμήματα του παραδείγματος που ακολουθεί.

Συγκεκριμένα με αριθμούς (1,2,3...) ονοματίζονται τα πρωτότυπα μουσικά κομμάτια (segments). Οι μικρές παραλλαγές τους ορίζονται ως 1a, 1b κοκ. Με 1.# ορίζεται ένα κομμάτι που λειτουργεί σαν πέρασμα για το επόμενο. Υπάρχουν και άλλοι ορισμοί που δεν θα χρησιμοποιηθούν εδώ. Στη συνέχεια με M ορίζεται ένα κομμάτι παρατακτικής λογικής ενώ με U ένα τμήμα με μελωδική εξύφανση. Τέλος υπάρχουν κωδικοί που δείχνουν την τονική βάση και την κλίμακα που κινείται κάθε δείγμα. Σε αυτό το παράδειγμα θα χρησιμοποιηθούν οι εξής μόνο κωδικοί: c.Γ' εννοώντας Γ' ήχο της βυζαντινής στο Ντο και a.A' εννοώντας Α' ήχο στο Λα. Στην περίπτωση που δεν είναι δυνατόν να οριστεί η βάση ή η κλίμακα χρησιμοποιείται θαυμαστικό (!). Για παράδειγμα, το 4.#.M.c.Γ' σημαίνει πως πρόκειται για το κομμάτι 4 που λειτουργεί σαν πέρασμα, είναι παρατακτικής λογικής και κινείται στον Γ' ήχο με βάση το Ντο.

Ακολουθεί η μεταγραφή των κομματιών, στη συνέχεια η σειρά που αυτά παίζονται και τέλος τα διάφορα τεχνικά στοιχεία όπως το τονικό κέντρο, η κλίμακα κτλ.

# Μπάλος (Πάρος)

Τσαμπούνα: Βασίλης Σκαραμαγκάς

ή Κοτάκης

Λα = Ντο#

♩ = 115

The musical score consists of eight staves of music, each labeled with a measure number. The notation is in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#), and the tempo is marked as quarter note = 115. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 2 features a slur over the first two notes. Measure 4 features a slur over the first two notes and a dotted quarter note. Measure 5 features a slur over the first two notes. Measure 6 features a slur over the first two notes. Measure 7 features a slur over the first two notes. Measure 8 features a slur over the first two notes.

1.#

2

2a

2.#

3

4.#

5

5a

6

23 6a



6b



7



8



Bά\_

8a



ρα τζα\_ μπού να δύ να\_ τά κι ε σύ του μπί γε μά τα\_

8b



Μή

9



πος και την πλα νέ ψω με αυ τήν τη μου ρο μά τα

8c



10



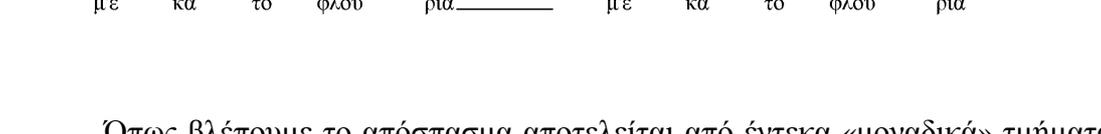
A πό\_ την A θή να ως τον Πει ραι ά

11



έ χα\_ σα μα\_ ντή λι\_ φος μου\_ μέ\_ κα τό φλου ριά\_

5



μέ\_ κα τό φλου ριά\_ μέ\_ κα τό φλου ριά

Όπως βλέπουμε το απόσπασμα αποτελείται από έντεκα «μοναδικά» τμήματα και κάποιες παραλλαγές τους, ενώ ο συνολικός αριθμός τους είναι 69. Στο συνοδευτικό CD υπάρχει το απόσπασμα ολόκληρο και χωρισμένο στα 69 επιμέρους κομμάτια με τις ονομασίες τους (2, 2a, 3 κοκ), ώστε να είναι δυνατόν να γίνει

αντιπαραβολή του ακουστικού υλικού με τα γραπτά. Η σειρά που εμφανίζονται είναι η εξής:

1.#-2-2a-2a-2-2a-2a-2.#-3-3-3-3-4.#-5-5-5-5-5-5a-5-6-6-6-6a-6a-7-7-7-2.#-3-3-3-3-4.#-5-5-5-5-5-5-8-8a-8b- 9-9-9-8c-8a-8b-8-9-9-10-10-11-11-10-10-11-11-10-10-11-11-10-10-11-11.

Συνεχίζοντας την ανάλυση των τμημάτων προκύπτει ο παρακάτω πίνακας που περιέχει συγκεντρωμένα τα χαρακτηριστικά των κομματιών:

A/A	Χαρακτηριστικά	A/A	Χαρακτηριστικά
1	1.#.M.!	10	6a.M.c.Γ'
2	2.M.c.Γ'	11	6b.M.c.Γ'
3	2a.M.c.Γ'	12	7.M.c.Γ'
4	2#.M.c. Γ'	13	8.U.c.Γ'
5	3.M.c.Γ'	14	8a.U.c.Γ'
6	4.#.M.a.A'	15	8b.U.c.Γ'
7	5.M.a.A'	16	9.U.a.A'
8	5a.M.a.A'	17	8c.U.c.Γ'
9	6.M.c. Γ'	18	10.U.a.A'
		19	11.U.a.A'

Βλέπουμε λοιπόν πώς με τη χρήση της παρατακτικής λογικής ο τσαμπουνιέρης επεξεργάζεται και πλουτίζει το μουσικό υλικό του. Με μόλις 11 σύντομες μουσικές φράσεις ως αφητηρία, καταφέρνει να «κρατάει» ένα χορό για αρκετή ώρα, χωρίς να φαίνεται πως επαναλαμβάνεται και πως αναμασά τα ίδια θέματα. Αυτή είναι η μεγάλη αξία της παρατακτικής λογικής, ειδικά σε όργανα όπως η τσαμπούνα που από κατασκευής έχουν περιορισμένες τεχνικές δυνατότητες.

Με τον τρόπο που προτείνεται εδώ είναι δυνατόν να υπάρξει ενδελεχής ανάλυση των κομματιών παρατακτικής λογικής που παίζουν οι τσαμπουνιέρηδες. Ωστόσο, στα πλαίσια αυτής της εργασίας δεν θα υπάρξει άλλη ανάλογη ανάλυση.

Στη συνέχεια παρατίθεται ένα παράδειγμα από τη Σύρο, τα κάλαντα της Πρωτοχρονιάς ή *Αι Βασίλης*. Πρόκειται για ένα κομμάτι που επίσης θεωρώ πως ανήκει στο παλιό, κατεξοχήν ρεπερτόριο της τσαμπούνας. Όπως και τα περισσότερα κάλαντα, η μελωδία έχει μια μικρή διάρκεια και έκταση και συνεχώς επαναλαμβάνεται. Η έκταση της είναι από το Σολ μέχρι το Ρε και ενώ έχει μια εντελή στάση στο Λα (4<sup>ο</sup> μέτρο) κινείται μάλλον στο μακάμ τσαργκιάχ παρά στο ραστ. Όπως μου μετέφεραν οι Συριοί πληροφορητές μου τα κάλαντα τις πρωτοχρονιάς ήταν παλιότερα μία από τις κυριότερες εκδηλώσεις που θα έπαιζε τσαμπούνα.

