



Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Εθνομουσικολογία και Πολιτισμική Ανθρωπολογία

Κατεύθυνση:
Εκτέλεση - Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής

Διπλωματική Εργασία

Θέμα:

Το σύμπλεγμα εθνικού και τοπικού στην οριοθέτηση μουσικών ταυτοτήτων: Η περίπτωση της βιολιστικής “παράδοσης” στο Νομό Χανίων (ιστοριογραφική προσέγγιση)

Σταύρος Ε. Μαραγκουδάκης
(Α.Μ. 7569071900208)

Επιβλέπων:

Λάμπρος Λιάβας

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Συνεπιβλέπων:

Χάρης Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Αθήνα, Φεβρουάριος 2022

The complex of national and local in the delimitation of musical identities: The case of the violin "tradition" in the Prefecture of Chania (historiographical approach)

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή.

Αθήνα, 24 Φεβρουαρίου 2022

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Λάμπρος Λιάβας

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

2. Αναστάσιος Χαψούλας

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας
ΕΚΠΑ

3. Μαρία Παπαπαύλου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής
Ανθρωπολογίας ΕΚΠΑ

Ο Διευθυντής του ΠΜΣ

Λάμπρος Λιάβας

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία είναι αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, αντιπροσωπεύει τις προσωπικές μου απόψεις και δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής. Όλες οι δημοσιευμένες και μη πηγές που έχω χρησιμοποιήσει αναφέρονται στη βιβλιογραφία.

Υπογραφή

Copyright © Σταύρος Ε. Μαραγκουδάκης, 2022

Με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέπον καθηγητή της παρούσας διπλωματικής κ. Λάμπρο Λιάβα, το συνεπιβλέπων καθηγητή κ. Χάρη Σαρρή, καθώς και τους διδάσκοντες καθηγητές του μεταπτυχιακού *“Εθνομουσικολογία και Πολιτισμική Ανθρωπολογία - Κατεύθυνση: Εκτέλεση - Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής”*, κ. Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο, κ. Πάρι Περυσινάκη και κ. Δημήτρη Πυργιώτη.

Ευχαριστώ θερμά για τη συμβολή τους στην περαίωση της παρούσας εργασίας, τους κ. Κωνσταντίνο Βασιλάκη, κ. Γεώργιο Βαβουλέ και κ. Κωνσταντίνο Κουρκουνάκη, όσον αφορά τις βιβλιογραφικές αναφορές, τα αρχεία και τις σχετικές πληροφορίες που μου παρείχαν. Επίσης, την Ιωάννα Μαλιγιάννη για την επιμέλεια των αγγλικών κειμένων.

Τέλος, ευχαριστώ τους καθηγητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κ. Νίκο Ανδρίκο και κ. Γιώργο Κοκκώνη, για τις συστατικές επιστολές που συνέταξαν ως προς τη διαδικασία αξιολόγησης της αποδοχής μου στο μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών.

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζεται το επίπεδο αλληλεπίδρασης και διαφοροποίησης μεταξύ του “παν-τοπικού” ταυτοτικού πλαισίου της “Κρητικής μουσικής” και του “τοπικού” ταυτοτικού πλαισίου της “βιολιστικής παράδοσης” στο Ν. Χανίων με επίκεντρο την επαρχία Κισάμου. Το ερευνητικό ερώτημα αφορά κυρίως στις πρακτικές και τα “υλικά” που χρησιμοποιήθηκαν ως προς την οριοθέτησή των “παραδόσεων” αυτών. Τα ταυτοτικά χαρακτηριστικά που παρουσιάζονται ως προς την ομογενοποίηση ή ετεροποίηση τους απαντώνται σε μεγάλο βαθμό στην ιδεολογική βάση της “ελληνικότητας” διαφόρων μουσικών παραμέτρων και ειδικότερα την ιστορική - πολεμική ταύτιση των μουσικοχορευτικών τους μοτίβων. Οι βασικές πηγές στοιχειοθέτησης των παραπάνω χαρακτηριστικών, προέρχονται κυρίως από την “εθνική ιστοριογραφική αφήγηση” και τις λαογραφικές θέσεις του 19ου και 20ού αιώνα. Βασικό στοιχείο ετερότητας αποτέλεσαν επίσης οι πρακτικές ανάδειξης της λύρας σε “παν-τοπικό” κρητικό όργανο, καθώς προκάλεσαν “ανταγωνισμούς” και διενέξεις σε σχέση με τη θέση του βιολιού στην “Κρητική μουσική”. Ως προς τη διερεύνηση των ζητημάτων που αναφέρθηκαν, μελετώνται:

- Το ιστορικό - κοινωνικό πλαίσιο της οθωμανικής Κρήτης και ο ρόλος της εντόπιας μουσουλμανικής κοινότητας.
- Η ιστορική ιδεολογική οριοθέτηση της “κρητικής μουσικής” από τους πρώτους λαογράφους και μελετητές της.
- Τα μουσικά πλαίσια στα αστικά κέντρα της Κρήτης και στις επαρχίες του Ν. Χανίων έως τις αρχές 20ού αιώνα.
- Η παρουσία των μουσικών οργάνων στο Ν. Χανίων, καθώς και η προέλευση-παρουσία της λύρας στον ελληνικό γεωγραφικό χώρο και ειδικότερα στη διερευνώμενη περιοχή.
- Οι κεντρικοί άξονες στους οποίους δομείται ταυτοτικά η “Χανιώτικη ή Κισαμίτικη βιολιστική παράδοση”, όσον αφορά την ιστορική της εννοιολόγηση, τις προσωπικότητες και τα γεγονότα που είχαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξή της.

