



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ ΣΩΤΗΡΙΑ, Α.Μ. 470

***Η μουσική ταυτότητα των Μεγάρων
μέσα από το έργο του Ιάκωβου Ηλία***

Σύμβουλος Καθηγήτρια: Θεοδοσοπούλου Ειρήνη

ΆΡΤΑ 2011

Στον παππού μου Χαράλαμπο Οικονομόπουλο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	10
Η ταυτότητα και η μουσική ταυτότητα στα Μέγαρα	10
1.1 Η έννοια της ταυτότητα: μία πρώτη προσέγγιση.....	10
1.2 Η μουσική ταυτότητα των Μεγάρων.....	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	26
2. Ο μουσικός Ιάκωβος Ηλίας	26
2.1 Η ζωή του.....	26
2.2 Η μουσική εκπαίδευση του Ιάκωβου Ηλία.....	28
2.3 Η μετάβαση από τα Μέγαρα στην Αθήνα	29
2.4 Η επαγγελματική μουσική δραστηριότητα του Ιάκωβου Ηλία	30
2.5 Ο θάνατος του Ιάκωβου Ηλία.....	41
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	43
Η μουσική παράδοση των Μεγάρων πριν τον Ιάκωβο Ηλία.....	43
3.1 Το "Μεγαρίτικο" ιδίωμα: μια πρώτη προσέγγιση.....	43
3.1.1 Επιρροές.....	44
3.1.2 Ο Χορός της Τράτας	45
3.2 Ρεπερτόριο	47
3.3 Χορολόγιο - Κινησεολόγιο	49
3.4 Ρυθμολόγιο.....	49
3.5 Στίχοι - ανάλυση και Φθογγολόγιο (κλίμακες).....	50
3.6 Οργανολόγιο	54
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	55
Η συμβολή του Ιάκωβου Ηλία στη διαμόρφωση της "νέας" μουσικής πραγματικότητας των Μεγάρων και η λαογραφική του δράση.....	55
4.1 Οι καινοτομίες του Ιάκωβου Ηλία στο έθιμο του Χορού της Τράτας.....	55
4.1.1 Η καταγραφή του ρεπερτορίου του Χορού της Τράτας	57
4.1.2 Οι χοροί του Χορού της Τράτας	61
4.1.3 Η "ζυγιά" του Χορού της Τράτας	63
4.2 Διδασκαλία και τεχνική	67

<u>4.3 Λαογραφική δραστηριότητα του Ιάκωβου Ηλία</u>	<u>70</u>
<u>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</u>	<u>77</u>
<u>Βιβλιογραφία</u>	<u>82</u>
<u>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1.....</u>	<u>87</u>
<u>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2.....</u>	<u>100</u>
<u>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3.....</u>	<u>102</u>
<u>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4.....</u>	<u>104</u>
<u>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 5.....</u>	<u>110</u>
<u>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 6.....</u>	<u>114</u>

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο της φοίτησής μου στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας στο ΤΕΙ Ηπείρου και ξεκίνησε το 2008.

Το θέμα της εργασίας αφορά στη διερεύνηση της μουσικής ταυτότητας της πόλης των Μεγάρων και στην αναζήτηση της συμβολής του βιολιστή Ιάκωβου Ηλία, που έζησε στη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, στη διαμόρφωση μίας νέας μουσικής πραγματικότητας στα Μέγαρα. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας ξεκίνησα την έρευνα πεδίου το 2008, πραγματοποιώντας συνεντεύξεις και εντοπίζοντας βιβλιογραφικό υλικό χρήσιμο για την εκπόνηση της εργασίας.

Έναυσμα για την ενασχόληση μου με το θέμα αυτό αποτέλεσε η καταγωγή μου από τα Μέγαρα και η επαφή μου με το έθιμο του Χορού της Τράτας, ενός από τα πιο γνωστά έθιμα της πόλης.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στους πληροφορητές-συνομιλητές μου Σπύρο Μπερδελή, Δημήτριο Ηλία, Αιμιλία Θεοδοσίου, Αντώνη Πέγκο και Χρήστο Οικονομόπουλο, οι οποίοι με μεγάλη προθυμία μου παραχώρησαν πληροφορίες για το έργο του Ιάκωβου Ηλία και τη μουσική παράδοση της πόλης των Μεγάρων καθώς και φωτογραφικό υλικό από το προσωπικό τους αρχείο. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Γιώργο Βαρελά για την παραχώρηση της προσωπικής του συλλογής παρτιτούρων και ηχητικού υλικού του Ιάκωβου Ηλία, το Χρήστο Μιχαλάκη για το φωτογραφικό υλικό, όλους εκείνους τους Μεγαρείς οργανοπαίχτες και συμπολίτες μου για τις άτυπες συνεντεύξεις που μου παραχώρησαν και το Γιάννη Σωτηρίου για την παραχώρηση του βιβλίου *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, του Γεώργιου Παπαδάκη.

Επίσης ευχαριστώ τη φίλη Αμαλία Κατερέλου για την πολύτιμη βοήθειά της στη βιβλιογραφική μου έρευνα.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους τους καθηγητές του τμήματός μου για όλες τις γνώσεις που μου παρείχαν στο πλαίσιο της φοίτησής μου και ειδικά στον Δρ. Κοκκώνη Γιώργο για την πρότασή του για το θέμα της πτυχιακής μου εργασίας.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Δρ. Θεοδοσοπούλου Ειρήνη για τη καθοδήγησή της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της πτυχιακής μου εργασίας. Την ευχαριστώ για όλα όσα μου

δίδαξε, για τη συμπαράστασή της, την κατανόησή της, τις συμβουλές της, το επιστημονικό υλικό που μου προσέφερε και τις ώρες που μου αφιέρωσε.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την οικονομική και όχι μόνο στήριξή τους κατά τη διάρκεια εκπόνησης της πτυχιακής μου εργασίας και ιδιαίτερα τον πατέρα μου για τη βοήθειά του στη μελέτη της μουσικής καταγραφής του Ιάκωβου Ηλία καθώς και τον φίλο μου Γιώργο για όλη την κατανόηση και τη συμπαράσταση του τα τελευταία δύο χρόνια.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι «Η μουσική ταυτότητα των Μεγάρων μέσα από το έργο του Ιάκωβου Ηλία» και αφορά στη διερεύνηση της ζωής και της μουσικής δράσης του βιολιστή Ιάκωβου Ηλία, ο οποίος γεννήθηκε το 1906 και πέθανε το 1986, είχε καταγωγή από την πόλη των Μεγάρων και συνέβαλε στη διαμόρφωση μίας «νέας» μουσικής πραγματικότητας των Μεγάρων. Επιπλέον, εξετάζεται η μουσική ταυτότητα των Μεγάρων πριν και μετά από τη δράση του Ιάκωβου Ηλία.

Η αιτία που με ώθησε να επιλέξω το θέμα αυτό για την πτυχιακή μου εργασία είναι η ενασχόλησή μου με τη μουσική, με αποτέλεσμα να ενδιαφέρομαι προσωπικά για τη μελέτη της μουσικής παράδοσης των Μεγάρων. Τα Μέγαρα βρίσκονται πολύ κοντά γεωγραφικά στην Αθήνα και η καταγωγή μου από την πόλη αυτή συνέβαλε στην επαφή μου με ένα από τα πιο γνωστά έθιμα των Μεγάρων, αυτό του Χορού της Τράτας. Η μεταβολή του εθίμου στη διάρκεια των δεκαετιών, όπως ανέφεραν οι μουσικοί και οι συντελεστές, αποτέλεσε έναυσμα για την έρευνά μου, προκειμένου να ανακαλύψω κάτω από ποιες συνθήκες έγιναν οι όποιες μεταβολές. Ο Ιάκωβος Ηλίας αποτελεί μία γνωστή για τη μουσική ταυτότητα των Μεγάρων μορφή, καθώς πρόκειται για ένα βιολιστή που προέρχεται από μία οικογένεια μουσικών που έζησε για περισσότερες από τέσσερις γενιές στα Μέγαρα. Ο μουσικός αυτός συνέβαλε στην καταγραφή των μεγαρίτικων τραγουδιών, στην ανανέωση του εθίμου του Χορού της Τράτας και στη συγκέντρωση λαογραφικού υλικού. Το γεγονός ότι δεν έχει πραγματοποιηθεί άλλη παρόμοια εργασία για το πρόσωπο του Ιάκωβου Ηλία ή για τη διερεύνηση της μουσικής ταυτότητας των Μεγάρων λειτούργησε θετικά υπέρ της απόφασής μου να επιλέξω το συγκεκριμένο θέμα.

Η έρευνά μου επαφίεται της εθνογραφίας και συγκεκριμένα της εθνογραφίας οίκου, η οποία βασίζεται στην εθνογραφική μέθοδο συγκέντρωσης υλικού και στη μακροχρόνια έρευνα και συμμετοχική παρατήρηση. Ο ερευνητής δε βλέπει τη λειτουργία της κοινωνίας ως ένα γενικό σύστημα, αλλά στρέφεται προς συγκεκριμένους μικρότερους χώρους της και επιζητεί να κατανοήσει σε βάθος τη λειτουργία τους. Οτιδήποτε αφορά στα κίνητρα της κοινωνικής πράξης, στον τρόπο σκέψης των μελών της συγκεκριμένης κοινωνικής σκηνής, στην κοινωνική

συμπεριφορά και επικοινωνία, αποτελεί σημείο εξέτασης για την εθνογραφική έρευνα.

Το σημαντικότερο πλεονέκτημα που παρέχει η εντοπιότητα του εθνογράφου συνίσταται στη δυνατότητα μίας πιο άμεσης και εκ των έσω παρατήρησης και καταγραφής των εκφράσεων του πολιτισμικού βίου, στον οποίο εντάσσεται ο εθνογράφος, με αποτέλεσμα την πληρέστερη κατανόηση των σχέσεων που τη διέπουν και των δομών που τη συγκροτούν. Στα μειονεκτήματα συγκαταλέγονται η δυσκολία του εθνογράφου να αποστασιοποιηθεί από τις πρακτικές και τις γνωστικές κατηγορίες που μελετά, η μεγαλύτερη πίεση για συμμόρφωση στους τοπικούς κανόνες και ο κίνδυνος να υποκαταστήσει το λόγο των πληροφορητών με δικές του αντιλήψεις. Η εστίαση οίκοι οφείλει να συνδυάζει την εθνογραφική μεθοδολογία με τα ενδεχόμενα πλεονεκτήματα που προσφέρονται στο γηγενή εθνογράφο, κατά τη διεξαγωγή της επιτόπιας έρευνας. Σε πρακτικό επίπεδο, πέρα από τις δυνατότητες που του παρέχει η αυτονόητη επαφή του με το πεδίο της έρευνάς του, ο εθνογράφος πρέπει να διατηρεί ταυτόχρονα μία διανοητική και συναισθηματική απόσταση από τους πληροφορητές του, προκειμένου να είναι σε θέση να τους αντιμετωπίσει με τη ματιά ενός εξωτερικού παρατηρητή. Στην πρόκληση αυτή, προσπάθησα να ανταπεξέλθω όσο το δυνατόν καλύτερα.

Ως προς τις πηγές και τη βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκαν στην εργασία, αν και εντόπισα βιβλία που αναπτύσσουν το θέμα της ταυτότητας, ωστόσο από τη βιβλιογραφική μου έρευνα δεν βρέθηκε κάποιο κείμενο που να αναφέρεται στη μουσική ταυτότητα των Μεγάρων ή στη συμβολή του Ιάκωβου Ηλία. Γι' αυτόν το λόγο, αντλήθηκαν στοιχεία από βιβλία και άρθρα (ελληνόγλωσσα και ξενόγλωσσα), που υποστηρίζουν το θεωρητικό πλαίσιο της πτυχιακής εργασίας, δηλαδή την έννοια της ταυτότητας και της μουσικής ταυτότητας, αλλά η εργασία είναι στο υπόλοιπο μέρος βασισμένη σε πληροφορίες που συγκέντρωσα από ημιδομημένες και προγραμματισμένες συνεντεύξεις βάσει ενδεικτικού ερωτηματολογίου. Η έρευνα πεδίου μου εστιάστηκε στην περιοχή των Μεγάρων, εντοπίζοντας τους παλαιούς συνεργάτες και μαθητές του Ιάκωβου Ηλία και ζητώντας τους να μου παραχωρήσουν συνέντευξη. Πραγματοποιήθηκαν πέντε συνεντεύξεις από: τον Δημήτριο Ηλία, χοροδιδάσκαλο του *Λαογραφικού συγκροτήματος* Μεγάρων, ανιψιό και συνεργάτη του Ιάκωβου Ηλία, την Αιμιλία Θεοδοσίου, τραγουδίστρια που συνεργάστηκε με τον

Ιάκωβο Ηλία σε πολλές εκδηλώσεις και έθιμα των Μεγάρων, τον Σπύρο Μπερδελή, ανιψιό, τραγουδιστή και συνεργάτη του Ιάκωβου Ηλία, τον Αντώνη Πέγκο, χοροδιδάσκαλο του λαογραφικού συγκροτήματος *ο Χορός της Τράτας*, μαθητή και συνεργάτη του Ιάκωβου Ηλία και τον Γιώργο Βαρελά, μαθητή του Ιάκωβου Ηλία και ιδρυτή του Ομίλου Λαϊκής Παράδοσης Μεγάρων *Αλκάθους και Καρία*.

Επιπλέον, πραγματοποίησα συνομιλίες με κατοίκους των Μεγάρων, οργανοπαίχτες, χορευτές, όπως και με ανθρώπους οι οποίοι γνώρισαν τον Ιάκωβο Ηλία και παρακολούθησαν το έργο του.

Στόχος της πτυχιακής εργασίας είναι η μελέτη του έργου του Ιάκωβου Ηλία, καθώς και της επίδρασής του στη μουσική παράδοση της πόλης των Μεγάρων, η οποία μελετάται μέσω των καινοτομιών που πραγματοποίησε ο Ιάκωβος Ηλίας στο έθιμο του Χορού της Τράτας ως προς το τελετουργικό μέρος, στη σύνθεση της «παραδοσιακής» ορχήστρας, στους χορούς του εθίμου. Επιχειρείται η σκιαγράφηση της δράσης του Ιάκωβου Ηλία ως «εθνογράφου» μέσω των εκπομπών του στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο. Επίσης, αναπτύσσονται ζητήματα που αφορούν τη δράση του στη δισκογραφία, τη διαμόρφωση του μουσικού σχήματος των Μεγάρων και συγκεκριμένα του Χορού της Τράτας, τη δράση του στην εξέλιξη του εθίμου του Χορού της Τράτας και τη διατήρηση των στοιχείων της εξέλιξης αυτής σήμερα. Παράλληλα μελετώνται κάποια καίρια σημεία που αφορούν την αποκοπή της νεότερης γενιάς μουσικών από τα παλαιά ακούσματα και τη σταδιακή αποστασιοποίηση τους τα τελευταία χρόνια.

Η εργασία διακρίνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο, με τίτλο «Η ταυτότητα και η μουσική στα Μέγαρα» επικεντρώνεται στη θεωρητική έννοια της ταυτότητας, ειδικότερα της πολιτιστικής και της εθνικής. Με την παράθεση των σημαντικότερων απόψεων σχετικά με την ταυτότητα, σκιαγραφείται η μουσική παράδοση της Ελλάδας και των Μεγάρων συγκεκριμένα. Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας τιτλοφορείται «Ο μουσικός Ιάκωβος Ηλίας» και στόχος του είναι η καταγραφή των σημαντικότερων στοιχείων της ζωής του Ιάκωβου Ηλία, η αναφορά στην καταγωγή του και στη μουσική εκπαίδευσή του και η επαγγελματική μουσική του δραστηριότητα. Στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «Η μουσική παράδοση των Μεγάρων πριν τον Ιάκωβο Ηλία» αναπτύσσονται ορισμένες βασικές παράμετροι του μεγαρίτικου ιδιώματος καθώς και αλλαγές που υπέστη το ιδίωμα πριν τη δράση του

Ιάκωβου Ηλία όσον αφορά στο ρεπερτόριο, το χορολόγιο-κινησεολόγιο, το ρυθμολόγιο, το φθογγολόγιο και το οργανολόγιο. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο, «Η συμβολή του Ιάκωβου Ηλία στη διαμόρφωση της ‘νέας’ μουσικής πραγματικότητας των Μεγάρων και η λαογραφική του δράση» αναφέρονται οι καινοτομίες του Ιάκωβου Ηλία στο έθιμο του Χορού της Τράτας ως προς το ρεπερτόριο, στη σύνθεση της «παραδοσιακής» ορχήστρας και στους χορούς του εθίμου, η λαογραφική του δραστηριότητα η οποία στηρίχθηκε στη συλλογή υλικού από τη μουσική και λαογραφική παράδοση των Μεγάρων και η τεχνική που είχε ως οργανοπαίχτης βιολιστής την οποία προσάρμοσε σε όλο το ρεπερτόριο που αναπαρήγαγε, μεγαρίτικο και πανελλήνιο. Μέσω των καινοτομιών που πραγματοποίησε ο Ιάκωβος Ηλίας συνέβαλε και στην αυτοπροβολή του μέσω της χρήσης της μουσικής παράδοσης των Μεγάρων.

Ακολουθούν τα συμπεράσματα της πτυχιακής εργασίας και έξι παραρτήματα, από τα οποία το πρώτο αφορά στη δισκογραφία του Ιάκωβου Ηλία, το δεύτερο στη ζωή και τη δραστηριότητα του Ιάκωβου Ηλία και το τρίτο σε παρτιτούρες καταγεγραμμένες από τον Ιάκωβο Ηλία σύμφωνα με την ευρωπαϊκή σημειογραφία και σύμφωνα με τον προσωπικό τρόπο γραφής του ως μουσικού. Στο τέταρτο παράρτημα παρατίθενται τα βιογραφικά στοιχεία των πληροφορητών-συνομιλητών μου, στο πέμπτο, το ενδεικτικό ερωτηματολόγιο για τις ημιδομημένες συνεντεύξεις και στο έκτο παράρτημα παρέχεται φωτογραφικό υλικό σχετικό με τον Ιάκωβο Ηλία και το Χορό της Τράτας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ταυτότητα και η μουσική στα Μέγαρα

Η μουσική ταυτότητα των Μεγάρων διαμορφώθηκε κάτω από την επίδραση συγκεκριμένων παραγόντων, οι οποίοι μπορούν να διαλευκανθούν με την επεξήγηση της έννοιας της ταυτότητας και συγκεκριμένα της μουσικής ταυτότητας.

1.1 Η έννοια της ταυτότητας: μία πρώτη προσέγγιση

Η έννοια της ταυτότητας είναι δύσκολο να οριστεί, αφού η ίδια η λέξη διέπεται από μία αμφισημία. Αφενός υποδηλώνει μία ισότητα ή μία απόλυτη ομοιότητα ανάμεσα σε ομάδες απόψεων και πραγμάτων, αλλά και ατόμων, τα οποία ταυτίζονται αντίστοιχα το ένα με το άλλο. Αφετέρου, παραπέμπει σε εκείνο το σύνολο των χαρακτηριστικών που διαφοροποιούν τις ομάδες αυτές. Η ταυτότητα περικλείει πάντοτε τη διαφορετικότητα, τη σχέση των ατόμων με τους άλλους και με τον κόσμο και δεν μπορεί να αφαιρεθεί από την εσωτερική της πολυπλοκότητα, ούτε από τις σχέσεις της με το εξωτερικό περιβάλλον. Δεν υπάρχει από μόνη της, αλλά διαμορφώνεται με βάση δάνεια και ανταλλαγές και είναι το αποτέλεσμα συναντήσεων και διασταυρώσεων¹.

Η έννοια της ταυτότητας είναι ένα προϊόν κατασκευής των ατόμων σχετικά με την εικόνα που θεωρούν ότι ταιριάζει με την αναπαράσταση του εαυτού τους και της σχέσης που αποκτούν με το έθνος και τον κοινωνικό τους περίγυρο. Με άλλα λόγια, η ταυτότητα αποτελεί ένα οικοδόμημα και μία αναπαράσταση για τη σχέση που έχουν ή νομίζουν πως έχουν τα άτομα μεταξύ τους ή με μία άλλη ομάδα ατόμων. Σύμφωνα με τη θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας, το υποκείμενο αντιλαμβάνεται την ταυτότητά του μέσα από μία ιδιότυπη αυτο-αντίληψη, δηλαδή την εμπλοκή του με τους άλλους².

Η ατομική ταυτότητα έχει διάφορα γνωρίσματα και διαστάσεις:

α') συνδέεται με τη βιολογική λειτουργία του σώματος και κυρίως με το αισθητηριακό της επίπεδο³.

¹ Βρύζας Κ., *Παγκόσμια Επικοινωνία και Πολιτιστικές Ταυτότητες*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1997, σελ. 170.

² Ο.π., σελ. 172.

³ Παναγιωτοπούλου Π., «Οι κοινωνικές διαστάσεις της εικόνας του εαυτού», *Ψυχολογία*, 6(1999), σελ. 165.

β') αφορά τη διεργασία κοινωνικής ενσωμάτωσης και αποχωρισμού. Πρόκειται για μία διαλεκτική διαδικασία προσέγγισης, με σκοπό την αποδοχή της ομοιότητας, και απομάκρυνσης, ώστε να διαφανεί η ετερότητα και μοναδικότητα⁴, κάτι που διαπιστώνεται και στην περίπτωση της πολιτισμικής ομάδας,

γ') σχετίζεται με την ανάγκη του «ανήκειν» και «συνανήκειν» σε ένα οικολογικό και κοινωνικό πλαίσιο. Ξεκινά από την ένταξη στην οικογένεια και λειτουργεί σε όλη τη διάρκεια της ζωής του καθενός με την ένταξή του σε πραγματικά ή φαντασιακά πλαίσια (πολιτισμός, έθνος, θρησκεία)⁵ και

δ') σχετίζεται με την οικοδόμηση της εικόνας του εαυτού, με βάση νοητικά σχήματα και συστήματα αναπαραστάσεων, με τη διαμεσολάβηση πάντα του άλλου⁶.

Συμπεραίνεται από το τελευταίο ότι οι διαστάσεις της εικόνας του εαυτού είναι περισσότερες από δύο. Από αυτές, η ατομική και συλλογική⁷, εξαρτώνται από την εμπλοκή του ατόμου σε σχέσεις με άλλα άτομα, στο πλαίσιο διαφόρων κοινωνικών ομάδων, θεσμοθετημένων ή αυθορμήτων, οι οποίες λειτουργούν θετικά ή αρνητικά, με την αλληλεξάρτηση των μελών τους⁸, την αλληλεπίδρασή τους⁹, τις κοινές ανάγκες τους¹⁰, την αντίληψη ένταξης του καθενός. Η κοινότητα και η κοινωνία, με τη δομή τους και τους κοινωνικούς ρόλους, που ορίζουν, επηρεάζουν τους κοινωνικούς δεσμούς, τις κοινωνικές σχέσεις και, κατά συνέπεια, την εικόνα που σχηματίζει ο καθένας για τον εαυτό του. Η εικόνα αυτή αποτελεί τη συλλογική ταυτότητα¹¹.

Έχει και αυτή κάποια βασικά χαρακτηριστικά, τα οποία δεν υφίστανται όλα συγχρόνως και στον ίδιο βαθμό: α') η συνέχεια και ο μετασχηματισμός. Πρόκειται για μία συνεχή ανανέωση και αλλαγή, που συντελείται εσωτερικά, β') η συνεχής σύνδεση υποκειμενικού και αντικειμενικού. Αντικειμενικές είναι οι άλλες ταυτότητες και στις σχέσεις που αναπτύσσονται με αυτές το υποκειμενικό και αντικειμενικό είναι οι δύο όψεις της ταυτότητας, γ') η ενέργεια. Κάθε στοιχείο, που εμπεριέχει η

⁴ Ο.π., σελ. 166.

⁵ Ο.π., σελ. 167.

⁶ Δραγώνα Θ., *Ταυτότητα και εκπαίδευση*, ΥΠ.Ε.Π.Θ., Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2003, σελ. 22-23.

⁷ Markus H. R., Kitayama S., "Culture and Self: Implications for cognition, emotion and motivation", *Psychological Review*, 98(1991), σελ. 224-253.

⁸ Catwright D., Zander A., *Group dynamics*, εκδ. Tavistock, London 1968. σσ. 47-48.

⁹ Bonner, H., *Group dynamics: Principles and applications*, εκδ. Ronald Press, New York 1959, σελ. 76-79.

¹⁰ Cattell R., *Description and measurement of personality*, εκδ. Harrap, London 1946, σελ. 35-39.

¹¹ Δραγώνα Θ., ό.π., σελ. 28.

ταυτότητα, αλληλεπιδρά με όλα τα άλλα και συγχρόνως επενεργεί πάνω σε αυτά, όπως κι εκείνο, δ') η ολότητα. Κάθε ταυτότητα είναι ένα σύνολο διαφορετικών στοιχείων και άπειρων εκφράσεων και δράσεων αυτών των στοιχείων, ε') η μεταβλητότητα. «Όλα τα στοιχεία της ταυτότητας μπορούν να μεταβάλλονται, οι πλευρές της, οι παράγοντες της, οι κατηγορίες της, το περιεχόμενο και οι μορφές της»¹².

Σε ένα ευρύτερο, εθνικό επίπεδο ένας λαός δεν κληρονομεί, αλλά κατασκευάζει την εθνική και πολιτισμική του συνείδηση και μνήμη και την ίδια στιγμή, μέσω της ίδιας διεργασίας και με διάφορους επιμέρους τρόπους κατασκευάζει και τη συλλογική ταυτότητα ενός άλλου λαού, αποδίδοντας το ανάλογο φορτίο. Με ανάλογο τρόπο, οι Έλληνες διαμόρφωσαν την εθνική τους ταυτότητα, ως αποτέλεσμα της κοινής γλώσσας, θρησκείας και των κοινών εθίμων τους.

Η ταυτότητα ενός κοινωνικού συνόλου έχει χαρακτήρα δυναμικό και διακρίνεται από μία συνεχή μεταβολή και όχι από στατικότητα, όπως διαπιστώνεται στην περίπτωση της κοινωνίας των Μεγάρων και στην εξέλιξή της από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα. Αναπροσαρμόζεται διαρκώς στο πλαίσιο της διαλεκτικής σχέσης που συνδέει το συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο με τον περιβάλλοντα χώρο. Έτσι, η ταυτότητα διαμορφώνεται μέσα από δίκτυα κοινωνικών σχέσεων που συγκροτούν το περιβάλλον της και εκφράζεται με πολλαπλές μορφές. «Υπάρχει μία πολλαπλότητα στην ταυτότητα, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη τόσο με το ιδιαίτερο κοινωνικό περιβάλλον, όσο και με τις διάφορες κοινωνικές καταστάσεις μέσα στις οποίες ζει και δρα το άτομο. Πάνω σε αυτή τη βάση, ερμηνεύονται οι αντιφάσεις που παρατηρούνται στη συμπεριφορά και στις πεποιθήσεις με τις οποίες τα άτομα συνδέονται με την τάξη, την κοινωνική θέση και το φύλο. Ταυτόχρονα, κάθε άτομο αναπαριστά διαφορετικές πλευρές της πολλαπλής αίσθησης της ταυτότητας, σύμφωνα με το ρόλο του στις ιδιαίτερες κοινωνικές περιστάσεις μέσα στις οποίες λειτουργεί»¹³. Όπως θα φανεί παρακάτω, ο μουσικός Ιάκωβος Ηλίας απέκτησε συγκεκριμένο ρόλο στην κοινωνία των Μεγάρων, καθώς ανέλαβε να γνωστοποιήσει τα μεγαρίτικα τραγούδια σ' ένα ευρύτερο κοινό. Κατά την εποχή της

¹² Cattell R., ό.π., σελ. 37.

¹³ Τσαούσης Δ., «Ελληνισμός και Ελληνικότητα - Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας», στο *Ελληνισμός και Ελληνικότητα - Ιδεολογικοί και Βιοματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, επιμ. Δ. Τσαούση, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1998, σελ. 17.

δράσης του είναι δυνατόν να γίνει λόγος για πολλαπλή μουσική ταυτότητα της περιοχής.

Στην κοινωνία, ο όμοιος και ο διαφορετικός μπορεί να είναι οποιοσδήποτε και αυτό δημιουργεί μια ιδιαίτερη πολυπλοκότητα στην ταυτοτική διεργασία. Σε αυτήν συντελούν: α') η ιστορική διαφοροποίηση των πλαισίων από όπου ο άνθρωπος αντλεί τις βιωματικές του εμπειρίες και η αντίστοιχη διαφοροποίηση στη συγκρότηση νοήματος, η οποία είναι πλέον πολυκεντρική, β') η μεταβλητότητα των πολιτισμικών προτύπων, των κανόνων συμβίωσης και των σημείων αναφοράς του ανθρώπου, γ') η βαθιά πολιτισμική διαφοροποίηση των ανθρωπίνων δυνατοτήτων και η δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε πολλαπλές εναλλακτικές συμβολικές εικόνες και πρότυπα. Η ταυτοτική πολυπλοκότητα γίνεται κατανοητή στην περίπτωση του Ιάκωβου Ηλία, που όντας άνθρωπος που είχε βιώσει τη φτώχεια, μέσα στο πλαίσιο της μεγαρίτικης κοινωνίας, μεγάλωσε, ωρίμασε και έδρασε κατά την εποχή της μεγάλης πολιτισμικής αλλαγής της πόλης του, πριν και μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο και εμπνεύστηκε τις καινοτομίες που ήταν απαραίτητες να γίνουν στα μεγαρίτικα έθιμα.

Είναι λοιπόν δύσκολο και απόλυτα φυσικό σήμερα ένας άνθρωπος με τις πολλαπλές δυνατότητες ατομικής ταύτισης και την αυξανόμενη πολλαπλότητα των ομάδων υπαγωγής να ξεχωρίσει μία ταυτότητά του μέσα στο χρόνο και τις συνθήκες ή ποια στοιχεία της ταυτότητας προέρχονται από τη μια ομάδα ή την άλλη, από τη μία ταύτιση ή την άλλη, από τη μία ετερότητα ή την άλλη. Έτσι έχει θρησκευτική, εθνική, εθνοτική, γλωσσική, φυλική, επαγγελματική, ταξική, ηλικιακή ταυτότητα, που είναι και πιο προφανείς ταυτότητες¹⁴ και πολλές άλλες που αφορούν την ψυχανάλυση για να τις διερευνήσει¹⁵.

Σ' ένα τέτοιο πλαίσιο τα θέματα των ταυτοτήτων τίθενται με οξύτητα σήμερα. Δεν μπορεί πλέον να γίνεται λόγος για καθολικές ιδέες, αφού και οι βεβαιότητες που υπήρχαν κλονίστηκαν από τις ραγδαίες πολιτικές, ιδεολογικές και κοινωνικές αλλαγές¹⁶. Οι πολλαπλές ταυτότητες κάνουν το ταυτοτικό ζήτημα πολύπλοκο, με ανάλογα κοινωνικά αποτελέσματα. Την ίδια ώρα ατομικές και συλλογικές ταυτότητες δημιουργούν μία νέα ανάγκη, το δικαίωμα στη διαφορά, στο πλαίσιο της κοινότητας.

¹⁴ Cummins J., *Ταυτότητες υπό διαπραγμάτευση: Εκπαίδευση με σκοπό την ενδυνάμωση σε μια κοινωνία της ετερότητας*, μτφ Σ. Αργύρη, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1999, σελ. 82.

¹⁵ Ο.π., σελ. 67.

¹⁶ Μααλούφ Α., *Οι φωνικές ταυτότητες*, μτφ. Θ. Τραμπούλης, εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα 1999, σελ. 67.

Έτσι η ταυτότητα περνά σε ένα δεύτερο επίπεδο και η ετερότητα αναδεικνύεται σημαντική για την ύπαρξη, τη διατήρηση και την ενέργειά της.

Στη σύγχρονη εποχή, το ζήτημα της ταυτότητας στην ευρύτερη περιοχή αποκτά ιδιαίτερες διαστάσεις, εξαιτίας μίας σειράς λόγων. Πρώτον, το γνωστό τοπίο που έζησαν οι προηγούμενες γενιές έχει διαφοροποιηθεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην είναι δυνατή η σύνδεση του τοπίου με τη μνήμη και τα έθιμα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παραλία της Ελευσίνας, που βρίσκεται πολύ κοντά στα Μέγαρα, η οποία στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα γνώρισε την απόλυτη βιομηχανοποίηση και το τοπίο μεταλλάχθηκε σε σημαντικό βαθμό. Δεύτερον, η έννοια της επικοινωνίας γίνεται πλέον αντιληπτή με διαφορετικό τρόπο και σύμφωνα με τη μετανεωτερικότητα της σύγχρονης εποχής¹⁷, στα πλαίσια της οποίας η κοινωνία βιώνει τον επαναπροσδιορισμό εννοιών. Η επικοινωνία, εξαιτίας της παγκόσμιας διάδοσης και κυριαρχίας των Μέσων Ενημέρωσης, έχει πλέον αποκτήσει ομοιογενή χαρακτηριστικά παγκοσμίως¹⁸.

Η έννοια της ταυτότητας, επομένως, ως νοητικής κατασκευής που διαμορφώνεται μέσα από πολύπλοκες και μακροχρόνιες κοινωνικοπολιτικές, ιστορικές και πολιτισμικές διαδικασίες, περικλείει την έννοια του Άλλου, δηλαδή του διαφορετικού, που αλληλεπιδρά με το «εμείς». Οι αλλαγές της ιδεολογίας και της κοινωνίας των ανθρώπων θέτουν σε συνεχή διάλογο τη σχέση του Άλλου με το «εμείς» και ειδικά στη σημερινή εποχή, που παρατηρείται η αποσταθεροποίηση της πολιτισμικής ταυτότητας¹⁹.

Αυτές οι μεταβολές στην εννοιολόγηση της ταυτότητας σήμερα είναι σημαντικό να λαμβάνονται υπόψη, καθώς στο δεύτερο μέρος της παρούσας πτυχιακής εργασίας γίνεται έκδηλη η διαφοροποίηση που υπέστη το τοπίο και η διατήρηση των εθίμων, αλλά και η έννοια της επικοινωνίας, κάτω από την επίδραση της ταχείας ανάπτυξης της τεχνολογίας και της εισβολής της παγκοσμιοποίησης στη ζωή της πόλης των Μεγάρων.

¹⁷ Bauman Z., *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφρ. Γ. Μπαμπασάκης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002, σελ. 32.

¹⁸ Κωνσταντοπούλου Χ., «Αναφορά στην έννοια και στις όψεις των σύγχρονων αποκλεισμών», στο Κωνσταντοπούλου Χ. κ.ά., «Εμείς» και οι «άλλοι», αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, ΕΚΚΕ, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2000, σελ. 13.

¹⁹ Αλιπραντή-Μαράτου Λ., «Εισαγωγή Α' ενότητας», στο Κωνσταντοπούλου Χ. κ.ά., «Εμείς» και οι «άλλοι», αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, ΕΚΚΕ, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2000, σελ. 33.

Μία από τις σημαντικότερες συνιστώσες της ταυτότητας που πρέπει να αναφερθεί είναι η μνήμη, που δημιουργεί μια γενική εικόνα, ένα νόημα ζωής. Συλλέγει όλες τις εμπειρίες του ανθρώπου και έτσι καθένας ξεχωριστά μπορεί να εκφράσει τις εμπειρίες που έχει απομνημονεύσει σκεφτόμενος αναδρομικά.

Για το θέμα της μνήμης διαμορφώθηκαν αρκετές απόψεις από ορισμένους ανθρωπολόγους ή ακόμη και από γνωστικούς ψυχολόγους. Ειδικότερα κάποιες από αυτές είναι του ψυχολόγου John Kotre, ο οποίος θεωρεί ότι μνήμη είναι ο «φρουρός» των αρχείων μας αλλά και ο «κατασκευαστής μύθων»²⁰. Υποστηρίζοντας αυτή την αντίληψη, πιστεύει ότι μνήμη είναι η ικανότητα μας να θυμόμαστε και να εξιστορούμε εμπειρικά γεγονότα της ζωής μας, όπως και η δυνατότητα δημιουργίας μιας κοινωνικής κατασκευής στο παρόν, χρησιμοποιώντας μια χρονική προοπτική ανάλογη με τις αλληλεπιδράσεις των συμφραζομένων και ερμηνειών της ζωής του εκάστοτε ανθρώπου. Δεν είναι πάντα δηλαδή απόλυτα ρεαλιστικά και σωστά αυτά που πιστεύει ότι έχει ένας άνθρωπος στη μνήμη του²¹.

Ωστόσο, ο ιστορικός και ανθρωπολόγος Marc Bloch²², προχωράει παραπέρα στο θέμα της μνήμης και θεωρεί ότι η διατήρηση της μνήμης καθορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται οι άνθρωποι με την ιστορία, το ηθικό και το αξιακό τους σύστημα, τις προθέσεις και τα ενδιαφέροντα, τις αντιλήψεις τους για το πρόσωπο και το χώρο. Επιπρόσθετα, τεκμηριώνει την άποψη ότι δεν υπάρχει ένας και δεδομένος τρόπος σύνδεσης με το παρελθόν, άρα και εγγραφής της δημόσιας μνήμης και ότι οι τρόποι με τους οποίους αποθηκεύεται η μνήμη διαφέρουν ανάλογα τις όποιες αφηγηματικές μορφές χρησιμοποιήσουμε για να αναφερθούμε στο παρελθόν. Η δε αφήγηση δεν εξισώνεται με τη μνήμη και η χρησιμοποίηση ενός μόνου αφηγηματικού τρόπου θα έδινε μια παραπλανητική εικόνα σχετικά με τις αναπαραστάσεις του χρόνου και του παρελθόντος²³.

²⁰ Kotre J., *White Gloves, How we can create ourselves through memory*, The Free Press, New York 1996, σελ. 18.

²¹ Μπενβενίστε Ρ., *Διαδρομές και τόποι της μνήμης: ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999, σελ. 52.

²² Olick J, Robbins J., "Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices", *Annu. Rev. Sociol.*, n. 24, 1998, σελ. 106, προσβάσιμο στο <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/98OlickCollMemLitRevAnnRevSoc.pdf>.

²³ Μπενβενίστε Ρ., ό.π., σελ. 57.

Ο ψυχολόγος Frederic Bartlett²⁴, από την δική του οπτική, πιστεύει ότι οι γνωστικές και θυμικές διαδικασίες επηρεάζονται επιλεκτικά από τους κοινωνικούς θεσμούς και ότι πρέπει να μελετηθεί η μνήμη σε συνθήκες που να πλησιάζουν όσο το δυνατό περισσότερο στις συνθήκες της καθημερινής ζωής και μέσα στο πλαίσιο των εκάστοτε συμφραζομένων της. Συγκεκριμένα, μνήμη για τον Bartlett²⁵, είναι η «προσπάθεια αναζήτησης νοήματος». Η μνήμη και η αλλαγή ή η αλλοίωσή της εξαρτάται και καθορίζεται από τα προσωπικά ενδιαφέροντα και συναισθήματα, αλλά και από τον πολιτισμικά διαμορφωμένο τρόπο θεώρησης των πραγμάτων. Οι πολιτισμικές αξίες επιλέγουν το τι απομνημονεύεται σε κάθε πολιτισμό.

Ο Maurice Halbwachs²⁶, ένας άλλος ανθρωπολόγος γράφει ότι μεγάλη σημασία έχει ο χώρος για την παγίωση της μνήμης. Η μνήμη εξαρτάται άμεσα από τα κοινωνικά πλαίσια και δεν είναι μια μηχανική καταγραφή και αποθήκευση του παρελθόντος, αλλά μια συνεχή ανάπλαση του «κάτω» από το βάρος και την επήρεια του παρόντος και της κοινωνίας. Η ιστορία και η μνήμη συγχέονται και η ιστορία φαίνεται να αναπτύχθηκε πάνω στο υπόδειγμα της ενθύμησης, της ανάμνησης και της απομνημόνευσης. Επίσης, μιλάει για συλλογική μνήμη, η οποία είναι αυτό που μένει από το παρελθόν στο πλαίσιο του βιώματος καθώς είναι και η ιστορική αναπαράσταση του παρελθόντος. Η συλλογική μνήμη προσαρμόζει στο πλαίσιο της όσα γεγονότα της ταιριάζουν²⁷.