Αντιθέτως, τα Χριστούγεννα δεν γινόταν κάτι ανάλογο, γιατί οι καθολικοί, θεωρούν πως πρόκειται για μια περισσότερο θρησκευτική και πνευματική εορτή.

### Αι Βασίλης (Σύρος)

Τσαμπούνα: Ιωσήφ Πρίντζης

Λα = Ντο

♩ = 100

Α γιος Βα σί λης Βα σί έρ χε ται κι α

πό κια πό πού κα τε βαι νει

Τα επόμενα παραδείγματα περιγράφουν ένα νεώτερο κομμάτι του μουσικού υλικού που πραγματεύονται οι τσαμπουνιέρηδες.

#### 3.6.2 Επιρροές από τη Μ. Ασία και την πρώιμη δισκογραφία

Στις εισαγωγικές παραγράφους αυτού του κεφαλαίου η μουσική της Μικράς Ασίας και η δισκογραφία αναφέρονται σαν δύο ξεχωριστοί κλάδοι στη θεώρηση των μουσικών δικτύων. Επιλέγω ωστόσο να τους εξετάσω μαζί, καθώς δεν είναι σε κάθε περίπτωση ξεκάθαρο μέσω ποιας διαδικασίας έφτασαν στα νησιά τα παραδείγματα που εξετάζονται.

Το πρώτο παράδειγμα σε αυτή την κατηγορία είναι το γνωστό *Σάλα-σάλα* ή αλλιώς *Σάλα τζίτζιμ*. Η γνωστή εκδοχή του τραγουδιού κινείται στο μακάμ σαμπάχ (ήχος πλάγιος του πρώτου δίφωνος), που δεν μπορεί να αποδοθεί από την τσαμπούνα. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα η μελωδία κινείται στο μακάμ ουσάκ, στην ηχογράφιση ωστόσο ακούγεται ο τρόπος που ο τσαμπουνιέρης προσπαθεί να «κοροϊδέψει» και να δώσει την αίσθηση του σαμπά, παίζοντας την προβληματική τέταρτη βαθμίδα (Ρε) άλλοτε με μικρότερη ένταση και άλλοτε χρησιμοποιώντας τρίλιες. Το ίδιο συμβαίνει και στο επόμενο παράδειγμα, το γνωστό *Θάλασσα απ' όλα τα νερά*, που μέρος του κινείται στο μακάμ χουζάμ (χρωματικό τετράχορδο

θεμελιωμένο στην πέμπτη βαθμίδα, το Ρε) , που η τσαμπούνα δεν μπορεί να παίξει.  
Υπάρχει μάλιστα και ένα τρίτο μέρος με έκταση μεγαλύτερη της οκτάβας, το οποίο η τσαμπούνα δεν παίζει καθόλου.

### Σάλα – Σάλα (Πάρος)

Τσαμπούνα: Θόδωρος Καλογεράκης

Λα = Σι

♩ = 145

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains the first five measures. The second staff starts at measure 6 and ends with a repeat sign. The third staff starts at measure 10 and contains the next four measures. The fourth staff starts at measure 14 and ends with a double bar line. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests.

Πριν το *Θάλασσα απ' όλα τα νερά*, θα παραθέσω το ίδιο τραγούδι παιγμένο από τον Μανώλη Ραγκούση με το κλαρίνο, ώστε να μπορεί να γίνει ευκολότερα σύγκριση.

## Σάλα – Σάλα (Πάρος)

Κλαρίνο: Μανώλης Ραγκούσης

Λα = Μι

♩ = 120

6

10

14

Μία πρώτη παρατήρηση που μπορεί να γίνει είναι πως στο κλαρίνο γίνεται χρήση των τεχνολογικών του δυνατοτήτων, όπως είναι άλλωστε και αναμενόμενο. Χρησιμοποιούνται πιο μικρές αξίες και φυσικά μεγαλύτερη έκταση. Έπειτα το κομμάτι παίζεται στο μακάμ σαμπάχ, από Μι όμως που είναι τόνος πιο εύκολος και πιο «λαμπερός» στο κλαρίνο.

Ακολουθεί το *Θάλασσα απ' όλα τα νερά*, παιγμένο από τσαμπούνα και στη συνέχεια παιγμένο από κλαρίνο.

## Θάλασσα απ' όλα τα νερά (Πάρος)

Τσαμπούνα: Νικόλας Ραγκούσης

Λα = Ρε↓

♩ = 114

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The second staff has a measure number '3' at the start and contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The third staff begins with a measure number '6'. The fourth staff has a measure number '9' and contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The fifth staff begins with a measure number '11' and ends with a double bar line and repeat dots.

Ακολουθεί στην επόμενη σελίδα η μεταγραφή του αποσπάσματος παιγμένο από τον Μανώλη Ραγκούση με το κλαρίνο. Η μεταγραφή έχει μεταφερθεί ώστε βάση να είναι το Σολ και όχι το Ντο που είναι στην πραγματικότητα, ώστε να είναι ευκολότερη η σύγκριση. Οι ηχογραφήσεις αυτές έγιναν την περίοδο 2000-2001, όταν έκανα μαθήματα με τον μπάμπα-Μανώλη.

## Θάλασσα απ' όλα τα νερά (Πάρος)

Κλαρίνο: Μανώλης Ραγκούσης

Λα = Ρε

♩ = 145

3

1. 2.

6

8 1. 2.

12

14

Ισχύει και εδώ ό,τι και στο προηγούμενο παράδειγμα. Το κλαρίνο παίζει μικρότερες αξίες, κάνει χρωματικά περάσματα και γενικότερα εκμεταλλεύεται τις τεχνικές του δυνατότητας. Ωστόσο, το κομμάτι στην εκδοχή της τσαμπούνας παίζεται στο μακάμ ραστ, χωρίς να προσπαθεί ο τσαμπουνιέρης να καλύψει με κάποιο τρόπο την αδυναμία του να παίζει χουζάμ. Όπως φαίνεται και στις μεταγραφές και στις δύο εκδοχές ο σκελετός της μελωδίας είναι κοινός, αλλά τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται είναι διαφορετικά. Το τραγούδι θα λέγαμε πως είναι διασκευασμένο για τσαμπούνα. Πάντως, το συγκεκριμένο κομμάτι θεωρείται από τους τσαμπουνιέρηδες δύσκολο. Κάποιοι πληροφορητές μου θέλοντας να

κολακέψουν κάποιον παλιό τσαμπουνιέρη μου είχαν αναφέρει: *Α, αυτός ήτανε καλός. Έπαιζε πολλά, έπαιζε θάλασσα απ' όλα τα νερά, και τι δεν έπαιζε.*

Το *Θάλασσα απ' όλα τα νερά*, πιθανόν να έφτασε στα νησιά μέσω της πρώιμης δισκογραφίας. Αν και θεωρείται παραδοσιακό, μάλλον των Δωδεκανήσων, είχε ήδη δισκογραφηθεί το 1937 από τον Παναγιώτη Τούντα και τραγουδάει η Ρίτα Αμπατζή. Έχουμε λοιπόν ένα πιθανό παράδειγμα της επιρροής της δισκογραφίας στο ρεπερτόριο, όχι μόνο της τσαμπούνας αλλά και των άλλων οργάνων.