Λέξεις Κλειδιά: Κρήτη, Χανιά, Κίσαμος, Αποκόρωνας, λύρα, βιολί, “Τουρκοκρητικοί”, λαογραφία, Συρτός, Πεντοζάλι.

Abstract

The present master's thesis examines the level of interaction and differentiation between the "pan-local" identity frame of "Cretan music" and the "local" identity frame of the "violin tradition" in the Prefecture of Chania. The research question mainly concerns the practices and the "material" that have been used for the delimitation of these "traditions". The identity characteristics that are presented regarding their homogenization or their differentiation, are found to a great degree in the ideological basis of the "greek origin" of various musical parameters, and especially the historical- polemical identification of their music and dance patterns. The basic source of evidence of the aforementioned characteristics, derive mainly from the "national historiographical narration" and the folkloric views of the 19th and 20th century. Furthermore, the practices of the promotion of lyra in a "pan-local" cretan organ have constituted a basic element of distinctness since they have provoked "competitions" and dispute regarding the position of the violin in "Cretan music". As to the investigation of the aforementioned matters, the following subjects are studied:

- The historic-social frame of ottoman Crete and the role of the indigenous muslim community.
- The historic ideological delimitation of "cretan music" from her first folklorists and scholars.
- The musical frames in the urban centers of Crete and the province of the Prefecture of Chania until the beginning of the 20th century.
- The presence of musical instruments in the Prefecture of Chania, as well as the derivation- presence of lyra in the hellenic geographical space and especially in the investigated region.
- The main axis in which the identity of "violin tradition of Chania or Kissamos" is structured, concerning the historic conceptualization, the personalities and the facts that played a significant role in its development.

Keywords: Crete, Chania, Kissamos, Apokoronas, lyra, violin, "Turkocretans", folklore, Syrtos, Pentozali.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	4
Περίληψη.....	5
Abstract.....	6
Πρόλογος.....	9
Εισαγωγή.....	12
1. Οθωμανική Κρήτη: Ιστορικό & κοινωνικό πλαίσιο	
1.1. Η ένταξη της Κρήτης στην Οθωμανική αυτοκρατορία.....	20
1.2. Οι εξισλαμισμοί των κατοίκων της Κρήτης.....	22
1.3. Η ταυτότητα των Κρητών μουσουλμάνων - διακοινοτικό θρησκευτικό πλαίσιο.....	25
1.4. Ο θεσμικός ρόλος του στρατού.....	26
1.5. Μονομερείς όψεις της εθνικής ιστορικής αφήγησης.....	28
1.6. Κρήτη: 19ος αιώνας έως τη συνθήκη της Λωζάνης.....	29
1.7. Δημογραφικά στοιχεία της Οθωμανικής Κρήτης.....	32
2. Κρήτες μουσουλμάνοι & λαϊκή μουσική στα αστικά κέντρα της Κρήτης (19ος - αρχές 20ού αιώνα)	
2.1. Η αστική λαϊκή μουσική σε Ηράκλειο - Χανιά – Ρέθυμνο.....	34
2.2. Η μουσική “ταυτότητα” των μουσουλμάνων στον τύπο & σε βιβλία της εποχής.....	37
2.3. Επώνυμοι μουσουλμάνοι στη λαϊκή μουσική της Κρήτης.....	42
3. Μουσικό πλαίσιο στις επαρχίες του Νομού Χανίων	
3.1. Οριοθέτηση μουσικών “ταυτοτήτων” - επαρχίες Σφακίων, Κυδωνίας, Σελίνου.....	46
3.2. Επαρχία Κισάμου.....	50
3.3. Επαρχία Αποκορώνου.....	55
3.4. Καταγραφή οργανοπαικτών Αποκορώνου από τους Λεντάρη & Γιακουμινάκη.....	58
3.5. Καταγραφή οργανοπαικτών του νομού Χανίων από το Θανάση Δεικτάκη.....	60
4. Από το εθνικό στο τοπικό: “Χανιώτικη βιολιστική παράδοση”	
4.1. Ελληνική λαογραφία.....	67
4.2. Κρητική μουσική και “αρχαίο παρελθόν”.....	71
4.3. Η προέλευση της λύρας και η χρονολογική “διαστρωμάτωση” των λαϊκών οργάνων στον ελληνικό χώρο.....	78