Κάποιες μελέτες δείχνουν ότι στη μνήμη αποθηκεύονται γεγονότα που συνδέονται μόνο με έντονα συναισθήματα είτε αρνητικά είτε θετικά είτε ίσως και γεγονότα που επαναλήφθηκαν αρκετές ή συνεχόμενες φορές. Επομένως, πρέπει να συναγάγουμε μέσα από την παρατήρηση, καθώς η γνώση και η μνήμη πολλές φορές είναι οργανωμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετεί την πράξη μάλλον παρά τη γλωσσική εκφορά. Έτσι, ο πληροφορητής που εκφράζει γλωσσικά τη σημασία μιας τελετουργικής πράξης ή οποιαδήποτε άλλης άρρητης γνώσης, ουσιαστικά επινοεί μάλλον παρά μεταφράζει²⁸.

Ο χώρος, ο χρόνος, η μνήμη και η γλώσσα είναι οι όροι που εισάγουν στην έννοια της εθνικής ταυτότητας, αφού σε αυτούς στηρίζεται η σύσταση της ουσίας της

²⁴ Olick J, Robbins J., ό.π., σελ. 106.

²⁵ Μπενβενίστε Ρ., ό.π., σελ. 62.

²⁶ Olick J, Robbins J., ό.π., σελ. 129.

²⁷ Μπενβενίστε Ρ., ό.π., σελ. 71.

²⁸ Smith A., *Εθνική Ταυτότητα*, μτφρ. Ε. Πέππα, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2000, σελ. 115.

ταυτότητας. Δεν υπάρχει έθνος και λαός χωρίς συλλογική μνήμη και μάλιστα κάθε λαός έχει τη δική του συλλογική μνήμη, όπως έχει και τη δική του γλώσσα. Αυτή η σχέση είναι τόσο δυνατή ώστε η διαμόρφωση της ανάμνησης για το ίδιο γεγονός διαφοροποιείται όταν αλλάζει ο εθνικός φορέας της, με την έννοια της εδαφικής, πολιτισμικής και γλωσσικής ταυτότητας²⁹. Στην περίπτωση των Μεγάρων, η ταυτότητα και δη η μουσική ταυτότητα προ Ιάκωβου Ηλία συνίστατο τόσο στη συλλογική μνήμη και την προφορική παράδοση των μεγαρίτικων τραγουδιών, όσο και στη σύζευξη της ελληνικής γλώσσας με την αρβανίτικη διάλεκτο, η οποία είχε αρκετές επιδράσεις στη δομή των μεγαρίτικων τραγουδιών.

Όπως και η έννοια της ταυτότητας, έτσι και η συσχετιζόμενη με αυτήν έννοια της μνήμης έχει ιδιαίτερη αξία για τη συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία, αφού το μεγαλύτερο μέρος του επεξεργασμένου υλικού για τη συγγραφή της ενότητας για τη μουσική παράδοση των Μεγάρων υπό τη συμβολή του βιολιστή Ιακώβου Ηλία στηρίχθηκε στη διαμορφωθείσα μουσική «παράδοση» πριν και μετά τη δράση του Ιακώβου Ηλία, καθώς και στη συλλογική μνήμη των Μεγαριτών για τα έθιμα και τη μουσική του τόπου τους.

Όλες οι σύγχρονες ανθρωπολογικές μελέτες «δέχονται» τη συγκρότηση του παρελθόντος στο παρόν, με κεντρικό άξονα ανάλυσης την «παράδοση». Η «παράδοση» και το παρελθόν αποτελούν, ως ιδεολογικοί λόγοι, σύμβολα με πολλαπλές μορφές. Αυτό έφερε ως αποτέλεσμα τη θέση ότι όλες οι «παραδόσεις» και όλοι οι πολιτισμοί είναι αποτελέσματα πολιτιστικών διαδικασιών επινόησης, καθώς ο πολιτισμός αποτελεί δημιούργημα του ανθρώπου, χωρίς ωστόσο, αυτές οι διαδικασίες επινόησης να είναι ζήτημα ατομικού επιπέδου³⁰.

Για τον ελλαδικό χώρο, η έννοια της «παράδοσης» αναλύθηκε με διάφορες μορφές. Είτε ως «ηγεμονικός λαογραφικός λόγος που αναμόρφωσε τις τοπικές αντιλήψεις για αυτήν», είτε ως το υπερφυσικό που εξέφραζε αφενός την παραδοσιακή νοοτροπία και την αμάθεια του 19^ο αιώνα και αφετέρου ότι αποτελούσε την απόδειξη της συνέχειας, του αρχαίου ελληνικού πνεύματος³¹.

²⁹ Μάντογλου Ά., *Μνήμες. Ατομικές - Συλλογικές - Ιστορικές*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σελ. 91.

³⁰ Παπαταξιάρχης Ε., «Τα άχθη της ετερότητας», στο Παπαταξιάρχης Ε. (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας, Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σελ. 53-58.

³¹ Δέλτσου Ε., *Ο «Ιστορικός τόπος» και η σημασία της «παράδοσης» για το έθνος-κράτος*, εκδ. Ελληνική Εταιρία Εθνολογίας, Αθήνα 1995, σελ. 108.

Στην περίπτωση της μουσικοχορευτικής παράδοσης, για να εξεταστεί η διαμόρφωση και διατήρηση ή ακόμα και η εξέλιξη των εθίμων, πρέπει πρώτα να γίνει λόγος για την εθνική ταυτότητα, που αφορά στα δίκτυα κοινωνικών σχέσεων που συγκροτούν το περιβάλλον στο οποίο ζει ένα έθνος και εκφράζεται με μία πολλαπλότητα μορφών, στο κοινωνικό περιβάλλον και στις συγκεκριμένες κοινωνικές καταστάσεις στις οποίες ζει και λειτουργεί κάθε άτομο που ανήκει στο έθνος. Αυτό σημαίνει ότι και στην περίπτωση της εθνικής ταυτότητας, πρόκειται για μία πολιτισμική κατασκευή που υπόκειται σε συνεχείς αλλαγές³².

Η έννοια της εθνικής ταυτότητας σηματοδοτήθηκε με μία σειρά διαδικασιών, με τις οποίες σε διάστημα περίπου δύο αιώνων διαμορφώθηκε η πολιτική της εθνικής ολοκλήρωσης της Ελλάδας. Σύμφωνα με αυτήν, κάτω από την επίδραση του ρεύματος του ρομαντισμού που διαδόθηκε στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, δόθηκε έμφαση στην επανεκτίμηση της λαϊκής ποίησης και παράδοσης, καθώς και στην αξιοποίησή τους από μια συνειδητά πλέον αυτοαποκαλούμενη εθνική λογοτεχνία και τέχνη. Το δημοτικό τραγούδι και η προσπάθεια μελέτης του στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και του 20^{ου} βρήκε ένα ακόμη εκφραστή στο πρόσωπο του Ιάκωβου Ηλία, ο οποίος αφιερώθηκε στη συγκέντρωση μουσικού και λαογραφικού υλικού από τα Μέγαρα.

Αν και η έννοια του έθνους έχει παλαιές καταβολές και δήλωνε το σύνολο των ατόμων που προέρχονταν από μία περιοχή και υπάγονταν στην ίδια εξουσία, ωστόσο κατά το 19^ο αιώνα και την ολοκλήρωση της αποικιοκρατίας και την κυριαρχία της Ευρώπης στον παγκόσμιο χάρτη, το έθνος έγινε κατανοητό μέσα από κάποια χαρακτηριστικά όπως η κοινή γλώσσα στους ανθρώπου που μιλούν ή μιλούσαν στο παρελθόν, επιτρέποντας τη μεταξύ τους επικοινωνία, κατοικούν σήμερα ή κατοικούσαν παλαιότερα στον ίδιο γεωγραφικό χώρο και έχουν διαμορφώσει κοινή πολιτισμική παράδοση, η οποία εκφράζεται μέσα από την κοινή γλώσσα και τα κοινά έθιμα³³. Για παράδειγμα, τα Μέγαρα ήδη από το 19^ο αιώνα είχαν διαμορφώσει μία ενιαία πολιτισμική παράδοση, κάτι που ήταν πλήρως αντιληπτό από τους κατοίκους τους.

Για το έθνος η καταγραφή των εθίμων των ανθρώπων που συναποτελούν το έθνος, είναι αναγκαία καθώς μέσα από την ανθρωπολογική έρευνα αναδεικνύεται η

³² Βρύζας Κ., ό.π., σελ. 202.

³³ Βερνίκος Ν., Δασκαλοπούλου Σ., *Πολυπολιτισμικότητα: Οι διαστάσεις της πολιτισμικής ταυτότητας*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2002, σελ. 112.

σχέση ανάμεσα στη γλώσσα και στον πολιτισμό. Σύμφωνα με την σύγχρονη ανθρωπολογία, η εθνογραφία, που έχει ως στόχο την καταγραφή των κοινωνιών και των παραδόσεών τους, παραθέτει τη φωνή των ατόμων, που συχνά μπορεί να ανατρέπουν την άποψη και τις σκέψεις του ερευνητή-εθνογράφου. Επομένως, υπάρχει πολυφωνία που διατρέχει τόσο την εθνογραφική έρευνα, όσο και τον ανθρωπολογικό λόγο που αποτυπώνεται στα εθνογραφικά κείμενα³⁴.

Μέσα από την εθνογραφική μελέτη είναι δυνατή η προβολή του ελληνικού χώρου και τοπίου, με την ταύτιση της πολιτισμικής ταυτότητας με συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές. Πρόκειται για μία άποψη που τα τελευταία χρόνια έχει παραγκωνιστεί εξαιτίας των νεότερων μελετών και κριτικών, ειδικότερα αυτής της «απεδαφοποίησης» του πολιτισμού. Για την κατανόηση αυτής της θεωρίας, αξίζει να αναφερθεί ο όρος «εθνοτοπία»³⁵, που αναφέρεται στη σύγχρονη αντιμετώπιση της συλλογικής ταυτότητας, δηλαδή στην υπέρβαση των χωρικών περιορισμών που είχαν μέχρι πρόσφατα τα έθνη και στην κατανόηση της διαφοροποίησης του τόπου στο χρόνο, όπως στην περίπτωση της πόλης των Μεγάρων.

Παράδειγμα αποτελεί η παράδοση του εθίμου του «Χορού της Τράτας» στα Μέγαρα, για την οποία θα γίνει εκτενέστερα λόγος σε επόμενη ενότητα. Το έθιμο αυτό, που γίνεται κάθε Τρίτη του Πάσχα στην περιοχή των Μεγάρων, διατηρείται ως παράδοση ήδη από το 19^ο αιώνα και έχει συνδεθεί απερίσπαστα με την πλατεία του λεγόμενου Άη Γιάννη Χορευταρά, προς τιμήν του οποίου γίνεται αυτός ο χορός³⁶. Το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος χορός έχει συνδεθεί απερίσπαστα με το μέρος αυτό, αποδεικνύει σε πρώτο επίπεδο την ταύτιση της πολιτισμικής ταυτότητας με τον τόπο. Οι Μεγαρίτες μέχρι και το 1960 ξεχώριζαν από τις υπόλοιπες πολιτισμικές ομάδες ως προς τη διατήρηση του συγκεκριμένου εθίμου στο συγκεκριμένο τόπο.

Ωστόσο, η εκμάθηση του χορού αυτού όχι μόνο στους Μεγαρίτες, αλλά και σε «Άλλους», δηλαδή σε άτομα που δεν ανήκουν αποκλειστικά στην εθνοτική ομάδα των Μεγαριτών, αλλά δείχνουν ενδιαφέρον να γνωρίσουν το έθιμο αυτό μέσω της εγγραφής τους σε μουσικούς και χορευτικούς συλλόγους όλης της Ελλάδος, αλλά και στην ομογένεια³⁷, αποδεικνύει ότι το έθιμο του «Χορού της Τράτας» έχει κατά μία

³⁴ Γκέφου-Μαδιανού Δ., *Πολιτισμός και Εθνογραφία, Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σελ. 403.

³⁵ Νιτσιάκος Β., *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σελ. 97-98.

³⁶ Σακκάς Δ., *Κοινωνιογράφημα Μεγάρων, Η πόλη της δόξας και του φωτός*, εκδ. Ναστού, Μέγαρα 2005, σελ. 77.

³⁷ Βρύζας Κ., ό.π., σελ. 211.

έννοια υποστεί «απεδαφοποίηση». Με άλλα λόγια, ο «Χορός της Τράτας» δεν είναι αναγκαστικό ότι χορεύεται μόνο από Μεγαρίτες και μόνο τη χρονική στιγμή της Τρίτης του Πάσχα, αλλά μπορεί να χορευτεί από μη Μεγαρίτες σε κάποια χορευτική εκδήλωση.

Επομένως, ο παραδοσιακός «Χορός της Τράτας» παραπέμπει αρχικώς στην τοπικότητα, δηλαδή στην πολιτισμική έκφραση τοπικής κλίμακας και στην εντοπιότητα.

1.2 Η μουσική ταυτότητα των Μεγάρων

Η έννοια της ταυτότητας που αναλύθηκε στην προηγούμενη ενότητα παρέχει το θεωρητικό υπόβαθρο για την εξέταση της μουσικής ταυτότητας στον ελληνικό χώρο. Προκειμένου να δοθεί η διάσταση της μουσικής ταυτότητας στην Ελλάδα, είναι σκόπιμο να γίνει αναφορά στις κοινωνικές και συμβολικές λειτουργίες της μουσικής, μέσω των οποίων διαμορφώνεται η μουσική ταυτότητα.

Εξετάζοντας τη μουσική ως μέσο συμβολικής έκφρασης και επικοινωνίας, αλλά και ως μορφή δραστηριότητας και αλληλεπίδρασης, διαπιστώνεται πως οι μορφές και τα νοηματικά συγκινησιακά της περιεχόμενα εξαρτώνται και καθορίζονται καταρχήν από το συλλογικό και υποκειμενικό χαρακτήρα της μουσικής έκφρασης, που συνεπάγεται και την ενεργητική συμμετοχή των ατόμων στη μουσική δραστηριότητα ή την παθητική ακρόαση της μουσικής που δημιουργούν κάποιοι άλλοι. Έτσι, οι μορφές και τα νοηματικά και συγκινησιακά περιεχόμενα μίας μουσικής που είναι φτιαγμένη για να συνοδεύει, να συντονίζει και να επαληθεύει κοινωνικές δραστηριότητες στις οποίες μετέχει ολόκληρη η κοινότητα - για παράδειγμα, σε τελετουργίες ή στη διασκέδαση - διαφέρουν από τις μορφές και τα νοηματικά και συγκινησιακά περιεχόμενα μίας μουσικής, που ως μέσο προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης, είναι φτιαγμένη για να ακούγεται και να αποτιμάται από τους ακροατές σε συνθήκες συναυλίας³⁸.

Μία από τις κοινωνικές λειτουργίες της μουσικής αποτελούν οι κοινές δραστηριότητες των ανθρώπων όπου μέσα από αυτές διαμορφώνουν μία κοινή μουσική ταυτότητα. Καθώς στην περίπτωση αυτή η μουσική τείνει να αντλεί τα

³⁸ Stokes M., *Ethnicity, identity and music, the musical construction of place*, Berg, Oxford 1994, σελ. 36.

νοηματικά και συγκινησιακά της περιεχόμενα, όχι μόνο από τους τρόπους οργάνωσης και μορφοποίησης του μουσικού υλικού, αλλά και από τις κοινωνικές δραστηριότητες και περιστάσεις που συνοδεύει, η μουσική εμπειρία τείνει να ταυτίζεται στη συνείδηση των συμμετεχόντων με την εμπειρία της κοινωνικής συμμετοχής και με τις «χρηστικές» λειτουργίες που εξυπηρετεί η μουσική³⁹.

Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα που αναπτύχθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, η μουσική του «Χορού της Τράτας», που αποτελεί ευκαιρία για χορό από τα μέλη της κοινότητας των Μεγάρων στην εορταστική περίσταση του Πάσχα, οδηγεί στην ενεργητική συμμετοχή των Μεγαριτών στο παίξιμο των μουσικών οργάνων και των Μεγαριτισσών στο χορό. Οποσδήποτε, ολόκληρη η κοινότητα των Μεγάρων δέχεται το μουσικό αυτό δρώμενο με χαρά και το καλύπτει με το νοηματικό συγκινησιακό περιεχόμενο της διασκέδασης και της ιστορικής παράδοσης.

Η μουσική εξυπηρετεί και τις ανάγκες μίας προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης, η οποία επιτυγχάνεται μέσω του τρόπου χειρισμού του υλικού, ενώ η μουσική εμπειρία τείνει να αποκτά και ένα αισθητικό χαρακτήρα. Αυτό συμβαίνει επειδή η μουσική αντλεί τα νοηματικά και συγκινησιακά της περιεχόμενα, όχι μόνο από τις κοινωνικές δραστηριότητες και περιστάσεις με τις οποίες συνδέεται, αλλά και από τη δυνατότητα αποτίμησης των μορφολογικών και «αισθητικών» γνωρισμάτων του μουσικού έργου⁴⁰.

Σε αυτή την περίπτωση μπορούν να ενταχθούν ορισμένα έργα του βιολιστή Ιάκωβου Ηλία, τα οποία δεν αποτελούσαν γενικώς έκφραση ολόκληρης της κοινότητας των Μεγάρων, αλλά σχετίζονται περισσότερο με την αισθητική έκφραση του Ηλία ως μουσικού και τον τρόπο που ο ίδιος επιδεχόταν τη μουσική παράδοση και την αξιοποιούσε σύμφωνα με τις μουσικές γνώσεις του.

Τα πολιτιστικά στερεότυπα που αντανakλούν κοινωνικές δραστηριότητες και οι τρόποι οργάνωσης και διαχείρισής τους μέσω συμβολικών κωδικών διαμορφώνουν την αντιληπτική και ψυχολογική συμπεριφορά των ανθρώπων, από την οποία καθορίζονται τελικά τα περιεχόμενα και οι μορφές που αποκτά και η μουσική έκφραση. Αντιμετωπίζοντας τα διαφορετικά μουσικά ιδιώματα και τα στυλ ως

³⁹ Χάργκριβς Ν., *Η αναπτυξιακή ψυχολογία της μουσικής*, μτφρ. Έ. Μακροπούλου, εκδ. Fagotto, Αθήνα 2004, σελ. 14.

⁴⁰ Ο' Flynn J., "National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting", στο Biddle I., Knights V., *Music, national identity and the politics of location : between the global and the local*, Ashgate, Aldershot 2007, σελ. 25.

διαφορετικές «μουσικές γραμματικές» που σηματοδοτούν νοήματα και συναισθηματικές ποιότητες και κατευθύνουν με διαφορετικό τρόπο τις συγκινησιακές αποκρίσεις και τους συνειρμούς του ακροατή, τότε μπορεί να συναχθεί το συμπέρασμα ότι τα διαφορετικά νοήματα και συγκινησιακά περιεχόμενα, αλλά και οι διαφορετικοί βαθμοί οργανωτικής συνθετότητας που χαρακτηρίζουν τα διαφορετικά μουσικά ιδιώματα και στυλ, οφείλονται στο γεγονός πως το καθένα από αυτά εξυπηρέτησε διαφορετικές ανάγκες έκφρασης, μέσα σε διαφορετικές συνθήκες αλληλεπίδρασης και επικοινωνίας, καταλήγοντας στη διαμόρφωση διαφορετικών μουσικών ταυτοτήτων⁴¹.

Επανερχόμενοι στο παράδειγμα, ο «Χορός της Τράτας» εξαιτίας των ιδιαιτεροτήτων του ως παραδοσιακού χορού που συνοδεύεται από παραδοσιακή μουσική, εξυπηρετεί τις ανάγκες έκφρασης των Μεγαριτών συγκεκριμένα, ως μίας ομάδας που έχει ως κοινό χαρακτηριστικό την κοινή καταγωγή και κατοίκηση στον ίδιο τόπο. Στη σύγχρονη εποχή, ο συγκεκριμένος Χορός γίνεται κτήμα και άλλων ανθρώπων, που μπορεί να μην κατάγονται από τα Μέγαρα ή ακόμα να ζουν σε άλλη περιοχή. Ωστόσο, ο ίδιος ο Χορός είναι συνδεδεμένος με την παράδοση των Μεγάρων και αποτελεί μέρος της μουσικής ταυτότητας του τόπου.

Η μουσική στηρίχθηκε στη σχέση των ανθρώπων με το χρόνο. Μέχρι και το 19^ο αιώνα, όταν ακόμα η μουσική δεν έχει δεχθεί τις δυτικές επιδράσεις, ο χρόνος νοείται ως μία κυκλική αναπαράσταση, η οποία συνδέεται με ένα πολιτιστικό σύστημα στενά εξαρτώμενο από τη φύση. Αυτό συμβαίνει επειδή η επιβίωση και η αναπαραγωγή των μελών της κοινωνίας στηρίζεται σε πρωτογενή εκμετάλλευση των φυσικών πόρων και η συνέχεια της κοινωνίας μοιάζει με αέναη επανάληψη του παρελθόντος⁴².

Όντως, η ελληνική μουσική ταυτότητα της εποχής ορίζεται από τραγούδια δημοτικά, με στίχους που εκφράζουν τον τρόπο ζωής της υπαίθρου, την άδολη αγάπη και τις προσπάθειες των αγροτών να επιβιώσουν από τις σκληρές συνθήκες που αντιμετωπίζουν καθημερινά⁴³. Οι θρησκευτικές εορτές που υπάρχουν κατά τη διάρκεια των εποχών τονίζονται μέσα από τη μουσική. Η μουσική, επομένως, αποκτά

⁴¹ Stokes M., ό.π., σελ. 44.

⁴² Νιτσιάκος Β., ό.π., σελ. 122-123.

⁴³ Τερζής Γ., «Δόμηση αντιθετικών ταυτοτήτων. Η περίπτωση του ελληνικού Τύπου», στο Κοντοχρήστου Μ. (επιμ.), *Ταυτότητα και ΜΜΕ στη σύγχρονη Ελλάδα*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2007, σελ. 46.

ανθρωπολογικές διαστάσεις, που σχετίζονται με την ακολουθία των εποχών και συχνά δίνει έμφαση στη νεκρανάσταση, όπως παρατηρείται σε διάφορα μουσικά και θεατρικά δρώμενα, κυρίως αποκριάτικα, αλλά και σε παρωδίες του γάμου⁴⁴. Στην επαρχία, όπως είναι στην περιοχή των Μεγάρων, η λαϊκή μουσική εξακολούθησε να κυριαρχεί μέχρι και μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

Στη σύγχρονη εποχή, τονίζεται η γενικότερη καταναλωτική στάση του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού, ο οποίος τείνει να αποδίδει στα διάφορα έργα τέχνης και στη μουσική ειδικότερα την ιδιότητα του «πολιτιστικού προϊόντος», που είναι κατάλληλο για αισθητική κατανάλωση, αγνοώντας και παραβλέποντας τα ειδικά συμβολικά τους περιεχόμενα που συνδέονταν ανέκαθεν με τις ιδιαίτερες κοινωνικές και συμβολικές τους λειτουργίες⁴⁵.

Η μουσική «πολυσυλλεκτικότητα» που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη εποχή δε συνοδεύεται αναγκαστικά από την κατανόηση της μουσικής πολυσημίας. Δεν πρέπει να παραβλέπεται, εν τούτοις, το γεγονός ότι τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας επέτρεψαν στους ακροατές, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και μετά, να έρθουν σε επαφή με τον τεράστιο πλούτο που εμφανίζει στη διάρκεια της ιστορίας ο μουσικός πολιτισμός της ανθρωπότητας. Στην περίπτωση της Ελλάδας, ο αισθητικός πλουραλισμός είναι το αποτέλεσμα μίας διεύρυνσης των αντιληπτικών οριζόντων ενός σύγχρονου ακροατή, που μπορεί να οδηγεί σε μία κατανόηση του πανανθρώπινου και διαχρονικού χαρακτήρα της τέχνης και του πολιτισμού. Σε αυτή την περίπτωση, η μουσική πολυσυλλεκτικότητα είναι ακόμα μία έκφραση του ιδεολογήματος της πολυπολιτισμικότητας, η οποία, ορισμένες φορές πίσω από το πρόσχημα του σεβασμού όλων των διαφορετικών πολιτισμικών μοντέλων, εξομοιώνει, υποτιμά και αποκρύπτει την ιδιαίτερη σημασία καθενός, οδηγώντας σε ένα πολιτιστικό σχετικισμό⁴⁶.

Ο πολιτιστικός αυτός σχετικισμός στην περίπτωση της Ελλάδος γίνεται περισσότερο κατανοητός δεδομένου ότι οι νεότερες γενιές συχνά αδιαφορούν για τη μουσική παράδοση του τόπου τους και στρέφονται σε δυτικού τύπου μουσικές, όπως

⁴⁴ Λουκάτος Δ., *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992, σελ. 188.

⁴⁵ Dissanayake W., "Globalization and the experience of culture: The resilience of nationhood", στο Gentz N., Kramer S. (επιμ.), *Globalization, cultural identities and media representations*, State University of New York Press, New York 2006, σελ. 32.

⁴⁶ Μπακαλάκη Α., «Για την ποιητική της ομοιότητας», στο Παπαταξιάρχης Ε. (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας, Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σελ. 401.

η ροκ, η ραπ και η ποπ, τις οποίες δέχονται άκριτα και σε βάρος της εντόπιας μουσικής παραγωγής. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της στροφής του ενδιαφέροντος των Μεγαριτών μουσικών από το λαϊκό τραγούδι προς άλλα ακούσματα, τα οποία έχουν σαφείς δυτικές καταβολές.

Στην άλλη όψη του νομίσματος, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης προέβαλαν τον πολιτιστικό εκδημοκρατισμό, καθώς επέτρεψαν σε ευρύτερα τμήματα του πληθυσμού να έρθουν σε επαφή με τα σημαντικά έργα της έντεχνης μουσικής, αλλά και με σημαντικά έργα της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Αυτό ισχύει ως ένα βαθμό, πάντα όμως με την προϋπόθεση πως τα έργα αυτά δεν αντιμετωπίζονται στα πλαίσια της ενιαίας παθητικής, καταναλωτικής και φορμαλιστικής προσέγγισης της τέχνης που χαρακτηρίζει το σύγχρονο μαζικό πολιτισμό⁴⁷, αλλά όταν ο ίδιος ο αποδέκτης τους μπορεί να λειτουργήσει ενεργητικά, αναζητώντας και αποδίδοντας νοήματα μέσα από αυτά⁴⁸.

Πράγματι, η ανάπτυξη του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης οδήγησε στη γνωστοποίηση των μουσικών παραδόσεων πολλών περιοχών της Ελλάδας στο ευρύ κοινό, ενώ ακόμη και σήμερα υπάρχουν εκπομπές αφιερωμένες στην «παραδοσιακή» μουσική και τους οργανοπαίχτες της. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι ο Ιάκωβος Ηλίας, για τον οποίο θα γίνει λόγος κυρίως σε επόμενο κεφάλαιο, έγινε γνωστός όχι μόνο από τη συχνή παρουσία του σε μουσικά δρώμενα των Μεγάρων, αλλά και από την εμφάνισή του σε μουσικές εκπομπές, κυρίως του κρατικού ραδιοφώνου, που είχαν πανελλήνια εμβέλεια.

Μία από τις αρχαιότερες πόλεις με ιστορία αιώνων, είναι τα *Μέγαρα*, η οποία έχει συνεχή κατοίκηση επί χιλιετίες και είναι τοποθετημένη ακριβώς στο σημείο που βρισκόταν και η αρχαία πόλη⁴⁹. Η ονομασία της πόλης προέρχεται από τον ήρωα Μέγαρο, γιο της Θυάτειρας, μίας εκ των Σιθνίδων Νυμφών. Ο Μέγαρος που κατάφερε να γλυτώσει από τον κατακλυσμό του Δευκαλίωνα κατέληξε στην κορυφή των Γερανείων όρων και η πόλη που ιδρύθηκε πλησίον αυτών ονομάστηκε Μέγαρα

⁴⁷ Ιντσεσίλογλου Ν., «Περί της κατασκευής συλλογικών ταυτοτήτων», στο Κωνσταντοπούλου Χ. κ.ά., «Εμείς» και οι «άλλοι», αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, ΕΚΚΕ, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2000, σελ. 192-193 και 198.

⁴⁸ Κοντοχρήστου Μ., Εισαγωγή, στο Κοντοχρήστου Μ. (επιμ.), *Ταυτότητα και ΜΜΕ στη σύγχρονη Ελλάδα*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2007, σελ. 19.

⁴⁹ Σακκάς Δ., ό.π., σελ. 11.

από τις σπηλιές στις οποίες γιορταζόταν η μνήμη της θεάς Δήμητρας, τα λεγόμενα «μέγαρα»⁵⁰.

Ο πολιτισμός και τα αρχαία μνημεία των Μεγάρων αν και χάθηκαν με το πέρασμα των ετών ως υλικά κατάλοιπα, όπως ομολογούν Άγγλοι περιηγητές στα τέλη του 19^{ου} αιώνα⁵¹, ωστόσο οι παραδόσεις της πόλης ήταν βαθιά ριζωμένες στη μνήμη των κατοίκων, στα πλαίσια της οποίας ζούσαν με το παρελθόν μέσα στο παρόν, ως αποτέλεσμα της κλειστής κοινότητας⁵². Η ταυτότητα, δηλαδή, των κατοίκων των Μεγάρων στην περίοδο μετά την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και την απελευθέρωση από τον οθωμανικό ζυγό, σχετίστηκε με την προσκόλλησή τους στα τοπικά χαρακτηριστικά και στον τόπο καταγωγής, στη διατήρηση των εθίμων και στη θρησκευτική πίστη, στοιχεία που όλα ενισχύονταν από τη μνήμη. Ξεχωριστή θέση στην ταυτότητα των Μεγάρων απέκτησε αυτή την περίοδο συγκεκριμένα η μουσική, η οποία κατείχε δεσπόζουσα θέση στη ζωή των Μεγαρέων, ενώ παράλληλα αναδείκνυε τα έθιμα και την πολιτιστική παράδοση της πόλης⁵³. Τα σημαντικότερα έθιμα των Μεγάρων διακρίνονται σε αυτά του ιδιωτικού και δημόσιου βίου, δηλαδή τον αρραβώνα, το γάμο, τις γιορτές ανάλογα με τις χρονικές περιστάσεις, όπως τα Θεοφάνεια, οι Απόκριες, και ένα ξεχωριστό και πολύ γνωστό πλέον έθιμο, ο Χορός της Τράτας που εορτάζεται την Τρίτη του Πάσχα.

⁵⁰ Γκίνης Ι. (επιμ.), *Μέγαρα, Μία Πόλη, Μία Ιστορία*, εκδ. Δήμου Μεγαρέων, Μέγαρα 1994, σελ. 11.

⁵¹ Γκίνης Σ. (επιμ.), *Τα Μέγαρα (1876-1897)*, Τυπογραφία Μεγαρικού Τύπου, εκδ. Δήμος Μεγαρέων, Μέγαρα 1987, σελ. 172.

⁵² Φιλιππάκη-Hirschon Ρ., «Μνήμη και Ταυτότητα», στο Παπαταξιάρχης Ε.-Παραδέλλης Θ. (επιμ.), *Ανθρωπολογία και παρελθόν, Συμβολές στην κοινωνική ιστορία της νεότερης Ελλάδος*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993, σελ. 354.

⁵³ Παπασιδέρη-Χριστοπούλου Ε., *Τα παλαιά Μέγαρα*, Μέγαρα 2005, σελ. 11.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2. Ο μουσικός Ιάκωβος Ηλίας

2.1 Η ζωή του

Ο Ιάκωβος Ηλίας γεννήθηκε στις 2 Νοεμβρίου το 1906, στα Μέγαρα Αττικής. Ήταν ο δεύτερος από τα πέντε⁵⁴ παιδιά του Αναστάσιου και της Χρυσανγής Ηλία, οι οποίοι ασχολήθηκαν με διάφορες εργασίες για να μεγαλώσουν τα παιδιά τους. Ο πατέρας του, Αναστάσιος Ηλίας, ασχολήθηκε κυρίως με αγροτικές δουλειές και περιστασιακά με το βιολί, δίνοντας στον Ιάκωβο τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα. Οι πρόγονοι του Ιάκωβου Ηλία ονομάζονταν αρχικά Δηλιγιάννηδες και προέρχονταν από τα Λαγκάδια της Γορτυνίας. Οι περισσότεροι συγγενείς του, όπως ομολογεί ο ανιψιός του Ιάκωβου Ηλία, Δημήτριος Ηλίας⁵⁵, ήταν μουσικοί ή αλλιώς *παιχνιδιάτορες*, κάτι που είναι αναγνωρισμένο από όλους τους κατοίκους των Μεγάρων, όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά και οι τραγουδιστές Αιμιλία Θεοδοσίου⁵⁶ και Σπύρος Μπερδελής⁵⁷.

Ο προπάππος του Ιάκωβου, ο Λίας Δηλιγιάννης, ήταν χτίστης και ανήκε στη συντεχνία των οικοδόμων και μαστόρων των Λαγκαδίων, που στα μέσα του 18^{ου} αιώνα είχαν σημαντική εμπορική και παραγωγική παρουσία στην ευρύτερη περιοχή της Αρκαδίας. Οι συντεχνίες της εποχής μετακινούνταν σε διάφορα μέρη. Ένα από αυτά τα μέρη ήταν και τα Μέγαρα, τα οποία εκείνη την εποχή βρίσκονταν σε κατάσταση επέκτασης, με αποτέλεσμα οι απαιτήσεις για κτίστες να είναι αρκετά μεγάλες. Το επάγγελμά και οι λόγοι βιοπορισμού οδήγησαν το Λια Δηλιγιάννη και την οικογένειά του να μετακινηθεί και να εγκατασταθεί στα Μέγαρα. Επιπλέον, όπως περιγράφει ο Άγγλος περιηγητής John Ward στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, «τα Μέγαρα είχαν πλούσια μουσική παράδοση και αρκετά έθιμα που τα συνδύαζαν με τη μουσική»⁵⁸. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε έναν ακόμη παράγοντα για τον Λια Δηλιγιάννη να εγκατασταθεί στα Μέγαρα, ώστε να εξασκήσει και την τέχνη του βιολιού που ασκούσε από παλαιότερα.

⁵⁴ Παπαδάκης Γ., *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σελ. 75.

⁵⁵ Βλ. Παράρτημα, Βιογραφικά στοιχεία Δημήτριου Ηλία.

⁵⁶ Βλ. Παράρτημα, Βιογραφικά στοιχεία Αιμιλίας Θεοδοσίου.

⁵⁷ Βλ. Παράρτημα, Βιογραφικά στοιχεία Σπύρος Μπερδελής.

⁵⁸ Γκίνης Σ. (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 176.

Οι Λιάδες

Ο Λιας Δηλιγιάννης, αφού παντρεύτηκε και έκανε παιδιά, κατάφερε να μεταδώσει σε αυτά την αγάπη του για τη μουσική και το τραγούδι. Για τις επόμενες τέσσερις γενιές, από την οικογένεια των *Λιάδων*, όπως ονομάστηκαν από το μικρό όνομα του Λια Δηλιγιάννη και αφού ξεχάστηκε πλέον το επώνυμο «Δηλιγιάννης», «τα αγόρια γίνονταν λαϊκοί οργανοπαίχτες, κυρίως βιολιτζήδες και λαουτιέρηδες»⁵⁹.

Η οικογένεια Ηλία ή *Λιάδων*, ήταν μία από τις πιο γνωστές μουσικές οικογένειες στα Μέγαρα, ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, όπως διαπιστώνεται από το γενεαλογικό δέντρο της οικογένειας το οποίο δημοσιεύεται ήδη στο άρθρο του Φ. Ανωγειανάκη *Το γενεαλογικό δέντρο ενός λαϊκού μουσικού*.⁶⁰ Διαπιστώνεται ήδη ότι από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα η οικογένεια των *Λιάδων* ήταν από τις πιο γνωστές μουσικές οικογένειες στα Μέγαρα. Σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου Δημήτριο Ηλία και Σπύρο Μπερδελή, η ασχολία των *Λιάδων* με τη μουσική, τους κατέστησε την πιο χαρακτηριστική μουσική οικογένεια των Μεγάρων.

Ο κάθε ένας από αυτούς είχε τη δική του «ζυγιά», η οποία εξυπηρετούσε τις ανάγκες της κάθε περίπτωσης. «Όπου και αν πήγαινες στα Μέγαρα, σε γλέντια και άλλες γιορτές πάντα θα ήτανε και ένας *Λιάς* μέσα στην κομπανία. Πάντα (...) ήτανε γλεντζέδες άνθρωποι οι Μεγαρίτες και την ήθελαν τη μουσική παντού (...) γι' αυτό και έπαιρναν παντού τους *Λιάδες* (...) είχανε ο καθένας τη δική του κομπανία που πήγαινε από δω και από κει στα γλέντια και στα πανηγύρια που γινόντουσαν»⁶¹. Επίσης, στα Μέγαρα υπήρχαν και άλλοι οργανοπαίχτες οι οποίοι δεν ανήκαν σε κάποια μουσική οικογένεια. Αναφέρονται ενδεικτικά οι πιο «γνωστές» ζυγίες της οικογένειας των *Λιάδων* αλλά και άλλων οργανοπαιχτών:

Οργανοπαίχτες μουσικής οικογένειας των «*Λιάδων*»: **1.** (Πατέρας του Ιάκωβου Ηλία και τα αδέρφια του) Ιωάννης Ηλίας (βιολί) - Αναστάσιος Ηλίας⁶² (βιολί) - Ιερόθεος Ηλίας (λαούτο). **2.** (Ιάκωβος Ηλίας με τα αδέρφια και ξαδέλφια του) Ιάκωβος Ηλίας (βιολί) - Θωμάς Ηλίας (βιολί) – Κώστας Ηλίας (βιολί) - Μπάμπης Ηλίας (λαούτο, ούτι) - Αλέκος Ηλίας (κιθάρα). Οργανοπαίχτες που δεν ανήκαν σε μουσική

⁵⁹ Ηλίας Ι., *Λαογραφικά των μεγάρων*, Αθήνα 1982, σελ. 7.

⁶⁰ Ανωγειανάκης Φ., «Το γενεαλογικό δέντρο ενός λαϊκού μουσικού», *Λαογραφία*, τόμος 29, Αθήνα 1974, σελ. 96.

⁶¹ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

⁶² Ο πατέρας του Ιάκωβου Ηλία.

οικογένεια: Βαγγέλης Σαμούρης (λαούτο) - Παναγής Καλιπέτσης (λαούτο) - Ηλίας Παπασιδέρης ή Μέρτζος (βιολί) - Σπύρος Χατζόπουλος (βιολί) - Βαγγέλης Τσιουνούπης (βιολί) - Γιώργος Σάλτας (κλαρίνο) - Αθανάσιος Ζήσης ή Τσέτας (λαούτο) - Κώστας Δομπρογιάννης (κλαρίνο)⁶³.

Ωστόσο η τελευταία γενιά των Λιάδων, η πέμπτη, που αποτελείται από τα παιδιά του Ιάκωβου Ηλία και των αδελφών του, κράτησε απόσταση από το δημοτικό τραγούδι και στράφηκε προς άλλα μουσικά είδη όπως την έντεχνη μουσική, γεγονός που στηρίζεται στη διαφοροποίηση της νεότερης γενιάς από τα έθιμα των «προγόνων» τους, επηρεασμένη από τη «νέα» πολιτιστική ταυτότητα της Ελλάδος, αλλά και των περισσότερων χωρών του δυτικού και ανεπτυγμένου κόσμου⁶⁴.