Το επόμενο παράδειγμα εντάσσεται στην ίδια κατηγορία, στις επιδράσεις της μικρασιάτικης μουσικής παράδοσης δηλαδή. Πρόκειται για ένα τραγούδι που στην Σύρο λέγεται *Αράπης*, ενώ στην Πάρο *Θέλω να πάω στην Αραπιά*. Το τραγούδι αυτό το παίζει και ο Μανώλης Ραγκούσης με το κλαρίνο. Εν μέρει κινείται και αυτό κατά το μακάμ χουζάμ, οι τσαμπουνιέρηδες όμως το παίζουν σαν ραστ. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η διαφορετική επεξεργασία του υλικού από τους τσαμπουνιέρηδες της Πάρου και της Σύρου, όπως θα δούμε.

### Θέλω να πάω στην Αραπιά (Πάρος)

Τσαμπούνα: Θόδωρος Καλογεράκης

Σολ = Σι

♩ = 110

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'α' μέρος' and contains measures 1 through 5. The second system is labeled 'β' μέρος' and contains measures 6 through 9. The third system is labeled 'γ' μέρος' and contains measures 10 through 13. The score includes first and second endings for the first and third systems. The key signature is one sharp (F#).

Το τραγούδι κινείται στο μακάμ ραστ ή πλάγιο του τετάρτου ήχο, με τελικές όμως καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα (Σι), μια πολύ συνηθισμένη κίνηση στα κομμάτια της τσαμπούνας. Σύμφωνα με τον Μαυροειδή, η τρίτη βαθμίδα είναι μια δυνατή κατάληξη για μέλη που κινούνται κατά αυτόν ήχο (1999, σελ. 109). Ωστόσο,

πιθανόν αυτή η συμπεριφορά να αποτελεί απλά μια προσπάθεια εκ μέρους των τσαμπουνιέρηδων να μιμηθούν τον χαρακτήρα των μακάμ σεγκιάχ και χουζάμ ή αλλιώς των ήχων λέγεται και λέγεται χρωματικού της βυζαντινής μουσικής (Μαυροειδής, 1999, σελ. 258 και 261).

Μια πολύ σημαντική διαφορά εντοπίζεται στον τρόπο κινείται η μελωδία στη συριανή εκδοχή. Συγκεκριμένα οι καταλήξεις δεν γίνονται στο Σι αλλά στο Σολ. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να κινείται η μελωδία πολύ περισσότερο κατά τη λογική του ευρωπαϊκού ματζόρε παρά κατά την τροπική λογική των μακάμ. Αυτό αποτελεί και ένα από στοιχεία της επιρροής του αστικοποιημένου πολιτισμικού περιβάλλοντος της Σύρου πάνω στη μουσική της τσαμπούνας. Αξίζει τέλος να σημειωθεί πως ειδικά η εκδοχή της Σύρου με τις μεγάλες αξίες στην αρχή, μοιάζει αρκετά με το τραγούδι *Ποιος μωρό μου, ποιος των Δυτικών Κυκλάδων*, που υπάρχει και αυτό στο συνοδευτικό CD.

### Αράπης (Σύρος)

Τσαμπούνα: Ιωσήφ Πρίντζης

Σολ = Λα

♩ = 110

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'α' μέρος' and contains measures 1 through 6. The second staff is labeled 'β' μέρος' and contains measures 7 through 11. The third staff is labeled 'γ' μέρος' and contains measures 12 through 15. The score includes first and second endings for the first two parts.

Τέλος παραθέτω εδώ και την εκδοχή του κλαρίνου. Το κομμάτι κινείται εν μέρει κατά το μακάμ χουζάμ. Όπως είδαμε και παραπάνω το κλαρίνο χρησιμοποιεί τις δυνατότητες που του παρέχονται, οπότε παίζει τη μελωδία στο μακάμ που είναι, με

μικρότερες αξίες, χρησιμοποιεί χρωματικά περάσματα κοκ. Και στις τρεις εκδοχές υπάρχουν τρία διακριτά μέρη της μελωδίας.

### Θέλω να πάω στην Αραπιά (Πάρος)

Κλαρίνο: Μανώλης Ραγκούσης

Σολ = Ντο

♩=120

α' μέρος

6 1. 2. β' μέρος

11 γ' μέρος

Είδαμε με αφορμή το τελευταίο παράδειγμα πως είναι πιθανό να υπάρχει επικοινωνία ανάμεσα στους τσαμπουνιέρηδες από το αστικοποιημένο περιβάλλον της Ερμούπολης. Αυτό μπορεί αφενός να επηρεάσει τον τρόπο προσέγγισης και παιξίματος της μουσικής, και αφετέρου το ίδιο το ρεπερτόριο. Στην επόμενη παράγραφο εξετάζεται αυτό το ζήτημα.

#### 3.6.3 Επιρροές από το αστικοποιημένο περιβάλλον και το ρεπερτόριό του

Τα επόμενα παραδείγματα αποτελούν χαρακτηριστικά του πώς το πολιτισμικό περιβάλλον της Ερμούπολης επηρέασε και τους τσαμπουνιέρηδες του νησιού. Πρόκειται για το τραγούδι *Κλώσσα τα πουλιά*, ένα από τα πιο διαδεδομένα τραγούδια στα δύο νησιά και όχι μόνο. Παίζεται στη Σάμο, στη Χίο, στα Δωδεκάνησα αλλά και σε πιο μακρινές περιοχές όπως η Θράκη ή η Ήπειρος. Κινείται στο μακάμ ουσάκ και χρησιμοποιεί όλη την έκταση του οργάνου. Ο σκελετός της μελωδίας στα δύο νησιά είναι ο ίδιος, αλλά υπάρχει ένα σημείο που η ανάπτυξη διαφέρει και αλλάζει εντελώς κατά τη γνώμη μου το χαρακτήρα του κομματιού. Συγκεκριμένα, στα τελευταία

μέτρα του τρίτου συστήματος. Στην Πάρο η μελωδία καταλήγει στο Λα και το σύστημα επαναλαμβάνεται. Αντίθετα στη Σύρο η μελωδία κάνει μία στάση στην τέταρτη βαθμίδα, το Ρε και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται για να καταλήξει στο Λα. Αυτή η στάση και η επανάληψη που ακολουθεί, δίνει στο τραγούδι μια λογική τετράμετρον που θεωρώ πως αποτελεί νεώτερο στοιχείο.