4.4. Η συμβολοποίηση της “κρητικής” λύρας τον 20ο αιώνα.....	84
4.5. Το βιολιστικό “Μανιφέστο” του Κ. Παπαδάκη (Ναύτη) ως θεωρητική βάση της βιολιστικής παράδοσης της δυτικής Κρήτης.....	89
4.6. Η “παράδοση” στο προφορικό πλαίσιο.....	97
4.7. Επίλογος – Συμπεράσματα.....	99
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	103
Παράρτημα.....	110

Πρόλογος

Τα διάφορα είδη “λαϊκής/παραδοσιακής” μουσικής και τα επιτελεστικά τους πλαίσια συνδέονται με ξεχωριστή δυναμική και τρόπο ανά περίπτωση με τις ενεργές πολιτισμικές διαδικασίες των σύγχρονων κοινωνιών. Επιπλέον, αποτελούν για τις τελευταίες γόνιμο πεδίο βιωματικής, φαντασιακής και γνωσιακής συγκρότησης του παρελθόντος, όσον αφορά τον πολιτισμό, την ιστορία της εκάστοτε γεωγραφικής περιοχής και των κατοίκων της. Η εξέλιξη τους στο χρόνο δυνητικά περιλαμβάνει σημεία ρήξης και συνέχειας με το παρελθόν, προσθήκες νεωτεριστικές ανά περιόδους, στοιχεία ή πρακτικές που αφέθηκαν στην κοινωνική λήθη, επανήλθαν σε πολλές περιπτώσεις και ανέκτησαν τη λειτουργία τους με παρόμοιο ή τελείως διακριτό τρόπο.

Σε ένα ευρύτερα παγκόσμιο περιβάλλον, αντιπροσωπευτικό της σύγχρονης εποχής, οι πολιτισμικές παράμετροι και γενικότερα οι κοινωνικές δομές και ο βίος των ατόμων σε τοπικό επίπεδο καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από παράγοντες εξωγενείς. Στο συγκεκριμένο κλίμα, τα ανά τόπους λαϊκά μουσικά ιδιώματα ως οντότητες και πεδία πρακτικής, είτε οριοθετούνται από χρονικά εν εξελίξει βιωματικές διεργασίες, είτε παρουσιάζουν μια πιο φολκλωρική εκφορά, επαναπροσδιορίζονται, ενσωματώνουν νέα δεδομένα, αποκτούν σύγχρονη οπτική.

Η λειτουργία και ο ρόλος τους στην κοινωνία αναπροσαρμόζεται επίσης, εφόσον το πλαίσιο της ανάπτυξής τους απαντάται πλέον με χρονική απόσταση και διαφορετική σύνθεση από το κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον, το οποίο τροφοδότησε κατά το παρελθόν την παραγωγή ή τη διαμόρφωση των ποικίλων τοπικών μουσικών ρεπερτορίων, την εν μέρει σταθεροποίηση της δομής τους, τη διάδοση και την πρωτόλεια, εφόσον αυτή μπορεί να συνέβη μεταγενέστερα με πιο καθορισμένη μορφή, οριοθέτησή τους ως μουσικά “είδη”/“παραδόσεις”.

Η χωροχρονική μετάβαση των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων στις σύγχρονες κοινωνίες, η αναπροσαρμογή τους ανά περιόδους και συνθήκες, αποτελεί δυνητικά ένα σύνθετο και ανοικτό σε ερμηνείες πεδίο. Σε αυτό εντάσσονται οι μεταβολές της λειτουργίας τους, οι αλλαγές στην παραγωγή, την εκφραστική διεκπεραίωση και συνολικά τον τρόπο αντίληψης του μουσικού φαινομένου ως πολιτισμικού παράγωγου της κοινωνίας. Επιπλέον, στη δόμηση του παραπάνω πεδίου, σημαντικό διαδραστικό ρόλο ενέχει η σύνθεση του εννοιολογικού πλαισίου των διαφόρων ειδών/ιδιωμάτων της λαϊκής μουσικής, βάσει της οριοθέτησης “παραδόσεων” με νοητά εν μέρει στοιχειοθετημένα στεγανά, της σύστασης

μέσω αυτών εθνικών ή εθνοτοπικών ταυτοτήτων και κατ' επέκταση ετεροτήτων με εθνικής έως μικρότερης τοπικής κλίμακας εμβέλεια.