2.2 Η μουσική εκπαίδευση του Ιάκωβου Ηλία

Προερχόμενος από μία μουσική οικογένεια, ο Ιάκωβος Ηλίας ακολούθησε και αυτός το δρόμο της μουσικής. Εγκαταλείποντας το σχολείο μόλις στα μέσα της πέμπτης τάξεως του δημοτικού, είχε ήδη αρχίσει να αποκτά κάποια επαφή με το βιολί, συνοδεύοντας τον πατέρα του σε διάφορους γάμους και πανηγύρια. Ήδη από το 1921, είχε ξεκινήσει να παίζει μόνος του σε γλέντια, αρχικά στην περιοχή των Μεγάρων και των κοντινών χωριών (Βίλια, Ερυθρές, Ελευσίνα, Πεύκο), και αργότερα σε όλη την Πελοπόννησο, τη Στερεά Ελλάδα και σε διάφορα νησιά, όπως την Ύδρα, τις Σπέτσες, και τον Πόρο⁶⁵.

Έχοντας πραγματοποιήσει κάποια μαθήματα με τον τότε «πρακτικό» βιολιστή Ηλία Παπασιδέρη⁶⁶ στα Μέγαρα, ο πατέρας του Ιάκωβου, αποφάσισε να τον στείλει στη Σαλαμίνα, στον γνωστό για την εποχή βιολιστή Ευάγγελο Κουτσούκο⁶⁷. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Ιάκωβος Ηλίας σε συνέντευξή του στο Γιώργο Παπαδάκη⁶⁸,

⁶³ Ηλίας Ι., ό.π., σελ. 6.

⁶⁴ Βρύζας Κ., ό.π., σελ. 191.

⁶⁵ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

⁶⁶ Δεν υπάρχουν καταγεγραμμένα στοιχεία σε πηγές για τον Η. Παπασιδέρη και κανένας από τους συνομιλητές μου δεν γνώριζε περισσότερες λεπτομέρειες για τη ζωή και τη δράση του.

⁶⁷ Ανωγειανάκης Φ., ό.π., σελ. 100.

⁶⁸ Ο Γιώργος Παπαδάκης, γεννήθηκε στα Χανιά και σπούδασε στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών. Το 1978, ξεκίνησε τη συνεργασία του στην ΕΡΤ, ως μουσικός, παραγωγός και διοικητικό στέλεχος, ενώ το 1981 έγινε διευθυντής του μουσικού τμήματος του Δεύτερου προγράμματος της ΕΡΑ.. Το 1983 εκδόθηκε το βιβλίο του «Λαϊκοί Πρακτικοί Οργανοπαίχτες» με εισαγωγή-μελέτη και καταγραφή μαρτυριών. Το 2002 ανέλαβε μουσικός και επιστημονικός υπεύθυνος του Κέντρου Μελέτης της Παραδοσιακής Μουσικής Θράκης - Μικράς Ασίας - Ευξεινού Πόντου και μουσικός υπεύθυνος του Λυκείου των

μαθήτευσε κοντά στον Κουτσούκο, τρεις μήνες το 1924 και τρεις μήνες το 1925, παραμένοντας αυτό το χρονικό διάστημα, στο σπίτι του δασκάλου του στη Σαλαμίνα, πληρώνοντας ένα μικρό χρηματικό αντίτιμο μηνιαίως για το μάθημα και την τροφή του. Το μάθημα βασιζόταν αποκλειστικά στη μίμηση από πλευράς του Ιάκωβου Ηλία, του τρόπου και των τεχνικών επιτέλεσης του δασκάλου του. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η παραμονή μαθητών στα σπίτια των δασκάλων μουσικών, ήταν συνήθης πρακτική και μάλιστα το χρηματικό αντίτιμο που πλήρωνε ο μαθητής κάθε μήνα, καθοριζόταν ανάλογα με τη φήμη του δασκάλου του.

Η μουσική εκπαίδευση όμως του Ιάκωβου Ηλία, δεν σταμάτησε εκεί. Το 1926 στρατεύτηκε και πήγε ως εθελοντής στη Μουσική Φρουρά Αθηνών για δύο χρόνια. Το 1931 γράφτηκε στο Ωδείο Αθηνών, ύστερα από δική του επιθυμία να διδαχθεί μουσική θεωρία και κλασικό βιολί. Με τις διετεείς σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών, ο Ιάκωβος Ηλίας θα κατάφερνε να καταξιωθεί στο μουσικό στερέωμα της εποχής καθώς θα αποτελούσε έναν μορφωμένο και «σπουδαγμένο»⁶⁹ μουσικό. Αυτή η ιδιότητα του ως μουσικού θα του προσέφερε περισσότερες ευκαιρίες για δουλειά και μεγαλύτερη αμοιβή από εκείνη του πρακτικού οργανοπαίχτη⁷⁰.

2.3 Η μετάβαση από τα Μέγαρα στην Αθήνα

Το 1923 και σε ηλικία 17 ετών, ο Ιάκωβος Ηλίας έφυγε από τα Μέγαρα και εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα⁷¹, συνεχίζοντας τις σπουδές του. Στις 16 Νοεμβρίου το 1933, παντρεύτηκε⁷² τη Στέλλα και απέκτησε μαζί της επτά παιδιά, από τα οποία επέζησαν τα πέντε. Όπως ο ίδιος ομολογεί σε συνέντευξή του στο Γιώργο Παπαδάκη, ο γάμος του δημιούργησε υποχρεώσεις βιοπορισμού, με αποτέλεσμα να διακόψει για ένα χρονικό διάστημα τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών και να αφιερωθεί στο δημοτικό τραγούδι για οικονομικούς λόγους. Σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα και τους τύπους της εποχής, ο γάμος ήταν ένα γεγονός που «επιβαλλόταν», όταν ο άνδρας βρισκόταν σε μία συγκεκριμένη ηλικία και έπρεπε να παντρευτεί μία κοπέλα και να δημιουργήσει οικογένεια μαζί της.

Ελληνίδων.

⁶⁹ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

⁷⁰ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

⁷¹ Παπαδάκης Γ., ό.π., σελ. 73.

⁷² Ο.π., σελ. 99.

2.4 Η επαγγελματική μουσική δραστηριότητα του Ιάκωβου Ηλία

Παράλληλα από το 1924 έως το 1930, σε μία εποχή όπου το δημοτικό τραγούδι έπαψε πλέον να βρίσκεται υπό το καθεστώς της «ανωνυμίας» και άρχισε να αποκτά «συνθέτη» και «δημιουργό», έδωσε στους καλλιτέχνες το κίνητρο της ηχητικής αποτύπωσης και της αναπαραγωγής του σε αντίτυπα προς πώληση, ανατρέποντας το μέχρι τότε ισχύον καθεστώς της εποχής⁷³. Αυτή η σημαντική αλλαγή, έφερε την εγκαθίδρυση μιας σειράς παραρτημάτων, ξένων δισκογραφικών εταιρειών στην Ελλάδα με σημαντικότερες δύο εταιρείες: Την Columbia⁷⁴ και τη His Master's Voice⁷⁵, όπου μέχρι το 1960, κυκλοφόρησαν δίσκοι 78 στροφών, με αυτές τις ετικέτες⁷⁶. Η παρουσία των δισκογραφικών εταιρειών στην Ελλάδα είχε ως αποτέλεσμα να προβάλλει τους «δημιουργούς», δηλαδή εκείνο το είδος του επαγγελματία συνθέτη, ο οποίος κάτω από το πρίσμα της εταιρείας των δίσκων, άρχισε να διεκδικεί τα δημοτικά τραγούδια και τα πνευματικά τους δικαιώματα⁷⁷.

Ο Ιάκωβος Ηλίας σύντομα έκανε γνωριμίες με τους υπευθύνους των δισκογραφικών εταιρειών. Επηρεασμένος από το κλίμα της εποχής, ξεκίνησε το 1934 να ηχογραφεί δημοτικά τραγούδια με το Γιώργο Παπασιδέρη⁷⁸ και να συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις δίσκων και άλλων μεγάλων καλλιτεχνών της εποχής. Δισκογραφικά συνεργάστηκε από το 1935 με ονόματα όπως το Δημήτρη Πεردικόπουλο⁷⁹, τη Ρίτα

⁷³ Εκείνη την εποχή, το δημοτικό τραγούδι, δεν ανήκε σε κανένα και κανείς δεν πλήρωνε ή εισέπραττε από τη διάδοσή του.

⁷⁴ Το εργοστάσιο δίσκων της Κολούμπια στην Αθήνα, άρχισε να κατασκευάζεται το 1928 και περατώθηκε δύο χρόνια αργότερα. Σε αυτό τυπώνονταν, τα πρώτα χρόνια και δίσκοι άλλων εταιρειών για την ελληνική αγορά. Μέχρι το 1935 που κατασκευάστηκαν τα πρώτα στούντιο, οι ηχογραφήσεις γίνονταν σε ξενοδοχεία με την συνδρομή ξένων συνεργείων. Στην εταιρεία Κολούμπια, ηχογράφησαν μεγάλα ονόματα της ελληνικής μουσικής σκηνής. Το εργοστάσιο έκλεισε το 1991 ενώ οι ηχογραφήσεις είχαν σταματήσει ήδη από το 1983.

⁷⁵ Εταιρεία αμερικανικής καταγωγής με αρχικό όνομα Γκράμοφον (Gramophone Co), γνωστότερη στη συνέχεια ως His Master's Voice, HMV, η οποία ξεκίνησε την ευρύτερη παραγωγή μουσικών φωνογραφικών δίσκων με εκτελεστές μόνο διάσημους καλλιτέχνες, σολίστ και διευθυντές ορχηστρών.

⁷⁶ Άρθρο της Άννας Βλαβιανού, στην εφημερίδα το Βήμα, με τίτλο «Ένας αιώνας που γράφτηκε με νότες», Έντυπη Έκδοση 13 Οκτωβρίου 1996.

⁷⁷ Άρθρο του Γιώργου Παπαδάκη στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία, με τίτλο «Αδέσποτα τραγούδια που ως διά μαγείας απέκτησαν συνθέτες», Έντυπη Έκδοση Παρασκευή 13 Αυγούστου 2010.

⁷⁸ Ο Γιώργος Παπασιδέρης γεννήθηκε στη Σαλαμίνα το 1902 και πέθανε το 1977. Από το 1929 μέχρι το 1972, τραγούδησε ένα πολύ μεγάλο ρεπερτόριο δημοτικών τραγουδιών και ηχογράφησε πολλούς δίσκους, με μεγάλα ονόματα της εποχής. Ορισμένοι από αυτούς είναι: ο Καρακώστας, ο Σταμέλος, ο Γιαούζος, ο Ρέλλιας, ο Ανεστόπουλος, ο Χαλκιάς, ο Μαργέλης, ο Μαλιάρας, ο Κοκοντίνης, ο Σαλέας, ο Βασιλόπουλος, ο Αραπάκης, ο Σέμσης (Σαλονικιός), ο Κόρος, ο Ιάκωβος Ηλίας και άλλοι.

⁷⁹ Ερμηνευτής δημοτικών τραγουδιών, ο Δημήτρης Πεردικόπουλος, συνεργάστηκε με πολλά ονόματα της εποχής, όπως το Βασίλη Τσιτσάνη, τη Ρίτα Αμπατζή, τη Ρόζα Εσκενάζυ, τον Ιάκωβο Ηλία και άλλους.

Αμπατζή, τη Ρόζα Εσκενάζυ⁸⁰, τη Γεωργία Βασιλοπούλου⁸¹, την Ελένη Λιάπη⁸², το Χρήστο Κοντόπουλο⁸³, το Δημήτρη Αραπάκη⁸⁴, το Δημήτρη Σέμση⁸⁵, το Γιώργο Ανεστόπουλο⁸⁶, τον Αριστείδη Μόσχο⁸⁷, το Βασίλη Σκαλιώτη⁸⁸, το Νίκο Καρατάσο⁸⁹, το Δραγάτη (Ογδοντάκη)⁹⁰ κ.ά.

⁸⁰ Η Ρόζα Εσκενάζυ, γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1890 από γονείς Εβραίους. Στα μέσα της δεκαετίας του '20, πήγε στην Αθήνα κι έπιασε δουλειά ως τραγουδίστρια στα στέκια των μουσικών της προσφυγιάς. Ο Παναγιώτης Τούντας, σύντομα την ανακάλυψε κι έτσι το 1928, έκανε τις πρώτες της ηχογραφήσεις. Σύντομα έγινε αρκετά γνωστή και τη δεκαετία του 1930, ηχογράφησε πάνω από 500 ρεμπέτικα, σμυρναϊκά και δημοτικά τραγούδια, ενώ συνεργάστηκε με μεγάλους συνθέτες της Σμύρνης και της Πόλης, όπως, ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Ιάκωβος Μοντανάρης, ο Ιωάννης Δραγάτης (ή Ογδοντάκης), ο Κώστας Τζόβενος, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Κώστας Καρίπης, ο Γρηγόρης Ασίκης, ο Σωτήρης Γαβαλάς, ο Μανώλης Χρυσσαφάκης, ο Βαγγέλης Παπάζογλου και άλλοι. Η Ρόζα Εσκενάζυ υπήρξε η πρώτη γυναίκα στην Ελλάδα που τραγούδησε σε πάλλο. Πέθανε στις 2 Δεκεμβρίου το 1980.

⁸¹ Ερμηνεύτρια δημοτικών τραγουδιών. Συνεργάστηκε με ονόματα της εποχής, όπως Δημήτρης Πεردικόπουλος, Γιώργος Ανεστόπουλος, Ιάκωβος Ηλίας κ.ά.

⁸² Η Ελένη Λιάπη-Αναδιώτη, γεννήθηκε στο Κονιάκο του Λιδορικού. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1940, έκανε την εμφάνισή της στο δημοτικό τραγούδι και ερμήνευσε, μεγάλο αριθμό ρεπερτορίου, κοντά σε μεγάλα ονόματα της εποχής, όπως: Δημήτρης Πεردικόπουλος, Γιώργος Ανεστόπουλος, Ιάκωβος Ηλίας, Ρούβας κ. ά.

⁸³ Συνθέτης-Στιχουργός δημοτικού τραγουδιού.

⁸⁴ Ο Δημήτρης Καλλίνικος-Τσουύσης ή Αραπάκης, γεννήθηκε στη Πρέβεζα το 1890. Διαπρεπής τραγουδιστής της δημοτικής, της παραδοσιακής και της λαϊκής μουσικής έπαιζε επίσης σαντούρι και κανονάκι. Πέθανε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και μέχρι το 1962 εμφανιζόταν σε δημοτικά κέντρα στην Αθήνα. Συνεργάστηκε στενά με τον "Σαλονικιό" (Δ. Σέμση) στο μικρασιάτικο τραγούδι αλλά και με τους, Σαλονικιό ή Ογδοντάκη, με Σιδέρη Ανδριανό, Ατραϊδή, Ρούκουνα, Παπασιδέρη, Ιάκωβο Ηλία και άλλους.

⁸⁵ Ο Δημήτριος Σέμσης ή Σαλονικιός, γεννήθηκε το 1883 στη Στρώμιτσα. Βιρτουόζος παραδοσιακός βιολιστής, συνεργάστηκε με τη Ρόζα Εσκενάζυ, τη Ρίτα Αμπατζή, το Στελάκη Περπινιάδη, το Στράτο Παγιουμτζή, το Λάμπρο Σαββαΐδη, τον Ιάκωβο Ηλία, κ.ά. Έγραψε ρεμπέτικα και δημοτικά τραγούδια, καθώς και σμυρνέικα και αμανέδες. Πέθανε στις 13 Ιανουαρίου το 1950.

⁸⁶ Ο Γιώργος Ανεστόπουλος γεννήθηκε το 1904 στην Αρκίτσα Φθιώτιδος. Το 1919 ήρθε σε πρώτη επαφή με το κλαρίνο (λα μπεμόλ) Εργάστηκε στην Αθήνα σε όλα τα γνωστά «στέκια» της δημοτικής μουσικής και συνεργάστηκε με όλους τους μεγάλους του είδους. Η περίοδος της ακμής του ήταν η 20ετία 1950-1970, από Βλ. Συνέντευξη με το Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

⁸⁷ Ο Αριστείδης Μόσχος, γεννήθηκε στο Αγρίνιο, το 1930. Επιρροή για την εκμάθηση του σαντουριού, στάθηκε ένα ρουμάνικο συγκρότημα, που είχε ακούσει σε ένα από τα καφέ-σαντάν που είχε ανοίξει ο πατέρας του. Συνεργάστηκε με πολλούς τραγουδιστές, συνθέτες και μουσικούς. Κυκλοφόρησε 15 προσωπικούς δίσκους και συμμετείχε σε άλλους 150, ως σολίστας. Πέθανε στις 8 Νοεμβρίου το 2001.

⁸⁸ Ο Βασίλης Σκαλιώτης, γεννήθηκε στη Δάφνη Ναυπακτίας. Έμαθε κλαρίνο στη φιλαρμονική του Μεσολογγίου και συμμετείχε στο μουσικό συγκρότημα του Λυκείου των Ελληνίδων και της μπάντας της παλιάς χωροφυλακής. Δίδασκε κλαρίνο στη μουσική σχολή Χαλκίδας και συνεργάστηκε με μεγάλα ονόματα της εποχής.

⁸⁹ Ο Νίκος Καρατάσος γεννήθηκε στον Πειραιά. Από νεαρή ηλικία άρχισε να παίζει σαντούρι «τσίμπαλο» το οποίο διατήρησε και στα 60 χρόνια της επαγγελματικής του πορείας. Λόγω της καταγωγής του και των συνοικιών που μεγάλωσε στον Πειραιά ήρθε σε επαφή κυρίως με το μικρασιατικό ρεπερτόριο. Συνεργάστηκε με ονόματα της εποχής όπως Δημήτρη Αραπάκη, Βασίλη Σκαλιώτη, Ιάκωβο Ηλία κ. ά, από Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

⁹⁰ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

Σε συνέντευξη του στο Γιώργο Παπαδάκη, μιλά για την κατάσταση που επικρατούσε τότε με τις ηχογραφήσεις και τα πνευματικά δικαιώματα των δημοτικών τραγουδιών, αναφέροντας χαρακτηριστικά:

«Είναι δικό μου τραγούδι, διότι έκανα στίχους και μουσική εγώ, (όταν κάνεις στίχους και μουσική δική σου). Πολλοί, κι εγώ έχω πάρει τραγούδια δημοτικά τα οποία, όπως είπα, επεξεργάζομαι, συμπληρώνω ένα στίχο αν λείπει, ή φτιάχνω μια εισαγωγή και το τραγούδι αυτό είναι αγνώστου συνθέτου. Και επειδή το πήγα στην Εταιρεία, γράφω πάνω στίχοι και μουσική « Ιακώβου Ηλία» και το κάνω κτήμα δικό μου. Τώρα, καλώς κακώς, όλοι οι συνάδερφοι αυτό έχουνε κάνει (...) έχει δικαίωμα ο καθένας να πούμε να το εκμεταλλευθεί και να το πάρει»⁹¹.

Φαίνεται πως το κλίμα που επικρατούσε με τις δισκογραφικές εταιρίες εκείνη την εποχή επηρέασε σε μεγάλο βαθμό και τη δράση του Ιακώβου Ηλία στη δισκογραφία. Όπως ομολογεί ο ίδιος στο παραπάνω απόσπασμα η ύπαρξη ενός δημοτικού τραγουδιού αγνώστου συνθέτη, δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για την κατοχύρωσή του από οποιονδήποτε καλλιτέχνη εκείνη την εποχή, καθώς όποιος έγραφε στίχους και μουσική και το παρουσίαζε σε κάποια δισκογραφική εταιρεία αυτομάτως κατοχύρωνε τα πνευματικά τους δικαιώματα και το τραγούδι χαρακτηριζόταν ως δικό του.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο Ιακώβος Ηλίας με τις μουσικές του γνώσεις έγραφε στίχους και συνέθετε μουσική σε πολλά δημοτικά τραγούδια διατηρώντας σε πολλά από αυτά τον βασικό κορμό τους. Με τη δράση του στις δισκογραφικές εταιρείες κατάφερε να κατοχυρώσει τα πνευματικά του δικαιώματα και να εδραιωθεί δισκογραφικά.

Την ίδια χρονιά, δημιούργησε το μοναδικό προσωπικό του δίσκο με όνομα «Αργειτοπούλα», ο οποίος αντιμετωπίστηκε με μεγάλο ενθουσιασμό και πραγματοποίησε μεγάλες πωλήσεις, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό. Στην Αμερική, πραγματοποίησε τόσο μεγάλα ποσοστά πώλησης, από το 1934 ως το 1940 εισέπραττε μηνιαίως 9-10.000 δραχμές – ποσό αρκετά μεγάλο για τα δεδομένα της εποχής⁹², ανοίγοντας έτσι το δρόμο και για άλλες ηχογραφήσεις.

Σε θεωρητικό επίπεδο, σύμφωνα με τον Jacques Attali, η ίδια η διαδικασία της μουσικής δημιουργίας και της σύνθεσης οικοδομείται πάνω σε θνησιγενείς κώδικες, ο

⁹¹ Παπαδάκης Γ., ό.π., σελ. 75.

⁹² Ο.π., σελ. 78.

θάνατος των οποίων προαναγγέλλεται για να αναδυθούν νέα δίκτυα. Η μουσική που αποτελεί ένα κριτικό αναλυτικό εργαλείο, χρησιμεύει ως μέσο κοινωνικού ελέγχου, δημιουργώντας και διατηρώντας την τάξη, αλλά και τη συλλογική μνήμη και τη συλλογικότητα⁹³, έχοντας ως δύναμη την επανάληψη. Οι ηχογραφήσεις εμπεριέχουν την επανάληψη και χειραγωγούν την πληροφορία. Ανεξάρτητα από τη διαθέσιμη τεχνολογία, αποτελούν μέσο κοινωνικού ελέγχου και επιβάλλουν το δικό τους θόρυβο, κάνοντας τους άλλους να σιωπούν⁹⁴. Έτσι λοιπόν, ο Ιάκωβος Ηλίας με τη δισκογραφία του, δημιούργησε και διατήρησε την επανάληψη, τη συλλογική μνήμη και την ανάμνηση των δημοτικών τραγουδιών και κατά συνέπεια των τραγουδιών των Μεγάρων.

Σύμφωνα με τη λίστα της ευρεθείσας δισκογραφίας του Ιάκωβου Ηλία από το 1935 έως το 1985, η οποία παρατίθεται στο παράρτημα 1 υπό τη μορφή τεσσάρων πινάκων, παρατηρείται πως στην πλειοψηφία των δίσκων του ο Ιάκωβος Ηλίας συμμετείχε ως οργανοπαίχτης βιολιστής και ως συνθέτης. Τα τραγούδια που είχαν συμπεριληφθεί στους δίσκους του Γιώργου Παπασιδέρη και του Δημήτρη Πεردικόπουλου ήταν κυρίως μεγαρίτικα και η ιδιότητα του Ιάκωβου Ηλία ήταν αυτή του οργανοπαίχτη βιολιστή και του συνθέτη⁹⁵. Σε αυτούς τους δίσκους επίσης ο Ιάκωβος Ηλίας συνεργάστηκε στη σύνθεση με άλλους συναδέλφους⁹⁶. Σύμφωνα με τον Σπύρο Μπερδελή, εκείνη την εποχή «έγραφε ο ένας τους στίχους ο άλλος τη μουσική και επειδή τότε δεν έγραφαν, ας πούμε παράδειγμα Ιάκωβος Ηλίας μουσική και Σπύρος Μπερδελής στίχοι έμπαιναν τα ονόματά τους μαζί δηλώνοντας αυτή τη λεπτομέρεια, δηλαδή παραδείγματος χάρη κάτω από το τραγούδι έμπαιναν τα ονόματα Ιακώβου Ηλία, Δημήτρη Πεردικόπουλου»⁹⁷. Πολύ συχνά, ο Ιάκωβος Ηλίας «παραχωρούσε» σε δίσκους συναδέλφων του, μεγαρίτικα τραγούδια και τα παρουσίαζε ως δικής του σύνθεσης και ερμηνείας⁹⁸ ενώ άλλοι δίσκοι, στους οποίους συμμετείχε μόνο ως οργανοπαίχτης βιολιστής, ήταν δίσκοι στους οποίους

⁹³ Attali J., *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, μτφρ. Ν. Ανδριτσάνου, εκδ. Ράππας, Αθήνα 1991, σελ. 30

⁹⁴ Ο.π., σελ. 87.

⁹⁵ Βλ. Παράρτημα 1, πίνακας 1.

⁹⁶ Βλ. Παράρτημα 1, πίνακας 2.

⁹⁷ Βλ. Συνέντευξη με το Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2011.

⁹⁸ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

συμμετείχαν διάφοροι καλλιτέχνες με σημαντικότερους το Γιώργο Παπασιδέρη, το Δημήτρη Περδικόπουλο, τον Κώστα Ρούκουνα και τη Γεωργία Βασιλοπούλου⁹⁹.

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου πολέμου, ο Ιάκωβος Ηλίας, ιδιαίτερα γνωστός ως οργανοπαίκτης λαϊκής μουσικής, μετακόμισε προσωρινά στα Μέγαρα, όπου άνοιξε μία ουζερί, ενώ έκανε και άλλες δευτερεύουσες εργασίες. Ωστόσο, δεν εγκατέλειψε το βιολί. Επειδή θεωρούσε πως δεν ήταν σωστό να συνεχίζει να παίζει δημόσια στην περίοδο της Κατοχής, απομακρύνθηκε από τα κοινά και συνέχισε να εξασκείται με σκοπό την προσωπική του βελτίωσή¹⁰⁰. Μετά τον πόλεμο, επέστρεψε στην Αθήνα, όπου συνέχισε τις ηχογραφήσεις και άρχισε να εμφανίζεται σε διάφορα μουσικά κέντρα της εποχής, με σημαντικά ονόματα, όπως τη Ρίτα Αμπατζή¹⁰¹ τη Μαρίκα Πολίτισσα¹⁰² και τη Ρόζα Εσκενάζυ¹⁰³.

Την ίδια εποχή και ενώ η Ελλάδα βρισκόταν υπό το βάρος κοινωνικοπολιτικών αλλαγών, επηρεασμένη από το «σύγχρονο» ρυθμό που φαινόταν να επηρεάζει τους κοινωνικούς και πολιτικούς θεσμούς, τις αξίες και τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, δημιουργήθηκε η ανάγκη για την «ανέπαφη» «διατήρηση» και «διάσωση» της ταυτότητας της Ελλάδας από οτιδήποτε «ξένο», χρησιμοποιώντας ως μέσο τη μουσική της παράδοσης¹⁰⁴. Αυτό το γεγονός είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μουσικοχορευτικών συλλόγων και φορέων, οι οποίοι είχαν ως βασικό τους μέλημα τη «διάδοση», «διάσωση» και «διατήρηση» της μουσικής παράδοσης της Ελλάδας¹⁰⁵. Έτσι λοιπόν, το 1953, με την ίδρυση του *Θεάτρου Ελληνικών Χορών*

⁹⁹ Βλ. Παράρτημα 1, πίνακας 3.

¹⁰⁰ Παπαδάκης Γ., ό.π., σελ. 83.

¹⁰¹ Η Ρίτα Αμπατζή γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1914. Ξεκίνησε την καριέρα της με ρεμπέτικα στο Κέντρο «Πεταλούδα» στο Φάληρο. Αργότερα στράφηκε στο δημοτικό τραγούδι και για πολλά χρόνια εμφανιζόταν στην «Αράχωβα» (Πλατεία Καραϊσκάκη). Συνεργάστηκε με τους σπουδαιότερους συνθέτες της εποχής, όπως τους: Παναγιώτη Τούντα, Βαγγέλη Παπάζογλου, Κώστα Σκαρβέλη, Ιάκωβο Μοντανάρη, Σπύρο Περιστέρη, Δημήτριο Σέμση, Μάρκο Βαμβακάρη, Βασίλη Τσιτσάνη, κ.ά. Στη δισκογραφία εμφανίστηκε το 1931 και έκτοτε ηχογράφησε πάνω από 400 σμυρναϊκά, ρεμπέτικα και παραδοσιακά δημοτικά τραγούδια. Πέθανε στις 17 Ιουνίου το 1969, στο Αιγάλεω.

¹⁰² Η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Μαρίκα Πολίτισσα, γεννήθηκε το 1898, στην Κωνσταντινούπολη και πέθανε το 1975. Μεγάλη ερμηνεύτρια του ρεμπέτικου και μικρασιάτικου ρεπερτορίου, συνεργάστηκε με συνθέτες και μουσικούς της εποχής, μερικοί από τους οποίους: Παπασιδέρης Γιώργος, Ηλίας Ιάκωβος, Ρούκουνας Κώστας, Αραπάκης Μήτσος κ.ά.

¹⁰³ Παπαδάκης Γ., ό.π., σελ. 94.

¹⁰⁴ Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού, *Η διαχρονική εξέλιξη του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα*, Δήμας Ηλίας, *Κοινωνικός Μετασχηματισμός και Ελληνικός παραδοσιακός χορός*, σ.61-65.

¹⁰⁵ Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού, *Η διαχρονική εξέλιξη του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα*, Λυκεσάς Γ., Παπαπαύλου Α., Παπαμιχαήλ Π., *Η εξελικτική πορεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού από το φυσικό του χώρο, το χωριό, στην σχολική αγωγή*, σ. 95-99.

«Δόρα Στράτου»¹⁰⁶, ο Ιάκωβος Ηλίας ήρθε σε επαφή με το *Θέατρο*, όπου προσλήφθηκε ως μισθωτός¹⁰⁷ στην ορχήστρα, η οποία συνόδευε τα μαθήματα, τις πρόβες και τις παραστάσεις που πραγματοποιούσε το σωματείο.

Την ορχήστρα του *Θεάτρου Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»* πλαισίωσαν οι εξής οργανοπαίχτες: Βασίλης Σκαλιώτης (κλαρίνο), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Αριστείδης Μόσχος (σαντούρι), Μιλτιάδης Μάστορας (λαούτο), Μαθιός Μπαλαμπάνης (τουμπελέκι) και Δήμος Πατζίδης (τουμπελέκι)¹⁰⁸. Σύντομα, το *Θέατρο*, επεκτάθηκε και ανέλαβε και άλλες πρωτοβουλίες, εκτός από τη διδασκαλία των ελληνικών παραδοσιακών χορών, όπως την ηχογράφιση κασετών και δίσκων, σε αρκετές από τις οποίες έλαβε μέρος και ο Ιάκωβος Ηλίας. Ωστόσο, η συνεργασία του Ιάκωβου Ηλία με τη Δόρα Στράτου, διεκόπη ύστερα από πέντε χρόνια, για οικονομικούς λόγους¹⁰⁹.

Το 1955, παράλληλα με τη δραστηριότητά του στο *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»*, ο Ιάκωβος Ηλίας συνεργάστηκε με το *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών*¹¹⁰, όπου συμμετείχε στην ορχήστρα, πραγματοποιώντας παραστάσεις και ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών από όλη την Ελλάδα. Την ορχήστρα πλαισίωσαν ο Αριστείδης Μόσχος (σαντούρι), ο Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), ο Βασίλης Σκαλιώτης (κλαρίνο), ο Σταύρος Ανδριανός (λαούτο), ο Δημήτρης Τσακίνης (λαούτο), ο Νίκος Καρατάσος (σαντούρι), ο Αποστόλης Κλαπαδόρας (λαούτο), ο Θανάσης Πλατανιάς (λαούτο) και ο Κώστας Πίτσος (κιθάρα)¹¹¹. Παράλληλα ο Ιάκωβος Ηλίας κατέγραψε σε παρτιτούρες το τρέχον «λυκειακό» ρεπερτόριο των ετών 1955-1980. Ο Ιάκωβος

¹⁰⁶ Το Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», ιδρύθηκε το 1953, από τη Δόρα Στράτου που ήταν αδελφή του υπουργού Ανδρέα Στράτου και κόρη του πρωθυπουργού Νικόλαου Στράτου. Σκοπός της ίδρυσης αυτού του σωματείου, ήταν η διατήρηση των γνήσιων ελληνικών χορών και η διάδοση της ελληνικής πολιτιστικής παράδοσης, βλ. Στράτου Δ., *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί, ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*, Εκδ. ΟΕΔΒ, Αθήνα 1978, σελ. 11-40.

¹⁰⁷ Μισθωτός: Ο Ιάκωβος Ηλίας, εισέπραττε από το σωματείο, μισθό μηνιαίως και ήταν ασφαλισμένος. Συνόδευε τα μαθήματα χορού που πραγματοποιούνταν, τις πρόβες και τις παραστάσεις του σωματείου.

¹⁰⁸ Βλ. Συνέντευξη με τον Γιώργο Βαρελά, λαογραφικό συγκρότημα Αλκάθους και Καρία, 4 Απριλίου 2011.

¹⁰⁹ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό Συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹¹⁰ Το «Λύκειο Ελληνίδων» Αθηνών ιδρύθηκε το 1911 από την πρωτοπόρο φεμινίστρια Καλλιρόη Παρρέν, η οποία ήταν και αρθρογράφος του εντύπου «Εφημερίς των γυναικών», που προάσπιζε τα γυναικεία δικαιώματα. Στόχος του *Λυκείου*, σύμφωνα με το καταστατικό του, ήταν η διατήρηση της ελληνικής παράδοσης, σε μία εποχή που η δυτική μουσική είχε επηρεάσει σημαντικά τα πολιτιστικά δρώμενα και τη μουσική σκηνή της Ελλάδος, βλ. Άντζακα-Βέη, Λ., «Ιστορία του Λυκείου Ελληνίδων», στο Αυδίκος, Ε., Λουτζάκη, Ρ., Παπακώστας, Χ., (επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Ελληνικά Γράμματα-Λύκειο Ελληνίδων Δράμας, 2004.

¹¹¹ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

Ηλίας δραστηριοποιήθηκε από το 1955 έως το 1983 στο *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών*, όπου εργάστηκε ως μισθωτός.

Οι δυο αυτοί φορείς (*Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών* και *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»*) πραγματοποίησαν πολλά ταξίδια, στην ομογένεια του εξωτερικού, γεγονός που εξασφάλισε στον Ιάκωβο Ηλία επιπλέον χρήματα¹¹² αλλά και μεγαλύτερη αναγνώριση στο επαγγελματικό του περιβάλλον.

Η δραστηριότητα όμως του Ιάκωβου Ηλία στους φορείς δεν σταμάτησε εκεί. Πολύ συχνά σύστηνε και στους δύο φορείς *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»* και *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών* μαθητές από τα Μέγαρα για να «σπουδάσουν» χορό. Όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε ο Δημήτριος Ηλίας, «ο Ιάκωβος ήταν και η αιτία που εγώ πήγα στο *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών*, το 1966. Γιατί εγώ ήθελα να μάθω χορούς βέβαια. Χόρευα, δεν μπορώ να πω ότι δεν ήξερα, χόρευα εδώ στα Μέγαρα, αλλά πήγα στο *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών* ήδη χορευτής (...) ο Ιάκωβος επειδή έπαιζε στο *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών* τότε, μπήκα μέσα και εγώ. Μάλιστα τότε έπρεπε κάθε ένας που έμπαινε στο *Λύκειο* να τότε συστήσουν ένα ή δυο άτομα και ο Ιάκωβος στην αρχή με σύστησε. Είπε κιόλας είναι - ανιψιός μου αυτός - και έτσι έγινε. Γιατί με τον πατέρα μου είναι αδέρφια ο Ιάκωβος»¹¹³.

Από το 1960 έως το 1980, ο Ιάκωβος Ηλίας συνεργάστηκε με την τότε *Ελληνική Ραδιοφωνία (ΕΡΑ)* και την πειραματική τηλεόραση. Συμμετείχε κυρίως στις εκπομπές με τίτλο «Σκοποί του τόπου μας» ως οργανοπαίχτης και παρουσιαστής των τραγουδιών των Μεγάρων. Στην *Ελληνική Ραδιοφωνία*, όπου από το 1978 έως το 1980 συνεργάστηκε με το Γιώργο Παπαδάκη, παραγωγό του Β' προγράμματος της ΕΡΑ, πραγματοποίησε δεκαπέντε εκπομπές στη διάρκεια ενός έτους, με θεματολογία τα Μέγαρα και στην πειραματική τηλεόραση που στεγαζόταν στη *Γεωγραφική Υπηρεσία Στρατού* στο Πεδίον του Άρεως έξι εκπομπές.

Στην ΕΡΑ, οι εκπομπές πραγματοποιούνταν με τον εξής τρόπο: ο Ιάκωβος Ηλίας, παρουσίαζε το μεγαρίτικο ρεπερτόριο, παρέθετε συγκεκριμένα στοιχεία για το τραγούδι που επρόκειτο να ακουστεί, όπως την περιοχή, το ποιητικό κείμενο, την ιστορία του τραγουδιού και το ρυθμό και στη συνέχεια αφού έπαιζε το κομμάτι στο βιολί, ακουγόταν το ηχογραφημένο μέρος. Αντίστοιχα στην πειραματική τηλεόραση, όπου τότε παρουσιαστής των εκπομπών «Σκοποί του τόπου μας», ήταν ο Κ.

¹¹² Οι φορείς του κάλυπταν κάθε φορά, τα έξοδά του για τις μετακινήσεις του και τη διαμονή του σε κάθε προορισμό.

¹¹³ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

Καπαφλής, ο Ιάκωβος Ηλίας, μαζί με το μουσικό σχήμα της εκπομπής και με το μεγαρίτη τραγουδιστή Σπύρο Μπερδελή, παρουσίαζαν το ρεπερτόριο των Μεγάρων. Κάθε Κυριακή, η εκπομπή φιλοξενούσε μουσικούς από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, οι οποίοι παρουσίαζαν το ρεπερτόριο της περιοχής τους.

Ακολουθεί συγκεντρωτικός πίνακας με τις εκπομπές στις οποίες συμμετείχε ο Ιάκωβος Ηλίας:

Ραδιοφωνική εκπομπή	Χρονολογία	Παρουσιαστής	Συντελεστές
ΕΡΑ, «Σκοποί του τόπου μας»	1960-1980 (15 εκπομπές ετησίως)	Υπεύθυνος εκπομπής: Γιώργος Παπαδάκης (Από το 1978 έως το 1980) ¹¹⁴	Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), (προβολή μεγαρίτικων τραγουδιών), Σπύρος Μπερδελής (τραγούδι), Βασίλης Σκαλιώτης (κλαρίνο), Αριστείδης Μόσχος (σαντούρι), Νίκος Καρατάσος (σαντούρι), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο), Δημήτριος Τσακίρης (κιθάρα ή λαούτο), Θανάσης Πλατανιάς (κιθάρα ή λαούτο).

Τηλεοπτική εκπομπή	Χρονολογία	Παρουσιαστής	Συντελεστές
«Σκοποί του τόπου μας»	1965-1980 (5-6 εκπομπές ετησίως)	Κ. Καπαφλής	Ιάκωβος Ηλίας, εναλλάξ με Γιώργο Κόρο.

¹¹⁴ Οι πληροφορητές-συνομιλητές μου Σπύρος Μπερδελής, Δημήτριος Ηλία, Αιμιλία Θεοδοσίου και Αντώνης Πέγκος δεν γνώριζαν σχετικές πληροφορίες για τον υπεύθυνο παρουσιαστή της ραδιοφωνικής εκπομπής «Σκοποί του τόπου μας» πριν από το 1978. Επίσης ο Ιάκωβος Ηλίας στη συνέντευξή του στο Γεώργιο Παπαδάκη δεν αναφέρει κάτι σχετικό για τον υπεύθυνο της εκπομπής πριν από το 1978. Επίσης και από βιβλιογραφικές πηγές δεν υπήρχαν άλλα στοιχεία.