### Κλώσσα τα πουλιά (Πάρος)

Τσαμπούνα: Νικόλας Ραγκούσης

Λα = Ρε↓

♩ = 114

Musical notation for the first piece, 'Κλώσσα τα πουλιά (Πάρος)'. It consists of three staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains measures 1-4. The second staff starts with a measure rest for 5 measures, followed by measures 5-8. The third staff starts with a measure rest for 9 measures, followed by measures 9-12, ending with a double bar line and repeat dots.

### Κλώσσα τα πουλιά (Σύρος)

Τσαμπούνα: Ιωσήφ Πρίντζης

Λα = Σι

♩ = 105

Musical notation for the second piece, 'Κλώσσα τα πουλιά (Σύρος)'. It consists of four staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains measures 1-4. The second staff starts with a measure rest for 5 measures, followed by measures 5-8. The third staff starts with a measure rest for 9 measures, followed by measures 9-12. The fourth staff starts with a measure rest for 13 measures, followed by measures 13-16, ending with a double bar line and repeat dots.

Επίσης, σύμφωνα με τους πληροφορητές μου, τα παλαιότερα χρόνια στη Σύρο η *Κλώσσα* ήταν δρομικό κομμάτι, δηλαδή συνήθιζαν να το παίζουν όταν γύριζαν με όργανα στο δρόμο.

Αν τα προηγούμενα μας έδειξαν τη πιθανή επίδραση του πολιτισμικού περιβάλλοντος στον τρόπο παιξίματος, τα επόμενα αποτελούν δηλωτικά της επίδρασης σ' αυτό καθαυτό το ρεπερτόριο. Το παράδειγμα που ακολουθεί ονομάζεται στη Σύρο *Αμουργιανό* από τους στίχους του (Αμουργιανό είναι το νερό, αμουργιανή κι η βρύση), η μελωδία του όμως είναι σχεδόν ίδια με το γνωστό, δυτικότερου ύφους, σμυρναϊκό τραγούδι *Γιαρούμπι*.<sup>53</sup> Κινείται στην κλίμακα του ματζόρε με εντελείς καταλήξεις στο Ρε και στο Σι και με τελική κατάληξη στο Σολ. Σε αυτήν την ηχογράφιση παρουσιάζεται το σχετικά σπάνιο φαινόμενο να παίζουν πάνω από μία τσαμπούνες μαζί. Η ηχογράφιση έγινε στο περιθώριο της Παγκυκλαδικής συνάντησης στη Νάξο, το 2004.

### Αμουργιανό (Σύρος)

Τσαμπούνα: Γιάννης Ρούσσο

ή Σορόκος

Σολ = Λα

♩ = 100

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1.'. The second staff starts at measure 5 and includes a second ending bracket labeled '2.'. The third staff starts at measure 9 and ends with a double bar line. The fourth staff starts at measure 13 and includes two ending brackets labeled '1.' and '2.'. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests.

<sup>53</sup> Για τα σμυρναϊκά και άλλα αντίστοιχα τραγούδια στη Σύρο γράφει ο Βαμβακάρης: «Χορεύανε πολλούς χορούς. Της γκάιντας, τους αποκριάτικους [...] και χορούς μικρασιάτικους, τούρκικους, της Πόλης και της Θράκης.» (Βέλλου-Κάιλ, 1978, σελ. 58).

Βλέπουμε στο 9<sup>ο</sup> και 10<sup>ο</sup> μέτρο πως η μελωδία κινείται σε μια τρίτη παράλληλη με τη γνωστή μελωδία του τραγουδιού, σαν σε *σεκόντο*, μια ξεκάθαρα δυτικότερη τεχνική, άσχετη με την τροπικότητα και την παρατακτικότητα του παλιού ρεπερτορίου.

### 3.6.4 Τα «ευρωπαϊκά»

Αυτή η κατηγορία είναι και η τελευταία που θα εξεταστεί. Πρόκειται για κάποια κομμάτια που περιγράφουν την προσπάθεια των τσαμπουνιέρηδων να εισάγουν στο ρεπερτόριό τους πιο «σύγχρονα» ακούσματα, όταν παλιότερα ήταν πολύ δημοφιλή, μέσω της δισκογραφίας και του ραδιοφώνου. Υπάρχει ένα παράδειγμα από τη Σύρο, η *Πόλκα* ή *Τα μαρούλια* και ένα *Φοξ Ανγκλαί* από την Πάρο. Η πόλκα μέχρι σήμερα παίζεται πολύ συχνά στη Σύρο, όπως και σε άλλα νησιά των Κυκλάδων (Κέα, Κύθνος, Σίκινος). Το φοξ ανγκλαί (fox anglais) είναι ακόμα αρκετά διαδεδομένο στην Πάρο, όπως επίσης το τανγκό και το βαλς, αλλά συνήθως παίζεται με τα νεότερα όργανα (βιολί, κλαρίνο κοκ). Αντίθετα, στο ρεπερτόριο της τσαμπούνας δεν συνηθίζονταν τα *ευρωπαϊκά*.

#### Φοξ ανγκλαί (Πάρος)

Τσαμπούνα: Νικολός Σαρρής

ή Πιερράκι

Σολ = Σι

♩ = 110

5

9

15

1. 2.

Το παράδειγμα που παρατίθεται εδώ είναι σχεδόν μοναδικό.<sup>54</sup> Όταν ρώτησα τον Νικολό πώς έμαθε αυτόν τον σκοπό μου απάντησε πως τον άκουσε κάποτε, του άρεσε και *το έβγαλε*. Δεν γνωρίζω πόσο πιστά το παίζει σήμερα μετά από τόσα χρόνια, αλλά φαντάζομαι πως σίγουρα *το έχει φέρει στα μέτρα του*. Το Μι σε αυτήν την ηχογράφιση ακούγεται χαμηλό. Ο τσαμπουνιέρης όμως δεν έπαιζε με το όργανό του αλλά με το δικό μου, το οποίο παρουσίαζε μια ιδιαιτερότητα την οποία ωστόσο εγώ μπορούσα να αντιμετωπίσω. Μπορούμε με αυτό το παράδειγμα να πάρουμε μια ιδέα του πόσο έχει συνηθίσει ο κάθε τσαμπουνιέρης το δικό του όργανο και τις ιδιοτροπίες του, σε βαθμό που σπάνια μπορεί να παίζει με το όργανο κάποιου άλλου. Αυτή τη σύνδεση μεταξύ του τσαμπουνιέρη και της τσαμπούνας του την έχω παρατηρήσει πάρα πολλές φορές και βεβαίως σχετίζεται με τον τρόπο κατασκευής αλλά και τη γενικότερη φιλοσοφία του οργάνου.