Η συγκρότηση ενός ταυτοτικού πεδίου αναφορικά με το παρελθόν θα ήταν ιδανική αν υπήρχε η δυνατότητα βίωσης των κοινωνικών συνθηκών και του σχετικού με αυτές τρόπου ζωής, έκφρασης και σκέψης των ανθρώπων μιας συγκεκριμένης παλαιότερης περιόδου και περιοχής. Αντ' αυτού, η σύνδεση με το παρελθόν ή η υπό προϋποθέσεις αναβίωση δομικών στοιχείων/πρακτικών παλαιότερων κοινωνιών μπορεί να επιτευχθεί μοναχά σε επίπεδο φανταστικό και αποσπασματικά βιωματικό, λόγω της χρονικής απόστασης και των κοινωνικών μεταβολών κατά τη διάρκειά της. Με ένα διαφορετικό τρόπο επίσης, παλιές πρακτικές ή στοιχεία, μπορούν να λειτουργούν στο παρόν, χωρίς την πρόθεση αναβίωσης, νοηματοδοτημένα εκ νέου στα σύγχρονα πλαίσια λειτουργίας τους.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, το φαινόμενο της συγκρότησης ταυτοτήτων, της αναβίωσης παρελθοντικών πρακτικών με “ρομαντική” ή σύγχρονη οπτική, σε συνάφεια με το θεματικό ενδιαφέρον της παρούσας εργασίας, παρουσιάζεται ως αναγκαία η απόκτηση όσο το δυνατόν ευρύτερης και τεκμηριωμένης γνώσης του ιστορικού, κοινωνικού, πολιτικού, πολιτισμικού πλαισίου ανάπτυξης ενός τοπικού μουσικού ιδιώματος. Η τελευταία μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά ως προς τη διασαφήνιση της λειτουργίας του κατά το παρελθόν, της σύνδεσής του με συγκεκριμένα κοινωνικά στρώματα ή θρησκευτικές κοινότητες και ειδικότερα στην εμπέδωση της σημασίας των μουσικών δεδομένων και των επιτελεστικών πρακτικών που αφορούν σε αυτό, όπως το μουσικό ύφος, το οργανολόγιο, η τελετουργική υπόσταση και η χρηστικότητα του ρεπερτόριου.

Σε κάθε περίπτωση η θέση αυτή δε συνιστά δογματική επιλογή ή μονόδρομο. Η μουσική γενικότερα μπορεί να αναπαράγεται χωρίς περιορισμούς μόνο ως φόρμα ή μοτίβο, χωρίς κανένα ιστορικό βάρος και περιεχόμενο.

Παρόλα αυτά, στα σύγχρονα επιτελεστικά πλαίσια και ευρύτερα στον τρόπο προσέγγισης και διαχείρισης των λαϊκών μουσικών ιδιωμάτων, παρατηρείται σε σημαντικό βαθμό οι μουσικοί και οι μέτοχοι των μουσικών πλαισίων να υιοθετούν και να αναπαράγουν ζητήματα ή πρακτικές στη βάση εθνικών, εθνοτοπικών ή τοπικιστικών ταυτοτικών προσδιορισμών. Παρατηρείται επίσης μία τάση “ρομαντικοποίησης” του παρελθόντος σχετικά με διάφορες παραμέτρους των λαϊκών μουσικών ιδιωμάτων, η οποία καλύπτεται από το μανδύα στοχευμένα επινοημένων πολλές φορές απόψεων και δεδομένων.

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του συγκεκριμένου κλίματος γύρω από τα “λαϊκά είδη μουσικής” αποτέλεσαν ανά περιόδους οι πολιτικές διαχείρισης τους από το κράτος. Οι τελευταίες, εκφράστηκαν μέσω παρεμβάσεων σε διάφορες μουσικές παραμέτρους (τραγουδία, μελωδίες, υφολογικές τάσεις, οργανολογικές σταθερές) και ευρύτερα στην οριοθέτηση “μουσικών παραδόσεων”.

Η συσχέτιση των μουσικών δεδομένων με τα πλαίσια που συνολικά περιεγράφησαν, θέτει ως στόχο την πληρέστερη και πολύπλευρη προσέγγιση του φαινομένου της “λαϊκής” μουσικής, την όσο το δυνατόν ορθότερη ερμηνεία του εννοιολογικού της πλαισίου και κυρίως την αποσύνδεσή της από επινοημένα στερεοτυπικά πρότυπα και μοτίβα.

Η “λαϊκή” μουσική της Κρήτης αποτελεί μία ενεργή και διαρκώς μεταβαλλόμενη πολιτισμική δομή της τοπικής κοινωνίας. Οι επιτελέσεις στα “λαϊκά” δρώμενα και στη μετάδοση από πλευράς εκπαιδευτικής διαδικασίας των μουσικοχορευτικών μοτίβων που απαντώνται με ποικίλο τρόπο στα ανά τόπους ιδιώματα της κρητικής μουσικής συνιστούν επίσης ένα σύνθετο πεδίο γνώσης. Η πολυπλοκότητα του τελευταίου έγκειται τόσο στο κομμάτι της μουσικής δομής και του ύφους, όσο και στην εννοιολογική ιστορική - κοινωνική υπόσταση της “λαϊκής” μουσικής της Κρήτης και των χορών της ξεχωριστά.