Σύμφωνα με τον Σπύρο Μπερδελή, ο οποίος συμμετείχε ως μεγαρίτης τραγουδιστής στο μουσικό σχήμα του Ιάκωβου Ηλία που συνόδευε τις τηλεοπτικές εκπομπές που είχαν ως θέμα τα Μέγαρα, ο Ιάκωβος Ηλίας ήταν πολύ αγαπητός στους υπεύθυνους των προγραμμάτων που συμμετείχε. Ο συνδυασμός της εμπειρίας του και της μουσικής του κατάρτισης, τον έκανε να έχει πάρα πολλές εκπομπές ετησίως με θέμα τα Μέγαρα. Αυτό λοιπόν λειτούργησε ως αφορμή για την προσωπική του προβολή ως «παραδοσιακού» επαγγελματία οργανοπαίκτη ο οποίος αναπαρήγαγε και παρουσίαζε τα τραγούδια της γενέτειρας πόλης του σε εκπομπές πανελλήνιας εμβέλειας, γνωστοποιώντας κατά συνέπεια και τη μουσική ταυτότητα των Μεγάρων. Εξάλλου τα μέσα της εποχής για την διάδοση και την προβολή μιας μουσικής παράδοσης, ήταν πολύ διαφορετικά σε σχέση με τα σημερινά, γεγονός που έπαιξε σπουδαίο ρόλο στη σχέση του Ιάκωβου Ηλία με την κοινωνία των Μεγάρων.

Ο Σπύρος Μπερδελής μου ανέφερε χαρακτηριστικά πως ο Ιάκωβος Ηλίας επιδίωκε πολύ συχνά να συνεργάζεται με Μεγαρίτες τραγουδιστές κυρίως στις τηλεοπτικές εκπομπές με σκοπό την καλύτερη απόδοση των τραγουδιών και του μεγαρίτικου ύφους. «Ναι, οπωσδήποτε, οπωσδήποτε έβαζε το μεγαρίτικο ρεπερτόριο σε αυτές τις εκπομπές. Αν και αυτό το είχε ως το πούμε αποδείξει ήδη σε αυτές τις εκπομπές της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου (...) πάντοτε ήθελε μεγαρίτες δίπλα του στις εκπομπές για τα Μέγαρα (...) πίστευε πως το αποτέλεσμα θα ήταν καλύτερο»¹¹⁵. Η επαφή του με τα άλλα μουσικά ιδιώματα που παρουσιάζονταν στις εκπομπές του έδωσε τη δυνατότητα να εμπλουτίσει το ρεπερτόριό του, μέσα από την επαφή του με τα «παραδοσιακά» τραγούδια άλλων περιοχών και να γνωρίσει άλλες τεχνικές και χρώματα.

Ο Ιάκωβος Ηλίας έδειξε ενδιαφέρον και για τον ελληνικό κινηματογράφο. Χωρίς να έχει πραγματοποιήσει σπουδές ηθοποιίας ο Ιάκωβος Ηλίας από το 1950 συμμετείχε σε ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, είτε ως κομπάρσος (σερβιτόρος, καφετζής, απλός πολίτης) είτε ως οργανοπαίχτης. Μέσα από αυτή τη συμμετοχή ήρθε σε επαφή με ηθοποιούς, οργανοπαίχτες και μουσικούς της εποχής. Οι γνωριμίες αυτές δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για καινούριες συνεργασίες που έφεραν ως επακόλουθο στον Ιάκωβο Ηλία μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα στο επαγγελματικό του περιβάλλον, εξασφαλίζοντάς του παράλληλα ένα πολύ

¹¹⁵ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

ικανοποιητικό εισόδημα. Συνήθως επρόκειτο για ταινίες που είχαν θέμα σχετικό με την «παραδοσιακή ύπαιθρο και τη ζωή στο χωριό», αλλά και ιστορικού ενδιαφέροντος, που αναπαρήγαγαν προηγούμενες στιγμές της ελληνικής ιστορίας. Μία από τις πρώτες ταινίες στις οποίες συμμετείχε ήταν η ταινία «Λύκαινα», που γυρίστηκε στο Μαρούσι το 1950 και στην οποία εμφανίστηκε ο Ιάκωβος Ηλίας ως λαϊκός οργανοπαίκτης βιολιού¹¹⁶.

Το 1959, συμμετείχε ως οργανοπαίκτης στην ταινία το «Νησί των Γενναίων», μία παραγωγή με ιστορικό θέμα για τη γερμανική κατοχή της Κρήτης, σε σκηνοθεσία Ντίμη Δαδήρα και σενάριο του Γιάννη Ιωαννίδη, με πρωταγωνίστρια την Τζένη Καρέζη. Ο Ιάκωβος Ηλίας έπαιζε βιολί στη διάρκεια του τραγουδιού «Μην τον ρωτάς τον ουρανό», το οποίο τραγούδησε η Τζένη Καρέζη, σε μουσική του Μάνου Χατζηδάκη. Επόμενη ταινία στην οποία έπαιξε ως κομπάρσος, ήταν το 1960, με τίτλο «Η κυρία δήμαρχος», σε σκηνοθεσία Ροβήρου Μανθούλη και σε σενάριο Νέστορα Μάτσα και Βίωνα Παπαμιχάλη. Πρωταγωνιστές ήταν η Γεωργία Βασιλειάδου και ο Βασίλης Αυλωνίτης, με υπόθεση του έργου την αντιπαλότητα των δύο πρωταγωνιστών, που είναι υποψήφιοι για τη δημαρχία. Ο Ιάκωβος Ηλίας εμφανίστηκε στον προεκλογικό αγώνα του Ανάργυρου, που τον υποδύταν ο Βασίλης Αυλωνίτης, ως ένας από τους ψηφοφόρους του. Οι εμφανίσεις αυτές στον ελληνικό κινηματογράφο ώθησαν την επαγγελματική δραστηριότητα του Ιάκωβου Ηλία σε συνεργασίες με μερικά από τα μεγαλύτερα ονόματα της τότε αθηναϊκής μουσικής σκηνής.

Το 1962 και ενώ ο Ιάκωβος Ηλίας είχε γίνει ήδη γνωστός για το παίξιμό του, οι κάτοικοι των Μεγάρων τον καλούσαν πολύ συχνά να παίζει σε γάμους, βαφτίσια, αρραβώνες, εορτές και γλέντια που πραγματοποιούσαν. Αυτό το γεγονός είχε ως αποτέλεσμα τη συνεργασία του με πολλούς μεγαρίτες οργανοπαίχτες και τραγουδιστές. Αναφέρονται οι εξής: ο Κώστας Χατζόπουλος (βιολί), ο Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), ο Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), ο Χαράλαμπος ή Λάμπης Ηλίας (ούτι), ο Παναγής Καλιπέτσης (λαούτο), ο Γιώργος Βαρελάς (τουμπελέκι), ο Θωμάς Ηλίας (βιολί), ο Χρήστος Παπασίδερης ή Μέρτζος (σαντούρι και κιθάρα), ο Χρήστος Μιχαλάκης (σαντούρι), ο Γιάννης Μουρτζούκος ή Τσαμπούκος (τραγούδι), η Ευθαλία Κουλουριώτη-Ανδρέου (τραγούδι), η Αιμιλία Θεοδοσίου-Γολίτσα (τραγούδι), ο Σπύρος Μπερδελής (τραγούδι), η Ελένη Ορφανού (τραγούδι) και ο

¹¹⁶Παπαδάκης Γ., ό.π., σελ 90-91.

Δημήτριος Ηλίας (τραγούδι). Επίσης η συμμετοχή του σε γλέντια και εκδηλώσεις των Μεγάρων είχε ως επακόλουθο μεγαλύτερη φήμη στις γύρω περιοχές και ένα μεγαλύτερο εισόδημα. Πολλές φορές τις Κυριακές τύχαινε να παρευρίσκεται καλεσμένος σε περισσότερους από έναν γάμους¹¹⁷ στα Μέγαρα, στο Πεύκο, στα Βίλια και στην Ελευσίνα.

Στο τέλος της δεκαετίας του '70, υπό την αιγίδα του *Λυκείου Ελληνίδων Αθηνών*, ο Ιάκωβος Ηλίας, συγκέντρωσε τις τότε, μεγαρίτικες γυναικείες φωνές, που τραγουδούσαν στο έθιμο του Χορού της Τράτας, και ηχογράφησαν όλες τις τράτες των Μεγάρων, υπό τη συνοδεία οργανοπαιχτών από την Αθήνα¹¹⁸. Επίσης συμμετείχε και σε άλλες ηχογραφήσεις μεγαρίτικων τραγουδιών στα Μέγαρα και συνεργάστηκε με μεγαρίτες οργανοπαίχτες και μη. Ενδεικτικά αναφέρω τους εξής καλλιτέχνες: Αριστείδης Μόσχος (σαντούρι), Βασίλης Σκαλιώτης (κλαρίνο), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Παναγής Καλιπέτσης (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Χαράλαμπος ή Λάμπης Ηλίας (ούτι), Γιώργος Βαρελάς (τουμπελέκι), Θωμάς Ηλίας (βιολί), Δημήτρης Αραπάκης (τραγούδι), Χρήστος Παπασίδερης ή Μέρτζος (σαντούρι, κιθάρα και τραγούδι), Γιάννης Μουρτζούκος ή Τσαμπούκος (τραγούδι), Ευθαλία Κουλουριώτη-Ανδρέου (τραγούδι), Αιμιλία Θεοδοσίου-Γολίτσα (τραγούδι), Σπύρος Μπερδελής (τραγούδι).

Τον Ιούνιο του 1985, με πρωτοβουλία των Μεγαριτών, ο Ιάκωβος Ηλίας μαζί με Μεγαρίτες οργανοπαίχτες και τραγουδιστές ηχογράφησαν έξι κασέτες, οι οποίες στο σύνολό τους περιελάμβαναν το μεγαλύτερο ποσοστό των μεγαρίτικων τραγουδιών, τράτες, επιτραπέζια, συρτά, καρσιλαμάδες, πατινάδες, καγκέλια, όπως και τραγούδια από άλλες περιοχές της Ελλάδας, κυρίως νησιά (μπάλιοι) και καλαματιανά.

Οι έξι κασέτες δεν δημιουργήθηκαν με σκοπό την έκδοσή τους, παρά τη συλλογή της μεγαρίτικης μουσικής από τους κατοίκους των Μεγάρων. Ο ρόλος του Ιάκωβου Ηλία σε αυτές τις ηχογραφήσεις ήταν σε μεγάλο βαθμό σημαντικός. Ανέλαβε τη διαδικασία της ηχογράφησης, της ενορχήστρωσης, καθώς και την επιμέλεια και την καταγραφή των τραγουδιών σε παρτιτούρες, αλλά και τη συνοδεία με το παίξιμό του στο σύνολό τους.

¹¹⁷ Παπαδάκης Γ., ό.π., σελ. 82.

¹¹⁸ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

Αναφέρονται χαρακτηριστικά ανά μουσικό σχήμα οι μεγαλύτεροι οργανοπαίχτες και τραγουδιστές, που πλαισίωσαν την ηχογράφιση: **Σχήμα 1:** Ελένη Ορφανού (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά). **Σχήμα 2:** Σπύρος Μπερδελής (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά). **Σχήμα 3:** Ιωάννης Μουρτζούκος ή Τσαμπούκος (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά). **Σχήμα 4:** Ευθαλία Ανδρέου (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά). **Σχήμα 5:** Αιμιλία Θεοδοσίου (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά). **Σχήμα 6:** Χρήστος Παπασιδέρης ή Μέρτζος (τραγούδι) Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά). **Σχήμα 7:** Χαράλαμπος Ηλίας (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά). **Σχήμα 8:** Γιώργος Βαρελάς και Ιωάννης Μουρτζούκος ή Τσαμπούκος (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά). **Σχήμα 9:** οργανικά τραγούδια Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)¹¹⁹.

2.5 Ο θάνατος του Ιάκωβου Ηλία

Ο Ιάκωβος Ηλίας πέθανε στις 14 Οκτωβρίου του 1986, σε ηλικία ογδόντα ετών. Η αγάπη του για τη μουσική έκανε την παρουσία της, ακόμα και την ημέρα του αποχαιρετισμού, αφού με δική του επιθυμία, την ώρα της ταφής του ειπώθηκε, το αγαπημένο του τραγούδι η «Αργυτοπούλα», με το οποίο είχε γνωρίσει μεγάλη επιτυχία, στα πρώτα του βήματα¹²⁰. Όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε ο ανιψιός του

¹¹⁹ Βλ. Παράρτημα 1, πίνακας 4.

¹²⁰ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

Δημήτριος Ηλίας «όταν βγαίναμε από την εκκλησία, κάπου στου Ζωγράφου, όταν τον πηγαίναμε από την εκκλησία στον τάφο ήτανε μεγάλη απόσταση και ακούσαμε που κάποιος έπαιζε σε ένα μαγνητόφωνο το Μόϊνα νενά, που το τραγουδάω εγώ σε ένα δίσκο του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος (...) έπαιζε και ο Ιάκωβος στο δίσκο εκεί και μας πήρανε τα κλάματα (...) για πολλά χρόνια ο Ιάκωβος ήταν περιβόητος. Αλλά ένα κακό είχε ότι ήθελε λεφτά. Γιατί το λέω αυτό. Στην κηδεία μάλιστα φαντάσου για να τονε πειράξουμε σε εισαγωγικά είχαμε βάλει έξω στην κάσα και ένα χιλιάρικο, τέλος πάντων και τον πήγαμε και με μουσική. Τον θάψαμε με όργανα. Είχε πάει ο Λάμπης ο Λιάς που έπαιζε λαούτο, ο Κώστας ο Λιάς έπαιζε βιολί, ο Αλέκος ο Λιάς έπαιζε κιθάρα και τραγούδησε ο Τσαμπούκος ο μπάρμπα Γιάννης και ο Σπύρος ο Μπερδελής. Ήμασταν από πάνω και μάλιστα ο παπάς περίμενε εκεί, του είπανε δυο τραγούδια την *Αργειτοπούλα* που το είχε κάμει παραγγελιά και ακόμα ένα που δεν θυμάμαι και μετά τον θάψαμε»¹²¹.

¹²¹ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η μουσική παράδοση των Μεγάρων πριν τον Ιάκωβο Ηλία

Ο Ιάκωβος Ηλίας έχοντας δουλέψει ως μουσικός σε διάφορες περιοχές της Ελλάδος, αλλά επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στη γενέτειρα πόλη του τα Μέγαρα και συμμετέχοντας στις κοινωνικές της εκδηλώσεις, αφομοίωσε από νωρίς το μουσικό ιδίωμα της περιοχής αυτής με αποτέλεσμα η δραστηριότητά του να στηρίζεται σε σημαντικό βαθμό στο ρεπερτόριο των Μεγάρων. Με την παρακάτω αναφορά στο μουσικό ιδίωμα των Μεγάρων (ρεπερτόριο, ρυθμολόγιο, χορολόγιο, στίχοι, φθογγολόγιο) πριν από τον Ιάκωβο Ηλία και μετέπειτα, επιχειρείται η διερεύνηση της συμβολής του Ιάκωβου Ηλία στη μουσική παράδοση της πόλης των Μεγάρων μέσα από τη μουσική του δραστηριότητα.

3.1 Το «Μεγαρίτικο» ιδίωμα: μια πρώτη προσέγγιση

Το μεγαρίτικο ιδίωμα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό και αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής παράδοσης της πόλης των Μεγάρων. Η μουσική εκτός από μέσο επικοινωνίας και εργαλείο δημιουργίας αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία για την κατανόηση του τοπικού πολιτισμού. Αυτό που χαρακτηρίζει το μεγαρίτικο ιδίωμα είναι η ιδιαιτερότητα του στο ρυθμολόγιο και το χορολόγιο των Μεγάρων. Στοιχεία όπως οι φόρμες, η δομή των σκοπών, το ρεπερτόριο, τα μουσικά σχήματα και οι ενδεχόμενες αλλαγές που υπέστησαν αυτά τα στοιχεία στο πέρασμα των ετών, αποτελούν αντικείμενο ειδικής περαιτέρω μουσικολογικής έρευνας προκειμένου να διερευνηθεί και να κατανοηθεί καλύτερα το μεγαρίτικο ιδίωμα.

Για παράδειγμα, η χρήση του χορευτικού και ρυθμικού μοτίβου της τράτας και ειδικότερα της τράτας που χορεύεται το Πάσχα αποτελεί μεγαρίτικη ιδιοτυπία. Στα Μέγαρα απαντάται το έθιμο του *Χορού της Τράτας*, το οποίο τελείται κάθε Τρίτη του Πάσχα και τόσο ο συγκεκριμένος χορός, όσο και το ίδιο το έθιμο δεν απαντάται πουθενά αλλού στον ελλαδικό χώρο¹²². Οι επιρροές από τις γύρω περιοχές, τα νησιά και τη Σμύρνη συνέτειναν στη διαμόρφωση του μεγαρίτικου ιδιώματος που χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη μουσική εκφορά, ενσωματώνοντας πολλά και διαφορετικά στοιχεία σε ένα. Η σχέση του μεγαρίτικου ιδιώματος με την κοινωνία

¹²² Σακκάς Δ., ό.π., σελ. 77.

των Μεγάρων καταδεικνύει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κοινωνίας αυτής. Μέσω της μελέτης του μεγαρίτικου ιδιώματος μπορεί να αναδειχθούν στοιχεία της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής των Μεγάρων, διαφοροποιήσεις των εθίμων, των αντιλήψεων των Μεγαριτών και του τρόπου γλεντικής συμπεριφοράς τους από τη δεκαετία του 1950 έως σήμερα.

3.1.1 Επιρροές

Η πόλη των Μεγάρων, λόγω της γεωγραφικής της θέσης,¹²³ επηρεάστηκε κατά καιρούς από διάφορες περιοχές και πολιτισμούς. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες κατοίκων των Μεγάρων, οι παλαιοί Μεγαρίτες όντας θαλασσινοί στο επάγγελμα ταξίδευαν συχνά στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη και σε διάφορα νησιά της Ελλάδας. Η επαφή τους με διάφορους οργανοπαίχτες και τραγουδιστές των περιοχών που επισκέπτονταν, είχε ως αποτέλεσμα το «δανεισμό» αρκετών στοιχείων από τις μουσικές παραδόσεις της Σμύρνης, της Κωνσταντινούπολης και της νησιωτικής Ελλάδας (ρυθμολόγιο-ρυθμική αγωγή, οργανολόγιο).

Με τον ερχομό των προσφύγων στην Ελλάδα μετά τη μικρασιατική καταστροφή, η Αθήνα έγινε το μεγάλο «αστικό κέντρο» της Ελλάδας με κυριότερη περιοχή εισροής τον Πειραιά. Εκείνη την εποχή, πολλοί κάτοικοι από τα γύρω νησιά της Αττικής (Υδρα, Σπέτσες και Πόρο) επισκέπτονταν συχνά τον Πειραιά κυρίως για εμπορικές συναλλαγές, με αποτέλεσμα να έρθουν σε επαφή με τους κατοίκους των Μεγάρων οι οποίοι παρευρίσκονταν συχνά στον Πειραιά, λόγω εμπορίου¹²⁴. Αυτή η επαφή είχε ως αποτέλεσμα τη διατήρηση κάποιων χαρακτηριστικών της νησιώτικης μουσικής παράδοσης στη μεγαρίτικη μουσική παράδοση και την επιρροή του μεγαρίτικου μουσικού ιδιώματος από μουσικές άλλων τοπικών-πλέον υπερτοπικών παραδόσεων (ρεπερτόριο, ρυθμολόγιο, φθογγολόγιο, οργανολόγιο, χορολόγιο-κινησεολόγιο).

Επίσης, η συχνή επαφή με τους Αρβανίτες των γύρω περιοχών (Σαλαμίνα, Βίλια, Μάνδρα, Ασπρόπυργο, Ελευσίνα, Καλύβια Μάνδρας), για επαγγελματικές

¹²³ Σημαντικό παράγοντα αυτής της επιρροής αποτέλεσε η ύπαρξη του λιμανιού, στην περιοχή της Πάχης, που είχε ως αποτέλεσμα την πρόσβαση σε διάφορες παραθαλάσσιες περιοχές.

¹²⁴ Σακκάς Δ., ό.π., σελ. 36.

συναναστροφές¹²⁵ επηρέασε σημαντικά τη μουσική των Μεγάρων, κυρίως στο γλωσσικό τους ιδίωμα (στίχοι).

3.1.2 Ο Χορός της Τράτας

Σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου Δημήτριο Ηλία, Σπύρο Μπερδελή και Αντώνη Πέγκο, το έθιμο του Χορού της Τράτας αποτελεί το κατεξοχήν έθιμο της πόλης των Μεγάρων και τελείται κάθε Τρίτη του Πάσχα στην πλατεία του Άη Γιάννη του Χορευταρά, βορειοδυτικά της πόλης. Πρόκειται για ένα έθιμο στο οποίο χορεύεται αποκλειστικά ο συρτός χορός της τράτας. Η λέξη τράτα σημαίνει ο κυκλικός χορός που τον χορεύουν γυναίκες, κρατώντας τα χέρια τους χιαστή. Ετυμολογικά προέρχεται από τη λατινική λέξη, βενετσιάνικης καταγωγής *trata*, που δηλώνει το κωνικό δίχτυ που μοιάζει με το γρίπο, που συνήθως χρησιμοποιούσαν οι ψαράδες¹²⁶.

Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες παλαιότερων τελεστών, τελεστριών και κατοίκων της πόλης των Μεγάρων το έθιμο του Χορού της Τράτας τελείται ως ανάμνηση του χορού των γυναικών, ο οποίος πραγματοποιήθηκε μετά την ολοκλήρωση του κτισίματος της εκκλησίας του Άη-Γιάννη του Γαλιλαίου του επονομαζόμενου Χορευταρά. Σύμφωνα με το μύθο¹²⁷ η εκκλησία του Άη Γιάννη κτίστηκε μέσα σε μία ημέρα. Οι κάτοικοι της πόλης των Μεγάρων για να προλάβουν τη διορία του κτισίματος περνούσαν τα υλικά από χέρι σε χέρι επισπεύδοντας τη διαδικασία. Μετά την ολοκλήρωση της εκκλησίας οι γυναίκες έπιασαν τα χέρια τους σταυρωτά μιμούμενες τις κινήσεις των ανδρών και χόρεψαν προς τιμήν του γεγονότος του κτισίματος της εκκλησίας προσδίδοντας στο όνομα του Αγίου το επίθετο *Χορευταράς*.

Έτσι λοιπόν οι τράτες στα Μέγαρα χορεύονται μόνο από γυναίκες με τα χέρια να συνδέονται σταυρωτά και απαντώνται αποκλειστικά στο έθιμο του Χορού της Τράτας, συνιστώντας τους και τους πιο αντιπροσωπευτικούς χορούς των Μεγάρων. Αρκετές τράτες επιτελούνται στο έθιμο με τον ίδιο βηματισμό αλλά με διαφορετικές

¹²⁵ Πολλοί Αρβανίτες δούλευαν εργάτες στα αμπέλια των Μεγάρων.

¹²⁶ *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998, λήμμα «τράτα».

¹²⁷ Ηλίας Ι.,ό.π., σελ.85.

μελωδίες. Ο κατεξοχήν χορός του Χορού της Τράτας αποτελεί η *Λαμπρή Καμάρα*, η οποία είναι η μοναδική τράτα που διαφέρει στο βηματισμό από τις υπόλοιπες.

Ο Σπύρος Μπερδελής μου ανέφερε χαρακτηριστικά τον τρόπο με τον οποίο τελούνταν το έθιμο του Χορού της Τράτας τη δεκαετία του '50. Στο τελετουργικό μέρος του εθίμου λάμβαναν συμμετοχή αποκλειστικά γυναίκες, οι οποίες χόρευαν τέσσερις τράτες τη *Λαμπρή Καμάρα*, το *Μικρό μου*, *Μόινα νενά* και *Μαρίτσα Ρίτσα*. Οι άνδρες συμμετείχαν μόνο στο γλεντικό μέρος, το οποίο πραγματοποιούνταν αμέσως μετά την ολοκλήρωση του τελετουργικού μέρους του εθίμου και χόρευαν άλλα μεγαρίτικα τραγούδια (συρτά και καλαματιανά). Το μεσημέρι της Τρίτης του Πάσχα οι γυναίκες μαζεύονταν στις ενορίες τους Παναγία, Αγία Παρασκευή και Άγιο Δημήτριο και ξεκινούσαν σε ομάδες κατευθυνόμενες προς τον Άη-Γιάννη το Χορευταρά. Στο δρόμο, οι ανύπαντρες γυναίκες απευθύνονταν στην τραγουδίστρια η οποία ήταν παντρεμένη και μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα και της ζητούσαν να της τραγουδήσει τα στιχάκια που εκείνες ήθελαν, ώστε όταν θα έμπαιναν στην αρχή του χορού, ο ενδιαφερόμενος άνδρας να καταλάβει τα αισθήματά τους¹²⁸. Στο Χορό της Τράτας η κάθε νεαρή κοπέλα σκοπό είχε να εκφράσει τα συναισθήματα της και ειδικότερα τα ερωτικά προς το νεαρό που την ενδιέφερε γιατί δεν υπήρχε άλλος τρόπος επικοινωνίας μεταξύ τους και «τα λέγανε στο χορό με στίχους»¹²⁹. Η κοινωνία των Μεγάρων έδινε μεγάλη έμφαση σε αυτό το γεγονός, αφού οι παρευρισκόμενοι έδιναν ιδιαίτερη σημασία στην κοπέλα που πρωτοστατούσε στο χορό και στο τραγούδι που χόρευε εκείνη τη στιγμή, καθώς γνώριζαν «ότι αγαπούσε τον τάδε και το τραγούδι αυτό είχε σχέση με τον έρωτά της ας πούμε»¹³⁰.

Στο χώρο που τελούνταν το έθιμο, στην πλατεία της εκκλησία του Άη Γιάννη του Χορευταρά βρισκόταν μία μεγάλη αλάνα στην οποία συγκεντρώνονταν οι γυναίκες και χόρευαν το Χορό της Τράτας¹³¹. Δεν υπήρχαν όργανα για να συνοδεύουν τις γυναίκες και η μουσική στηριζόταν αποκλειστικά στο τραγούδι τους. Οι τραγουδίστριες ήταν συνήθως γυναίκες ηλικίας σαράντα ετών και άνω οι

¹²⁸ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹²⁹ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹³⁰ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹³¹ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

οποίες ήταν «καλλίφωνες και υψίφωνες»¹³² και έμπαιναν τελευταίες στο χορό ντυμένες με την ενδυμασία του καπλαμά¹³³, τραγουδώντας τα τραγούδια και επαναλαμβάνοντας οι υπόλοιπες γυναίκες του χορού τις επωδούς.

3.2 Ρεπερτόριο

Σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου στο πλαίσιο της έρευνας πεδίου, Δημήτριο Ηλία, Σπύρο Μπερδελή, Αιμιλία Θεοδοσίου, Αντώνη Πέγκο και Γιώργο Βαρελά, το μεγαρίτικο ρεπερτόριο διακρίνεται σε δύο βασικές κατηγορίες: στο ρεπερτόριο του Χορού της Τράτας και στο μεγαρίτικο ρεπερτόριο το οποίο αποτελείται από τα τραγούδια του κύκλου της ζωής (νανουρίσματα, ταχταρίσματα, της αγάπης, του γάμου, της ξενιτιάς, μοιρολόγια) του κύκλου του χρόνου (κάλαντα Χριστουγέννων, Πρωτοχρονιάς, Φώτων, Αποκριάς κλπ) και του κύκλου των εργασιών.

Τα τραγούδια των Μεγάρων από τη δεκαετία του 1950 και ύστερα, αντλούσαν τη θεματολογία τους από γεγονότα τα οποία ήταν συνδεδεμένα με την καθημερινή ζωή των μεγαριτών. Ο υπόλοιπος βασικός πυρήνας των μεγαρίτικων τραγουδιών περιελάμβανε τραγούδια κυρίως μη διηγηματικά, όπου κυριαρχούσε το συναίσθημα και οι άμεσες αναφορές στην καθημερινή ζωή, τις χαρές και τις λύπες της κοινωνίας των Μεγάρων και ήταν λειτουργικά δεμένα με τα σχετικά έθιμα συνδυάζοντας σε μία ενότητα το λόγο, με τη μελωδία και την κίνηση.

Έτσι λοιπόν, οι Μεγαρίτες σε όλες τις εορτές του χρόνου τραγουδούσαν και χόρευαν τα αντίστοιχα με την περίσταση τραγούδια και χορούς. Για παράδειγμα όταν γιόρταζαν την Αποκριά, σε γλέντια που πραγματοποιούσαν χόρευαν κυρίως τραγούδια που ήταν σχετικά με την εορτή αυτή όπως ο *Λουλουβίκος* και οι *Αποκρές*.

¹³² Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹³³ Ο Καπλαμάς είναι το ημιεπίσημο γυναικείο ένδυμα των Μεγάρων. Είναι ένα φόρεμα σα ρόμπα, μακρύ μέχρι τον αστράγαλο και ανοιχτό μπροστά με μακριά μανίκια και μεγάλο άνοιγμα στο στήθος που κουμπώνει με μια μεγάλη κόπιτσα στη μέση. Τα μανίκια του έχουν γύρισμα ντουμπλαρισμένο και ένα γύρο με χρυσό γαϊτάνι, το οποίο φαρδύτερο υπάρχει και γύρω στους ώμους. Τη μία πλευρά του φορέματος την παίρνουν από μπροστά και την καρφιστώνουν στο πίσω μέρος το οποίο είναι ντουμπλαρισμένο με ωραίο χασέ και γύρω υπάρχει κόκκινο ύφασμα φάρδους πέντε έως έξι εκατοστών. Μια ποδιά όμορφα κεντημένη κοσμεί το μπροστινό μέρος και στο στήθος τοποθετούν μια κεντητή τραχηλιά που δένει από το λαιμό μαζί με λίγα χρυσά ή ψεύτικα φλουριά. Στο κεφάλι φορούν ένα κλαρωτό μαντήλι ή μαντήλα.

Εκτός όμως από τις εκδηλώσεις που ήταν συνδεδεμένες με τις εορτές του χρόνου και με τα διάφορα κοινωνικά γεγονότα της ζωής τους (γάμος, αρραβώνας, βαφτίσια), οι μεγαρίτες πραγματοποιούσαν στα σπίτια τους γλέντια που σκοπό είχαν τη διασκέδαση και το «μεράκλωμα»¹³⁴ μεταξύ της οικογένειας, της παρέας ή της γειτονιάς. Ο Δημήτριος Ηλίας μου ανέφερε χαρακτηριστικά για τον πατέρα του Θωμά Ηλία που έπαιζε βιολί και είχε συμμετάσχει σε πάρα πολλά γλέντια των μεγαριτών, πως τη δεκαετία του '50 οι μεγαρίτες συγκεντρώνονταν παρέες στα καφενεία της γειτονιάς, έπιναν το κρασί τους και κάνοντας «κέφι»¹³⁵ φώναζαν τους «βιολιτζήδες»¹³⁶ και τραγουδούσαν. Το γλέντι μετά από κάποια ώρα μεταφερόταν στο σπίτι κάποιου παρευρισκόμενου και συνεχιζόταν μέχρι τις πρωινές ώρες. «Θυμάμαι παιδόπουλο που ήμουν, χτυπούσανε την πόρτα γύρω δώδεκα μία η ώρα, βγήκα γω και φώναζαν - Θωμά, έλα να παίξεις εδώ - σηκωνότανε ο πατέρας μου πάνω, ντυνότανε, - που είμαστε- έλεγε, - εκεί, πάρε και ένα λαούτο - του έλεγαν. Πήγαινε λοιπόν έπαιρνε το λαούτο τον Παναγή τον Καλιπέτση και άντε πηγαίνανε. Παίζανε μια ώρα, δύο όσο κρατούσε το γλέντι, αλλά πολλές φορές ξημερωνόντουσαν εκεί»¹³⁷. Φαίνεται λοιπόν πως μία απλή συγκέντρωση των Μεγαριτών στο καφενείο της γειτονιάς μπορούσε να εξελιχθεί σε ένα μεγάλο γλέντι που θα κρατούσε μέχρι τις πρωινές ώρες.

Σε αυτές τις περιστάσεις αναπαρήγαγαν κυρίως ρεπερτόριο από όλη την Ελλάδα (νησιά, Πελοπόννησος κ.ά.), χωρίς όμως να παραλείπουν και το μεγαρίτικο επιλέγοντας συνήθως τραγούδια της τάβλας ή τα συρτά. Ο Σπύρος Μπερδελής μου ανέφερε χαρακτηριστικά πως τη δεκαετία του '50 οι μεγαρίτες στα γλέντια τους επέλεγαν να παίζουν «το πανελλήνιο δημοτικό τραγούδι» και συγκεκριμένα «το συρτό, το καλαματιανό αυτό που λέγανε και στην Πελοπόννησο, αυτό που λέγανε και στη Στερεά Ελλάδα, αυτό που λέγανε και στη Σαλαμίνα»¹³⁸.

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1960 το κατεξοχήν μεγαρίτικο ρεπερτόριο αποτελούσαν οι τράτες, τα επιτραπέζια, οι πατινάδες και τα περιπαιχτικά τραγούδια.

¹³⁴ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹³⁵ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008

¹³⁶ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹³⁷ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹³⁸ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

Από το 1970 όμως το ρεπερτόριο απέκτησε άλλη μορφή. Τα τραγούδια που αποτελούσαν πλέον το μεγαρίτικο ρεπερτόριο ήταν κυρίως εκείνα που χορεύονταν στο έθιμο του Χορού της Τράτας. Συγκεκριμένα ήταν οι τράτες, *Λαμπρή Καμάρα*, *Μικρό μου*, *Μαρίτσα Ρίτσα*, *Άη Γιώργης* και *Μόινα Νενά*, οι μεικτοί και ανδρικοί χοροί *Χατζηχρήστος*, *Ρουσάλια*, *Καρτζιλαμάς*, *Πιπίνι* και *Καγκέλι Λεπενιώτικο*.

3.3 Χορολόγιο – Κινησεολόγιο

Το χορολόγιο των Μεγάρων από τη δεκαετία του 1950 αποτελούσαν οι γυναικείοι χοροί που είναι οι *τράτες*, οι ανδρικοί χοροί που είναι τα *Ρουσάλια*, ο *Χατζηχρήστος*, ο *Λουλουβίκος* και οι μεικτοί χοροί, όπως τα *συρτά*, ο *καρσιλαμάς*, το *καγκέλι* και τα *καλαματιανά*.

Επηρεασμένοι οι μεγαρίτες από τα μουσικά ιδιώματα της Σμύρνης και των νησιών με τα οποία ήρθαν σε επαφή, «δανείστηκαν» αρκετά στοιχεία όσον αφορά στο χορευτικό τους ιδίωμα. Έτσι λοιπόν δημιουργήθηκαν ανδρικοί και μεικτοί χοροί όπως ο *καρσιλαμάς* και τα *συρτά*, τα οποία άρχισαν να χορεύονται και να τραγουδιούνται στα Μέγαρα.

Οι χοροί των Μεγάρων είχαν μία αργή ρυθμική αγωγή, που προέκυπτε κυρίως από το ήθος του χορού που ήθελε τις γυναίκες σεμνές χωρίς πηδήματα και μεγάλες κινήσεις¹³⁹. Όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε ο Σπύρος Μπερδελής σε συνέντευξη που μου παραχώρησε: «Τα Μέγαρα γενικά, είχαν μία σεμνότητα στο τραγούδι, στο χορό και στο ντύσιμο (...) για αυτό και η κίνησή της (γυναίκας) στο χορό είναι το κάτι άλλο σεμνό. Ούτε χέρια σηκώνει, ούτε μαντήλια κουνάει, ούτε γύρω-γύρω φέρνει να σηκώνεται το φουστάνι ψηλά. Σεμνή, όσο γίνεται πιο πολύ»¹⁴⁰.

3.4 Ρυθμολόγιο

Μέχρι τη δεκαετία του '50 η ρυθμική αγωγή των μεγαρίτικων τραγουδιών, δηλαδή το πόσο αργά ή γρήγορα μπορούσε να αναπαραχθεί ένας σκοπός συνδεόταν άρρηκτα με το μέτρημα των βημάτων του χορού από τους κατοίκους των Μεγάρων. Οι οργανοπαίχτες όντας πρακτικοί, βάδιζαν στο παίξιμό των τραγουδιών σύμφωνα με

¹³⁹ Σακκάς Δ, ό.π., σελ. 101.

¹⁴⁰ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

τα βήματα των χορευτών και αποκλειστικά στη μίμηση από πλευράς τους, του τρόπου παιξίματος των παλαιότερων οργανοπαιχτών των Μεγάρων.

Έτσι λοιπόν υπήρχαν, σύμφωνα με τους συνομιλητές της έρευνας, οι τράτες οι οποίες μετριούνταν, άλλες με 8 βήματα (5 μπροστά, 2 πίσω και 1 μπροστά) και άλλες με 7 βήματα (3 μπροστά και 4 πίσω)¹⁴¹, οι ανδρικοί χοροί, οι οποίοι μετριούνταν με 6 βήματα (4 μπροστά και 2 πίσω) και 5 βήματα (3 μπροστά και 2 πίσω) και οι μεικτοί χοροί που μετριούνταν άλλοι σε 12 βήματα (8 μπροστά και 4 πίσω) και άλλοι σε 10 βήματα (6 μπροστά και 4 πίσω)¹⁴².

3.5 Στίχοι – ανάλυση και φθογγολόγιο (κλίμακες)

Η θεματολογία των μεγαρίτικων τραγουδιών από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των πληροφορητών-συνομιλητών μου αντλούταν από καθημερινά γεγονότα της ζωής των κατοίκων των Μεγάρων. Οι στίχοι των μεγαρίτικων τραγουδιών εναλλάσσονται ανάμεσα σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και ιαμβικό δεκατετρασύλλαβο στίχο οι οποίοι επιτελούνται ανά δίστιχα, ενώ σε πολλά τραγούδια η επωδός ή τσάκισμα έχει ιαμβικό οκτασύλλαβο στίχο¹⁴³. Αρκετά τραγούδια κινούνται σε οκτασύλλαβους τροχαϊκούς στίχους.

Ως προς τη θεματολογία τους τα τραγούδια των Μεγάρων διακρίνονταν στα *χαρούμενα* τραγούδια (αποτελούσαν τραγούδια του αρραβώνα, του γάμου, των πανηγυριών, τον εορτών, των Χριστουγέννων και του Πάσχα), στα *περιπαιχτικά* τραγούδια (της Αποκριάς) και στα τραγούδια της *εργασίας* για το θέρος και τον τρύγο¹⁴⁴. Σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου Σπύρο Μπερδελή, Δημήτριο Ηλία και Αιμιλία Θεοδοσίου αναφέρονται ενδεικτικά παρακάτω οι στίχοι των πιο χαρακτηριστικών τραγουδιών τα οποία σύμφωνα με τη θεματολογία τους είναι και τα πιο αντιπροσωπευτικά του κάθε είδους. Η πατινάδα του γάμου *Μας περηφανευτεί ο ήλιος* που αναφέρεται συνόδευε τη νύφη από το σπίτι στην εκκλησία:

Μας περηφανευτεί ο ήλιος,

αχ μας περηφανευτεί ο ήλιος

που παντρεύεται η Μαργιώ, αμάν-αμάν

¹⁴¹ Βλ. Συνέντευξη με τον Αντώνη Πέγκο, Μέγαρα, 22 Φεβρουαρίου 2011.

¹⁴² Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁴³ Παπασιδέρη-Χριστοπούλου Ε., ό.π., σελ. 13.