Η πόλκα από τη Σύρο που ακολουθεί παίζεται από πολλούς τσαμπουνιέρηδες με τον ίδιο τρόπο. Δεν πρόκειται δηλαδή για προσωπικό παίξιμο κάποιου, αλλά για μια κοινή σε όλους μελωδία. Όπως μου είπαν πληροφορητές μου, συνηθίζαν να το χορεύουν και την περίοδο των αποκριών *με τη σκούπα*. Όταν ζήτησα διευκρινίσεις μου είπαν πως χόρευαν σα ζευγάρια και κάποιος άντρας κρατούσε μια σκούπα. Κάποιος έδινε το παράγγελμα *Ασέ λα νταμ* και έπρεπε να αλλάξουν ντάμες. Καθώς οι ντάμες ήταν κατά μία λιγότερη από τους καβαλιέρους, κάποιος θα χόρευε με τη σκούπα μέχρι την επόμενη αλλαγή. Φαίνεται πάντως πως η πόλκα με τη σκούπα δεν είναι μόνο συριανή συνήθεια. Ο Άλκης Ράφτης γράφει για τη Ρόδο:

Μετά την προσάρτηση στην Ιταλία, άρχισαν να γίνονται γνωστοί οι ευρωπαϊκοί χοροί. Σιγά-σιγά έμαθαν να παίζουν τις μελωδίες οι βιολιστές, και από τα 1920 αρχίζουν να τους χορεύουν στα χωριά. Στην πόλη της Ρόδου υπήρχε χοροδιδάσκαλος που τους δίδασκε. Οι χωρικοί αντιδρούσαν στους χορούς όπου αγκαλιάζονται, αν και στη Σούστα πιάνονται περισσότερο κοντά. "Ταγκό και Μπόρκα παίζανε για τον γιατρό, που είχε σπουδάσει έξω". "Βγαίνοντας από το σπίτι, το αντρόγυνο χορεύει Βαλς ή

---

<sup>54</sup> Μου έχει μεταφερθεί επίσης από έναν φίλο πιανίστα, η πληροφορία σχετικά με κάποιον τσαμπουνιέρη που έπαιζε σε γάμο και κάποιος του παρήγγειλε ένα βαλς και αυτός του το έπαιξε. Ο πιανίστας το θεώρησε πραγματικά αξιοπερίεργο και γι' αυτό και μου μετέφερε το γεγονός.

Ταγκό ή Μαζούρκα, και μετά προχωρούν όλοι προς την εκκλησία". "Μετά ήρθαν οι κολλητοί. Σκούπα ή Ουαστέπ ή Ονεστέπ, πιάνασι δέκα ζευγάρια Μπόρκα, ένας μόνος του κρατάει τη σκούπα. Φωνάζουν "Σαγκελετά!" (προφανώς από το "Changezlesdames!") οπότε ο μοναχός κοιτάζει να 'βρει κόρη ν' αρπάξει".(1992, σελ. 124)

Η πόλκα λοιπόν κατά την περίοδο των αποκριών ήταν ένας χορός-παιχνίδι, αντίστοιχος με τις «μουσικές καρέκλες». Αξίζει να σχολιαστεί βέβαια πως τα νέα «ήθη» που έφερναν οι «κολλητοί» χοροί προκαλούσαν τις αντιδράσεις των παλαιότερων. Αυτό μου το επιβεβαίωσαν και οι συριανοί πληροφορητές μου.

### Πόλκα (Σύρος)

Τσαμπούνα: Ιωσήφ Πρίντζης

Λα = Σι

♩ = 100

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a short melodic phrase with a repeat sign. The second staff shows two first endings, labeled '1.' and '2.', with repeat signs. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and end with a double bar line.

### 3.7 Συνοψίζοντας

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάστηκαν κάποιες παραδειγματικές περιπτώσεις από το ρεπερτόριο των δύο νησιών. Εννοείται πως η καταγραφή αυτή δεν είναι σε καμία περίπτωση σαρωτική. Αντιθέτως παρουσιάζει κάποια κατά την προσωπική μου άποψη χαρακτηριστικά δείγματα του ρεπερτορίου, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων. Σημαντικό τεκμήριο πιστεύω πως αποτελούν και τα τρία κομμάτια που παίζονται με το κλαρίνο, καθώς μας δίνουν μια εικόνα για την κινητικότητα, αλλά και την προσαρμοστικότητα του ρεπερτορίου. Ο τρόπος που διαχέονταν οι σκοποί και τα τραγούδια είναι ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο για τη σύγχρονη μουσικολογική έρευνα, όπως έχει φανεί και με τις μελέτες που έχουν γίνει κατά καιρούς για τα μουσικά δίκτυα. Ένα ακραίο ίσως παράδειγμα αποτελεί το πιθανότατα μικρασιάτικο *Θέλω να πάω στην Αραπιά*, που στη Σύρο έγινε ο *Αράπης*, ενώ στις Δυτικές Κυκλάδες το *Ποιος μωρό μου ποιος*, και από εκεί έγινε πανελλήνια γνωστό το 1982 με όχημα τα *Νησιώτικα* και τον Γιάννη Πάριο.<sup>55</sup>

Είδαμε επίσης τον τρόπο που οι κλάδοι των μουσικών δικτύων πλέκονται και συνδέονται. Οι επιρροές από τη δισκογραφία δεν είναι εύκολο να ξεχωρίσουν από τις επιρροές της μικρασιάτικης μουσικής, πράγμα άλλωστε λογικό, αφού οι πρωτεργάτες της δισκογραφικής βιομηχανίας ήταν όλοι σχεδόν Μικρασιάτες (Τούντας, Ογδοντάκης, Περιστέρης, Σκαρβέλης κλπ). Επίσης υπάρχει και η δισκογραφία του ελαφρού τραγουδιού το οποίο στη Σύρο (ή τουλάχιστον στην Ερμούπολη), ήταν διαδεδομένο από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μπορούμε να πούμε πως πολλές φορές οι κλάδοι των μουσικών δικτύων είναι αλληλοδιαπλεκόμενοι, αλλά σε καμία περίπτωση αυτό δεν αναιρεί την αξία που έχει η θεωρία δικτύων σαν αναλυτικό εργαλείο.

Από την άλλη ενδιαφέρει και η προσαρμογή στην τσαμπούνα μελωδιών με μεγαλύτερη έκταση και σε μακάμ που η τσαμπούνα δεν μπορεί να παίξει. Βλέπουμε τη προσαρμογή και το «στρίμωγμα» των μελωδιών συχνά με ευρηματικό τρόπο, που δείχνει την οξυμένη μουσική αντίληψη κάποιων από τους παλιούς λαϊκούς μουσικούς. Υπάρχουν επίσης και πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα

---

<sup>55</sup> Τα *Νησιώτικα*, Μίνος, 1982. Εκείνη την εποχή ο δίσκος πούλησε 800.000 αντίτυπα και θεωρείται ακόμα ένας από τους δίσκους με τις περισσότερες πωλήσεις στην ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας.