Το προσωπικό ενδιαφέρον για τα μοτίβα και το ύφος του “κρητικού” Συρτού, αποτέλεσε την αφορμή με την οποία ξεκίνησα τη μελέτη μου. Δεδομένης της αρχικής ανάπτυξης του συγκεκριμένου μουσικοχορευτικού μοτίβου στην ευρύτερη περιοχή του Νομού Χανίων, θεώρησα ως απαραίτητη προϋπόθεση τη διερεύνηση όψεων του ιστορικού - κοινωνικού περιβάλλοντος της διαμόρφωσής του. Οι σημαντικές θεματικές που προέκυψαν από την έρευνα του συγκεκριμένου πεδίου, καθώς και ο ορισμένος χρόνος περαίωσης της διπλωματικής εργασίας στα πλαίσια του μεταπτυχιακού κύκλου σπουδών, με ώθησαν στην αναπροσαρμογή του αρχικού ερευνητικού στόχου. Ευελπιστώ η δομή της παρούσας εργασίας να συμβάλει μελλοντικά ως θεωρητική προσθήκη στη μουσικολογική μελέτη των μοτίβων του Συρτού, βάσει των δεδομένων της δισκογραφίας, των γραπτών και προφορικών πηγών.

Εισαγωγή

Θεωρητικά ερμηνευτικά σχήματα επιστημονικά εμπεδωμένα και τεκμηριωμένα σήμερα, όπως η μελέτη του Eric Hobsbawm για τις επινοημένες “εθνικές” παραδόσεις, τα επιστημονικά συγγράμματα που παρουσιάζουν τις μεθοδευμένες πρακτικές της ελληνικής λαογραφίας, όσον αφορά την οριοθέτηση παν-τοπικών ή τοπικών πλαισίων του “λαϊκού” πολιτισμού, συνηγορούν στο ότι η εννοιολόγηση και η ίδια εν μέρει η σύσταση των “λαϊκών μουσικών ειδών”, όπως εμφανίζονται σήμερα με τις επικρατούσες στην κοινωνία εκδοχές τους, χρήζουν αρκετής διερεύνησης και τεκμηρίωσης.

Στον ελληνικό γεωγραφικό χώρο η ανάπτυξη του έθνους - κράτους δημιούργησε επιτακτικά την ανάγκη για την επίτευξη μίας κοινής ιστορικής βάσης θεμελιωμένης στο αρχαιοελληνικό παρελθόν και τους βυζαντινούς χρόνους. Ταυτόχρονα, το οθωμανικό παρελθόν αντιμετωπίστηκε ως παρέκκλιση της “ελληνικής εθνικής συνέχειας” ιστορικά και πολιτισμικά. Η επίτευξη εθνικής συνείδησης στην ελληνική κοινωνία κατά τη διάρκεια του 19ου και του 20ού αιώνα, δημιούργησε διάφορα στερεοτυπικά μοτίβα για το παρελθόν, τις σχέσεις με τους λαούς των γειτονικών χωρών, αλλά και τους κατοίκους του ελληνικού κράτους με διαφορετικά, μη αποδεκτά για τη σύνθεση της εθνικής ταυτότητας εθνοτικά χαρακτηριστικά. Η επιλογή της “ελληνικότητας” ή μη των “λαϊκών μουσικών ειδών” αντανακλάται emphatically στην μεταξική απαγόρευση του “αμανέ” ή την “αποσλαβοποίηση” - απαγόρευση των στίχων στα τραγούδια της ελληνικής βόρειας Μακεδονίας.

Αντίστοιχα, η θέσπιση του ιστορικού πλαισίου της κρητικής “λαϊκής” μουσικής από τους πρώτους μελετητές της πραγματοποιείται υπό την ίδια εθνοκεντρική οπτική. Σε πρώτο επίπεδο, προωθείται η σύνδεσή της με μινωικά και αρχαιοελληνικά μουσικοχορευτικά πρότυπα, η πολεμική διάσταση των χορών της και ο φαινομενικός διαχωρισμός των επίκτητων στοιχείων από την οθωμανική περίοδο. Τα δεδομένα αυτά εμφανίζονται ως βασικά μέσα ερμηνείας ακόμα και σε σύγχρονες μελέτες.

Σε δεύτερο επίπεδο, μέσω των πονημάτων της ελληνικής εθνικής ιστοριογραφίας, η γηγενής και εξίσου μεγάλη σε πληθυσμό με τη χριστιανική, ελληνόφωνη μουσουλμανική κοινότητα της Κρήτης αποδομείται σταδιακά μετά το διωγμό της στη συνείδηση των Κρητικών, όσον αφορά την εντοπιότητα και την κοινωνική της υπόσταση. Η ίδια αποδόμηση για την μουσουλμανική κοινότητα παρατηρείται στις μελέτες των λαογράφων και ερευνητών της “λαϊκής” μουσικής σε σχέση με την κοινή με τους χριστιανούς πολιτισμική της βάση.

Αναπαράγεται η “ελληνικότητα” της κρητικής μουσικής και η όποια σύνδεση με τους Κρήτες μουσουλμάνους εμφανίζεται αποσπασματικά σε σχέση με τη μουσική δεξιοτεχνία και τη συνθετική ικανότητα μεμονωμένων περιπτώσεων οργανοπαικτών, υπό την οπτική της πολιτισμικής ενσωμάτωσης των τελευταίων και συνολικά της μουσουλμανικής κοινότητας στον ίδιο της τον τόπο.