¹⁴⁴ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

*αχ που παντρεύεται η Μαργιώ,
πας Ελένη και Μαργιώ αμάν-αμάν
βιολιά βαρούν και πάω να ιδώ.*

Τα *Ρουσάλια* είναι ανδρικός χορός που χορεύεται στο έθιμο του Χορού της Τράτας και αποτελεί ένα είδος καλάντων του Πάσχα:

*Καλώς σ' ε καλώς σ' ε καλώς σ' έβραμε αφέντη
άρχοντά μου και λεβέντη.*

*Να στα πού να στα πούμε να στα πούμε τα Ρουσάλια,
πέστε τα βρε παλληκάρια.*

*Να σας πού να σας πού να σας πούμε Χριστός Ανέστη,
που ετάφη και ανέστη.*

*Να σας πού να σας πού να σας πούμε πολλούς χρόνους
Και ευτυχισμένους όλους.*

Οι *Αποκρές* είναι τραγούδι το οποίο παίζεται σε διάφορες παραλλαγές στα Μέγαρα κατά την περίοδο της Αποκριάς:

*Τούτες οι μέρες το 'χουνε, τούτες οι δυο βδομάδες,
να αλλάζουνε αμάν-αμάν, να αλλάζουνε τα θηλυκά.*

*Να αλλάζουνε τα θηλυκά, να χαίρονται οι μανάδες,
ζαλίζομαι, ζαλίζομαι, όταν σε συλλογίζομαι.*

*Οι Αποκρές περάκανε, τι άλλο καρτετούμε,
παρακαλέστε το Θεό, καλή Λαμπρή να δούμε.*

Τα τραγούδια του εθίμου του Χορού της Τράτας, ως προς τη θεματολογία τους διέφεραν σε σχέση με την ημέρα της τέλεσης του εθίμου, της Τρίτης του Πάσχα. Δεν αναφέρονταν στον εορτασμό της Ανάστασης αλλά είχαν κυρίως ερωτικό περιεχόμενο και λειτουργούσαν ως ερωτική εξομολόγηση της γυναίκας προς τον ενδιαφερόμενο άνδρα. Στην πραγματικότητα, η θέση των γυναικών στην παραδοσιακή κοινωνία των Μεγάρων δεν ήταν ισχυρή, καθώς ο τύπος της οικογένειας που επικρατούσε ήταν πατριαρχικός. Η έμμεση εξομολόγηση των κοριτσιών στο Χορό της Τράτας για τον έρωτά τους προς κάποιο νεαρό ήταν ίσως και ο μοναδικός τρόπος εξωτερίκευσης των συναισθημάτων τους σε μία τόσο κλειστή κοινωνία¹⁴⁵. Σύμφωνα με τον Σπύρο Μπερδελή που μου ανέφερε χαρακτηριστικά

¹⁴⁵ Σακκάς Δ., ό.π., σελ. 163.

«Το ενενήντα της εκατό των τραγουδιών του Χορού της Τράτας, να μην πω πιο μεγάλο ποσοστό, είναι ερωτικά, ερωτικού περιεχομένου»¹⁴⁶.

Αναφέρονται ενδεικτικά κάποιοι στίχοι:

*Είσαι άγγελος ωραίος και έχεις μάτια γαλανά
και χειλάκι κοραλλένιο μικρό μου και τετράξανθα μαλλιά.
Ζαλίζομαι, ζαλίζομαι,
όταν σε συλλογίζομαι.*

*Άρχισε γλώσσα μου να λες και χείλη μου χαιρέτα
αχ και συ καημέ βρε αμάν-αμάν
αχ και συ καημένη μου καρδιά.
Και συ καημένη μου καρδιά όσα κι αν έχεις μπέσα
πιπίνι μου πιπίνι μου
αχ διαμάντι και ρουμπίνι μου.*

*Αχ να ' μουν εκεί που γδύνεσαι
και κάνεις το σταυρό σου
Ωρε να σήκωνα το πάπλωμα
να ' πεφτα στο πλευρό σου.*

Το μοναδικό τραγούδι του εθίμου του Χορού της Τράτας το οποίο διαφέρει ως προς τη θεματολογία του είναι η *Λαμπρή Καμάρα* η οποία αναφέρεται στο έθιμο του Χορού της Τράτας και στην έναρξη του θέρους:

*Λαμπρή Καμάρα αμάν-αμάν Λαμπρή Καμάρα κι ας περνά,
Λαμπρή Καμάρα κι ας περνά τ' Αγιού Γιωργιού είν' το τέλος
αχ τ' Αγιού Γιωργιού είν' το τέλος.*

*Πιαστέ τα δρα αμάν-αμάν, πιαστέ τα δραπανάκια σας,
πιαστέ τα δραπανάκια σας, γιατί ' έφτασε το θέρος
αχ γιατί ' έφτασε το θέρος.*

*Ωραία που 'ν αμάν-αμάν, ωραία που είν' τα Μέγαρα,
ωραία που είν' τα Μέγαρα τη Τρίτη στον Αη Γιάννη
αχ την Τρίτη στον Αη Γιάννη.*

¹⁴⁶ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

*Ερχέται ο άμαν-άμαν, ερχέται όλη η ζενουριά,
ερχέται όλη η ζένουριά και κάνουνε σεργιάνι
αχ και κάνουνε σεργιάνι.*

Η επαφή των Μεγαριτών με τους Αρβανίτες των γύρω περιοχών σε επίπεδο εργασίας, έφερε επιρροές κυρίως στο γλωσσικό ιδίωμα του ρεπερτορίου των Μεγάρων. Οι Μεγαρίτες «δανείστηκαν» ορισμένες λέξεις και φράσεις από την αρβανίτικη γλώσσα και τις ενσωμάτωσαν στα μεγαρίτικα τραγούδια. Συνήθως η θεματολογία τους είχε να κάνει με την εξιστόρηση μίας ερωτικής περιπέτειας ή ενός τραγικού γεγονότος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τράτα *Μόινα νενά*, η οποία χορεύεται στο έθιμο του Χορού της Τράτας και σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες παλαιών μεγαριτών, μιλά για την αγάπη ενός παλληκαριού η οποία δεν βρήκε ανταπόκριση:

Μόινα νενά να μη μ' ακούσει η μάνα σου.

Να μη μ' ακούσει η μάνα σου και πει πως σ' αγαπάω.

Αναστεναγμοί ως τότε την καρδούλα μου θα τρώτε.

Στο παραπάνω απόσπασμα ο πρώτος στίχος περιέχει αρβανίτικης διαλέκτου λέξεις, όχι όμως και οι επόμενοι, υποδεικνύοντας ότι η αρβανίτικη διάλεκτος αποτελούσε μέρος της γλώσσας των Μεγαριτών¹⁴⁷.

Υπάρχουν διάφορες μαρτυρίες Μεγαριτών που έδειξαν λαογραφικό ενδιαφέρον για τα έθιμα της περιοχής, όπως ο Δημήτριος Σακκάς και η Ευγενία Παπασιδέρη-Χριστοπούλου, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη συλλογή των μεγαρίτικων τραγουδιών¹⁴⁸. Αν και η προσπάθειά τους δεν αποτελεί επιστημονική λαογραφική καταγραφή, ωστόσο συνέβαλαν στη συγκέντρωση και καταγραφή αυτών των τραγουδιών.

Τα μεγαρίτικα τραγούδια μέχρι το 1970 χαρακτηρίζονταν σύμφωνα με τους ήχους της Βυζαντινής μουσικής με τα κυριότερα, σε τέταρτο ήχο Λέγετο (Λαμπρή Καμάρα), ήχο πρώτο εκ του ΠΑ (Μόινα νενά) και ήχο πλάγιο του Β' (Μικρό μου). Η τροπική ανάλυση των τραγουδιών θα μπορούσε να αποτελέσει το αντικείμενο μίας επόμενης μελέτης.

¹⁴⁷ Ρήγας Κ., *Γλωσσολογικά και Λαογραφικά των Μεγάρων*, Μέγαρα, σελ. 20.

¹⁴⁸ Σακκάς Δ., ό.π., σελ. 221-238 και Παπασιδέρη-Χριστοπούλου Ε., ό.π., σελ. 11-13.

3.6 Οργανολόγιο

Οι Μεγαρίτες, επηρεασμένοι από τη νησιώτικη ζυγιά που αποτελούνταν από βιολί και λαούτο, «διατήρησαν» στο οργανολόγιό τους αυτό το μουσικό σχήμα να συνοδεύει τα τραγούδια και τους χορούς τους.

Το βιολί, σύμφωνα με όσα προκύπτουν από συνομιλίες με Μεγαρίτες μουσικούς, μπορούσε να αποδώσει με μεγαλύτερη ευκολία και πιστότητα τις μελωδίες του μεγαρίτικου ρεπερτορίου, τις διάφορες έλξεις και τα διαστήματα «γεμίζοντας» τα τραγούδια με ποικίλα μελωδικά στολίδια. Το λαούτο ως συνοδευτικό όργανο μπορούσε να συνοδεύσει το βιολί σε κάθε είδους ρεπερτορίου και τρόπου διασκέδασης (πανηγύρι, γλέντι, έθιμο).

«Διατηρώντας» οι Μεγαρίτες αυτό το συνδυασμό οργάνων, τα οποία εξυπηρετούσαν στην καλύτερη απόδοση των τραγουδιών τους, δημιουργήθηκαν με τον καιρό τα οργανικά συγκροτήματα οι λεγόμενες ζυγιές, χαρακτηριστικό στοιχείο της μουσικής παράδοσης των Μεγάρων. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και με την προσέλευση των προσφύγων στην Ελλάδα, το σαντούρι εμφανίστηκε και συμμετείχε στις ήδη υπάρχουσες ζυγιές¹⁴⁹. Έτσι στην τοπική ζυγιά των Μεγάρων προστέθηκε το σαντούρι το οποίο διατηρείται έως και σήμερα. Μετέπειτα εισήχθησαν και άλλα όργανα όπως το ούτι, το ακορντεόν και κάποιες φορές συμμετείχε και το κλαρίνο¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁵⁰ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η συμβολή του Ιάκωβου Ηλία στη διαμόρφωση της «νέας» μουσικής πραγματικότητας των Μεγάρων και η λαογραφική του δράση

Γίνεται αντιληπτό πως η μουσική δραστηριότητα του Ιάκωβου Ηλία επηρεάστηκε κατά ένα μεγάλο βαθμό από τη μουσική παράδοση της πόλης των Μεγάρων, όσον αφορά στο ρεπερτόριο, τη συμμετοχή του σε πολιτιστικούς φορείς, την ασχολία του με τη συγκέντρωση λαογραφικού υλικού, τη διδασκαλία και κατά επέκταση την τεχνική του. Όλη αυτή η δραστηριότητα έχει ως στόχο, την προβολή του ιδίου, ως «επιτυχημένου» επαγγελματία οργανοπαίχτη βιολιστή, με καταγωγή από τα Μέγαρα και κατά συνέπεια μέσα από αυτό την «προβολή» και την «διάδοση» της μουσικής παράδοσης των Μεγάρων.

4.1 Οι καινοτομίες του Ιάκωβου Ηλία στο έθιμο του Χορού της Τράτας

Το 1962 συμμετείχε για πρώτη φορά στο έθιμο του Χορού της Τράτας ως οργανοπαίχτης βιολιστής ο Ιάκωβος Ηλίας. Η συμμετοχή του περιορίστηκε μόνο στο πλαίσιο της ορχήστρας που συνόδευε το γλεντικό μέρος του εθίμου το οποίο ακολουθούσε ακριβώς μετά τη συμμετοχή των χορευτικών συγκροτημάτων από όλη την Ελλάδα. Την ορχήστρα αποτελούσαν ο Ιάκωβος Ηλίας (βιολί) - ο Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι) - ο Παναγής Καλιπέτσης (λαούτο) - Σπύρος Μπερδελής (τραγούδι).

Από το 1962 έως το 1972 σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου Δημήτριο Ηλία και Σπύρο Μπερδελή, ο χώρος που τελούνταν το έθιμο διαμορφώθηκε κατάλληλα για την τέλεση του. Η αλάνα που προϋπήρχε καλύφθηκε με εξέδρα στην οποία χόρευαν οι χορεύτριες και τοποθετήθηκαν καρέκλες για τους παρευρισκόμενους. Το τελετουργικό μέρος του εθίμου είχε αποκτήσει μία εντελώς διαφορετική μορφή στην τέλεσή του σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία. Σημαντικό ρόλο σε αυτές τις αλλαγές συνέβαλαν οι δήμαρχοι που ανέλαβαν τη διοίκηση της πόλης των Μεγάρων¹⁵¹ τη δεκαετία 1962 με 1972. Ο δήμαρχος της πόλης, Κώστας Σωτηρίου, ο οποίος διοίκησε για δύο τετραετίες (1965-1969 και

¹⁵¹ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

1970-1974) την πόλη των Μεγάρων θέλησε να μην περιοριστεί μόνο στα τραγούδια του εθίμου, με αποτέλεσμα να καλεί διάφορα χορευτικά συγκροτήματα «μπαλέτα»¹⁵² από άλλες περιοχές της Ελλάδας (Ηπειρο, Κρήτη, Πόντο) ώστε να παρουσιάζουν τους τοπικούς τους χορούς, μετά από το τελετουργικό μέρος του εθίμου. Ο ρόλος των γυναικών άλλαξε και περιορίστηκε μόνο στο χορό υπό τη συνοδεία της Φιλαρμονικής ορχήστρας των Μεγάρων με μαέστρο τον Κ. Αρεόπουλο¹⁵³, η οποία συνόδευε ορχηστρικά το χορό των γυναικών¹⁵⁴. Σύμφωνα με τον Δημήτριο Ηλία ο οποίος μου ανέφερε χαρακτηριστικά για τα τραγούδια που χόρευαν οι γυναίκες στο Χορό της Τράτας εκείνη τη δεκαετία, υπό τη συνοδεία της Φιλαρμονικής των Μεγάρων ήταν οι τράτες *Λαμπρή Καμάρα*, *Μικρό μου*, το καλαματιανό *Σε γέλασε Παρασκευούλα μου* και το συρτό *Ξεκινά μια ψαροπούλα*¹⁵⁵.

Το 1972 οι κάτοικοι των Μεγάρων ήταν ιδιαίτερα «ενοχλημένοι» με την παρουσία των χορευτικών συγκροτημάτων που εμφανίζονταν στο Χορό της Τράτας, διότι ο χρόνος που επέτρεπαν στους μεγαρίτες να τελέσουν το έθιμο ήταν πολύ λίγος καθώς έπρεπε να συμπληρώσουν το πρόγραμμα με τους χορούς και τα τραγούδια των χορευτικών συγκροτημάτων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η συμμετοχή των κατοίκων στο έθιμο να μειωθεί αισθητά¹⁵⁶.

Το 1973 ύστερα από πρωτοβουλία του Δημήτριου Ηλία και σε συμφωνία με τον τότε Δήμαρχο Κώστα Σωτηρίου το έθιμο πραγματοποιήθηκε μόνο με μεγαρίτικα τραγούδια και χωρίς τη συμμετοχή χορευτικών συγκροτημάτων¹⁵⁷. Για αυτό το λόγο εισήχθη για πρώτη φορά στο τελετουργικό μέρος του εθίμου η «παραδοσιακή» ορχήστρα η οποία συνόδευε το χορό και το τραγούδι των γυναικών. Την ορχήστρα αποτελούσαν ο Ιάκωβος Ηλίας (βιολί) - Κώστας Χατζόπουλος (βιολί) - Αλέκος Οικονομάκης (βιολί) - Παναγής Καλιπέτσης (λαούτο) - Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι) - Σπύρος Μπερδελής (τραγούδι) ενώ τις τράτες τραγουδούσαν τελευταίες γυναίκες που βρίσκονταν στο χορό.

¹⁵² Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁵³ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁵⁴ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁵⁵ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁵⁶ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁵⁷ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

Φαίνεται ότι η «παραδοσιακή» ορχήστρα πέρασε σε μία δεύτερη φάση μορφοποίησης η οποία έμελε να αποτελείται πάνω από δύο βιολιά. Η καινοτομία αυτή αναλύεται παρακάτω¹⁵⁸.

Παράλληλα την ίδια χρονιά με την ίδρυση των λαογραφικών συγκροτημάτων στα Μέγαρα η συμμετοχή των κατοίκων στο έθιμο υπήρξε μεγαλύτερη καθώς συμμετείχαν κυρίως μαθήτριες και μαθητές των συγκροτημάτων αλλά και κάτοικοι των Μεγάρων.

4.1.1 Η καταγραφή του ρεπερτορίου του Χορού της Τράτας

Ο Ιάκωβος Ηλίας κατέγραψε σε παρτιτούρες το σύνολο του ρεπερτορίου του Χορού της Τράτας. Οι καταγραφές αυτές έφεραν κάποιες αλλαγές ως προς τη ρυθμική αγωγή των τραγουδιών του εθίμου του Χορού της Τράτας και στον τρόπο που χαρακτηρίζονταν τα τραγούδια δηλαδή σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο σε σχέση με πριν όπου χαρακτηρίζονταν πριν από τους ήχους της βυζαντινής μουσικής.

Ο τρόπος καταγραφής του Ιάκωβου Ηλία βασίστηκε στην ευρωπαϊκή σημειογραφία¹⁵⁹. Τα τραγούδια στο σύνολό τους ήταν καταγεγραμμένα στη συγκεκριμένη κλίμακα και όπως παρατηρείται από άτυπες συνομιλίες που μου παραχώρησαν οργανοπαίχτες των Μεγάρων, ο Ιάκωβος Ηλίας δεν ήταν γνώστης των λαϊκών δρόμων όμως κατάφερε να καταγράψει με έναν δικό του τρόπο τα τραγούδια που βρίσκονταν σε λαϊκούς δρόμους. Τα περισσότερα τραγούδια του μεγαλύτερου ρεπερτορίου καταγράφηκαν από τον Ιάκωβο Ηλία σύμφωνα με το μείζονα και ελάσσονα τρόπο, τοποθετώντας στον οπλισμό τα αντίστοιχα σημεία αλλοίωσης κάθε φορά. Υπάρχει όμως ένας αριθμός τραγουδιών στα οποία ο οπλισμός δεν αντιστοιχεί στους τρόπους της ευρωπαϊκής σημειογραφίας και στην πορεία του τραγουδιού παρατηρείται πως ο Ιάκωβος Ηλίας προσθέτει σημεία αλλοίωσης σε διάφορους φθόγγους μέσα στα μέτρα¹⁶⁰. Παράδειγμα το τραγούδι *Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα*, το οποίο βρίσκεται σε δρόμο *χιτζάζ* ο Ιάκωβος Ηλίας το έχει καταγράψει με τον εξής τρόπο: το τραγούδι είναι καταγεγραμμένο από ρε τονικότητα και στον οπλισμό του υπάρχει ΣΙb και ΡΕ# και στην πορεία του τραγουδιού σε αρκετά μέτρα προσθέτει

¹⁵⁸ Βλ. 4.1.3 Η «ζυγιά» του Χορού της Τράτας, σελ. 63

¹⁵⁹ Βλ. Παράρτημα 3, 1. Παρτιτούρες καταγεγραμμένες από τον Ιάκωβο Ηλία σύμφωνα με την ευρωπαϊκή σημειογραφία.

¹⁶⁰ Βλ. Παράρτημα 3, 2. Παρτιτούρες καταγεγραμμένες σύμφωνα με το προσωπικό τρόπο γραφής του Ιάκωβου Ηλία.

δίεση στη νότα ΦΑ. Ο τρόπος γραφής του δρόμου *χιτζάζ* σύμφωνα με την «ανατολική» γραφή περιλαμβάνει στον οπλισμό του ΣΙb και ΜΙb όταν το τραγούδι βρίσκεται σε ρε τονικότητα.

Όπως παρατηρείται στο παράδειγμα υπάρχει μία ανορθογραφία στο τραγούδι. Η ΜΙb και η ΡΕ# στο άκουσμά τους είναι ίδιες στο συγκεκριμένο σύστημα (ίδιος φθόγγος) με διαφορετική ονομασία και διαφορετικό τρόπο γραφής. Έτσι λοιπόν φαίνεται σύμφωνα με τα παραπάνω, πως στο τραγούδι *Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα* ο Ιάκωβος Ηλίας ενώ χρησιμοποιεί στον οπλισμό του ΣΙb και ΡΕ# χωρίς να γνωρίζει το δρόμο *χιτζάζ* στην ουσία καταφέρνει να αναπαράγει το δρόμο χρησιμοποιώντας δίεση αντί για ύφεση στο ίδιο φθόγγο.

Αυτό συνέβαινε διότι όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε ο πρακτικός οργανοπαίχτης Χρήστος Οικονομόπουλος «τα παλαιότερα χρόνια εμείς οι πρακτικοί δεν χρησιμοποιούσαμε την ύφεση για να χαρακτηρίσουμε μία αλλοίωση. Αυτή που ξέραμε ήταν μόνο η δίεση. Συνήθως για ύφεση χρησιμοποιούσαμε τον όρο «μπεμόλ» και περισσότερο στη νότα ΣΙ. Λέγαμε δηλαδή – πάμε ένα κομμάτι από ΣΙ «μπεμόλ». Σε όλες τις άλλες νότες βάζαμε τη δίεση, ας πούμε ΡΕ#, ΦΑ#, ΣΟΛ#. Καταλαβαίνεις. Δεν γνωρίζαμε την ύφεση. Επειδή οι περισσότεροι δεν ξέραμε να διαβάζουμε νότες. Υπήρχαν όμως μερικοί που ήξεραν να διαβάζουν, αλλά και αυτοί το «μπεμόλ» χρησιμοποιούσαν όταν ήθελαν να χαρακτηρίσουν κάτι διαφορετικό από τη δίεση. Έτσι συνεννοούμασταν, ξέραμε από πού θα παίξουμε το κάθε τραγούδι»¹⁶¹.

Όπως παρατηρείται οι πρακτικοί οργανοπαίχτες των Μεγάρων είχαν δημιουργήσει ένα δικό τους είδος μουσικής ορολογίας που χρησιμοποιούσαν μεταξύ τους για να μπορούν να συνεννοούνται, ορολογία η οποία διαδόθηκε προφορικά από στόμα σε στόμα. Αυτός ο τρόπος προφορικής εκφοράς των οργανοπαιχτών φαίνεται πως επηρέασε τον Ιάκωβο Ηλία στον τρόπο γραφής του καθώς χρησιμοποίησε αυτό το είδος μουσικής ορολογίας που χρησιμοποιούσαν οι πρακτικοί οργανοπαίχτες για να καταγράψει το μεγαρίτικο ρεπερτόριο.

Το γεγονός αυτό προκύπτει από δύο πιθανούς παράγοντες. Ο Ιάκωβος Ηλίας αν και γνώστης της δυτικής μουσικής και σημειογραφίας πιθανόν να μην πληρούσε υψηλού επιπέδου ωδειακές γνώσεις για να μπορεί να καταγράψει το μεγαρίτικο ρεπερτόριο σύμφωνα με τους κανόνες της ευρωπαϊκής σημειογραφίας. Η απουσία

¹⁶¹ Τα στοιχεία αυτά προκύπτουν από άτυπη συνομιλία που είχα με τον πρακτικό οργανοπαίχτη Χρήστο Οικονομόπουλο στα Μέγαρα στις 11 Μαΐου 2011.

γνώσης του Ιάκωβου Ηλία για τους λαϊκούς δρόμους ίσως ήταν και ο παράγοντας της χρήσης της μουσικής ορολογίας των οργανοπαιχτών από μεριάς του αλλά και των σημείων αλλοίωσης που τοποθετούσε σε φθόγγους εντός του τραγουδιού. Όπως χαρακτηριστικά μου ανέφεραν οργανοπαίχτες των Μεγάρων σύμφωνα με τον Ιάκωβο Ηλία οι αλλοιώσεις αυτές έδιναν το άκουσμα του συγκεκριμένου δρόμου. Οι παραπάνω παράγοντες και η συνεργασία του Ιάκωβου Ηλία με πρακτικούς μεγαρίτες οργανοπαίχτες είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός προσωπικού τρόπου γραφής το οποίο χρησιμοποίησε για να καταγράψει το μεγαρίτικο ρεπερτόριο¹⁶².

Με την καταγραφή των τραγουδιών του Χορού της Τράτας η αντιστοιχία με τις βυζαντινές κλίμακες άλλαξε. Το γεγονός ότι ο Ιάκωβος Ηλίας είχε σπουδάσει κλασσική μουσική, του έδινε τη δυνατότητα να καταγράψει τα τραγούδια με βάση τις κλίμακες της δυτικής μουσικής, δηλαδή σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Σπύρου Μπερδελή, «ο Ιάκωβος επειδή ήξερε μουσική, έλεγε συνήθως πριν αρχίσουν να παίζουνε το τραγούδι – πάμε από ΡΕ ματζόρε – και οι άλλοι οργανοπαίχτες δεν καταλάβαιναν πολλές φορές τι έλεγε γιατί δεν ήξεραν (...) έπαιζαν συνήθως από εκεί που είχανε μάθει χωρίς να ξέρουν ότι αυτό ήτανε ΡΕ ή ΛΑ ή ΝΤΟ (...) ο Ιάκωβος όμως που ήξερε το είχε αντιληφθεί αυτό και έπαιζε σε αυτές τις τονικότητες ή πολλές φορές για να μπορέσει να αναδείξει τη φωνή του τραγουδιστή ή της τραγουδίστριας μάθαινε στους άλλους να παίζουνε το ίδιο μέρος αλλά από αλλού, άλλη τονικότητα (...) αυτό έφερνε και έναν εκνευρισμό να πούμε στον Ιάκωβο που ήτανε μουσικός»¹⁶³.

Στις σημερινές επιτελέσεις αυτή η αντιστοιχία στο ματζόρε και μινόρε τρόπο δεν υπάρχει. Πολλοί οργανοπαίχτες γνωρίζουν μουσική και είναι γνώστες των λαϊκών δρόμων με αποτέλεσμα πολλές φορές να χαρακτηρίζουν τα τραγούδια του Χορού της Τράτας, άλλοι σύμφωνα με την «ανατολική» μουσική και άλλοι σύμφωνα με τη δυτική. Αυτό το γεγονός δημιουργεί ένα κλίμα ασυνεννοησίας μεταξύ τους, το οποίο φαίνεται να επηρεάζει και το συνολικό παίξιμο της ορχήστρας.

Ως προς τη ρυθμική αγωγή των τραγουδιών του Χορού της Τράτας ο Ιάκωβος Ηλίας με την καταγραφή «άλλαξε» την ορολογία του ρυθμού που χαρακτηριζόταν

¹⁶² Τα στοιχεία αυτά προέκυψαν από άτυπες συνομιλίες που είχα με μεγαρίτες πρακτικούς οργανοπαίχτες οι οποίοι είχαν συνεργαστεί κάποιες φορές με τον Ιάκωβο Ηλία στο έθιμο του Χορού της Τράτας.

¹⁶³ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

μέχρι τότε από το μέτρημα των βημάτων των χορευτών, (δηλαδή για παράδειγμα η Λαμπρή Καμάρα μετριόταν σύμφωνα με τα χορευτικά βήματα-8 βήματα) με χρονικές αξίες υπό τη μορφή κλασματικών αριθμών (2/4, 7/9, 9/8, 3/4) οι οποίοι δήλωναν το ρυθμό των τραγουδιών. Φαίνεται λοιπόν ότι διαμόρφωσε τη ρυθμική αγωγή των τραγουδιών σύμφωνα με τη δυτική ευρωπαϊκή μουσική. Η διαφορετική εικόνα που ήθελε να προβάλλει για το ρεπερτόριο του εθίμου είχε να κάνει με τα πρότυπα της δυτικής μουσικής που είχε σπουδάσει, γεγονός που ερχόταν σε αντίθεση με τη μουσική των Μεγάρων η οποία λόγω της προφορικότητας της είχε αναπτύξει μία δική της ρυθμική ορολογία.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Σπύρου Μπερδελή αυτή η αλλαγή ορολογίας του ρυθμού των τραγουδιών φαίνεται πως δεν επηρέασε τους άλλους πρακτικούς οργανοπαίχτες γεγονός που φαίνεται μέσα από τα λεγόμενά του «πολλές φορές τους συμβούλευε όλους και ήθελε να βγαίνει κάτι τέλειο (...) αλλά σαν σπουδαγμένος μουσικός που ήτανε ήξερε πάντα το κάτι παραπάνω από τους άλλους (...) ας πούμε λέγανε πάμε τη Λαμπρή Καμάρα 8 (βήματα), ενώ ο Ιάκωβος έλεγε 2/4 (...) δεν τους πείραζε και πολύ, γιατί έβγαине πάντα ένα καλό αποτέλεσμα (...) αυτοί χρησιμοποιούσαν το δικό τους και ο Ιάκωβος το δικό του»¹⁶⁴.

Έτσι λοιπόν το ρεπερτόριο του εθίμου κατά την εποχή που ζούσε ο Ιάκωβος Ηλίας περιελάμβανε σε γενικές γραμμές τα εξής τραγούδια (αναφέρονται τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια): οι τράτες *Μικρό μου*, *Μαρίτσα Ρίτσα*, *Μόινα νενά σε* ρυθμό 7/8 και η *Λαμπρή Καμάρα* σε ρυθμό 2/4, ο *καρσιλαμάς* («Τα μελερίνια σου») σε ρυθμό 9/8, οι ανδρικοί χοροί *Ρουσάλια* σε ρυθμό 2/4, ο *Χατζηχρήστος* που είναι διττός χορός σε ρυθμό 2/4 (συρτό) και σε 3/4 (τσάμικο), το *καγκέλι Λεπενιώτικο* σε ρυθμό 7/8, τα συρτά *Γειτόνισσες*, *Κρίνος* σε ρυθμό 2/4 και τα *καλαματιανά το Πιπίνι*, *Της γαλανής το φόρεμα*, σε ρυθμό 7/8.

Ο Αντώνης Πέγκος, υπεύθυνος χοροδιδάσκαλος του *Λαογραφικού συλλόγου «ο Χορός της Τράτας»*, συνάδελφος και μαθητής του Ιάκωβου Ηλία, μου ανέφερε χαρακτηριστικά για τον Ιάκωβο Ηλία πως με την εμπειρία και τις γνώσεις που είχε ως μουσικός κατάφερε να «ξεκαθαρίσει» κάποια αμφισβητούμενα στοιχεία του ρεπερτορίου του Χορού της Τράτας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τράτα *Αη Γιώργης* που σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου, Σπύρο Μπερδελή

¹⁶⁴ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

και Αντώνη Πέγκο, δεν έχει «διασωθεί» το χορευτικό μοτίβο του τραγουδιού, παρά μόνο η μελωδία. «Εμείς με τον Ιάκωβο που το είχαμε συζητήσει, πολλές φορές αυτό το θέμα κατά τη διάρκεια εκεί του μαθήματος, καταλήξαμε ότι ο *Αη-Γιώργης* είναι δεκατεσσάρι. Δεκατέσσερα μέτρα. Δηλαδή, παίζει στο βιολί το τραγούδι, είναι έντεκα μέτρα και τρία είναι τα κοπανιαμένα. Και βγαίνει δεκατεσσάρι. Και χορεύεται όπως χορεύεται το *Λαμπρή Καμάρα*. Ενώ το *Λαμπρή Καμάρα* έχει πέντε μπροστά και τρία πίσω, οχτώ βήματα κ μέτρα, ο *Αη-Γιώργης* πάει έντεκα μπροστά και τρία πίσω, δεκατέσσερα. Με τη μουσική τώρα κατά τον Ιάκωβο»¹⁶⁵.

Το συγκεκριμένο τραγούδι προβληματίσε και συνεχίζει να προβληματίζει τους κατοίκους των Μεγάρων για το χορευτικό του μοτίβο. Αν και ο Ιάκωβος Ηλίας κατάφερε να δώσει ένα βασικό χορευτικό μοτίβο βασισμένος στη μελωδία και το ρυθμό του τραγουδιού, υπάρχουν μέχρι και σήμερα διαφωνίες ως προς το χορευτικό τρόπο επιτέλεσης του τραγουδιού. Επικρατούν δύο απόψεις ως προς το χορευτικό μοτίβο του τραγουδιού. Η πρώτη άποψη είναι αυτή που συμφωνεί με τον Ιάκωβο Ηλία και τα δεκατέσσερα βήματα και η δεύτερη άποψη είναι αυτή που υποστηρίζει τα έντεκα βήματα¹⁶⁶ δηλαδή τα έντεκα μέτρα του τραγουδιού χωρίς τα τρία μέτρα κοπανιαμένα. Οι απόψεις αυτές οδήγησαν σε διαφωνία για χρόνια πολλούς χοροδιδασκάλους και οργανοπαίχτες των Μεγάρων με αποτέλεσμα να προκύψει η κοινή απόφαση ότι λόγω έλλειψης στοιχείων του χορευτικού μοτίβου της τράτας *Αη Γιώργης* δεν θα χορεύεται παρά μόνο θα αναπαράγεται ως τραγούδι. Ο *Αη Γιώργης* είναι το εναρκτήριο τραγούδι του εθίμου του Χορού της Τράτας από το 1980 έως και σήμερα¹⁶⁷.

4.1.2 Οι χοροί του Χορού της Τράτας

Σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου, Σπύρο Μπερδελή και Αντώνη Πέγκο, το 1973 ο Ιάκωβος Ηλίας προέβη σε μία καινοτομία ως προς το τελεστικό μέρος του εθίμου του Χορού της Τράτας. Σε συνεργασία με τους υπόλοιπους οργανοπαίχτες εισήγαγε στο ρεπερτόριο του εθίμου περισσότερες τράτες, ανδρικούς (Ρουσάλια και Χατζηχρήστος) και μεικτούς χορούς (Καρσιλαμάς και

¹⁶⁵ Βλ. Συνέντευξη με τον Αντώνη Πέγκο, Μέγαρο, 22 Φεβρουαρίου 2011.

¹⁶⁶ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁶⁷ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

Καγκέλι). Η κίνηση αυτή ένταξε και τη συμμετοχή των ανδρών στο έθιμο καθώς τα προηγούμενα χρόνια στο έθιμο συμμετείχαν αποκλειστικά γυναίκες.

Με την εισαγωγή των καινούριων χορών στο έθιμο του Χορού της Τράτας δημιουργήθηκε η ανάγκη του Ιάκωβου Ηλία για τη «σωστή» επιτέλεση τους με αποτέλεσμα να εισάγει κάποιες αλλαγές. Η δραστηριότητά του στους φορείς *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»* και *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών*, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στις αλλαγές που πραγματοποίησε. Επηρεασμένος από τον τρόπο επιτέλεσης των παραστάσεων, σύμφωνα με τον οποίο οι χορευτές ολοκλήρωναν το χορό μπροστά στο κοινό και όχι με την πλάτη τους, ο Ιάκωβος Ηλίας προσάρμοσε αυτή την τεχνική στο έθιμο του Χορού της Τράτας με αποτέλεσμα την αλλαγή σε κάποια από τα τραγούδια.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε το καγκέλι που χορευόταν στο έθιμο του Χορού της Τράτας, όπου σύμφωνα με παλαιότερους οργανοπαίκτες αποτελούνταν από δέκα πάρτες (μέρη). Στο σύνολό του το μεγαρίτικο ρεπερτόριο αποτελείται από τραγούδια τα οποία διακρίνονται σε μέρη τις λεγόμενες πάρτες. Πρόκειται για μελωδικές φράσεις οι οποίες εναλλάσσονται μέσα στο τραγούδι και χρησιμεύουν κυρίως ως στάσεις για τη φωνή και ως ανάδειξη του σολιστικού οργάνου. Οι φράσεις αυτές τις περισσότερες φορές εναλλάσσονται από μείζονα σε ελάσσονα τρόπο εμπλουτίζοντας μελωδικά και ακουστικά το τραγούδι¹⁶⁸. Ο Ιάκωβος Ηλίας για να πραγματοποιήσει το κλείσιμο του χορού όπως στις παραστάσεις κατήγγησε τις δύο τελευταίες πάρτες από το καγκέλι και διατήρησε τις οχτώ από αυτές¹⁶⁹. Το γεγονός αυτό, εξυπηρέτησε τόσο τους ίδιους τους οργανοπαίκτες όσο και τους χορευτές με αποτέλεσμα το καγκέλι, να παίζεται και να χορεύεται μέχρι και σήμερα μόνο με τις οχτώ πάρτες «κατά Ιάκωβο», όπως χαρακτηριστικά λένε.

Σε αρκετούς ακόμη χορούς ο Ιάκωβος Ηλίας «παρενέβη» έχοντας ως σκοπό τη «σωστή» τους επιτέλεση, σύμφωνα με τα πρότυπα των φορέων που συνεργαζόταν. Το γεγονός αυτό, έδωσε από πλευράς χορευτικού μοτίβου μία καινούρια «διάσταση» στον τρόπο τέλεσης του εθίμου, αλλά και στους ίδιους τους τελεστές μεταδίδοντας έναν αέρα «παράστασης».

¹⁶⁸ Στοιχεία τα οποία προέκυψαν από συνομιλίες μου με τραγουδιστές και οργανοπαίχτες των Μεγάρων.

¹⁶⁹ Βλ. Συνέντευξη με τον Αντώνη Πέγκο, Μέγαρο, 22 Φεβρουαρίου 2011.

4.1.3 Η «ζυγιά» του Χορού της Τράτας

Πριν από το 1973 οι γυναίκες που τραγουδούσαν στο έθιμο δεν συνοδεύονταν από όργανα, με αποτέλεσμα να αποκτήσουν έναν εσωτερικό ρυθμό με τον οποίο χόρευαν και τραγουδούσαν. Η εισαγωγή των «παραδοσιακών» οργάνων (βιολί, λαούτο, σαντούρι) στο τελετουργικό μέρος του εθίμου, από τον Ιάκωβο Ηλία το 1973 και η συνοδεία των φωνών δημιούργησε μία νέα φυσιογνωμία του εθίμου αλλά και έναν καινούριο χρόνο πιο αλέγρο¹⁷⁰ σε σχέση με αυτόν που υπήρχε¹⁷¹. Έτσι το τελετουργικό μέρος του εθίμου του Χορού της Τράτας απέκτησε ένα άλλο ύφος που επηρέασε, όχι μόνο την εσωτερικότητα του χορού και τον εσωτερικό ρυθμό των γυναικών που τραγουδούσαν αλλά ακόμα και των ίδιων των οργανοπαιχτών, οι οποίοι έπρεπε να συνδυάσουν το δικό τους ρυθμό με τον προϋπάρχοντα ρυθμό των γυναικών. Αυτός ο συνδυασμός επιτεύχθηκε έως έναν βαθμό με τις πρόβες που πραγματοποιούνταν ανάμεσα στις χορεύτριες και στην ορχήστρα¹⁷² λίγες ημέρες πριν από την τέλεση του εθίμου.

Φαίνεται ότι ενώ η ρυθμική αγωγή του εθίμου ήταν πριν την εισαγωγή των οργάνων αργή, μετέπειτα εξελίχθηκε σε έναν πιο γρήγορο ρυθμό ο οποίος διατηρήθηκε για κάποιες δεκαετίες ακόμα. Σύμφωνα με τους συνομιλητές-πληροφορητές μου, Σπύρο Μπερδελή και Δημήτριο Ηλία, στις σημερινές επιτελέσεις του εθίμου αυτός ο γρήγορος ρυθμός δεν υφίσταται αλλά όλα τα τραγούδια του Χορού της Τράτας αναπαράγονται σε έναν πιο αργό ρυθμό. Φαίνεται λοιπόν πως οι κάτοικοι των Μεγάρων επέστρεψαν στο «παλιό» ρυθμικό μοτίβο των χορών δημιουργώντας ξανά μία άλλη εικόνα για το έθιμο και το χορευτικό τους ρεπερτόριο.

Η εισαγωγή της «παραδοσιακής» ορχήστρας στο τελετουργικό μέρος του εθίμου όμως έφερε και κάποιες αλλαγές ως προς τη σύνθεσή της (ορχήστρας). Ο Ιάκωβος Ηλίας εισήγαγε περισσότερα βιολιά, δύο σαντούρια, ένα τουμπελέκι, δύο λαούτα και πολλές φορές και κλαρίνο στην «παραδοσιακή» ορχήστρα που συνόδευε το έθιμο, δημιουργώντας ένα διευρυμένο πλέον μουσικό σχήμα. Σύμφωνα με τον Σπύρο Μπερδελή και τον Δημήτριο Ηλία, ο Ιάκωβος Ηλίας είχε αποκτήσει την ιδιότητα του «μαέστρου»¹⁷³ μέσα στο μουσικό σχήμα λόγω των σπουδών του και των

¹⁷⁰ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010

¹⁷¹ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁷² Βλ. Συνέντευξη με τον Αντώνη Πέγκο, Μέγαρα, 22 Φεβρουαρίου 2011.