σχετικά με το ρεπερτόριο των δύο υπό μελέτη νησιών. Το πιο σημαντικό είναι η διαφορετική προσέγγιση του ίδιου ή παρόμοιου πρωτογενούς μουσικού υλικού. Οι επιρροές από τις διαφορετικές μουσικές προσλαμβάνουσες των τσαμπουνιέρηδων στα δύο νησιά είναι θεωρώ ξεκάθαρες στον τρόπο που αυτοί παίζουν. Λιτότητα, επανάληψη έως και μινιμαλισμός, ασύμμετροι ρυθμοί, σκληρές διφωνίες και τραχύ παίξιμο στην Πάρο. Στην Σύρο αντιθέτως ισομερή ρυθμικά σχήματα, αποφυγή των διάφωνων διαστημάτων, μεγαλύτερη και πιο «νεωτερική» ανάπτυξη των μελωδιών, γεγονός αναμενόμενο σε κάποιο βαθμό, σύμφωνα με το γενικότερο πολιτισμικό περιβάλλον του νησιού όπως το είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο.

Βλέπουμε με αυτόν τον τρόπο να σχηματίζεται το εξής παράδοξο. Στη Σύρο το πιο «χωριάτικο» και μέχρι πρόσφατα εντελώς απαξιωμένο όργανο και ρεπερτόριο, η τσαμπούνα, που παιζόταν αποκλειστικά από τους εκτός Ερμούπολης καθολικούς, ενώ οι ορθόδοξοι αγνοούσαν την ύπαρξή του, να είναι κατά κάποιο τρόπο «αστικοποιημένο». Αντίθετα στην Πάρο, όπου η τσαμπούνα είχε βέβαια υποχωρήσει αλλά σε καμία περίπτωση τόσο πολύ, διατήρησε μια καθαρή ανάμνηση ενός παλαιότερου μουσικού ύφους, παράλληλα με τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου με νεώτερα τραγούδια.

## Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία εξετάστηκε η τσαμπούνα και παράλληλα ο τσαμπουνιέρης, στην Πάρο και στη Σύρο. Οι τρεις βασικοί πυλώνες ήταν το γενικότερο πολιτισμικό περιβάλλον στα δύο νησιά, η τσαμπούνα και συγκεκριμένα η κατασκευή και ο τρόπος παιξίματος και τέλος το ρεπερτόριο στα δύο νησιά και οι διαφορές που εντοπίζονται σε αυτό.

Όσο αφορά το γενικότερο πολιτισμικό περιβάλλον, έγινε μια σύντομη ιστορική αναδρομή που βοηθά στην ευκολότερη αντίληψη των κοινωνικών μετασχηματισμών που έλαβαν χώρα στα δύο νησιά. Είδαμε πώς τα διάφορα ιστορικά γεγονότα προκάλεσαν την αστικοποίηση της Σύρου, σε αντίθεση με την Πάρο που παρέμεινε για πολύ περισσότερο αγροτική κοινωνία, με όλα τα συνεπακόλουθα στο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Σαν συνέπεια των παραπάνω εξηγήθηκε και η διαφορετική «θέση» του οργάνου στα δύο νησιά τόσο στο κοντινό παρελθόν όσο και σήμερα, μετά την διοργάνωση των Παγκυκλαδικών Συναντήσεων.

Στη συνέχεια περιγράφηκε η τσαμπούνα των Κυκλάδων σε σχέση με τις άλλες τσαμπούνες και τους άσκαυλους της Ελλάδας αλλά και της ευρύτερης περιοχής, ενώ δόθηκαν αναλυτικές λεπτομέρειες για την κατασκευή των μερών της, καθώς και κάποια στοιχεία για τους κατασκευαστές. Ο τρόπος κατασκευής παραμένει ο ίδιος για πολλά χρόνια, αφού δεν υπάρχει χρήση ούτε εξειδικευμένων εργαλείων αλλά ούτε και νεότερων τεχνικών, ενώ οι κατασκευαστές στις περισσότερες περιπτώσεις είναι οι ίδιοι οι τσαμπουνιέρηδες. Έπειτα αναλύθηκε και με χρήση παραδειγμάτων ο τρόπος παιξίματος και πώς διαφοροποιείται στα δύο νησιά.

Στο επόμενο κεφάλαιο για το ρεπερτόριο, μέσω της θεωρίας δικτύων εξάγαμε κάποια συμπεράσματα για τον τρόπο που δημιουργήθηκε το σώμα του ρεπερτορίου σε κάθε νησί, μέσα από διάφορες, αλλά και διαφορετικής σημασίας για κάθε νησί διεργασίες. Είδαμε τη διαφορετική προσέγγιση του ίδιου μελωδικού υλικού, σαν απόρροια των διαφορετικών τοπικών συνθηκών. Παρουσιάστηκαν κάποιες παραδειγματικές περιπτώσεις, ώστε να γίνουν ευκολότερα κατανοητές οι μικροδιαφορές που συμβάλλουν στο τοπικό μουσικό ύφος. Στη συνέχεια, επιχειρήθηκε να αναλυθεί περαιτέρω η διαφορετική προσέγγιση παραθέτοντας κάποια τραγούδια που παίζονται και στα δύο νησιά. Σε αυτά τα τραγούδια οι διαφορές ήταν εμφανέστερες.

Κλείνοντας, θα ήθελα να τονίσω πως στο πλαίσιο που εκπονείται αυτή η εργασία, δεν είναι δυνατή η εξέταση των ζητημάτων που αναφέρθηκαν παραπάνω σε μεγαλύτερο βάθος. Αυτό μπορεί να αποτελέσει ερέθισμα για περαιτέρω συζήτηση και έρευνα πάνω στο θέμα. Ωστόσο, θεωρώ σημαντικότερη την παράθεση πρωτογενών σε μεγάλο βαθμό πληροφοριών, αφού όπως είδαμε ήδη από την εισαγωγή, η τσαμπούνα και η μουσική της αποτελεί σε μεγάλο βαθμό ένα παρθένο πεδίο για την επιστημονική έρευνα. Ελπίζω λοιπόν αυτή η μελέτη να αποτελέσει βοήθημα για οποιονδήποτε μελλοντικό ερευνητή θελήσει να προσεγγίσει την τσαμπούνα και τη μουσική της, παρέχοντας του μια πρώτη βασική γνώση.