Επιπλέον για την περίπτωση της Κρήτης, η στερεοτυπική εθνοκεντρική αφήγηση του ιστορικού πλαισίου και του πολιτισμού της σχετικά με τη “λαϊκή” μουσική, περιπλέκεται με την ανάπτυξη εσωτερικών για το νησί τοπικισμών, οι οποίοι αναδύονται με τη μορφή δομημένων τοπικών μουσικών ταυτοτήτων. Ίσως η πιο ιδιαίτερη και πολυσυζητημένη περίπτωση σε ερευνητές και μετέχοντες της “κρητικής μουσικής”, αφορά το πλαίσιο του βιολιστικού ιδιώματος στο Ν. Χανίων με επίκεντρο την επαρχία Κισάμου. Το τελευταίο, αποτελεί τον ένα από του δύο μεγάλους πόλους της “βιολιστικής παράδοσης” του νησιού (ο δεύτερος αφορά σε περιοχές του Ν. Ηρακλείου και του Ν. Λασιθίου).

Η ετερότητα της αναφερόμενης “παράδοσης” εκφράστηκε σχηματικά ως “διαμάχη” σε σχέση με τη θέση του κεντρικού οργάνου στην Κρήτη (μεταξύ βιολιού και λύρας), καθώς και στη διεκδίκηση μουσικοχορευτικών μοτίβων βάσει της καταγωγής και της δημιουργίας τους. Οι αντιπαρατιθέμενες πλευρές, αφορούν κυρίως σε μουσικούς, ερευνητές και μετέχοντες της “χανιώτικης ή κισαμίτικης βιολιστικής παράδοσης”, ενώ από την άλλη σε εκπρόσωπους του “παν-τοπικού” πλαισίου οριοθέτησης της “κρητικής μουσικής”. Το τελευταίο, έχει ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται από τα τέλη του 19ου αιώνα από τους πρώτους λαογράφους και μελετητές του κρητικού πλαισίου, ενώ το ζήτημα της θέσης του κεντρικού “παν-τοπικού” οργάνου εκτέθηκε κυρίως από το μουσικοδιδάσκαλο Σίμωνα Καρα στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Στην ιστορική πλαισίωση των δύο παραπάνω μουσικών ταυτοτήτων χρησιμοποιούνται κατ’ αντιστοιχία ως τεκμήρια εθνοκεντρικά μοτίβα σε σχέση με την “τούρκικη” καταγωγή της λύρας και στον αντίποδα με τη “συμβολοποίηση” της τελευταίας ως “κρητικής”/“ελληνικής”, ενώ όσον αφορά τα μουσικοχορευτικά μοτίβα απαντώνται από κοινού αφηγήσεις σχετικές με την “ελληνικότητα” και την πολεμική τους διάσταση.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η ανάδειξη των παραμέτρων ανάπτυξης της τοπικής μουσικής ταυτότητας της Κισάμου αντιπαραθετικά με τις γειτνιάζουσες γεωγραφικά διαμορφωμένες τοπικές μουσικές ταυτότητες του Νομού και ευρύτερα με το παν-τοπικό πλαίσιο της κρητικής μουσικής. Σημαντική ως προς αυτό είναι η διερεύνηση των επιρροών

της “Κισαμίτικης ή Χανιώτικης βιολιστικής παράδοσης” από το εθνικό ιστορικό - λαογραφικό αφήγημα.

Στη βάση του παραπάνω δικτύου, το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας τίθεται σε συνάφεια με την ομογενοποίηση ή τη διαφοροποίηση επί της ταυτοτικής βάσης και των “υλικών” που χρησιμοποιούνται στα πλαίσια ανάπτυξης της διερευνώμενης τοπικής μουσικής ταυτότητας και τις πρακτικές διαμόρφωσης ενός συνολικότερου παν-τοπικού μουσικού πλαισίου για την Κρήτη, με εθνοκεντρικά και ομογενοποιητικά ως προς το μουσικό ύφος ή το οργανολόγιο χαρακτηριστικά.

Η ερευνητική μεθοδολογία για την επίτευξη των στόχων της εργασίας, περιλαμβάνει τη μελέτη του ιστορικού-κοινωνικού-μουσικού πλαισίου της Οθωμανικής Κρήτης, όσον αφορά την αποσαφήνιση των ήδη διαμορφωμένων απόψεων σχετικά με την ιστορική πλαισίωση της “λαϊκής” μουσικής και των χορών της. Σε ανάλογο επίπεδο εξετάζονται οι λαογραφικές πρακτικές στον ευρωπαϊκό και τον ελληνικό χώρο, καθώς και η προσαρμογή τους στην περίπτωση της Κρήτης.