¹⁷³ Βλ. Συνέντευξη με την Αιμιλία Θεοδοσίου, Μέγαρα, 15 Ιουλίου 2009.

ωδειακών του γνώσεων¹⁷⁴ και προσπαθούσε πάντοτε να διατηρεί «σωστά» το ρόλο των οργάνων μέσα στο σχήμα¹⁷⁵. «Αν υπήρχαν δύο ή τρία βιολιά επιδίωκε να μοιράζει τις πάρτες μεταξύ τους ώστε να βγαίνει ένα «σωστό» και άρτιο αποτέλεσμα κρατώντας όμως για τον εαυτό του τις περισσότερες (πάρτες) καθώς ήταν ο «μαέστρος»¹⁷⁶ του σχήματος και ο «σπουδαγμένος»¹⁷⁷ μουσικός σε σχέση με τους υπόλοιπους οργανοπαίχτες»¹⁷⁸.

Φαίνεται ότι η ιδιότητα του συν γενική: ως «μαέστρου» είχε να κάνει με την αυτοπροβολή του η οποία εκφράστηκε μέσα από την επιθυμία του να δημιουργήσει μία ορχήστρα αστικών προδιαγραφών στα Μέγαρα και να τη διευθύνει σύμφωνα με τα πρότυπα που είχε διαμορφώσει από τη δραστηριότητά του στην Αθήνα και από τις συνεργασίες που είχε πραγματοποιήσει σε επίπεδο δισκογραφίας και παραστάσεων, προβάλλοντας παράλληλα μία εικόνα των Μεγάρων διαφορετική από αυτήν που ήταν στην πραγματικότητα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα στη διεύρυνση του μουσικού σχήματος αποτέλεσε η συνεργασία του Ιάκωβου Ηλία με το Βασίλη Σκαλιώτη, από το 1978 έως το 1986. Ο Βασίλης Σκαλιώτης εμφανιζόταν συστηματικά εκείνα τα χρόνια στο έθιμο του Χορού της Τράτας παίζοντας κλαρίνο¹⁷⁹.

Το 1980 και ενώ το μουσικό σχήμα συνέχιζε να συνοδεύει το τελετουργικό μέρος του εθίμου του Χορού της Τράτας, πραγματοποιήθηκε ακόμα μία αλλαγή ως προς τη σύνθεση του σχήματος. Ο Ιάκωβος Ηλίας πήρε τις γυναικείες φωνές από το τέλος του χορού και τις ενέταξε στην ορχήστρα ως τραγουδίστριες. Οι τραγουδίστριες αναπαρήγαγαν τις τράτες που πριν τραγουδούσαν οι γυναίκες στο τέλος του χορού. Έτσι φαίνεται ότι το μουσικό σχήμα απέκτησε μία άλλη σύνθεση εντάσσοντας τις γυναικείες φωνές δίπλα στα όργανα, αφού πριν υπήρχε μόνο μία αντρική φωνή αυτή του Σπύρου Μπερδελή. Αναφέρονται ενδεικτικά οι πιο γνωστές τραγουδίστριες του Χορού της Τράτας: Ευθαλία Ανδρέου, Αιμιλία Θεοδοσίου και η νεότερη γυναικεία

¹⁷⁴ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹⁷⁵ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010

¹⁷⁶ Βλ. Συνέντευξη με την Αιμιλία Θεοδοσίου, Μέγαρα, 15 Ιουλίου 2009.

¹⁷⁷ Βλ. Συνέντευξη με την Αιμιλία Θεοδοσίου, Μέγαρα, 15 Ιουλίου 2009.

¹⁷⁸ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010 και συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁷⁹ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

φωνή Κατερίνα Ρήγα. Παράλληλα φαίνεται πως η εισαγωγή των γυναικείων φωνών στην ορχήστρα «άλλαξε» και τη μορφή του τελετουργικού μέρους του έθιμου, αφού πλέον δεν υπήρχαν στο τέλος του χορού γυναίκες να αναπαράγουν το τραγούδι της τράτας. Έτσι το τελετουργικό μέρος περιορίστηκε στην αναπαραγωγή του χορού από τις γυναίκες επηρεάζοντας και τη δομή του ίδιου του έθιμου.

Τα νεωτερικά στοιχεία που είχαν εισαχθεί ήδη στο έθιμο φαίνεται πως επηρέασαν την εξέλιξη του, το οποίο από «γλέντι», έγινε η επίσημη πολιτιστική εκδήλωση της πόλης των Μεγάρων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να επηρεάσει το ίδιο το χορευτικό δρώμενο, αφού κάθε αλλαγή στον τρόπο ζωής και τις συνήθειες μιας κοινότητας επιφέρει αλλαγές στο χορό, στη μορφή και στην λειτουργία του.

Στις σημερινές επιτελέσεις η σύνθεση του μουσικού σχήματος που συνοδεύει το έθιμο του Χορού της Τράτας αποτελείται από τρία βιολιά, σαντούρι, δύο λαούτα, κιθάρα, ούτι, δύο τουμπελέκια, μία αντρική και μία γυναικεία φωνή. Η σύνθεση του δεν διαφέρει σημαντικά από αυτήν του Ιάκωβου Ηλία καθώς διατηρεί τον ίδιο αριθμό οργάνων στο σύνολο του.

Φαίνεται ότι η καινοτομία αυτή του Ιάκωβου Ηλία στη σύνθεση του μουσικού σχήματος εδραιώθηκε αφού μέχρι και σήμερα εν έτη 2011 το μουσικό σχήμα αποτελείται παραπάνω από τέσσερα όργανα. Σύμφωνα όμως με συνομιλίες που είχα με Μεγαρίτες οργανοπαίχτες που συμμετέχουν στο έθιμο του Χορού της Τράτας, από το 1995 τα όργανα του μουσικού σχήματος δεν καταφέρνουν να «διατηρούν» το ρόλο τους, όπως στην περίπτωση του Ιάκωβου Ηλία. Τα τρία βιολιά με το ούτι αναπαράγουν ακριβώς τα ίδια μέρη, τα λαούτα με τα δύο τουμπελέκια δεν συγχρονίζονται στο ρυθμικό μοτίβο δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα μη επιθυμητό αποτέλεσμα, επηρεάζοντας τη χορευτική κίνηση των χορευτών-χορευτριών και παράλληλα το ίδιο το έθιμο.

Τα νεωτερικά στοιχεία που εισήχθησαν στο έθιμο του Χορού της Τράτας μέσα από τις «επεμβάσεις» του Ιάκωβου Ηλία κατέστησαν τον εκσυγχρονισμό του έθιμου αναγκαίο, ειδικά στα πλαίσια μίας πόλης, όπου σύμφωνα με την τεχνολογική ανάπτυξη και υπό το βάρος της νεωτερικότητας¹⁸⁰ η κοινωνία της εξελίσσονταν

¹⁸⁰ Ο όρος νεωτερικότητα εμφανίστηκε στα τέλη του 18^{ου} αιώνα την εποχή του Διαφωτισμού, προκειμένου να περιγράψει τις κοινωνίες του δυτικού κόσμου, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από την πολιτική δημοκρατία, την τεχνολογική ανάπτυξη ως αποτέλεσμα της εκβιομηχάνισης και της ορθολογικής κοινωνικής οργάνωσης, βλ. Λέκκας Π., *Το παιχνίδι με τον χρόνο: εθνικισμός και νεωτερικότητα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σελ. 16.

ραγδαία¹⁸¹. Παράλληλα σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου, οι «επεμβάσεις» που πραγματοποίησε ο Ιάκωβος Ηλίας στο έθιμο του Χορού της Τράτας ήταν αυτές που οδήγησε στη σύνδεση του ονόματος του με το έθιμο.

Για τους Αντώνη Πέγκο και Σπύρο Μπερδελή, η «καινοτομία του Ιάκωβου Ηλίας» με την εισαγωγή της «παραδοσιακής» ορχήστρας στο έθιμο του Χορού της Τράτας αποτέλεσε σταθμό για τη μουσική ταυτότητα των Μεγάρων αλλά και για το ίδιο το έθιμο. Ο Ιάκωβος Ηλίας, έχοντας ήδη αποκτήσει τη φήμη του επαγγελματία οργανοπαίχτη βιολιστή που καταγόταν από τα Μέγαρα, σύμφωνα με όσα μου ανέφερε ο Δημήτριος Ηλίας κατάφερε να «φέρει το κοινό του στο πανηγύρι των Μεγάρων (...) άσε που είχε συντελέσει και πάρα πολύ η σιδηροδρομική γραμμή τότε που είχε φτιαχτεί. Οι περισσότεροι έπαιρναν το τρένο από την Αθήνα την Εύβοια και από όλη την Αττική τότε και ξέρανε ότι ερχόντουσαν για το πανηγύρι της τράτας. Την Τρίτη του Πάσχα ερχότανε πορεία στα Μέγαρα για την Τράτα (...) εδώ ερχόντουσαν να δούνε όχι τον Αη Γιάννη που λέμε, αλλά ερχόντουσαν να ιδούνε την τράτα και τον Ιάκωβο να παίζει»¹⁸².

Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο Χορός της Τράτας να γίνει ευρύτερα γνωστός, αποκτώντας μία πιο εμπορευματοποιημένη μορφή και προσελκύνοντας περισσότερο κόσμο από τις γειτονικές περιοχές. Ωστόσο, οι πληροφορητές-συνομιλητές μου, Δημήτριος Ηλίας και Σπύρος Μπερδελής κρίνουν αρνητικά το γεγονός της εμπορευματοποίησης του εθίμου αυτού, καθώς πλέον ο Χορός της Τράτας έχει αποσυνδεθεί από την «παραδοσιακή» του μορφή, δηλαδή την αγωνία των κοριτσιών που σκόπευαν να δηλώσουν τον έρωτά τους στους νέους που τους ενδιέφεραν, ούτε και με την απλή εκδήλωση της εορταστικής διάθεσης των Μεγαριτών.

Και ενώ σήμερα εντείνεται η προσπάθεια των κατοίκων για την «διατήρηση» της παράδοσης των Μεγάρων και συνεχίζεται η διεξαγωγή του εθίμου ως «επίσημης πολιτιστικής εκδήλωσης» της πόλης, τα νέα δεδομένα¹⁸³ που εισβάλλουν από τα μέλη της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, των Πολιτιστικών φορέων και των λαογραφικών συγκροτημάτων, δεν καταφέρνουν να διασφαλίσουν την ενότητα και την ισορροπία ανάμεσα στο παλιό που ήδη υπάρχει (παράδοση) και στο καινούριο που έρχεται. Από αυτή την άποψη, η συμβολή του Ιάκωβου Ηλίας, φαίνεται πως είχε να κάνει με

¹⁸¹ Βρύζας Κ., ό.π., σελ. 193.

¹⁸² Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁸³ Μικροφωνική κάλυψη, ορχήστρα μουσικών οργάνων, προσκλήσεις, διαφημιστικά περίπτερα των τοπικών προϊόντων, βιντεοσκόπηση, κ.ά.

αρνητικό αντίκτυπο στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας των Μεγάρων, αφού σύμφωνα με τους Μεγαρίτες, χάθηκε ο «παραδοσιακός» χαρακτήρας του έθιμου και αντικαταστάθηκε από την τουριστική και εμπορευματοποιημένη μορφή του.

Ωστόσο το έθιμο του Χορού της Τράτας εξελίχθηκε μέσα στο χρόνο και πέρασε από διάφορες διαδικασίες μορφοποίησης. Αν και ο Ιάκωβος Ηλίας εμφανίστηκε να συμμετέχει μόλις το 1962, το έθιμο ήδη είχε περάσει σε μια διαδικασία αλλαγής. Από το 1973 έως το 1986 όπου ο Ιάκωβος Ηλίας πραγματοποίησε τις παραπάνω καινοτομίες, φαίνεται πως θέλησε να διαμορφώσει μία διαφορετική εικόνα για τη μουσική παράδοση των Μεγάρων, η οποία στηριζόταν στις αντιλήψεις του προς τα ευρωπαϊκά πρότυπα, σε έναν τόπο όπου στην ουσία δεν μπορούσε να υποστηριχθεί το αστικό στοιχείο, προβάλλοντας μία εικόνα για τη μουσική παράδοση της πόλης όχι «αληθή».

4.2. Διδασκαλία και τεχνική

Ο Ιάκωβος Ηλίας εκτός από την δραστηριότητα ως επαγγελματία βιολιστή, ασχολήθηκε και με την διδασκαλία του βιολιού. Στα Μέγαρα είχε τρεις μαθητές, το Γιώργο Βαρελά, ο οποίος υπήρξε μαθητής του από το 1978 έως το 1985, τον Αντώνη Πέγκο από το 1980 έως το 1983 και το Θανάση Μαργέτη από το 1980 έως το 1986.

Σύμφωνα με τους μαθητές του Γιώργο Βαρελά και Αντώνη Πέγκο, ο Ιάκωβος Ηλίας ήταν καλός δάσκαλος και κατείχε ένα σημαντικό προσόν για αυτούς, τη μεταδοτικότητα. Όσον αφορά τον τρόπο διδασκαλίας του, ο Ιάκωβος Ηλίας χρησιμοποιούσε τη μέθοδο της μίμησης κατά την οποία αρχικά έπαιζε αυτός το κομμάτι αργά, καθαρά και ανά μέρος και στη συνέχεια επαναλάμβανε ο μαθητής. Χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αντώνης Πέγκος σε συνέντευξη που μου έδωσε: «είχε μία τεχνική πολύ καλή, ήτανε από τους δασκάλους που μπορούν να μεταδώσουν αυτό που ξέρουν και πήραμε αρκετά πράγματα. Ενώ άλλοι δάσκαλοι μπορούν να θέλουν να μεταδώσουν, αλλά δεν μπορούν να το μεταδώσουν. Όπως ήτανε ο Κώστας, ο ανιψιός του. Ήθελε να μεταδώσει, αλλά δεν μπορούσε να το μεταδώσει (...) ο Ιάκωβος είχε τον τρόπο, την τεχνική καθαρά, τα δάχτυλα πάνω στο κοντάκι του βιολιού, στο έκανε αργά να το δεις»¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Βλ. Συνέντευξη με τον Αντώνη Πέγκο, Μέγαρα, 22 Φεβρουαρίου 2011.

Ο Ιάκωβος Ηλίας σύμφωνα με τους μαθητές και συνεργάτες του είχε αναπτύξει τεχνικές οι οποίες τον διέκριναν από τις πρακτικές των υπόλοιπων βιολιστών της εποχής: «Στο τσαγκάρικο που είχε ο πατέρας μου υπήρχε ένα παλιό μαγνητόφωνο. Από κει ακούγανε πολλά δημοτικά τραγούδια από τον Κεντρικό Ελληνικό Σταθμό, έτσι τον λέγανε της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Όταν έβαζε δημοτικά τραγούδια και έπαιζε ο Ιάκωβος, ο πατέρας μου τον καταλάβαινε από το παίξιμό του και έλεγε το παίξιμο του Ιάκωβου, εδώ παίζει ο Ιάκωβος και μετά που λέγανε ποιοι παίζανε έλεγε Ιάκωβος Ηλίας βιολί»¹⁸⁵.

Αυτή η τεχνική σύμφωνα με τον Αντώνη Πέγκο, αφορά στον τρόπο που χειριζόταν το ρυθμικό μέρος των τραγουδιών και με τον τρόπο που εμπλούτιζε τη μελωδία. «Ήτανε σωστός στα μετρήματά του και στις φωνές τις απλές τις έκανε διπλές, τριπλές (...) το γέμιζε να. Τόσο πολύ που καμιά φορά ήτανε τόσο πολύ γεμισμένο που δεν χρειαζότανε»¹⁸⁶. Σημαντικό παράγοντα αυτής της τεχνικής, διαδραμάτισε ο χειρισμός του δοξαριού του, όπου σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους Σπύρο Μπερδελή και Αντώνη Πέγκο, ο Ιάκωβος Ηλίας είχε μια συγκεκριμένη τεχνική που έδινε ένα διαφορετικό ύφος, ένα διαφορετικό χρώμα από τους άλλους βιολιστές. Έπαιζε στη μέση του δοξαριού, κάνοντας μικρές δοξαριές, με αποτέλεσμα να εμπλουτίζει τη μελωδία με τρίλιες. «Είχε κάτι πιο γλυκό, κάτι πιο... και αφού ήτανε μουσικός κανονικός, δηλαδή έγγραφε μουσική, πρόσεχε πιο πολύ το παίξιμό του. Εγώ εκεί το οφείλω αυτό και στην αγάπη του προς το όργανο που έπαιζε. Γιατί πάντα, πάντα είχε το όργανο μαζί του. Δεν υπήρχε περίπτωση να τον ιδείς κάποια στιγμή χωρίς να μην κρατάει το βιολί. Ό,τι μέρα και αν ήτανε, ό,τι ώρα και αν ήτανε, το βιολί το είχε μαζί του, όπως έχουμε σήμερα το πουκάμισο μας που φοράμε. Ένα τέτοιο πράγμα»¹⁸⁷.

Χαρακτηριστικά ανέφεραν οι συνεργάτες του Σπύρος Μπερδελής και Αιμιλία Θεοδοσίου, πως ο Ιάκωβος Ηλίας με την τεχνική του και το παίξιμό του βοηθούσε τους τραγουδιστές, τόσο στις αναπνοές όσο και στα γυρίσματα τους, αναδεικνύοντας τις φωνές τους και «ομορφαίνοντας»¹⁸⁸ το τραγούδι. Επίσης σημαντικό μέλημα του αποτελούσαν οι χορευτές, τους οποίους βοηθούσε στο χορό τους, τόσο στα πατήματά

¹⁸⁵ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

¹⁸⁶ Βλ. Συνέντευξη με τον Αντώνη Πέγκο, Μέγαρο, 22 Φεβρουαρίου 2011.

¹⁸⁷ Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹⁸⁸ Βλ. Συνέντευξη με την Αιμιλία Θεοδοσίου, Μέγαρο, 15 Ιουλίου 2009.

τους, όσο και στην διάθεσή τους. «Και τότε έπρεπε να το κάνουνε γιατί όσο πιο πολύ μερακλωνότανε ο χορευτής, τόσα πιο πολλά λεφτά πλήρωνε. Τότε το μεροκάματο ήτανε με τα λεφτά»¹⁸⁹. Από τις συνομιλίες που είχα με μέλη της μεγαρίτικης κοινότητας προκύπτει το στοιχείο ότι η μέριμνα του Ιάκωβου Ηλία για καλό γλέντι συνδεόταν άμεσα με την προσδοκία του για ένα «καλύτερο» μεροκάματο.

Σύμφωνα με τους συνεργάτες του, Σπύρο Μπερδελή, Αιμιλία Θεοδοσίου και Αντώνη Πέγκο, την τεχνική του την εφάρμοσε σε όλα τα τραγούδια που έπαιζε, σε διαφορετικά ρεπερτόρια, δημιουργώντας έτσι το προσωπικό του ύφος. Σύμφωνα με τον Σπύρο Μπερδελή, σε αυτό που μειονεκτούσε ήταν το ταξίμι διότι «δεν είχε τόσο πολύ παράπονο, αλλά πολλές φορές το πετύχαινε και το σχολίαζε»¹⁹⁰. Ο Ιάκωβος Ηλίας φαίνεται να μην ήταν γνώστης των λαϊκών δρόμων, γεγονός που αποδείχθηκε να αποτέλεσε μια «παιχτική» αδυναμία του που είχε αντίκτυπο και στην αδυναμία του να παίζει ταξίμια-αυτοσχεδιασμούς.

Ο Ιάκωβος Ηλίας ήταν γνώστης ενός μεγάλου αριθμού ρεπερτορίου, γεγονός που προέκυπτε κυρίως από την δραστηριότητά του στους φορείς *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»* και *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών*, αλλά και από τη συμμετοχή του σε μικρή ηλικία, σε πανηγύρια, γάμους και γλέντια που πραγματοποιούνταν σε όλη τη Ελλάδα, έχοντας τη δυνατότητα να ανταπεξέρχεται σε πολλές περιστάσεις (γάμους, βαφτίσια, αρραβώνες, γλέντια, πανηγύρια, εκδηλώσεις κά). Αυτή η ιδιαιτερότητα του πρόσφερε ένα μεγάλο αριθμό προτάσεων για δουλειές¹⁹¹.

Σε επίπεδο διδασκαλίας, ο Ιάκωβος Ηλίας προτιμούσε το μεγαρίτικο ρεπερτόριο. Σύμφωνα με το μαθητή του Αντώνη Πέγκο, η προτίμηση του Ιάκωβου Ηλία για το μεγαρίτικο ρεπερτόριο προερχόταν κυρίως από την επιθυμία των ίδιων των μαθητών του οι οποίοι αν μάθαιναν να παίζουν βιολί, αυτό που επιθυμούσαν ήταν να παίζουν στον Αη Γιάννη το Χορευταρά το τοπικό τους ρεπερτόριο, «αν μάθουμε, να μάθουμε πρώτα τα δικά μας, με σκοπό αν παίζουμε ποτέ, να παίζουμε στον Αη Γιάννη. Πού να παίζουμε; Πού θα πηγαίναμε; Στα γλέντια; Το φοβότανε και

¹⁸⁹Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹⁹⁰Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

¹⁹¹Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010, συνέντευξη με τον Αντώνη Πέγκο, Μέγαρο, 22 Φεβρουαρίου 2011, συνέντευξη με την Αιμιλία Θεοδοσίου, Μέγαρο, 15 Ιουλίου 2009.

αυτό, μη του κλέψουμε, όχι την τεχνική, αλλά τη δουλειά»¹⁹². Έτσι λοιπόν αν και ο Ιάκωβος Ηλίας, ήταν πρόθυμος να διδάξει και να δείξει την τεχνική του στους μαθητές του, παρέμενε επιφυλακτικός στην επιλογή του ρεπερτορίου, ικανοποιώντας βέβαια την «επιθυμία» των μαθητών του για την εκμάθηση του μεγαλύτερου ρεπερτορίου, εξασφαλίζοντας όμως με αυτό τον τρόπο κυρίως την δική του εργασία και αμοιβή.

Το γεγονός αυτό αποτελεί κοινό φόβο πολλών επαγγελματιών μουσικών. Αυτός είναι ενδεχομένως και ο σοβαρότερος λόγος που οι περισσότεροι μουσικοί έχουν μάθει μουσική «κλέβοντας» και όχι σε πλαίσιο οργανωμένης μαθητείας δίπλα σε κάποιον επαγγελματία μουσικό.

Οι μαθητές του Ιάκωβου Ηλία, Αντώνης Πέγκος και Γιώργος Βαρελάς, ύστερα από το θάνατό του, δεν καταπαύστηκαν με το βιολί, με αποτέλεσμα να χαθεί ίσως ένα μεγάλο μέρος της τεχνικής και του ύφους του Ιάκωβου Ηλία. Ο Θανάσης Μαργέτης, υπήρξε ο μόνος που ασχολήθηκε επαγγελματικά με το βιολί και μετά το θάνατο του Ιάκωβου Ηλία.

4.3 Λαογραφική δραστηριότητα του Ιάκωβου Ηλία

Η τάση αναζήτησης και καταγραφής των εκφραστικών δημιουργιών του αγροτικού κόσμου κατά το 19^ο αιώνα, δεν μπορούσε να αποσυνδεθεί από την ανάπτυξη των πολιτικών και πνευματικών ρευμάτων του εθνορομαντισμού αντίστοιχα. Η διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης στους λαούς της Ευρώπης, συνδέθηκε με την ανακάλυψη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κάθε «λαού», ως μοναδικών και ιστορικά «αναλλοίωτων» στοιχείων του έθνους, που αναζητήθηκαν με ένταση μέσα από τα λαϊκά τραγούδια. Τη συγκεκριμένη περίοδο, λοιπόν έρχονται στο φως εκδόσεις, οι οποίες οξύνουν το ενδιαφέρον για τα λαϊκά τραγούδια, τα παραμύθια και ευρύτερα τα έθιμα όλων των Ευρωπαϊκών, αλλά και των Βαλκανικών χωρών.

Μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους, το ενδιαφέρον των ελλήνων διανοούμενων για τα τραγούδια του λαού άνησε. Εκείνη την εποχή έκανε την εμφάνισή του στο λαογραφικό χώρο ο Ν. Πολίτης, όπου στα πλαίσια της υπεράσπισης του ελληνικού έθνους από τις «αλύπητες ανθελληνικές βολές» εδραίωσε

¹⁹² Βλ. Συνέντευξη με τον Αντώνη Πέγκο, Μέγαρο, 22 Φεβρουαρίου 2011.

στην Ελλάδα την επιστήμη της Λαογραφίας. Χρησιμοποιώντας λοιπόν, τον κλασικό ορισμό της Λαογραφίας και ενώ παράλληλα τα ενδιαφέροντα της εποχής εκείνης αφορούσαν κατά βάση τη λαϊκή ψυχή, τον ιδεαλισμό και τον ρομαντισμό, ο Νικόλαος Πολίτης τόνισε τη σχέση μεταξύ υλισμού και πνεύματος, τη διάρκεια και τη σταθερότητα, μέσα από τη δυνατότητα του ανθρώπου να ορίζει και να αλλάζει τα πράγματα, όταν το επιτρέπουν οι συνθήκες¹⁹³.

Στον αντίποδα αυτού του τρόπου σκέψης, βρέθηκε ο Κυριακίδης, ο οποίος υποστήριξε πως για να γνωρίσει κανείς τις εκδηλώσεις του λαού, θα έπρεπε να υπάρξει η γνώση του παρελθόντος. Σήμερα ο ορισμός αυτός, δεν μπορεί να σταθεί, διότι υπάρχουν πολλοί και διαφορετικοί πολιτισμοί, οι οποίοι δεν παράγουν ούτε καταναλώνουν τα ίδια στοιχεία¹⁹⁴.

Η ανάγκη της αντιστοιχίας των λαϊκών αυτών δημιουργιών με τις ποιητικές δημιουργίες της αρχαιότητας, έφερε ως αποτέλεσμα τη θεωρία της συνέχειας του αρχαίου, του μεσαιωνικού και του νεότερου ελληνικού κράτους. Τα δημοτικά τραγούδια, αποτέλεσαν το κύριο αντικείμενο στη σκέψη των διανοούμενων του 19ου αιώνα, ως την έκφραση του αγωνιστικού φρονήματος, του ηρωισμού και μιας αντιστασιακής διάθεσης των Ελλήνων κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας. Στο βαθμό που τα στοιχεία για μια τέτοια προσέγγιση δεν υπήρχαν ή δεν ήταν ιδιαίτερα έντονα πολλοί συλλογείς δημοτικών τραγουδιών προέβαιναν σε μια σειρά «διορθώσεων», που η νεότερη έρευνα τις έχει χαρακτηρίσει ως «νοθεύσεις» των τραγουδιών¹⁹⁵. Οι επεμβάσεις αυτές είχαν να κάνουν με τη γλωσσική «βελτίωσή» τους, τη μεταγραφή τους δηλαδή σε μια κοινή νεοελληνική γλώσσα απαλλαγμένη από τοπικούς γλωσσικούς ιδιοματισμούς. Απαλείφθηκαν λέξεις αλβανικής ή τουρκικής προέλευσης, τροποποιήθηκαν φθόγγοι, και παράλληλα στίχοι εξαφανίστηκαν, άλλαξαν περιεχόμενο ή προστέθηκαν νέοι, ώστε η τελική μορφή να είναι εντάξιμη στα ελληνοπρεπή σχήματα που προωθούσαν.

Ωστόσο, η επίδραση και η εισαγωγή γλωσσικών και εθιμικών στοιχείων που ήταν μη ελληνικά είχε δημιουργήσει ένα κλίμα αμφισβήτησης της αρχαιοελληνικής καταγωγής των Νεοελλήνων, με πρωτοστάτη το Γερμανό ιστορικό Jacob Philipp Fallmerayer, ο οποίος είχε αναπτύξει μία θεωρία σχετικά με την προέλευση και τη

¹⁹³ Πολίτης Ν., *Εκλογές από τα τραγούδια της ξενιτιάς*, Αθήνα 1966.

¹⁹⁴ Κυριακίδης Σ., *Το δημοτικό τραγούδι: Συναγωγή μελετών*, Αθήνα 1998.

¹⁹⁵ Τερζοπούλου Μ. και Ψυχογιού Ε., «'Άσματα' και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών», *Εθνολογία*, τόμος 1, 1992, σελ. 35.

σύνθεση του σύγχρονου του ελληνικού πληθυσμού. Συγκεκριμένα, ο Fallmerayer υποστήριξε ότι οι νεοέλληνες του 1830 δεν ήταν γνήσιοι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων εξαιτίας της εγκατάστασης σλαβικών φύλων στο βαλκανικό χώρο και ειδικά στις περιοχές της κλασικής αρχαιότητας. Το αποτέλεσμα ήταν η νόθευση της ελληνικής φυλής και ο εκσλαβισμός της, ώστε οι σύγχρονοι Έλληνες να μην έχουν πλέον καμία φυλετική σχέση με τους αρχαίους Έλληνες. Η διατύπωση αυτής της θεωρίας προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και ουσιαστικά «έπληττε» την εθνική ταυτότητα των Ελλήνων, οι οποίοι είχαν στηριχθεί στη φυλετική τους ενότητα προκειμένου να συνασπιστούν απέναντι στους Οθωμανούς Τούρκους και να οργανώσουν την εθνική επανάσταση του 1821. Σύντομα φάνηκε επιτακτική η ανάγκη για διατύπωση αντιλόγου απέναντι στη θεωρία του Fallmerayer και οι ιστοριογράφοι Σπυρίδων Ζαμπέλιος και Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος στα μέσα του 19^{ου} αιώνα έθεσαν τις βάσεις για τη συγκρότηση της ιστορικής επιστήμης και για την απόδειξη της συνέχειας της ελληνικότητας, μέσω της αποκατάστασης του Βυζαντίου ως της εξέλιξης του αρχαίου ελληνικού κόσμου¹⁹⁶.

Η λογική αυτή της πολιτισμικής συνέχειας με την αρχαιότητα συνεχίστηκε και όταν πια δεν υπήρχαν ιστορικές συγκυρίες που να επιβάλλουν μια τέτοια πρακτική. Έτσι, μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα έδρασε και ο Ιάκωβος Ηλίας ο οποίος ασχολήθηκε ερασιτεχνικά με την καταγραφή του «λαϊκού πολιτισμού» της γενέτειρας πόλης του, των Μεγάρων. Την ίδια εποχή, ένα προσωπικό περιστατικό αποτέλεσε την αφορμή για την ενασχόληση του με τη συγκέντρωση λαογραφικού υλικού σχετικά με το μεγαρίτικο τραγούδι¹⁹⁷. Η οικοδόμηση του Γυμνασίου των Μεγάρων με το όνομα «Ο Βύζας» ακολουθήθηκε από την τιμητική έκδοση δύο συλλογικών τόμων με τίτλους «Τα μεγαρικά ψήγματα» και «Οι Μεγαρίτες και οι Δερβενοχωρίτες», μέσα στους οποίους ο καθηγητής του γυμνασίου και επιμελητής των τόμων Μελέτιος Μπερδελής, ανέφερε το σπουδαίο μουσικό έργο του Ιάκωβου Ηλία και την επιθυμία του για τη συγκέντρωση λαογραφικού υλικού και την καταγραφή της μουσικής παράδοσης των Μεγάρων¹⁹⁸ από αυτόν. Περίπου μία δεκαετία μετά το θάνατο του καθηγητή, ο Ιάκωβος Ηλίας είχε καταφέρει να συγκεντρώσει πληροφορίες και υλικό από

¹⁹⁶ Μιράσγεζη Μ., «Για την ιστορία της ελληνικής λαογραφίας», στο Αικατερινίδης Γ., κ.ά., *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα II: Οι Νεότεροι Χρόνοι, Ο Νεότερος Λαϊκός Βίος*, τόμος Α', ΕΑΠ, Πάτρα 2002, σελ. 35.

¹⁹⁷ Παπαδάκης Γ., ό.π., σελ 91-92.

¹⁹⁸ Ό.π., σελ. 85.

μεγαλύτερους σε ηλικία κατοίκους των Μεγάρων. Για το έργο του αυτό, ο Ιάκωβος Ηλίας τιμήθηκε με επαίνους από την Ακαδημία Αθηνών, ενώ ο ίδιος κατέθεσε τα στοιχεία που είχε καταγράψει στο Λαογραφικό Αρχείο της Ακαδημίας (Κέντρον Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας)¹⁹⁹.

Το 1982 σε συνεργασία με το συγγραφέα Κώστα Στρατηγάκη, έκδωσε το βιβλίο με τίτλο Ιάκωβος Αναστ. Ηλίας, *Λαογραφικά των Μεγάρων* τόμος Α΄, Αθήνα 1982, μέσα στο οποίο παρουσίασε τα ήθη και τα έθιμα των Μεγάρων, τον τρόπο κατασκευής των τοπικών γυναικείων και ανδρικών ενδυμασιών, ενώ αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος για τη μουσική παράδοση της πόλης και το γενεαλογικό δέντρο της οικογένειας του. Η αναγραφή στο βιβλίο του χαρακτηρισμού «Τόμος Α΄» υποδηλώνει την επιθυμία ενδεχομένως του Ιάκωβου Ηλία να εκδώσει στο μέλλον και έναν δεύτερο τόμο με κάποια άλλα στοιχεία της παράδοσης των Μεγάρων.

Το βιβλίο χωρίζεται σε 4 μέρη έκτασης 100 σελίδων. Το Α΄ Μέρος με τίτλο «*Τα Μέγαρα και οι Μεγαρίτες: Το όνομα των Μεγάρων, ο χαρακτήρας των Μεγαριτών, ο Παναγής*», παρουσιάζει στοιχεία για την ετυμολογία της ονομασίας της πόλης των Μεγάρων, για τη μουσική τους παράδοση και τον τρόπο με τον οποίον αυτή συνδέεται με το χαρακτήρα των μεγαριτών, τη μουσική οικογένεια και το γενεαλογικό δένδρο του Ιάκωβου Ηλία, όπως και τη δημιουργία της τοπικής ζυγιάς στα Μέγαρα. Το Β΄ Μέρος με τίτλο «*Ο Γάμος των Μεγάρων: Ο αρραβώνας, ο γάμος, ο αντίγαμος, τα τραγούδια του γάμου*», παρουσιάζει τη διαδικασία του αρραβώνα, του γάμου και του αντίγαμου στα Μέγαρα παραθέτοντας τραγούδια του γάμου, τις λεγόμενες πατινάδες καταγεγραμμένες σε παρτιτούρες από τον Ιάκωβο Ηλία. Το Γ΄ Μέρος με τίτλο «*Γιορτές και πανηγύρια των Μεγάρων: Τα Θεοφάνεια, οι Αποκρές, το Πάσχα, ο Άι-Γιάννης ο μακρινός, τα μοιρολόγια*» παρουσιάζει τη διαδικασία τέλεσης των εθίμων και των εορτών του χρόνου που πραγματοποιούνταν από τους κατοίκους των Μεγάρων εκείνα τα χρόνια και στο Δ΄ Μέρος με τίτλο «*Τα κοστούμια των Μεγάρων*», πραγματοποιείται μία πλήρης αναφορά στον τρόπο κατασκευής των τοπικών γυναικείων και ανδρικών μεγαρίτικων ενδυμασιών²⁰⁰.

Στο Γ΄ Μέρος του βιβλίου ο Ιάκωβος Ηλίας πραγματοποίησε την εξής κατηγοριοποίηση για τα έθιμα των Μεγάρων: στο πλαίσιο των εορτών ενέταξε τα Ρουσάλια και το Χορό της Τράτας ως έθιμα που τελούνται στην εορτή του Πάσχα και

¹⁹⁹ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

²⁰⁰ Ηλίας Ι, ό.π., σελ. 5.

ως έθιμα που δεν εντάσσονται στο πλαίσιο κάποιου εορτασμού (όπως π.χ. το Πάσχα) παρουσίασε τις Αποκριές τα Θεοφάνεια, τον Άη Γιάννη το Μακρινό και τα μοιρολόγια. Η κατηγοριοποίηση αυτή, σύμφωνα με τους πληροφορητές-συνομιλητές μου Σπύρο Μπερδελή και Δημήτριο Ηλία, κρίνεται εσφαλμένη, διότι στο Γ΄ Μέρος του βιβλίου ο Ιάκωβος Ηλίας παρέθεσε κοινωνικά γεγονότα της ζωής των Μεγαριτών όπως του Άη Γιάννη του Μακρινού, τα οποία δεν είχαν αποκτήσει σε καμία περίπτωση τη χροιά του εθίμου, όσα χρόνια πραγματοποιούνταν. Συγκεκριμένα αναφέρει ο Δημήτριος Ηλίας: «ο Αη Γιάννης ο Μακρυνός, δεν υπήρξε ποτέ έθιμο για τους μεγαρίτες. Είδες που πήγαιναν και πηγαίνουν με τα πόδια στο μοναστήρι τόσα χρόνια; Αυτό γινότανε γιατί ήταν πολύ θεοσεβούμενοι και ευλαβείς άνθρωποι οι μεγαρίτες και πήγαιναν να ανάψουν ένα κερί στη χάρη του, για το καλό, για την ευλογία (...) δεν μπορούμε να πούμε ότι ήταν έθιμο»²⁰¹. Τα μοιρολόγια επίσης δεν είναι έθιμο και λανθασμένα τοποθετούνται στην ταξινόμηση του Ιάκωβου Ηλία.

Το βιβλίο αυτό δεν έτυχε της ανάλογης αντιμετώπισης από τους μεγαρίτες. Πολλοί από αυτούς έτυχε να μην το γνωρίζουν όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε η Αιμιλία Θεοδοσίου η οποία πληροφορήθηκε την ύπαρξη του βιβλίου μόλις πριν από ένα χρόνο, ενώ πολλοί ήταν εκείνοι που ασχολήθηκαν και ασχολούνται με την παράδοση κρίνοντάς το αρνητικά²⁰² και θεωρώντας το ως μία επιπόλαια συρραφή γνώσεων και λαογραφικών στοιχείων που δεν αντιστοιχούν στην πραγματική παράδοση των Μεγάρων²⁰³.

Σύμφωνα με το Σπύρο Μπερδελή, ο Ιάκωβος Ηλίας λόγω του επαγγέλματος του, παρευρισκόταν πολύ συχνά σε γλέντια και γάμους οι οποίοι πραγματοποιούνταν σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Η επαφή του με διαφορετικές μουσικές παραδόσεις, είχε ως αποτέλεσμα την επιρροή του κυρίως στο γλωσσικό του ιδίωμα. Όταν άκουγε κάτι που του προκαλούσε ενδιαφέρον, το σημείωνε και στη συνέχεια, σε κάποια άλλη περιοχή που τύχαινε να παρευρεθεί το παρουσίαζε ως μεγαρίτικο. Αυτή η συλλογή γλωσσικών ιδιωμάτων και διαφόρων στοιχείων άλλων μουσικών παραδόσεων, επηρέασαν τον Ιάκωβο Ηλία και στη συγγραφή του βιβλίου του «*Λαογραφικά των Μεγάρων*».

²⁰¹ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

²⁰² Βλ. Συνέντευξη με τον Σπύρο Μπερδελή, Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων, 16 Σεπτεμβρίου 2010.

²⁰³ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η χρήση από μέρους του, γλωσσικών εκφράσεων που δεν αντιστοιχούν στη μεγαρίτικη παράδοση τα οποία ο ίδιος τα παρουσίασε ως μεγαρίτικα. Αυτό το γεγονός κρίθηκε πολύ αρνητικά από τους γνώστες του βιβλίου αλλά και από την κοινωνία των Μεγάρων, δημιουργώντας μία διαφορετική εικόνα για το πρόσωπο του Ιάκωβου Ηλία²⁰⁴. Το βιβλίο αυτό αποτέλεσε μία καταγραφή λαογραφικών πληροφοριών, η οποία δεν ανταποκρινόταν όμως, σύμφωνα με συνομιλητές μου στην «πραγματική» λαογραφική παράδοση των μεγαρίτικων τραγουδιών και εθίμων, έχοντας ως αποτέλεσμα να προβάλλει μία εσφαλμένη εικόνα για τη μουσική και λαογραφική παράδοσή του τόπου των Μεγάρων.