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Attali, Jaques. (1991). *Θόρυβοι. Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*. Αθήνα: Κέδρος - Ράππα.
- Baines, Anthony. (1995). *Bagpipes* 3η εκδ.: University of Oxford: Pitt Rivers Museum.
- Cocks, William A., Baines, Anthony C. και Cannon, Roderick D. (2010). Bagpipe. *Grove Music Online. Oxford Music Online* Προσπελάστηκε την 24/4/2010, στο <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01773>
- Panopoulos, P. (2003). Animal Bells as Symbols: Sound and Hearing in a Greek Island Village. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9, 639-656.
- Rice, Timothy. (1994). *May it fill your soul: experiencing Bulgarian music*: University of Chicago Press.
- Roca, Della. (1790). *Traite complet sur les abeilles*. Paris.
- Rusko, M. και Dufek, J. (2008). *Analysis of the timbre of Slovak folk reed aerophones using source-filter model*. Στα πρακτικά του Acoustics '08 Paris, Paris.
- Sarris, H. (2007). The influence of the tsabouna bagpipe on the lira and violin. *Galpin Society Journal*, 60, 167.
- Sarris, Haris, Kolydas, Tassos και Kostakis, Michalis. (2010). Investigating Instrumental Repertoire following the Technique of Parataxis: A Case Study. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 4(2), 99-120.
- Seeler, Oliver. (2010, 22/04/2010). The Universe Of Bagpipes. Προσπελάστηκε την 05/05/2010, 2010, στο <http://www.hotpipes.com/>
- Tournefort, Joseph Pitton de. (2003). *Ταξίδι στην Κρήτη και τις νήσους του Αρχιπελάγους* Μετ. Μάκης και Μυρτώ Απέργη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Wilkinson, Scott. (2007, 25 Ιουνίου 2007). Resonance and Radiation. Προσπελάστηκε την 15 Μαΐου 2010, στο [http://emusician.com/tutorials/resonance\\_and\\_radiation/](http://emusician.com/tutorials/resonance_and_radiation/)
- Αλιπράντης, Νίκος. (1990). *Τα τοπωνύμια της Πάρου*. Αθήνα: Σύνδεσμος Μαρπησσαίων και Αρχιλοχιτών Πάρου.
- Αλιπράντης, Νίκος Χρ. (2003). *Παριανά μελετήματα* Τομ. Α'. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Ανωγειανάκης, Φοίβος. (1976). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

- Ανωγειανάκης, Φοίβος. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* 2η εκδ. Αθήνα: Μέλισσα.
- Βέλλου-Καίλ, Αγγελική. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης - Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Γαλανού, Βούλα και Διονυσόπουλος, Νίκος. (2009). Όψεις της μουσικής ζωής στη Σάμο. Μέσα 19ου - μέσα 20ου αιώνα. Στο: Νίκος Διονυσόπουλος (επιμ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές. Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Γεωργούσης, Χρίστος. (1998). *Κυκλάδες Πάρος - Αντίπαρος*. Αθήνα: Εκδόσεις Φιλιππότη.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα. (1999). *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Διονυσόπουλος, Νίκος. (1991). *Ανέφαλα Θαλασσινά [CD]*. Αθήνα: LYRA.
- Διονυσόπουλος, Νίκος. (1997). *Λέσβος Αιολίς. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης*.
- Κάβουρας, Παύλος. (1997). Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. Στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (σελ. 44-74). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου "Νικόλαος Δημητρίου".
- Κάβουρας, Παύλος. (1999). Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. Στο: Λάμπρος Λιάβας Λουκία Δρούλια (επιμ.), *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής.
- Κάβουρας, Παύλος. (2003). Το παρελθόν του παρόντος. Από την εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας. . Στο: Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), *Το παρόν του παρελθόντος: ιστορία, λαογραφία, κοινωνική ανθρωπολογία*. (σελ. 307-359). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Καραβάνης, Αλέξανδρος. (2003). Στο: *Στο γέμισμα του φεγγαριού: Τραγούδια και σκοποί από την Κύθνο: Μελωδικό Καράβι*.
- Καρακάσης, Σπύρος. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα* Αθήνα: Δίφρος.
- Καριώρης, Παναγιώτης και Καλογεροπούλου, Γεωργία. (2005, 29/6/2005). Πάρος. *Πολιτιστική Πύλη του Αρχιπελάγους του Αιγαίου* Προσπελάστηκε την 23/3/2010 στο <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=6882>
- Κέκου, Εύα. (2005). Καθολικοί των Κυκλάδων. *Πολιτιστική Πύλη του Αρχιπελάγους του Αιγαίου* Προσπελάστηκε την 23/3/2010, στο <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=7014>

- Κουνάδης, Παναγιώτης. (1982, Φεβρουάριος 1982). Μάρκος Βαμβακάρης. *Μουσική*, 51.
- Κυπραίος, Νικηφόρος. (1911). *Τα πάρια. Ήτοι ιστορική συλλογή περί της νήσου Πάρου*. Σύρος: Αδελφοί Π. Μαρινόπουλοι.
- Μακρυωνίτης, Τζώρτζης. (2008). *Οι νέοι γνωρίζουν και διασώζουν την παράδοση του τόπου μας*. Σύρος: Δήμος Ποσειδωνίας Σύρου.
- Μαυροειδή, Μαρία, Κέκου, Εύα και Σπυροπούλου, Βάσω. (2005, 20/9/2005). Σύρος. *Πολιτιστική Πύλη του Αρχιπελάγους του Αιγαίου* Προσπελάστηκε την 23/3/2010, στο <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=6901>
- Μαυροειδής, Μάριος. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto.
- Μαυροειδής, Σ. (2006, 03/09/2006). Τσαμπούνες στην "κοιτίδα" του λαϊφ - σταϊλ. *Αυγή*.
- Μόσχου, Δώρα. (2005, 4/2/2005). Πλευρές της ανάπτυξης του ελληνικού καπιταλισμού. Η περίπτωση της Σύρου. *Άποψη*.
- Ξεφτέρη, Μαρία. (2009). Σκοποί και τραγούδια τ' Απεράθου (μέρος 3ο): Ο σκοπός τσ' αροχλάδας. Προσπελάστηκε την 25/1/2011, στο <http://xefteri.wordpress.com/2009/12/28/>
- Παπαδοπούλου-Κοντοπόδη, Ελένη. (2003). *Από τους ανεμοφράκτες στα θερμοκήπια. Η συμβολή του Παύλου Κούπερς*. Ηράκλειο: Αγροτικός σύλλογος Πάγου Γαλησσά Άνω Σύρου, Δήμος Ιεράπετρας.
- Παπακώστας, Χρήστος. (2007). Χορευτικός λόγος και ρεπερτόριο: μια ρόμικη περίπτωση. Στο: *Προφορικότητα, τα κείμενα*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.
- Περιστέρης, Σπυρίδων. (1962). Ο άσκαυλος (τσαμπούνα) εις την νησιωτικήν Ελλάδα. *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, 13-14, 52-72.
- Πίττας, Γιώργος. (2008). *Πάρος. Οδοιπορικό στον τόπο και στον χρόνο*. Πάρος: LEFKES VILLAGE.
- Ραγκαβής, Ιάκωβος. (1854). *Τα Ελληνικά. Ήτοι περιγραφή γεωγραφική, ιστορική, αρχαιολογική και στατιστική της αρχαίας και νέας Ελλάδος* Τομ. Γ'. Αθήνα: Κωνσταντίνος Αντωνιάδης.
- Ραγκούση-Κοντογιώργου, Κυριακή. (2009). *Παριανοί λατόμοι. Από την Πάρο στην Πεντέλη*. Πάρος: Ανθέμιον.
- Ράφτης, Άλκης. (1992). Για μια νέα γενιά διδασκάλων του δημοτικού χορού. Στο: Άλκης Ράφτης (επιμ.), *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία*. Αθήνα: Θέατρο «Δόρα Στράτου».