Ως προς τη μελέτη των διαμορφωμένων τοπικών μουσικών ταυτοτήτων, εξετάζεται η μουσική παραγωγή στα αστικά κέντρα της Κρήτης έως τις αρχές του 20ού αιώνα και πιο ειδικά αυτή των μουσικών πλαισίων που αναπτύσσονται στις επαρχίες και το αστικό κέντρο του Ν. Χανίων. Η έρευνα αφορά περισσότερο στο ιστορικό - κοινωνικό πλαίσιο, στην παρουσία μουσικών και χορευτικών μοτίβων, τις επιτελεστικές πρακτικές, καθώς και τη χρονολογική παρουσία των μουσικών οργάνων ανά περιοχή. Εξετάζεται επίσης η ιστορική διαστρωμάτωση των “λαϊκών” οργάνων στον ελληνικό νησιωτικό χώρο, η προέλευση της λύρας και ο ρόλος της ως όργανο του “παλαιού” στρώματος. Τέλος, επιχειρείται η έκθεση των ιστορικών γεγονότων και των προσώπων που επέδρασαν σημαντικά στην εκδήλωση - ανάπτυξη του ταυτοτικού πλαισίου της “χανιώτικης βιολιστικής παράδοσης”.

Δευτερογενώς, στόχος τη παρούσας μελέτης είναι η επαναδιαπραγμάτευση όψεων της μουσικής της Κρήτης, οι οποίες έχουν ιστορικά παρερμηνευθεί και στερεοτυπικά παγιωθεί. Επιπλέον, να αποτελέσει βιβλιογραφική αναφορά, η οποία θα συμβάλει στη συζήτηση για τη μελέτη του χαρακτήρα των παν-τοπικών και τοπικών μουσικών ταυτοτήτων στην Κρήτη και ειδικότερα στην ανάπτυξη μέσω αυτών μορφών εθνικισμού ή τοπικισμού. Στα πλαίσια των τελευταίων πολλές φορές παραβλέπεται η σημαντικότητα των ιδιαίτερων μουσικών χαρακτηριστικών που απαντώνται με ποικιλία σε πολλές περιοχές του νησιού, αντίθετα

υπερτονίζονται σε σχέση με αυτά υποκειμενικοί αξιολογικοί παράγοντες και επινοημένα δεδομένα ιστορικού χαρακτήρα που δεν αφορούν στο καθαυτό μουσικό φαινόμενο.

Το τοπικό βιολιστικό ιδίωμα στο Ν. Χανίων είναι ένα από τα σημαντικότερα του νησιού, όσον αφορά τον όγκο και την παραγωγή ρεπερτορίου, το μουσικό και χορευτικό επιτελεστικό ύφος. Η διαχρονικότητα του αποτελεί επίσης παράγοντα της ισχυρής θέσης που καταλαμβάνει ανάμεσα στα υπόλοιπα μουσικά ιδιώματα της Κρήτης.

Οι θέσεις που περιεγράφησαν σχετικά με το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας δεν εξαντλούνται στα πλαίσια της εξεταζόμενης μουσικής “παράδοσης”, καθώς παρόμοια ζητήματα απαντώνται γεωγραφικά και σε άλλες περιοχές της Κρήτης. Η ιδιαιτερότητα για τη συγκεκριμένη περιοχή, αφορά στη μεγάλη απήχηση που έχουν οι προβληματικές που προκύπτουν ως προς την οριοθέτηση της “παράδοσης” της από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα σε μουσικούς, μουσικολόγους, ερευνητές, καθώς και τις σχετικές κοινωνίες.

Λόγω του καθορισμένου χρόνου και όγκου συγγραφής της διπλωματικής δεν υπάρχει η δυνατότητα να μελετηθούν τα μουσικά χαρακτηριστικά του εξεταζόμενου ιδιώματος, όπως το επιτελεστικό ύφος και το ρεπερτόριο. Τα συγκεκριμένα θα αναδείκνυαν επιπλέον πτυχές της οριοθέτησής του, ενώ συγκριτικά με τα μουσικά χαρακτηρίστηκα των ιδιωμάτων των γειτονικών περιοχών, θα καθιστούσαν πιο ευκρινείς τις ομοιογένειες που παρουσιάζουν και ειδικότερα τις διαφορές στις οποίες στοιχειοθετείται η ετερότητα τους.

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αφορά το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της οθωμανικής περιόδου της Κρήτης. Παρουσιάζονται οι συνθήκες της ένταξης του νησιού στην Οθωμανική αυτοκρατορία, το φαινόμενο των εκτεταμένων εξισλαμισμών των κατοίκων της, η κοινωνική - πολιτισμική ταυτότητα των τελευταίων και οι σχέσεις τους με τους χριστιανούς. Εξετάζεται ακόμα ο θεσμικός ρόλος του στρατού, καθώς υπήρξε σημαντικός ρυθμιστικός παράγοντας των θρησκευτικών διακοινοτικών σχέσεων, των ρόλων εξουσίας και ευρύτερα της κοινωνικής και οικονομικής ζωής στο νησί.