Εκτός από την παραπάνω συγγραφική του δραστηριότητα με την οποία εξέφραζε την επιθυμία του να ενασχοληθεί με τη λαογραφική παράδοση του τόπου του, ο Ιάκωβος Ηλίας, στο πλαίσιο της συνεργασίας του με τους δύο λαογραφικούς φορείς του *Θεάτρου Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»* και του *Λυκείου Ελληνίδων Αθηνών*, που είχαν ως σκοπό τη «διατήρηση» της «ελληνικότητας» και την προβολή της «ελληνικής χορευτικής ταυτότητας»²⁰⁵, αποφάσισε να συμβάλλει στο έργο τους. Οι φορείς αυτοί είχαν καταφέρει να φέρουν τη «λαϊκή παράδοση» από το «χωριό» και να την προβάλουν με την μορφή της παράστασης στην «πόλη», πραγματοποιώντας την παρουσίασή της στις αστικές κοινωνικές τάξεις ενσωματώνοντας την μέσα σε αυτές. Μέρος αυτής της ενασχόλησης με τον ελληνικό χορό, αποτέλεσε και το ενδιαφέρον για τις τοπικές ενδυμασίες των περιοχών της Ελλάδας²⁰⁶.

Ο Ιάκωβος Ηλίας ως γνώστης του μεγαρίτικου ρεπερτορίου και συνεργάτης των φορέων *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»* και *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών* «μετέφερε» τη μουσική παράδοση των Μεγάρων σε πλαίσια έξω από την κοινωνία της (από το χωριό στην πόλη) με την μορφή παραστάσεων που πραγματοποιούνταν στους παραπάνω φορείς. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την προβολή της μεγαρίτικης μουσικής παράδοσης σε ένα ευρύτερο ακροατήριο, όπως αυτό της πρωτεύουσας.

²⁰⁴ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

²⁰⁵ Στράτου Δ., ό.π., σελ. 75.

²⁰⁶ Αντζακα-Βέη, Λ., ό.π., σελ. 35.

Η συνεργασία του Ιάκωβου Ηλία με το *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»*, συνεργασία που άπτεται και της συγκέντρωσης μεγάλου αριθμού μεγαρίτικων ενδυμασιών από τον Ιάκωβο Ηλία, με τις οποίες συνέτεινε στον εφοδιασμό του *Θεάτρου* για όσα χρόνια κράτησε η συνεργασία τους, με τοπικές μεγαρίτικες ενδυμασίες. Όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε ο Σπύρος Μπερδελής: «από ό,τι ξέρω, από ό,τι έχω μάθει, αυτό να το πω με επιφύλαξη είχε βοηθήσει πολύ στο να συγκεντρώσει η Δόρα Στράτου στολές από τα Μέγαρα... ο οποίος, ο ίδιος μου είχε πει ότι είχε πάρει πάρα πολλές στολές και εφοδίαζε τα μουσικά συγκροτήματα, τα λαογραφικά συγκροτήματα. Και στη Δόρα Στράτου. Δηλαδή οι στολές που υπάρχουνε στη Δόρα Στράτου έχουνε πάει από τον Ιάκωβο, μέσω Ιακώβου»

Ο Ιάκωβος Ηλίας από το 1954 έως το 1958 «εφοδίαζε» το *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»* με μεγαρίτικες ενδυμασίες καταρτώντας μία σημαντική συλλογή παραδοσιακών φορεσιών στο Θέατρο. Σύμφωνα με τον Δημήτριο Ηλία ο οποίος μου ανέφερε χαρακτηριστικά «οι γυναίκες είχανε αρχίσει και πουλάγανε τα ρούχα, γιατί ερχότανε μια εποχή που είχε μπει το πλαστικό στη ζωή μας, διότι οι γυναίκες δίνανε τον καλό καπλαμά για μια πλαστική λεκάνη, γιατί η πήλινη που είχανε μια, δυο, τρεις φορές έσπαγε και η γυναίκα ήθελε να κάνει τη δουλειά της, γιατί είχανε πιστέψει ότι πέρασε αυτή η εποχή πλέον και τα πάντα χαθήκανε. Δεν τα χρειαζόμαστε (...) όμως περνώντας τα χρόνια κατάλαβαν μερικοί πως είχανε κάμει λάθος²⁰⁷».

Φαίνεται συνεπώς ότι ο Ιάκωβος Ηλίας είχε αναπτύξει έντονη λαογραφική δράση η οποία περιελάμβανε πολλές πτυχές, που οδήγησαν στη «διατήρηση και προβολή» της μουσικής και πολιτιστικής ταυτότητας των Μεγάρων.

²⁰⁷ Βλ. Συνέντευξη με τον Δημήτριο Ηλία, Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων, 22 Απριλίου 2008.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μουσική ταυτότητα των Μεγάρων, όπως έχει διαμορφωθεί μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, έχει δεχθεί επιρροές από το έργο και τη δράση του βιολιστή Ιάκωβου Ηλία, ο οποίος γεννήθηκε στα Μέγαρα και υπήρξε ενεργός μουσικός από την εφηβική του ηλικία ως και το τέλος της ζωής του, το 1986.

Η πόλη των Μεγάρων ήδη από το τέλος του 19^{ου} αιώνα βρισκόταν σε φάση επέκτασης, γεγονός που οδήγησε σε πολεοδομικό οργανισμό και στην έλευση σε αυτήν κατοίκων άλλων περιοχών, οι οποίοι είχαν την ευκαιρία να δραστηριοποιηθούν επαγγελματικά στην πόλη, όπως έπραξε ο προπάππος του Ιάκωβου Ηλία, Ηλίας ή Λιας Δηλιγιάννης, που ήταν κτίστης και μετακόμισε μαζί με την οικογένειά του στα Μέγαρα. Αρχής γενομένης από το Λια Δηλιγιάννη που ήταν οργανοπαίκτης, η οικογένεια των *Λιάδων*, όπως μετονομάστηκαν από Δηλιγιάννηδες, μετέφερε από γενιά σε γενιά την παράδοση της εκμάθησης κάποιου μουσικού οργάνου, με αποτέλεσμα ο νεαρός Ιάκωβος Ηλίας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα να δείξει το έντονο ενδιαφέρον του για το βιολί.

Η μετάβαση του Ιάκωβου Ηλία στην Αθήνα σε νεαρή ηλικία δεν αποτέλεσε εμπόδιο στη διατήρηση της στενής σχέσης του με το μεγαρίτικο τραγούδι, αλλά αντιθέτως ο μουσικός είχε αποφασίσει να γνωστοποιήσει τη μεγαρίτικη μουσική και για αυτό το λόγο ήδη από το 1934 είχε δραστηριοποιηθεί στο χώρο της δισκογραφίας, ηχογραφώντας τα μεγαρίτικα τραγούδια. Μεταπολεμικά, η παρουσία του στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση έκανε ακόμα πιο προσιτή και γνωστή τη μεγαρίτικη μουσική στο κοινό.

Οι κάτοικοι των Μεγάρων πριν τη δράση του Ιάκωβου Ηλία είχαν για την πόλη τους την εικόνα μίας κλειστής κοινωνίας, η οποία εστίαζε στην τήρηση των πατροπαράδοτων εθίμων, είτε στον ιδιωτικό βίο, όπως στην περίπτωση των γάμων, είτε στο δημόσιο βίο, όπως στην περίπτωση του εθίμου του Χορού της Τράτας. Ο ίδιος ο Ιάκωβος Ηλίας, που μοιραζόταν την ίδια άποψη με τους συμπολίτες του, αντιλήφθηκε σύντομα τη δυναμική που είχε η μουσική την οποία ο ίδιος υπηρετούσε μέσω του παιξίματος του βιολιού και θέλησε να δραστηριοποιηθεί ως προς την προβολή της μουσικής παράδοσης των Μεγάρων.

Δεδομένου ότι πριν από τη δράση του Ιάκωβου Ηλία τα μεγαρίτικα τραγούδια διαδίδονταν μέσω της μνήμης και της προφορικής παράδοσης η μουσική ταυτότητα των Μεγάρων, βασιζόταν στην εικόνα που είχε σχηματίσει η κοινωνία για την

πολιτιστική της παράδοση, η οποία αποτελούσε τη συλλογική ταυτότητα των Μεγάρων. Από το 1973 έως το 1986 ο Ιάκωβος Ηλίας δραστηριοποιήθηκε στο έθιμο του Χορού της Τράτας και πραγματοποίησε κάποιες καινοτομίες ως προς τη σύνθεση της «παραδοσιακής» ορχήστρας στο έθιμο του Χορού της Τράτας σε ένα διευρυμένο πλέον μουσικό σχήμα, ως προς το ρεπερτόριο του μέσω της καταγραφής του σε παρτιτούρες και ως προς τους χορούς.

Αρχικώς, φαίνεται πως ο Ιάκωβος Ηλίας ήθελε να δημιουργήσει μία ορχήστρα αστικών προδιαγραφών βασισμένος στις αντιλήψεις ως προς τα πρότυπα της ευρωπαϊκής μουσικής. Η εισαγωγή περισσότερων οργάνων στην ορχήστρα και η διεύθυνσή της από τον ίδιο είχε σκοπό την αυτοπροβολή του και τη δημιουργία μιας εξευρωπαϊσμένης μουσικής για την κοινωνία των Μεγάρων, γεγονός που στην ουσία δεν μπορούσε να ισχύσει, δεδομένου ότι η κοινωνία των Μεγάρων δεν μπορούσε να υποστηρίξει κάτι τέτοιο.

Δεύτερον, άλλη μία καινοτομία αφορά στην καταγραφή σε παρτιτούρες του ρεπερτορίου του εθίμου, όπου επηρέασε τη ρυθμική αγωγή των τραγουδιών. Η ντόπια ορολογία που βασιζόταν σε λέξεις που σχετιζόνταν με τα βήματα του χορού, αντικαταστάθηκε με ευρωπαϊκούς όρους (π.χ. 2/4, 7/8 κ.ο.κ) λόγω της ωδειακής του παιδείας, σ' έναν βαθμό, εισάγοντας ένα νέο κώδικα συνεννόησης. Ωστόσο, αυτό το γεγονός δεν επηρέασε και τη ρυθμική ορολογία που είχαν αποκτήσει οι πρακτικοί οργανοπαίχτες, εξαιτίας της προφορικότητας που χαρακτήριζε τη μουσική παράδοση των Μεγάρων πριν από τον Ιάκωβο Ηλία. Επιπλέον, ο Ιάκωβος Ηλίας προχώρησε στην καταγραφή του ρεπερτορίου σύμφωνα με την ευρωπαϊκή ορολογία βασισμένος στις ωδειακές του γνώσεις και στη μουσική κατάρτισή του. Μέσα από την καταγραφή θέλησε να προβάλει αυτή την ιδιότητα του σπουδαγμένου και μορφωμένου μουσικού.

Η τρίτη καινοτομία που αφορά την εισαγωγή της «παραδοσιακής» ορχήστρας στο τελετουργικό μέρος του εθίμου και επηρέασε τη ρυθμική αγωγή των χορευτριών, η οποία ήταν αργή, ενώ παράλληλα δημιούργησε ένα χρόνο πιο γρήγορο ο οποίος διατηρήθηκε για κάποιες δεκαετίες. Αυτό ωστόσο δεν ισχύει στις σημερινές επιτελέσεις, επειδή οι κάτοικοι των Μεγάρων επέστρεψαν στην προηγούμενη αργή ρυθμική αγωγή των χορών τους. Φαίνεται λοιπόν πως αν και ο Ιάκωβος Ηλίας εισήγαγε κάποιες καινοτομίες στο έθιμο, αυτές όμως δεν εδραιώθηκαν στο σύνολό τους, καθώς παρατηρείται πως ο κόσμος επέστρεψε στον «παλιό», αργό ρυθμό. Η αλλαγή της ρυθμικής αγωγής σε έναν πιο γρήγορο χρόνο σχετιζόταν πιθανόν με την

ανάδειξη της δεξιοτεχνίας του Ιάκωβου Ηλία όσον αφορά στο ρυθμό. Εξαιτίας όμως της αναγνωρισιμότητας του και της φήμης που είχε αποκτήσει, το ακροατήριο των μεγαρίτικων τραγουδιών του Χορού της Τράτας είτε στο ίδιο το έθιμο είτε στις ηχογραφήσεις που είχε πραγματοποιήσει ο μουσικός διαμόρφωνε την εικόνα ότι οι χοροί των Μεγάρων είναι γρήγοροι – «πηδηχτοί», γεγονός που όμως σήμερα δεν ισχύει.

Ο Ιάκωβος Ηλίας είχε τις γνώσεις ή τη φιλοδοξία να πραγματοποιήσει αυτές τις αλλαγές στο έθιμο του Χορού της Τράτας με αποτέλεσμα να διαμορφώσει ένα διαφορετικό έθιμο, το οποίο απέκτησε τη μορφή της «παράστασης» επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό τη θέση που κατείχε στην κοινωνία των Μεγάρων. Η επαφή του με τους λαογραφικούς φορείς *Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»* και *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών* υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς παράγοντες στην απόφασή του για τη ριζική μεταβολή του τελετουργικού μέρους του εθίμου.

Στη σύγχρονη εποχή, η μουσική ταυτότητα της πόλης έγκειται ως επί το πλείστον στο έθιμο του Χορού της Τράτας, το οποίο από «γλέντι» μεταλλάχθηκε σε «πολιτιστική εκδήλωση» της πόλης των Μεγάρων. Πολλά από τα στοιχεία στα οποία «παρενέβη» ο Ιάκωβος Ηλίας αναπαράγονται στις σημερινές επιτελέσεις του εθίμου από τους μουσικούς και τους χορευτές, κάτω όμως από την επίδραση της σύγχρονης εποχής και των αναγκών της κοινωνίας των Μεγάρων. Πλέον οι σύγχρονοι μουσικοί που συμμετέχουν στο Χορό της Τράτας, αν και μελετούν τις παρτιτούρες του Ιάκωβου Ηλία, επειδή έχουν σπουδάσει και γνωρίζουν μουσική, αναπαράγουν το μεγαρίτικο ρεπερτόριο επηρεασμένοι από τα μουσικά είδη της εποχής, επηρεάζοντας το ύφος του μεγαρίτικου ρεπερτορίου όσο και το τελεστικό μέρος του εθίμου. Η «παραδοσιακή» ορχήστρα έχει πάψει να υφίσταται και αντί αυτής υπάρχει ένα διευρυμένο πλέον μουσικό σχήμα το οποίο αποτελείται από 8 όργανα, τρία βιολιά, λαούτο, σαντούρι, ούτι και δύο τουμπερλέκια. Οι τραγουδιστές που λαμβάνουν μέρος σήμερα στο έθιμο είναι δύο, ο Σπύρος Μπερδελής και η Αικατερίνη Ρήγα, γνωστοί σε ένα ευρύ κοινό. Οι δήμαρχοι που πέρασαν ανά τα χρόνια από τα Μέγαρα άλλαξαν και διαμόρφωσαν το έθιμο του Χορού της Τράτας ο καθένας με τις δικές του αντιλήψεις. Με την εμφάνισή του στο έθιμο ο Ιάκωβος Ηλίας για πρώτη φορά εισήγαγε δύο βιολιά και επενέβη στη σύνθεση της «παραδοσιακής» ορχήστρας του εθίμου στη δεύτερή της φάση.

Επίσης χαρακτηριστικό στοιχείο των σημερινών επιτελέσεων αποτελεί η τράτα *Άη Γιώργης* η οποία λόγω έλλειψης χορευτικού μοτίβου και ύπαρξης διαφωνιών ανάμεσα στους κατοίκους για τον τρόπο της χορευτικής του επιτέλεσης, σήμερα στο έθιμο δεν χορεύεται παρά μόνο αναπαράγεται ως τραγούδι. Αν και ο Ιάκωβος Ηλίας με τις καινοτομίες που εισήγαγε στο έθιμο του Χορού της Τράτας, φαίνεται ότι κατάφερε να διαμορφώσει ως προς ένα σημείο τη μουσικοχορευτική παράδοση των Μεγάρων, λόγω όμως της προφορικότητας που την χαρακτήριζε πριν από τη δράση του Ιάκωβου Ηλία αρκετά στοιχεία δεν κατάφεραν να «ξεκαθαρίσουν» και να «διαμορφωθούν». Ένα τέτοιο στοιχείο αποτελεί η τράτα *Άη Γιώργης*.

Εκτός όμως από το έθιμο του Χορού της Τράτας, ο Ιάκωβος Ηλίας είχε ενεργό δράση στη δισκογραφία και σε ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές. Οι συνεργασίες που πραγματοποίησε στη δισκογραφία φαίνεται να τον επηρέασαν στον τρόπο του παιξίματος του, τον οποίο θέλησε να περάσει στη μουσική παράδοση των Μεγάρων προβάλλοντας μία νέα εικόνα της πόλης σύμφωνα με τα δικά του πρότυπα, η οποία θα μπορούσε πιθανόν να μην ήταν και αληθής. Παράλληλα, με τις ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές κατάφερε να αυτοπροβληθεί μέσα από τη μουσική παράδοση του τόπου του δηλαδή των Μεγάρων και κατά συνέπεια να προβάλλει και τη μουσική της παράδοση.

Η συμβολή του Ιάκωβου Ηλία διαπιστώνεται και ως προς τη λαογραφική δράση του, καθώς ο ίδιος συγκέντρωσε πλούσιο λαογραφικό υλικό από τα Μέγαρα και το αξιοποίησε στη συγγραφή του βιβλίου *Λαογραφικά των Μεγάρων*, με επιμέλεια του Κώστα Στρατηγάκη. Αν και το βιβλίο συνάντησε αμφιλεγόμενες κριτικές από τους συμπολίτες του Μεγαρείς, δεν παύει να αποτελεί μία προσπάθεια «διάσωσης» των μεγαρίτικων τραγουδιών. Επιπλέον, η συμμετοχή του Ιάκωβου Ηλία σε ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές συνέβαλε στη γνωστοποίηση των μεγαρίτικων τραγουδιών και ειδικά του εθίμου του Χορού της Τράτας, αλλά και στην προβολή του ίδιου του Ιάκωβου Ηλία ως μουσικού. Τέλος, η συγκέντρωση και ο εφοδιασμός των λαογραφικών φορέων με τους οποίους συνεργαζόταν με «παραδοσιακές» φορεσιές των Μεγάρων οδήγησε στη διάσωση των ενδυμάτων αυτών και στην περαιτέρω προβολή της πολιτιστικής ταυτότητας των Μεγάρων.

Το έργο του Ιάκωβου Ηλία συντέλεσε σε έναν μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση της σημερινής ταυτότητας των Μεγάρων. Η ταυτότητα αυτή διαδόθηκε και γνωστοποιήθηκε ευρέως. Η μνήμη του Ιάκωβου Ηλία σήμερα και η σύνδεση του

ονόματός του με το έθιμο του Χορού της Τράτας διατηρείται μόνο μέσα από τους σημερινούς μουσικούς και τους συνεργάτες του. Η νεότερη γενιά, αν και συμμετέχει ενεργά στις κοινωνικές εκδηλώσεις της πόλης και στο έθιμο του Χορού της Τράτας, παραμένει απληροφόρητη για τη δράση του Ιάκωβου Ηλία και τη συμβολή του στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας της πόλης. Οι καινοτομίες που πραγματοποίησε ο Ιάκωβος Ηλίας στο έθιμο του Χορού της Τράτας δεν εδραιώθηκαν όλες, με αποτέλεσμα να μην ταυτίζεται πλέον το όνομά του με το έθιμο και οι νεότερες γενιές να μην τον αναγνωρίζουν.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αλιπραντή-Μαράτου Λ., «Εισαγωγή Α' ενότητας», στο Κωνσταντοπούλου Χ. κ.ά., «*Εμείς*» και οι «*άλλοι*», αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, ΕΚΚΕ, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2000, σελ. 33-38.

Αντζακα-Βέη, Λ., «Ιστορία του Λυκείου Ελληνίδων», στο Αυδίκος, Ε., Λουτζάκη, Ρ., Παπακώστας, Χ., (επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Ελληνικά Γράμματα-Λύκειο Ελληνίδων Δράμας, Δράμα 2004, σελ. 34-53.

Ανωγειανάκης Φ., «Το γενεαλογικό δέντρο ενός λαϊκού μουσικού», *Λαογραφία*, τόμος 29, Αθήνα 1974, σελ. 93-113.

Attali J., *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, μτφρ. Ν. Ανδριτσάνου, εκδ. Ράππας, Αθήνα 1991.

Βερνίκος Ν., Δασκαλοπούλου Σ., *Πολυπολιτισμικότητα: Οι διαστάσεις της πολιτισμικής ταυτότητας*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2002.

Βρύζας Κ., *Παγκόσμια Επικοινωνία και Πολιτιστικές Ταυτότητες*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1997.

Γκέφου-Μαδιανού Δ., *Πολιτισμός και Εθνογραφία, Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

Γκίνης Ι. (επιμ.), *Μέγαρα, Μία Πόλη, Μία Ιστορία*, εκδ. Δήμου Μεγαρέων, Μέγαρα 1994.

Γκίνης Σ. (επιμ.), *Τα Μέγαρα (1876-1897)*, Τυπογραφεία Μεγαρικού Τύπου, εκδ. Δήμος Μεγαρέων, Μέγαρα 1987.

Cummins J., *Ταυτότητες υπό διαπραγμάτευση: Εκπαίδευση με σκοπό την ενδυνάμωση σε μια κοινωνία της ετερότητας*, μτφ Σ. Αργύρη, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1999.

Δέλτσου Ε., *Ο «Ιστορικός τόπος» και η σημασία της «παράδοσης» για το έθνος-κράτος*, εκδ. Ελληνική Εταιρία Εθνολογίας, Αθήνα 1995.

Δραγώνα Θ., *Ταυτότητα και εκπαίδευση*, ΥΠ.Ε.Π.Θ., Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2003.

Ηλίας Ι., *Λαογραφικά των Μεγάρων*, επιμ. Κ. Στρατηγάκης, εκδ. Επτάλοφος, Αθήνα 1982.

Ιντσεσίλογλου Ν., «Περί της κατασκευής συλλογικών ταυτοτήτων», στο Κωνσταντοπούλου Χ. κ.ά., «Εμείς» και οι «άλλοι», αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, ΕΚΚΕ, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2000, σελ. 177-199.

Κοντοχρήστου Μ., Εισαγωγή, στο Κοντοχρήστου Μ. (επιμ.), *Ταυτότητα και ΜΜΕ στη σύγχρονη Ελλάδα*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2007, σελ. 11-20.

Κυριακίδης Σ., *Το δημοτικό τραγούδι: Συναγωγή μελετών*, Αθήνα 1998.

Κωνσταντοπούλου Χ., «Αναφορά στην έννοια και στις όψεις των σύγχρονων αποκλεισμών», στο Κωνσταντοπούλου Χ. κ.ά., «Εμείς» και οι «άλλοι», αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, ΕΚΚΕ, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2000, σελ. 11-32.

Λουκάτος Δ., *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992.

Λεξικό της κοινής νεοελληνικής, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998.

Μααλούφ Α., *Οι φωνικές ταυτότητες*, μτφ. Θ. Τραμπούλης, εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα 1999.

Μάντογλου Ά., *Μνήμες. Ατομικές - Συλλογικές - Ιστορικές*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

Μιράσγεζη Μ., «Για την ιστορία της ελληνικής λαογραφίας», στο Αικατερινίδης Γ., κ.ά., *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα II: Οι Νεότεροι Χρόνοι, Ο Νεότερος Λαϊκός Βίος*, τόμος Α', ΕΑΠ, Πάτρα 2002, σελ. 21-47.

Μπακαλάκη Α., «Για την ποιητική της ομοιότητας», στο Παπαταξιάρχης Ε. (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας, Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σελ. 383-406.

Μπενβενίστε Ρ., *Διαδρομές και τόποι της μνήμης: ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999.

Νιτσιάκος Β., *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2003.

Παναγιωτοπούλου Π., «Οι κοινωνικές διαστάσεις της εικόνας του εαυτού», *Ψυχολογία*, 6 (1999), σελ. 759-764.

Παπαδάκης Γ., *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1983.

Παπασιδέρη-Χριστοπούλου Ε., *Τα παλαιά Μέγαρα*, Μέγαρα 2005.

Παπαταξιάρχης Ε., «Τα άχθη της ετερότητας», στο Παπαταξιάρχης Ε. (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας, Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σελ. 1-85.

Πολίτης Ν., *Εκλογές από τα τραγούδια της ξενιτιάς*, Αθήνα 1966.

Ρήγας Κ., *Γλωσσολογικά και Λαογραφικά των Μεγάρων*, Μέγαρα.

Σακκάς Δ., *Κοινωνιογράφημα Μεγάρων, Η πόλη της δόξας και του φωτός*, εκδ. Ναστού, Μέγαρα 2005.

Smith A., *Εθνική Ταυτότητα*, μτφρ. Ε. Πέππα, εκδ. Οδυσσεύς, Αθήνα 2000.

Στράτου Δ., *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί, ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*, εκδ. ΟΕΔΒ, Αθήνα 1978.

Τερζής Γ., «Δόμηση αντιθετικών ταυτοτήτων. Η περίπτωση του ελληνικού Τύπου», στο Κοντοχρήστου Μ. (επιμ.), *Ταυτότητα και ΜΜΕ στη σύγχρονη Ελλάδα*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2007, σελ. 39-60.

Τερζοπούλου Μ. και Ψυχογιού Ε., «"Άσματα" και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών», *Εθνομολογία*, τόμος 1, Αθήνα 1992, σελ. 25-36.

Τσαούσης Δ., «Ελληνισμός και Ελληνικότητα - Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας», στο *Ελληνισμός και Ελληνικότητα - Ιδεολογικοί και Βιωματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, επιμ. Δ. Τσαούση, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1998, σελ. 15-25.

Φιλιππάκη-Hirschon Ρ., «Μνήμη και Ταυτότητα», στο Παπαταξιάρχης Ε.-Παραδέλλης Θ. (επιμ.), *Ανθρωπολογία και παρελθόν, Συμβολές στην κοινωνική ιστορία της νεότερης Ελλάδος*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993, σελ. 327-356.

Χάργκριβς Ν., *Η αναπτυξιακή ψυχολογία της μουσικής*, μτφρ. Έ. Μακροπούλου, εκδ. Fagotto, Αθήνα 2004.

Ξενόγλωσση

Bonner, H., *Group dynamics: Principles and applications*, εκδ. Ronald Press, New York 1959.

Cattell R., *Description and measurement of personality*, εκδ. Harrap, London 1946.

Catwright D., Zander A., *Group dynamics*, εκδ. Tavistock, London 1968.

Dissanayake W., “Globalization and the experience of culture: The resilience of nationhood”, στο Gentz N., Kramer S. (επιμ.), *Globalization, cultural identities and media representations*, State University of New York Press, New York 2006, σελ. 25-44.

Kotre J., *White Gloves, How we can create ourselves through memory*, The Free Press, New York 1996.

Markus H. R., Kitayama S., “Culture and Self: Implications for cognition, emotion and motivation”, *Psychological Review*, 98(1991), σελ. 224-253.

O' Flynn J., “National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting”, στο Biddle I., Knights V., *Music, national identity and the politics of location : between the global and the local*, Ashgate, Aldershot 2007, σελ. 19-38.

Olick J, Robbins J., “Social Memory Studies: From “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices”, *Annu. Rev. Sociol.*, n. 24, 1998, σελ. 105-139, προσβάσιμο στο <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/98OlickCollMemLitRevAnnRevSoc.pdf>.

Stokes M., *Ethnicity, identity and music, the musical construction of place*, Berg, Oxford 1994.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Δισκογραφία Ιάκωβου Ηλία

1. Δίσκοι Ιάκωβου Ηλία σύμφωνα με την ιδιότητα του συνθέτη και ερμηνευτή

Τίτλος δίσκου	Τραγούδι	Σύνθεση	Ερμηνεία	Εταιρεία	Έτος
<i>Τα προπολεμικά δημοτικά</i> , Νο 16, Γιώργος Παπασιδέρης Νο 3, Σπάνια Δημοτικά Νο 240	Να ήμουν εκεί που γδύνεσαι	Ιάκωβου Ηλία	Γιώργος Παπασιδέρης (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1934
<i>Τα προπολεμικά δημοτικά</i> , Νο 30, Ρίτα Αμπατζή Νο 1	Αργειτοπούλα	Ιάκωβου Ηλία	Ρίτα Αμπατζή (τραγούδι), Δημήτρης Σέμσης (βιολί)	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1934
<i>Τα προπολεμικά δημοτικά</i> , Νο 17, Γιώργος Παπασιδέρης Νο 4, Σπάνια Δημοτικά Νο 241	Γ' άσπρο σου μαντίλι	Ιάκωβου Ηλία	Γιώργος Παπασιδέρης (τραγούδι), Γιώργος Ανεστόπουλος (κλαρίνο)	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1948
<i>Σπάνια δημοτικά της δεκαετίας του '50</i> , Νο 253	Κόρη ξανθιά	Ιάκωβου Ηλία	Γεωργία Βασιλοπούλου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1950
<i>Σπάνια δημοτικά της δεκαετίας του '50</i> , Νο 253	Φλωράκι ήθελα να' μouna	Ιάκωβου Ηλία	Γεωργία Βασιλοπούλου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1950

			(βιολί)		
<i>Σπάνια δημοτικά της δεκαετίας του '50 No 2</i>	Πάνω στη ράχη του Αη Λια	Ιάκωβου Ηλία	Ελ. Λιάπη, κλαρίνο, Γ. Ανεστόπουλος	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1950
<i>Σπάνια δημοτικά της δεκαετίας του '50 No 2</i>	Σταθείτε κύμματα μου	Ιάκωβου Ηλία	Ελ. Λιάπη, κλαρίνο, Γ. Ανεστόπουλος	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1950
<i>Πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα</i>	Μόινα νενά	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας (τραγουδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, δίσκος	1976
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Τα ρουσάλια - Κάλαντα του Πάσχα	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας, Ιωάννη Μουρτζούκος, Δημήτρης Σταμπόλας, Ιωάννης Κικίδης (τραγουδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Αλέκος Οικονομάκης (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική,</i>	Ο Χατζηχρήστος – Οργανικό	Ιάκωβου Ηλία	Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979

Λύκειον των Ελληνίδων					
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Ο Λουλουβίκος – Δίστιχα	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας, Δημήτρης Σταμπόλας, Βασιλική Στεργίου (τραγούδι). Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Αλέκος Οικονομάκης (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Το μικρό μου - Δίστιχα	Ιάκωβου Ηλία	Γεωργία Αθανασοπούλου και ομάδα από γυναίκες και άνδρες (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Καγκέλι λεπενιώτικο – Δίστιχα	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας, Θωμάς Ηλίας, Δημήτρης Σταμπόλας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Σταύρος Ανδριανός	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979

			(λαούτο)		
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Σήμερα λάμπει ο ουρανός - Τραγούδι του γάμου	Ιάκωβου Ηλία	Μαρία Λουκά (τραγούδι) και ομάδα από τους Δημήτριο Ηλία, Δημήτρη Σταμπόλα, Θωμά Ηλία, Ιωάννη Μουρτζούκου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Το παπάζι - Τραγούδι του γάμου	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτρης Σταμπόλας (τραγούδι), Ευάγγελος Σαμούρης (σαντούρι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Παναγιώτης Καλιπέτσης (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Σ' αφήνω των καληνυχτιά - Τραγούδι του γάμου	Ιάκωβου Ηλία	Μαρία Λουκά, Βασιλική Στεργίου, Ευαγγελία Μιχάλαρου, Δημήτρης Σταμπόλας,	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979

			Ιωάννης Μουρτζούκος (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)		
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρο Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Λαμπρή καμάρα - Δίστιχα	Ιάκωβου Ηλία	Σωτηρία Φράγκου και ομάδα από τις Μαρία Λουκά, Γεωργία Αθανασοπούλου, Πηνελόπη Τσαγδή (τραγούδι) Θωμάς Ηλίας (βιολί), Αλέκος Οικονομάκης (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρο Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα – Δίστιχα	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας και ομάδα από άνδρες (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Αλέκος Οικονομάκης (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979

<i>Χοροί και τραγούδια - Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Ο Παπίρης – Οργανικό	Ιάκωβου Ηλία	Δ. Κορογιαννάκης (πίπιζα), Ε. Κασιμάτης (νταούλι)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και τραγούδια - Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Τώρα τα πουλιά - Τραγούδι του γαμου	Ιάκωβου Ηλία	Μαρία Λουκά, Βασιλική Στεργίου, Ευαγγελία Μιχάλαρου, Ιωάννης Μουρτζούκος, Δημήτρης Σταμπόλας, Ιωάννης Κικίδης (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων</i>	Μοΐνα νενα – Δίστιχα	Ιάκωβου Ηλία	Σωτηρία Φράγκου και ομάδα από γυναίκες (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Λύκειον των Ελληνίδων, δίσκος	1979
<i>Χοροί και</i>	Αντικρυστός	Ιάκωβου	Ιάκωβος Ηλίας	Λύκειον των	1979

τραγούδια, Μέγαρα Αττικής - Δημοτική μουσική, Λύκειον των Ελληνίδων	Καρσιλαμάς – Οργανικό	Ηλία	(βιολί), Σταύρος Ανδριανός (λαούτο)	Ελληνίδων, δίσκος	
--	--------------------------	------	---	----------------------	--

2. Δίσκοι Ιάκωβου Ηλία ως συνεργάτη στη σύνθεση.

Τίτλος δίσκου	Τραγούδι	Σύνθεση	Ερμηνεία	Εταιρεία	Έτος
<i>Δ. Περδικόπολος</i> , συνοδεία Ορχήστρας δημώδους	Γειτόνισσα μικρή μου	Δημήτρη Περδικόπουλου, Ιάκωβου Ηλία	Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Γιώργος Ανεστόπουλος (κλαρίνο)	HMV, 78 στροφών	1940
<i>Δ. Περδικόπολος</i> , συνοδεία Ορχήστρας δημώδους	Μπήκε μια Ρούσσα στο χορό-τσάμικο	Δημήτρη Περδικόπουλου, Ιάκωβου Ηλία	Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Γιώργος Ανεστόπουλος (κλαρίνο)	HMV, 78 στροφών	1940
<i>Τα προπολεμικά δημοτικά</i> , Νο 17, Γιώργος Παπασιδέρης Νο 4, Σπάνια Δημοτικά Νο 241	Γειτόνισσες	Γιώργου Παπασιδέρη, Ιάκωβου. Ηλία	Γιώργος Παπασιδέρης (τραγούδι) Γιώργος Ανεστόπουλος (κλαρίνο)	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1946
<i>Τα προπολεμικά δημοτικά</i> , Νο 19, Καλλέργης – Κοντόπουλος – Περδικόπουλος Νο 243	Ντίνα Κωνσταντίνα	Ιάκωβου Ηλία, Δημήτρη Περδικόπουλου	Δημήτρης Περδικόπουλος (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Αθηναϊκή, 78 στροφών	1952

3. Δίσκοι του Ιάκωβου Ηλία, σύμφωνα με την ιδιότητα του ερμηνευτή.

Τίτλος δίσκου	Τραγούδι	Σύνθεση	Ερμηνεία	Εταιρεία	Έτος
<i>Η Φλογέρα</i>	Ένα Σαββάτο βράδυ, (Εβραιοπούλα)	Γιώργου Παπασιδέρη	Γιώργος Παπασιδέρης(τραγούδι) , Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	HMV, 78 στροφών	1934

<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Μην κλαις Μαρουσώ μου, συρτό	Γιώργου Παπασιδέρη	Γιώργος Παπασιδέρης (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Σαρανταπέντε λεμονιές, συρτό	Κώστα Ρούκουνα	Κώστας Ρούκουνας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Ο Μήτρος στα βουνά, καλαματιανό	Δημήτρη Πεردικόπουλου	Δημήτρης Πεردικόπουλος (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Ποια είναι εκείνη η λυγερή, τσάμικο	Αγνώστου	Γεωργία Βασιλοπούλου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Η Μαριγώ, συρτό	Γιώργου Παπασιδέρη	Γιώργος Παπασιδέρης (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Ρηνιά μου, συρτό	Δημήτρη Πεردικόπουλου	Δημήτρης Πεردικόπουλος (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Μια που σέρνει το μαντήλι, συρτό	Κώστα Ρούκουνα	Κώστας Ρούκουνας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Ο δυόσμος κι ο βασιλικός, συρτό	Αγνώστου	Γεωργία Βασιλοπούλου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948

<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Μας είπας πως σε φίλησαν, συρτό	Δημήτρη Περδικόπουλου	Δημήτρης Περδικόπουλος (τραγούδι) Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Όμορφη είσαι περιστέρα, τσάμικο	Ιωάννη Ξυδιά	Ιωάννης Ξυδιάς (τραγούδι) Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Τρελοκόριτσο, συρτό	Δημήτρη Περδικόπουλου	Δημήτρης Περδικόπουλος (τραγούδι) Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Η Χάιδω, τσάμικο	Αγνώστου	Γεωργία Βασιλοπούλου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Ο Κίτσος κι η Ανθούλα, καλαματιανό	Δημήτρη Περδικόπουλου	Δημήτρης Περδικόπουλος (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Βλάχα μου με το κοπάδι, συρτό	Αγνώστου	Γεωργία Βασιλοπούλου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Τρία πουλάκια ξενητευμένα, τσάμικο	Δημήτρη Περδικόπουλου	Δημήτρης Περδικόπουλος (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
<i>Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος</i>	Παλιοχωρίτισσα, καλαματιανό	Αγνώστου	Σοφία Καρίβαλη (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948

Χρονικό του Δημοτικού Τραγουδιού, Δίσκος πρώτος	Εγώ στη βρύση καρτερώ, καλαματιανό	Δημήτρη Περδικόπουλου	Δημήτρης Περδικόπουλος (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	Άγνωστη Εταιρεία, (Επιμέλεια παραγωγής: Πέτρος Ταμπούρης)	1948
---	------------------------------------	-----------------------	--	---	------

4. Σύνθεση τραγουδιών από Ιάκωβο Ηλία από την ηχογράφηση των έξι κασετών ανά μουσικό σχήμα.