- Ρόε, Ούλοφ Δημήτρης. (2001). Η μυκονιάτικη σαμπούνα. Στο: *Σαμπούνες Μυκονιάτικες* [CD]. Αθήνα: Lyra.
- Σαρρής, Χάρης. (2007). *Η γκάντα στον Έβρο: Μια οργανολογική εθνογραφία*. Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Σκούλιος, Μάρκος. (2005). *Τροπική ανάλυση I (Φάκελος μαθήματος)*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα ΛΠΜ.
- Σοφιανού, Δήμητρα, Γεωργούσης, Χρήστος, Βαρριάς, Αριστείδης, Χατζόπουλος, Ηρακλής και Μενέγος, Λευτέρης. (1989). *Ιστορία της Πάρου και Αντιπάρου. Παριανά Λαογραφικά Θέματα*. Πάρος: Δήμος Πάρου.
- Σπηλιάκος, Σταύρος. (1999). "Ανέφαλα μα και Θαλασσινά" - Δισκογραφικές διαμαρτίες. Στα πρακτικά του 13ου Διεθνές Συνεδρίου της Δ.Ο.Λ.Τ. για την έρευνα του χορού «Επιστήμες για την Έρευνα του χορού», Αθήνα.
- Σχινάς, Γεώργιος-Περικλής. (2008). Η τσαμπούνα στην Κάρπαθο. Στο: Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία / Γ' Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας* (σελ. 905-935). Αθήνα: Εκδόσεις Πνευματικού Κέντρου Δήμου Καρπάθου - Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Δωδεκανήσου και Επαρχείου Καρπάθου.
- Σχινάς, Περικλής. (2007). Τα πνευστά στο Αιγαίο. Στο: *Τσαμπούνες του Αιγαίου* [CD]. Ηράκλειο: Σείστρον.
- Τσάμπρας, Γιώργος. (1999, Οκτώβριος 1999). Οι φωνές των οργάνων. Θεολόγος Γρύλλης. *Δίφωνο*, 49.
- Χάλαρης, Δημήτριος. (2006). *Τα κατοχικά Τομ. Γ'.* Ποσειδωνία Σύρου: Εκδόσεις Ζαμπέτα Χάλαρη.
- Χανιώτης, Μανόλης. (1996). *Παραδοσιακή Μουσική Πάρου*. Αθήνα: Κοινότητα Λευκών, Προοδευτικός Σύλλογος Λευκιανών Πάρου, ΜΕΕΑΣ Υρία Λευκών Πάρου.
- Χανιώτης, Μανόλης. (2001). *Παραδοσιακή Μουσική Πάρου - Αντιπάρου Τομ. Β'*. Αθήνα: Δήμος Πάρου, Κοινοτική επιχείρηση τουριστικής & πολιτιστικής ανάπτυξης Αντιπάρου, Σύλλογος Αγκαιριάς Πάρου, Σύνδεσμος Μαρπησαίων και Αρχιλοχιτών Πάρου.

## Περιεχόμενα συνοδευτικών CD

### **CD 1:**

1. Ψηλή άρθρωση
2. Συνδυασμός ψηλής και χαμηλής άρθρωσης
3. «Μαλακό» παίξιμο (Σύρος)
4. «Σκληρό» παίξιμο (Πάρος)
5. Χρήση παράλληλων φθόγγων
6. Συνεχές Ρε
7. Δείγμα mezwed
8. Δεύτερο δείγμα mezwed
9. Βιμπράτο παλμού
10. Βιμπράτο με χρήση ασκού
11. Τρίλιες
12. Γκλισάντο
13. Χαμηλό Σι
14. Παύσεις
15. Ρυθμικό σχήμα Πάρος
16. Ρυθμικό σχήμα Σύρος
17. Μπουρδάρικος (Πάρος)
18. Νι και Ντρε (Σύρος)
19. Βουρκάρικος
20. Μπάλος (παρατακτική λογική, Πάρος)
21. Άι Βασίλης (Σύρος)
22. Σάλα-σάλα (Πάρος)
23. Σάλα-σάλα, με κλαρίνο (Πάρος)
24. Θάλασσα απ' όλα τα νερά (Πάρος)
25. Θάλασσα απ' όλα τα νερά, με κλαρίνο (Πάρος)
26. Θέλω να πάω στην Αραπιά (Πάρος)
27. Αράπης (Σύρος)
28. Ποιος-ποιος (Δυτικές Κυκλάδες)
29. Θέλω να πάω στην Αραπιά, με κλαρίνο (Πάρος)
30. Κλώσσα τα πουλιά (Πάρος)
31. Κλώσσα τα πουλιά (Σύρος)
32. Αμουργιανό (Σύρος)
33. Φοξ Ανγκλαί (Πάρος)
34. Πόλκα (Σύρος)

**CD 2:**

1. Μπάλος 1.#
2. Μπάλος 2
3. Μπάλος 2a
4. Μπάλος 2a
5. Μπάλος 2
6. Μπάλος 2a
7. Μπάλος 2a
8. Μπάλος 2.#
9. Μπάλος 3
10. Μπάλος 3
11. Μπάλος 3
12. Μπάλος 3
13. Μπάλος 4.#
14. Μπάλος 5
15. Μπάλος 5
16. Μπάλος 5
17. Μπάλος 5
18. Μπάλος 5
19. Μπάλος 5a
20. Μπάλος 5
21. Μπάλος 6
22. Μπάλος 6
23. Μπάλος 6
24. Μπάλος 6a
25. Μπάλος 6a
26. Μπάλος 7
27. Μπάλος 7
28. Μπάλος 7
29. Μπάλος 7
30. Μπάλος 2.#
31. Μπάλος 3
32. Μπάλος 3
33. Μπάλος 3
34. Μπάλος 3
35. Μπάλος 4.#
36. Μπάλος 5
37. Μπάλος 5
38. Μπάλος 5
39. Μπάλος 5
40. Μπάλος 5
41. Μπάλος 5
42. Μπάλος 8
43. Μπάλος 8a
44. Μπάλος 8b
45. Μπάλος 9
46. Μπάλος 9
47. Μπάλος 9
48. Μπάλος 8c
49. Μπάλος 8a
50. Μπάλος 8b
51. Μπάλος 8
52. Μπάλος 9
53. Μπάλος 9
54. Μπάλος 10
55. Μπάλος 10
56. Μπάλος 11
57. Μπάλος 11
58. Μπάλος 10
59. Μπάλος 10
60. Μπάλος 11
61. Μπάλος 11
62. Μπάλος 10
63. Μπάλος 10
64. Μπάλος 11
65. Μπάλος 11
66. Μπάλος 10
67. Μπάλος 10
68. Μπάλος 11
69. Μπάλος 11