Μουσικό Σχήμα, ερμηνεία	Τραγούδι	Έτος
Σχήμα 1: Ελένη Ορφανού (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά).	Αη Γιώργης	1985
-//-	Η Ευγενούλα	1985
-//-	Η φεργάδα	1985
-//-	Μαρίτσα Ρίτσα	1985
-//-	Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα	1985
Σχήμα 2: Σπύρος Μπερδελής (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)	Αναστασία	1985
-//-	Βασίλω Καλαματιανή	1985
-//-	Γαρυφαλιά	1985
-//-	Έβγα ήλιε μου	1985
-//-	Ελενίτσα	1985
-//-	Έχω τώρα πέντε χρόνους	1985
-//-	Η Βλάχα	1985
-//-	Καπεταν Γιώργης	1985
-//-	Κωνσταντινιά	1985
-//-	Λεμονιά	1985
-//-	Μπαίνω μες τ' αμπέλι	1985
-//-	Μπέρδε και μπέρδε	1985
-//-	Ντελή παπάζ	1985
-//-	Λουλουβίκος	1985
-//-	Τριτσιμπίδας	1985
-//-	Όλες οι παπαρούνες	1985
-//-	Παναγιωτίτσα	1985
-//-	Ποιος θέλει να δει έμορφες	1985
-//-	Πότε θα γίνει ρεμπελιό	1985
-//-	Πουλάκι είχα στο κλουβί	1985
-//-	Την αγάπη μου την αποθύμησα	1985
-//-	Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα	1985

-//-	Τούτο το καλοκαιράκι	1985
Σχήμα 3: Ιωάννης Μουρτζούκος ή Τσαμπούκος (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)	Άντε κάντην έτσι	1985
-//-	Από του μαμάκου	1985
-//-	Αποκριάτικο III	1985
-//-	Δυο ήλιοι δυο φεγγάρια	1985
-//-	Ένας αητός περήφανος	1985
-//-	Έχω τώρα πέντε χρόνους	1985
-//-	Η λαφίνα	1985
-//-	Θ' αφήσω γένια και μαλλιά	1985
-//-	Θεωνίτσα	1985
-//-	Κόρη με τα ξανθά μαλλιά	1985
-//-	Μπόδατα	1985
-//-	Ανηφοράκος	1985
-//-	Ο Δίπλας	1985
-//-	Μεγάλες Αποκρές	1985
-//-	Πάνω σε όρη σε βουνό	1985
-//-	Πίνω το μάνα το κρασί	1985
-//-	Σ' αυτό το μπαλκονάκι	1985
-//-	Στην παραπίσω γειτονιά	1985
-//-	Στου Βορηά το μπαλκονάκι	1985
-//-	Τα μπελερίνια	1985
-//-	Της μαύρης κότας	1985
-//-	Της ξανθής	1985
-//-	Το παπάζι	1985
-//-	Πως το τρίβουν το πιπέρι	1985
-//-	Του Κίτσου	1985
-//-	Λάλα το κούκο λάλα το	1985
Σχήμα 4: Ευθαλία Ανδρέου (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)	Γειτόνισσες	1985
-//-	Καγκέλι Λεπενιώτικο	1985
-//-	Λαμπρή καμάρα	1985
-//-	Με γέλασαν μια χαραυγή	1985
-//-	Μόινα νενά	1985
-//-	Μπάλλος	1985
-//-	Πάνω σε όρη σε βουνό	1985
-//-	Σ' αφήνω την καληνυχτιά	1985
-//-	Σήμερα λάμπει ο ουρανός	1985
-//-	Το άσπρο σου μαντήλι	1985
-//-	Το μικρό μου	1985
-//-	Τώρα τα πουλιά	1985
Σχήμα 5: Αμιλία Θεοδοσίου (τραγούδι),	Ας τραγουδήσω κι ας χαρώ	1985

Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)		
-//-	Γειτόνισσες	1985
-//-	Λαμπρή καμάρα	1985
-//-	Μόινα νενά	1985
-//-	Οι Αποκρές περάσανε	1985
-//-	Πότε μου 'στείλες μαντήλι	1985
-//-	Της γαλανής το φόρεμα	1985
-//-	Το μικρό μου	1985
-//-	Το πιπίνι	1985
Σχήμα 6: Χρήστος Παπασιδέρης ή Μέρτζος (τραγούδι) Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)	Αφήστε με να καίγομαι	1985
-//-	Ένα Σαββάτο βράδυ	1985
-//-	Θ' αφήσω γένια και μαλλιά	1985
-//-	Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα	1985
Σχήμα 7: Χαράλαμπος Ηλίας (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)	Οι Αποκρές	1985
Σχήμα 8: Γιώργος Βαρελάς και Ιωάννης Μουρτζούκος ή Τσαμπούκος (τραγούδι), Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)	Τα καλημέρια	1985
Σχήμα 9: οργανικά τραγούδια Ιάκωβος. Ηλίας (βιολί), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χαράλαμπος Ηλίας (λαούτο), Αλέκος Ηλίας (κιθάρα), Γιώργος Βαρελάς (κρουστά)	Αίβαλιώτικο	1985
-//-	Συρτό Αιγινίτικο	1985
-//-	Βαθύ τσάμικο	1985
-//-	Βλάχικο	1985
-//-	Πατινάδα γάμου	1985
-//-	Θα σπάσω κούπες	1985
-//-	Καρσιλαμάς	1985
-//-	Ο κρίνος	1985
-//-	Τα προικιά	1985
-//-	Περιβολάρικος συρτός	1985
-//-	Συρτό αράπικο	1985

-//-	Συρτό δεμερτζίτικο	1985
-//-	Ρουσάλια	1985
-//-	Χασάπικο	1985
-//-	Χατζηχρήστος	1985
-//-	Χειμαριώτικο	1985
-//-	Πατινάδα γάμου (χιτζαίρι)	1985

5. Συμμετοχή Ιάκωβου Ηλία στα μεγαρίτικα τραγούδια από την εκπομπή «Σκοποί του τόπου μας» της ΕΡΑ.

Εκπομπή	Τραγούδι	Σύνθεση	Ερμηνεία	Έτος
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Γειτόνισσες	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Καγκέλι	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Λουλουβίκος	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Ο Γιάννης ο Μωρογιάννης	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Οι Αποκρές περάσανε	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Πάνω σε όρη σε βουνό	Ιάκωβου Ηλία	Γεωργία Αθανασοπούλου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Το πιπίνι	Ιάκωβου Ηλία	Γεωργία Αθανασοπούλου (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Σήμερα λάμπει ο ουρανός – Το Παπάζι	Ιάκωβου Ηλία	Μαρία Λουκά, Δημήτρης Σταμπόλας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Το άσπρο σου μαντίλι	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας (τραγούδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980

Σκοποί του τόπου μας, ΕΡΑ	Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα	Ιάκωβου Ηλία	Δημήτριος Ηλίας (τραγουδι), Ιάκωβος Ηλίας (βιολί)	1980
------------------------------	-----------------------------------	-----------------	---	------

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Σημαντικά γεγονότα της ζωής του Ιάκωβου Ηλία

Έτος	Δραστηριότητα
1906	Γέννηση του Ιάκωβου Ηλία, στις 2 Νοεμβρίου στα Μέγαρα Αττικής
1920	Πραγματοποιεί μαθήματα βιολιού, στον τότε πρακτικό οργανοπαίχτη Ηλία Παπασιδέρη, στα Μέγαρα
1921	Συμμετέχει μόνος του σε πανηγύρεις και γλέντια στα Μέγαρα και τα κοντινά χωριά
1923	Μετακομίζει στην Αθήνα
1924	Μαθητεύει δίπλα στον Ευάγγελο Κουτσούκο, στη Σαλαμίνα, για τρεις μήνες
1925	Μαθητεύει δίπλα στον Ευάγγελο Κουτσούκο, στη Σαλαμίνα, για τρεις μήνες
1926	Στρατεύεται ως εθελοντής στη <i>Μουσική Φρουρά Αθηνών</i>
1931	Σπουδάζει κλασσικό βιολί και μουσική θεωρία στο Ωδείο Αθηνών για δύο χρόνια
1933	Παντρεύεται τη Στέλλα και μένει μόνιμα στην Αθήνα
1934	Ξεκινά να ηχογραφεί δίσκους με ονόματα της εποχής, όπως Γ. Παπασιδέρης, Δ. Περδικόπουλος κ.ά.
1940	Μετακομίζει στα Μέγαρα, λόγω του πολέμου και ανοίγει ουζερί
1945	Επιστρέφει στην Αθήνα, συνεχίζει τις ηχογραφήσεις και συνεργάζεται με σημαντικά ονόματα της εποχής
1950	Συμμετέχει ως οργανοπαίχτης, στην ταινία η «Λύκαινα»
1953	Συνεργάζεται στο πλαίσιο της ορχήστρας, με το <i>Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»</i>
1955	Συνεργάζεται στο πλαίσιο της ορχήστρας, με το <i>Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών</i>
1958	Διακόπτει τη συνεργασία του με το <i>Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»</i> , για οικονομικές διαφωνίες
1959	Συμμετέχει ως οργανοπαίχτης στην ταινία το «Νησί των Γενναίων»
1960	Συνεργάζεται με την τότε <i>Ελληνική Ραδιοφωνία ΕΡΑ</i> και την πειραματική τηλεόραση, στις εκπομπές «Σκοποί του τόπου μας»
1960	Συμμετέχει ως οργανοπαίχτης στην ταινία «Η κυρία Δήμαρχος»
1962	Συμμετέχει στο έθιμο του Χορού της Τράτας, στα Μέγαρα,

	στο πλαίσιο της ορχήστρας
1965	Ξεκινά τη συλλογή λαογραφικού υλικού σχετικά με το μεγαρίτικο τραγούδι
1973	Ίδρυση του πρώτου λαογραφικού συλλόγου στα Μέγαρα. Συμμετέχει σε παραστάσεις του συλλόγου
1975	Βραβεύεται από την Ακαδημία Αθηνών για τη συλλογή του λαογραφικού υλικού των Μεγάρων και καταθέτει τα στοιχεία αυτά στο Λαογραφικό Αρχείο της Ακαδημίας (ΚΕΕΛ)
1978	Διδάσκει βιολί τον πρώτο του μαθητή στα Μέγαρα, Γ. Βαρελά
1980	Υπό την αιγίδα του <i>Λυκείου Ελληνίδων Αθηνών</i> , πραγματοποιεί ηχογράφιση στα Μέγαρα των τραγουδιών του Χορού της Τράτας
1980	Διδάσκει βιολί τον Αντώνη Πέγκο και Θανάση Μαργέτη
1982	Σε συνεργασία με τον Κώστα Στρατηγάκη εκδίδει το βιβλίο με τίτλο «Λαογραφικά των Μεγάρων»
1983	Συνταξιοδοτείται από το <i>Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών</i> .
1985	Με πρωτοβουλία κατοίκων των Μεγάρων ηχογραφεί έξι κασέτες οι οποίες περιλαμβάνουν όλο το μεγαρίτικο ρεπερτόριο και άλλα τραγούδια από όλη την Ελλάδα
1986	Στις 14 Οκτωβρίου πεθαίνει σε ηλικία 80 ετών

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Παρτιτούρες, παραδείγματα καταγραφής

1. Παρτιτούρες καταγεγραμμένες από τον Ιάκωβο Ηλία σύμφωνα με την ευρωπαϊκή σημειογραφία

ΠΑΜΠΡΙΣ ΚΑΜΑΡΑ ΚΙ ΗΣ ΧΕΡΙΑ
ΧΟΡΟΣ ΤΡΑΤΑ. ΧΟΡΕΥΕΤΕ ΤΗΝ ΤΡΙΤΗ ΤΟΥ ΠΑΣΧΑ

ΙΑΚΩΒΟΣ Α. ΗΛΙΑΣ
ΜΟΥΣΙΚΟΣ
ΠΟΛΙΑΣ ΣΑΛΜΑΝ 16 - Τ. 609
ΛΕΩΝΙΔΕΙΟΝ - ΤΗΛ. 782.26

Antandano
Alegro

19

1. «Λαμπρή Καμάρα»

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4

Βιογραφικά στοιχεία συνομιλητών-πληροφορητών

Α΄. Γιώργος Βαρελάς



Ο Γιώργος Βαρελάς γεννήθηκε στα Μέγαρα Αττικής στις 11/2/1963. Σπούδασε μαθηματικός στο τμήμα Μαθηματικών του Πανεπιστημίου Αθηνών και παράλληλα ασχολήθηκε με τον παραδοσιακό χορό. Το 1985 ίδρυσε τον Όμιλο Λαϊκής Παράδοσης Μεγάρων *Αλκάθους και Καρία*, στον οποίο παραμένει έως και σήμερα χοροδιδάσκαλος. Το 1979 μαθήτευσε δίπλα στον Ιάκωβο Ηλία ο οποίος του δίδαξε βιολί μέχρι το 1985 και συνεργάστηκε μαζί του από το 1977 έως το 1985 στο Χορό της Τράτας και σε άλλες εκδηλώσεις των Μεγάρων με την ιδιότητα του οργανοπαίχτη (τουμπελέκι) και του χορευτή. Το 1985 συμμετείχε με την ιδιότητα του οργανοπαίχτη (τουμπελέκι) και του τραγουδιστή στην ηχογράφιση έξι κασετών που πραγματοποιήθηκε στα Μέγαρα και ηχογραφήθηκε στο σύνολό του το μεγαρίτικο ρεπερτόριο αλλά και άλλα τραγούδια από διάφορες περιοχές της Ελλάδας.

Από το 1988 έχει συμμετάσχει με τον Όμιλο Λαϊκής Παράδοσης Μεγάρων *Αλκάθους και Καρία* σε διάφορα φεστιβάλ στην Ελλάδα (Αμφιλοχία, Καινούριο Αιτωλοακαρνανίας, Αλεξανδρούπολη, Θεσσαλονίκη) και στο εξωτερικό (Γαλλία, Πορτογαλία, Κύπρο). Επίσης συμμετείχε με τον Όμιλο σε εκπομπές αφιερωμένες στη Μεγαρίτικη Μουσική Παράδοση αλλά και σε έθιμα, όπως του Πάσχα και του Δωδεκαημέρου Χριστουγέννων-Φώτα, αλλά και σε ενημερωτικές εκπομπές καθημερινής προβολής.

Από το 1998 με πρωτοβουλία του Ομίλου Λαϊκής Παράδοσης Μεγάρων *Αλκάθους και Καρία* διοργανώνει κάθε Σεπτέμβριο τις θεσμικές εκδηλώσεις

ΑΙΚΑΘΕΙΑ στις οποίες συμμετέχουν φορείς από όλη την Ελλάδα και από το εξωτερικό και κάθε Δευτέρα του Πάσχα συμμετέχει στο έθιμο *Ρουσάλια*. Σε συνδιοργάνωση με τον Δήμο και άλλους φορείς συμμετέχει με τον Όμιλο στο έθιμο του *Χορού της Τράτας* στα Μέγαρα.

Β'. Δημήτριος Ηλίας



Ο Δημήτριος ή Τζίμης Ηλίας γεννήθηκε στα Μέγαρα στις 20/10/1943 και αποτελεί μέλος της μουσικής οικογένειας των Λιάδων. Τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα τα πήρε από τον πατέρα του Θωμά Ηλία, αδελφό του Ιάκωβου Ηλία ο οποίος έπαιζε βιολί και το 1954 γράφτηκε στη Φιλαρμονική του Δήμου Μεγάρων , όπου διδάχθηκε ακουαρντίνο (μικρό κλαρίνο) από τον τότε μαέστρο Μπετσέρνο. Ένα προσωπικό περιστατικό σε μικρότερη ηλικία τον απέτρεψε από την εκμάθηση κάποιου μουσικού οργάνου και τον οδήγησε στην ενασχόλησή του με τον παραδοσιακό χορό. Το 1966 με πρωτοβουλία του Ιάκωβου Ηλία παρακολούθησε μαθήματα στο *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών* και από το 1976 έως το 1999 ανέλαβε με την ιδιότητα του δασκάλου όπου δίδασκε σε τμήματα του Λυκείου. Για 32 χρόνια συνεργάστηκε με το *Λύκειο Ελληνίδων Πατρών* και το 1973 ίδρυσε στα Μέγαρα τον πρώτο λαογραφικό σύλλογο, το *Λαογραφικό συγκρότημα Μεγάρων* όπου μέχρι και σήμερα παραμένει χοροδιδάσκαλος. Η ίδρυση του συλλόγου σε συνεργασία με κατοίκους των Μεγάρων σκοπό είχε την εκμάθηση κυρίως των μεγαρίτικων χορών. Την ίδια χρονιά ύστερα από δική του πρωτοβουλία και σε συνεργασία με τον τότε δήμαρχο Κώστα Σωτηρίου πραγματοποιήθηκε το έθιμο του *Χορού της Τράτας* διαφορετικά σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια έχοντας ως βασικό του μέλημα την παρουσίαση όσο το δυνατόν περισσότερων μεγαρίτικων χορών και τραγουδιών.

Συνεργάστηκε με τον Ιάκωβο Ηλία στο πλαίσιο του εθίμου του *Χορού της Τράτας* από το 1973 έως το 1986, σε παραστάσεις και εκδηλώσεις του *Λαογραφικού συγκροτήματος* Μεγάρων, σε διάφορα γλέντια της πόλης και σε ηχογραφήσεις μεγαρίτικων τραγουδιών, στην Αθήνα και στα Μέγαρα. Επίσης συνεργάστηκε με πολλούς μεγαρίτες οργανοπαίχτες στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της πόλης και του εθίμου του *Χορού της Τράτας*.

Από το 1976 με το *Λαογραφικό συγκρότημα* Μεγάρων έχει συμμετάσχει σε διάφορα φεστιβάλ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Σήμερα ο Δημήτριος Ηλίας ζει στην Αθήνα με την οικογένεια του και συνεχίζει να ασχολείται με τον χορό διδάσκοντας στο *Λαογραφικό συγκρότημα* Μεγάρων.

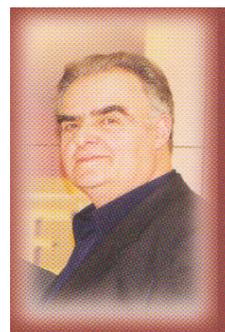
Γ'. Αιμιλία Θεοδοσίου



Η Αιμιλία Θεοδοσίου γεννήθηκε στα Μέγαρα Αττικής, το 1947. Από πολύ μικρή ηλικία ήρθε σε επαφή με το τραγούδι, με το οποίο ασχολήθηκε επαγγελματικά από το 1981. Συνεργάστηκε για 5 χρόνια με τον Ιάκωβο Ηλία στο έθιμο του Χορού της Τράτας και σε άλλες εκδηλώσεις εντός και εκτός Μεγάρων. Συμμετείχε σε παραστάσεις των Λαογραφικών Συλλόγων «Αλκάθους και Καρία» και «Ο Χορός της Τράτας», στα Μέγαρα, στην Ελευσίνα, στο Πεύκο και στην Αθήνα, σε ηχογραφήσεις δίσκων με μεγαρίτικα τραγούδια, για το *Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών*, όπως και σε εκπομπές της ΕΡΤ1 με θέμα τα μεγαρίτικα μοιρολόγια.

Επίσης συνεργάστηκε με το Νίκο και Κώστα Φιλιππίδη, το Νίκο Καρατάσο, τον Αριστεΐδη Μόσχο και με πολλούς Μεγαρίτες οργανοπαίχτες, όπως ο Κώστας Ηλίας, Αλέκος Ηλίας, Μπάμπης Ηλίας, Γιώργης Χατζόπουλος, Βαγγέλης Σαμούρης, Παναγής Καλιπέτσης κ.α. Από το 1981 έως το 2005 συμμετείχε ενεργά στο έθιμο του Χορού της Τράτας.

Δ΄. Σπύρος Μπερδελής



Ο Σπύρος Μπερδελής γεννήθηκε στα Μέγαρα Αττικής, το 1945. Το 1962, γνώρισε τον Ιάκωβο Ηλία και μαθήτευσε δίπλα του. Από τότε ασχολήθηκε συστηματικά με το τραγούδι, ενώ παράλληλα, έπειτα από διαγωνισμό διορίστηκε υπάλληλος στο τότε Υπουργείο Εσωτερικών, στο οποίο υπηρετεί έως και σήμερα. Συνεργάστηκε επαγγελματικά και συστηματικά με τον Ιάκωβο Ηλία, από το 1962 έως το 1986, σε τηλεοπτικές εκπομπές της Γεωγραφικής Υπηρεσίας Στρατού, με θεματολογία τα Μέγαρα, σε παραστάσεις του *Λυκείου των Ελληνίδων Αθηνών* και του *Θεάτρου Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου»*, σε παραστάσεις Λαογραφικών Συλλόγων στα Μέγαρα και στην Αθήνα, σε γλέντια και πανηγύρια διαφόρων περιοχών της Αττικής, σε ηχογραφήσεις δίσκων μεγαρίτικων τραγουδιών για το *Λύκειο των Ελληνίδων Αθηνών*, όπως και στο έθιμο του Χορού της Τράτας στα Μέγαρα Αττικής. Παράλληλα, συνεργάστηκε για τεσσεράμισι χρόνια με το συγκρότημα του Γιώργου Κόρου και τέσσερα χρόνια με το συγκρότημα του Παναγιώτη Κωφοντίνου.

Συμμετείχε σε πολλά πανηγύρια και γλέντια, στα Μέγαρα και στη Σαλαμίνα, δίπλα σε μεγάλα ονόματα της εποχής, όπως τον Γιώργο Παπασιδέρη, το Δημήτρη Ζάχο και άλλους. Ηχογράφησε δίσκους με την εταιρία Columbia, με συνθέτη τον Κώστα Κοντογιώργο, όπου συνεργάστηκε μαζί του σε πολλά κοινωνικά γεγονότα, γάμους, πανηγύρια. Το 2009, με δική του πρωτοβουλία, ίδρυσε το *Καστάνειο Λαογραφικό Μουσείο Μεγάρων*, στο οποίο στεγάζονται προσωπικές συλλογές και δωρεές, παραδοσιακών φορεσιών, των Μεγάρων, της Σμύρνης, της Σαλαμίνας και της Κορίνθου, αντικείμενα της γεωργικής ζωής και της καθημερινής ζωής των Μεγαριτών καθώς και πλούσιο φωτογραφικό υλικό.

Ε'. Χρήστος Οικονομόπουλος



Ο Χρήστος Οικονομόπουλος γεννήθηκε στα Μέγαρα Αττικής, στις 17/10/1952. Τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα τα πήρε από τον πατέρα του Χαράλαμπο Οικονομόπουλο, ο οποίος ήταν γνώστης φουσαρμόνικας και η αγάπη του για τη μουσική τον οδήγησε να παραδώσει στον γιο του και τα πρώτα του μουσικά ακούσματα.

Το 1970 μαθήτευσε δίπλα στον τότε πρακτικό μπουζουξή Φαίδωνα Οικονόμου, όπου διδάχθηκε οχτάχορδο-εξάχορδο μπουζούκι και λαϊκή κιθάρα. Το 1972 με την ιδιότητα του κιθαρίστα ηχογράφησε στην εταιρεία Columbia με το συγκρότημα «Τα παιδιά των λουλουδιών» έναν δίσκο με τίτλο «το Φιλί». Από το 1976 έως το 1979 παρακολούθησε μαθήματα κλασικής κιθάρας και θεωρίας στο Ωδείο Ελευσίνας. Από τότε ασχολήθηκε επαγγελματικά με την κιθάρα. Από το 1979 έως το 1981 συνεργάστηκε στο πλαίσιο της ορχήστρας στο μαγαζί «Αλυσίδα» στα Μέγαρα, με μεγαρίτες οργανοπαίχτες όπως ο Αλέκος Οικονομάκης (βιολί), Παναγής Καλιπέτσης (λαούτο), Λάμπης Ηλίας (κιθάρα), Βαγγέλης Σαμούρης (σαντούρι), Χρήστος Παπασίδερης ή Μέρτζος (τραγούδι) και Βασίλης Σκαλιώτης (κλαρίνο). Παράλληλα από το 1980 έως το 1990 συνεργάστηκε σε χοροεσπερίδες και εκδηλώσεις των Μεγάρων με τον Αλέκο Ηλία (ακορντεόν), Κώστα Ηλία (βιολί) και Λάμπη Ηλία (κιθάρα). Το 1992 ασχολήθηκε με το λαούτο και από το 1995 μέχρι το 2009 συμμετείχε συστηματικά στο έθιμο του Χορού της Τράτας με την ιδιότητα του λαουτιέρη.

ΣΤ΄. Αντώνης Πέγκος



Ο Αντώνης Πέγκος γεννήθηκε στα Μέγαρα Αττικής, στις 16/01/1954. Σπούδασε ηλεκτρονικός στο Μικρό Πολυτεχνείο και ακολούθησε το επάγγελμα του αγρότη. Από μικρή ηλικία διδάχθηκε τον παραδοσιακό χορό και από το 1975 ασχολήθηκε επαγγελματικά. Το 1979 ίδρυσε το Λαογραφικό Σύλλογο «Ο Χορός της Τράτας» όπου παραμένει έως και σήμερα χοροδιδάσκαλος. Συνεργάστηκε με τον Ιάκωβο Ηλία από το 1979 έως το 1986, στο έθιμο του Χορού της Τράτας και σε παραστάσεις, εκδηλώσεις του Λαογραφικού Συλλόγου, στα Μέγαρα και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, ενώ παράλληλα μαθήτευσε δίπλα του στο βιολί, από το 1983 έως το 1986. Με το Λαογραφικό Συγκρότημα, συμμετείχε σε διάφορες εκδηλώσεις στην Αθήνα, στην Άνδρο, στη Θεσσαλονίκη, στην Τήνο, στην Επίδαυρο, στα Φάρσαλα κ.ά., ενώ συστηματικά συμμετείχε στις γιορτές «Αποκριάς» του Δήμου Αθηναίων, όπου το 1984 πήρε το 1^ο βραβείο.

Από το 1992 έως το 1998 έλαβε μέρος σε διάφορα φεστιβάλ στην Αμερική, στη Γαλλία και στη Ρουμανία. Επίσης συμμετείχε σε τηλεοπτικές εκπομπές στους τηλεοπτικούς σταθμούς ET1, MEGA, ANT1, με θεματολογία τα Μέγαρα. Τα τελευταία χρόνια με πρωτοβουλία του Λαογραφικού Συλλόγου «Ο Χορός της Τράτας», καθιερώθηκε το «Διεθνές Φεστιβάλ Παραδοσιακών Χορών», με την παράλληλη συμμετοχή ενός χορευτικού συγκροτήματος από το εξωτερικό.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 5

Ενδεικτικό ερωτηματολόγιο για τις ημιδομημένες συνεντεύξεις

ΔΕΛΤΙΟ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ

- Όνομα:
- Επίθετο:
- Πατρώνυμο:
- Ψευδώνυμο (παρατσούκλι) :
- Έτος γεννήσεως:
- Τόπος καταγωγής:
- Τόπος διαμονής σήμερα (διεύθυνση, τηλέφωνο) :
- Περιοχές στις οποίες έχει ζήσει για μεγάλα χρονικά διαστήματα (ονομαστικά):
- Γραμματικές γνώσεις²⁰⁸:
- Μουσικές γνώσεις:
- Επάγγελμα:
 - α΄:
 - β΄:
 - γ΄:
- Συνεργασίες που είχε παλιότερα έως σήμερα (ονομαστικά) :

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

❖ Στην περίπτωση του Δημήτριου Ηλία (Συγγενής)

1.Βιογραφικά στοιχεία

1. Ανήκετε στη μουσική οικογένεια των Λιάδων. Το γεγονός αυτό (μουσική οικογένεια) σας επηρέασε σε κάποιο βαθμό για την απόφαση ώστε να γίνετε χοροδιδάσκαλος, τραγουδιστής;
2. Οι συγγενείς σας, υπήρξαν και ως δάσκαλοι για εσάς; Μάθατε από αυτούς;
3. Υπάρχουν και άλλοι που χορεύουν, τραγουδούν ή παίζουν κάποιο μουσικό όργανο στην οικογένεια;
4. Έχετε ξεχωρίσει κάποιον από τους συγγενείς , που να θεωρείτε πως είναι εκείνος ο οποίος ανέδειξε την οικογένεια και σας οδήγησε κατά κάποιο τρόπο στη «φήμη» του ονόματος σας; Ποιος ή ποιοι είναι αυτοί;

²⁰⁸ Αποφοίτηση από γυμνάσιο-λύκειο-σπουδές.

2. Συγγενική σχέση με τον Ιάκωβο Ηλία

5. Ποια ήταν η σχέση σας; (συγγενική)
6. Στην οικογένεια-σόι ήταν ο μόνος που έπαιζε κάποιο όργανο και ασχολούνταν με τη μουσική ή υπήρχαν και άλλοι; Εάν ναι, ποιοι ήταν και τι είδους συνεργασία είχε μαζί τους ο Ιάκωβος Ηλίας; (έπαιζαν μαζί, δίδασκε αυτός ή είχε δάσκαλο κάποιον από τους συγγενείς του)
7. Τον θεωρούσαν έναν «καλό» μουσικό; Ήταν δηλαδή αναγνωρισμένος από την οικογένεια του; Εσείς τον θεωρείτε «καλό» μουσικό;
8. Η ιδιότητα του ως μουσικού μέσα στην οικογένεια, επηρέασε κατά κάποιο τρόπο την απόφασή σας να μην ασχοληθείτε με την εκμάθηση κάποιου μουσικού οργάνου αλλά μόνο με το χορό;

❖ Στην περίπτωση του Δημήτριου Ηλία, Αντώνη Πέγκου και Γιώργου Βαρελά (Χοροδιδάσκαλοι)

1.Βιογραφικά στοιχεία

1. Είχατε κάποιο δάσκαλο ή είστε αυτοδίδακτος; Ποιος ήταν; Με ποιον τρόπο σας μάθαινε; (με διδασχή, συμμετέχοντας, παρακολουθώντας).
2. Ο ίδιος σας έμαθε να χορεύετε τους μεγαρίτικους χορούς;
3. Εσείς ασχοληθήκατε μόνο με το χορό ή και με την εκμάθηση κάποιου μουσικού οργάνου; Γιατί;
4. Ποια είναι η δράση του λαογραφικού συλλόγου, στο οποίο διευθύνετε; (όνομα, εμφανίσεις εντός και εκτός των Μεγάρων. Εμφανίσεις στο εξωτερικό με θεματολογία από την αρχαία Ελλάδα, Μέγαρα κ.λπ.).

2. Χορευτικό ρεπερτόριο

1. Ποιους χορούς χορεύετε και γιατί;
2. Στα Μέγαρα χορεύετε μόνο τοπικούς χορούς; Εάν ναι, γιατί; Εάν όχι, για ποιο λόγο;
3. Ποιους θα χαρακτηρίζατε εσείς ως τοπικούς χορούς των Μεγάρων και γιατί;
4. Υπάρχουν κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που τους κάνουν να ξεχωρίζουν και να χαρακτηρίζονται ως Μεγαρίτικοι; (φιγούρες, βήματα, στάση του σώματος,

θεματολογία και ποιητικό κείμενο). Ποιους θεωρείτε εσείς ως τους πιο σημαντικούς;

5. Στο έθιμο του Χορού της Τράτας υπάρχουν συγκεκριμένοι χοροί; Ποιους χορούς χορεύετε; Έχουν κάποιο χαρακτηριστικό που τους κάνει να ξεχωρίζουν από τους άλλους τοπικούς χορούς και επιλέχθηκαν για το συγκεκριμένο έθιμο; (ρυθμός, ποιητικό κείμενο, μελωδία)
6. Ως χοροδιδάσκαλος διδάσκετε τους τοπικούς χορούς; Εάν ναι, με ποιο τρόπο; Θεωρείτε πως αυτός ο τρόπος εκμάθησης μπορεί να χαρακτηριστεί ως κατάλληλος για την «αυθεντική» απόδοση των χορών του τόπου σας;
7. Στις εμφανίσεις σας εκτός κοινότητας χορεύετε μεγαρίτικους χορούς; Εάν ναι, ποιους προτιμάτε και γιατί;
8. Διαφοροποιείτε κάποια στοιχεία; Εάν ναι, ποια είναι αυτά και για ποιο λόγο επιλέγετε να τα διαφοροποιήσετε;

3.Επαγγελματική σχέση με τον Ιάκωβο Ηλία

1. Σας βοηθούσε με το παίξιμό του;
2. Έκανε κάποια τσακίσματα, γυρίσματα, στάσεις, ώστε να σας βοηθάει στα βήματά σας;
3. Γενικότερα, τον ενδιέφερε να βοηθήσει το χορευτή, στα βήματά του; Να τον «μερακλώνει»;

❖ **Στην περίπτωση του Σπύρου Μπερδελή και Αιμιλίας Θεοδοσίου**
(Τραγουδιστές)

1.Βιογραφικά στοιχεία

1. Θεωρείτε τον εαυτό σας επαγγελματία τραγουδιστή-τραγουδίστρια;
2. Είχατε κάποιο δάσκαλο-α ή είστε αυτοδίδακτος-η; Εάν ναι, ποιος-α ήταν;
3. Με ποιον τρόπο σας μάθαινε; (με διδαχή, συμμετέχοντας, παρακολουθώντας). Σας έμαθε νότες;
4. Ποιος σας έμαθε να τραγουδάτε το μεγαρίτικο ρεπερτόριο;
5. Εσείς ασχοληθήκατε μόνο με το τραγούδι ή και με το χορό; Γιατί;

2.Ρεπερτόριο

1. Τι ρεπερτόριο τραγουδάτε και γιατί;

2. Υπάρχει σταθερό ρεπερτόριο στα Μέγαρα;
3. Εσείς τραγουδάτε στα Μέγαρα μόνο τοπικά τραγούδια;
4. Ποια θα χαρακτηρίζατε εσείς ως τοπικά τραγούδια των Μεγάρων και γιατί; Υπάρχουν κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που τα κάνουν να ξεχωρίζουν και να χαρακτηρίζονται ως Μεγαρίτικα; (στολίδια, γυρίσματα, τσακίσματα κ.λπ.)
5. Ποια θεωρείτε «αυθεντική» απόδοση ενός μεγαρίτικου τραγουδιού και γιατί;
6. Υπάρχουν «ανδρικά» και «γυναικεία» τραγούδια; Εάν ναι, σε όλες τις περιστάσεις των Μεγάρων, γίνεται αυτή η διάκριση;
7. Υπάρχουν και άλλες διακρίσεις τραγουδιών; Πχ. Κατά ηλικία, κοινωνική θέση;

3.Επαγγελματική σχέση με τον Ιάκωβο Ηλία

1. Πώς σας συνόδευε; Βοηθούσε με το παίξιμο του την ανάδειξη του τραγουδιού και της φωνής σας ή έδινε προτεραιότητα στο όργανό του και στη δική του ανάδειξη;
2. Έκανε κάποια γυρίσματα ή στάσεις που να μπορούσαν να ξεκουράζουν αλλά και να εμπλουτίζουν τη φωνή σας; Εάν όχι, ποιοι πιστεύετε πως ήταν οι λόγοι;
3. Ζητούσε στις φωνές και στα άλλα όργανα να αλλάξουν το ύφος τους ή την τεχνική τους, ανάλογα με την περίπτωση; Εάν ναι, ποιες ήταν αυτές οι αλλαγές; Ποια ή γνώμη σας;

❖ **Στην περίπτωση του Αντώνη Πέγκου και Γιώργου Βαρελά** (Μαθητής του Ιάκωβου Ηλία στο βιολί)

1.Σχέση με τον Ιάκωβο Ηλία ως δάσκαλος

1. Από όσο γνωρίζω ο Ι. Ηλίας ήταν δάσκαλός σας στο βιολί. Πώς ήταν ως δάσκαλος; Σας έδειχνε αρκετά πράγματα; Ήταν δοτικός στις γνώσεις του; Με ποιον τρόπο σας δίδασκε; (με διδαχή, συμμετέχοντας, παρακολουθώντας). Σας έμαθε νότες;
2. Τι ρεπερτόριο επέλεγε να σας διδάξει;
3. Θεωρείτε πως είχε κάτι διαφορετικό στο παίξιμό του, μια συγκεκριμένη τεχνική, από ό, τι είχαν οι άλλοι βιολιστές στα Μέγαρα; Ποια ήταν αυτή; (κούρδισμα, τεχνική στο δοξάρι). Σας την είχε διδάξει;
4. Θεωρείτε πως αυτή η τεχνική «άλλαξε» το ύφος των μεγαρίτικων τραγουδιών; Αρνητικά ή θετικά, σύμφωνα με τη γνώμη σας;
5. Είχατε συνεργαστεί μαζί του;

6. Εάν όχι, γνωρίζετε το λόγο; Αυτό επηρέασε τη σχέση σας μαζί του, ως δάσκαλος – μαθητής;
7. Πότε σταματήσατε να διδάσκεστε από αυτόν; Ποιος ήταν ο λόγος;

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 6

Φωτογραφικό υλικό



Εικόνα 1. Γκραβούρα της πόλης των Μεγάρων



Εικόνα 2. Πρόγονοι του Ιάκωβου Ηλία. Όρθιος δεξιά ο πατέρας του Αναστάσιος Γεωργ. Ηλίας. Φωτογραφικό αρχείο του Ιάκωβου Ηλία, στο βιβλίο *Λαογραφικά των Μεγάρων*.



Εικόνα 3. Ο Ιάκωβος Ηλίας στην Α' Στρατιωτική Μουσική Αθηνών, 28/12/1940. Φωτογραφικό αρχείο του Σπύρου Μπερδελή.



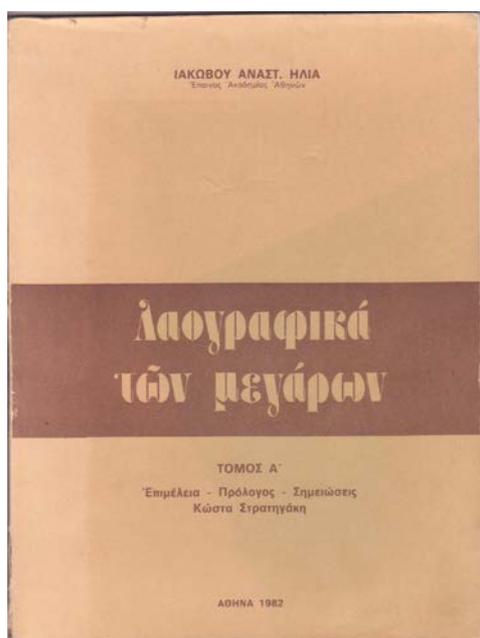
Εικόνα 4, ο Ιάκωβος Ηλίας με τη σύζυγο του Στέλλα Ηλία και τα πέντε παιδιά τους. Φωτογραφικό αρχείο Σπύρου Μπερδελή.



Εικόνα 5. Στον Άη Γιάννη το Χορευταρά στο έθιμο του Χορού της Τράτας. Από αριστερά Ιάκωβος Ηλίας, Βαγγέλης Σαμούρης, Σπύρος Μπερδελής, Γιώργος Χατζόπουλος. Μέγαρα 1975.
Φωτογραφικό αρχείο Σπύρου Μπερδελή.



Εικόνα 6. Παράσταση του Θεάτρου Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου» με θέμα τα Μέγαρα στο Θέατρο Διονύσεια. Από αριστερά Σπύρος Μπερδελής, Ιάκωβος Ηλίας, Βασίλης Σκαλιώτης, Καρατάσος Νικόλαος και Κώστας Πίτσος. Αθήνα 1972.
Φωτογραφικό αρχείο Σπύρου Μπερδελή.



Εικόνα 7. Εξώφυλλο βιβλίου Ιακ. Αναστ. Ηλία, *Λαογραφικά των Μεγάρων*, τόμος Α', Αθήνα 1982.



Εικόνα 8. Έξω από τη Γεωγραφική Υπηρεσία Στρατού σε διάλλειμα εκπομπής της τηλεόρασης με θέμα τα Μέγαρα. Από αριστερά Σπύρος Μπερδελής, εγγονή Ιάκωβου Ηλία και Ιάκωβος Ηλίας. Πεδίον του Άρεως 1969.
Φωτογραφικό αρχείο Σπύρου Μπερδελή



Εικόνα 9. Από αριστερά Θωμάς Ηλίας, Βασίλης Σκαλιώτης, Κώστας Ηλίας, Ιάκωβος Ηλίας, Νίκος Καρατάσος, Χρήστος Μιχαλάκης, Σωτήρης Κουντεμάνης, Χαράλαμπος Ηλίας, Παναγής Καλιπέτσης. Στο έθιμο του Χορού της Τράτας, Μέγαρο 1985.

Φωτογραφικό αρχείο Χρήστου Μιχαλάκη.



Εικόνα 10. Από αριστερά Σπύρος Μπερδελής, Ιάκωβος Ηλίας, Βαγγέλης Σαμούρης, Παναγής Καλιπέτσης, Θωμάς Ηλίας. Στο έθιμο του Χορού της Τράτας, Μέγαρο 1973
Φωτογραφικό αρχείο Σπύρου Μπερδελή.



Εικόνα 11, ο Ιάκωβος Ηλίας διδάσκει βιολί στο μαθητή του Θανάση Μαργέτη. Μέγαρο 1985.
Φωτογραφικό αρχείο Θανάση Μαργέτη.



Εικόνα 12. Η ταφή του Ιάκωβου Ηλία, στο νεκροταφείο του Ζωγράφου. Από αριστερά Αλέκος Ηλίας, Κώστας Ηλίας, Σπύρος Μπερδελής, Λάμπης Ηλίας. Αθήνα 1986.
Φωτογραφικό αρχείο Σπύρου Μπερδελή.