Στη συνέχεια αναφέρονται παραδείγματα ιστορικών γεγονότων του κρητικού πλαισίου, τα οποία έχουν αποτυπωθεί με μονομέρεια από την ελληνική εθνική ιστοριογραφία. Τέλος, παρουσιάζεται το ιστορικό πλαίσιο του 19ου αιώνα έως τη συνθήκη της Λωζάνης, οι πολιτικές - κοινωνικές αλλαγές, οι μεταβολές στην πληθυσμιακή σύνθεση του νησιού τη συγκεκριμένη περίοδο, καθώς και γενικότερα η δημογραφική ανακατανομή των θρησκευτικών κοινοτήτων στη διάρκεια της οθωμανικής κτήσης του νησιού.

Η βιβλιογραφία που επιλέχθηκε αφορά κυρίως σε σύγχρονες ιστοριογραφικές μελέτες για την οθωμανική Κρήτη, στις οποίες λαμβάνονται υπόψη τεκμήρια και στοιχεία από το μεγάλο αρχειακό υλικό των οθωμανικών πηγών που διασώζεται στη Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη της πόλης του Ηρακλείου και το Ιστορικό Αρχείο Κρήτης στα Χανιά. Σε αντιδιαστολή με αυτές, οι παλαιότερες μελέτες δομούνταν εξ ολοκλήρου από τις λίγες σε αριθμό ελληνικές πηγές, τη δευτερογενή ιστοριογραφία του 19ου αιώνα και τις αναφορές Ευρωπαίων προξένων ή περιηγητών (Αναστασόπουλος, Κολοβός & Σαρηγιάννης, 2017).

Οι οθωμανικές πηγές άρχισαν να μεταφράζονται και να χρησιμοποιούνται ερευνητικά μόλις τις τελευταίες δεκαετίες, αρχικά με τη συμβολή σημαντικών επιστημόνων, όπως του Νικόλαου Σταυρινίδη, της Διονυσίας Δασκάλου και του Βασίλη Δημητριάδη, καθώς και των δημόσιων ιδρυμάτων του Πανεπιστημίου Κρήτης με την ανάπτυξη του τομέα των οθωμανικών σπουδών και του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας (Ι.Τ.Ε.) με την ερευνητική ομάδα του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (Αναστασόπουλος, Κολοβός & Σαρηγιάννης, 2017).

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μουσική παραγωγή στα αστικά κέντρα της Κρήτης (τέλη του 19ου - 20ού αιώνα), η μουσική - πολιτισμική “ταυτότητα” και οι μουσικές επιτελέσεις των μουσουλμάνων, όπως καταγράφονται στον τύπο και τα βιβλία της ίδιας περιόδου και επιπλέον οι μουσουλμάνοι λαϊκοί μουσικοί που υπήρξαν δημοφιλείς στην εποχή τους. Ως βασικές ερευνητικές πηγές χρησιμοποιήθηκαν μελέτες και άρθρα του κοινωνιολόγου και ερευνητή του λαϊκού πολιτισμού Γιάννη Ζαϊμάκη (2014, 2016ά & 2016β) του Θεόδωρου Ρηγιγιώτη (2021), του Αθανασίου Δεικτάκη (1999 & 2009), καθώς και παλαιές πηγές από εφημερίδες και βιβλία του 19ου και 20ού αιώνα.

Το τρίτο κεφάλαιο αφορά το μουσικό πλαίσιο του Ν. Χανίων, πέραν του αστικού κέντρου. Επιχειρείται μέσω βιβλιογραφικών αναφορών η αποτύπωση των μουσικών πλαισίων ανά επαρχία. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις επαρχίες Κισάμου και Αποκορώνου, στις οποίες παρουσιάζεται έως και σήμερα μία πιο διακριτά οριοθετημένη τοπική μουσική “παράδοση”, με βασικά χαρακτηριστικά το οργανολόγιο (βιολί και λύρα αντίστοιχα) και τα μουσικοχορευτικά μοτίβα. Σημαντικές βιβλιογραφικές αναφορές αποτελούν οι μελέτες του Αθανασίου Δεικτάκη (1999 & 2009), ο οποίος καταγραφεί και βιογραφεί σε δύο τόμους, Χανιώτες λαϊκούς μουσικούς από το 18ο αιώνα έως και τα μέσα του 20ού, όπως και το βιβλίο του Γιάννη Λεντάρη και Γιώργου Γιακουμινάκη (2013) για τη λαϊκή μουσική

παράδοση και τους καλλιτέχνες της επαρχίας Αποκορώνου με κείμενα και βιογραφίες επίσης.

Σημαντική για την αποτύπωση του μουσικού πλαισίου σε σχέση με την οργανική μουσική παράδοση της επαρχίας Κισάμου είναι η πτυχιακή εργασία της Αρετής Καμηλάκη (2009). Βιβλιογραφικές αναφορές για τη μουσική του Ν. Χανίων απαντώνται στο βιβλίο για το Samuel Baud-Bovy (Λιάβας Λ. (επιμ.), 2006), *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη 1953-1954* και από τον Γ. Νάζο (1930), ενώ αρκετές πληροφορίες αντλούνται από συνεντεύξεις μουσικών στο διαδίκτυο.

Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο πραγματοποιείται μέσω αποδελτίωσης και καταλογογράφησης από τα βιβλία του Δεικτάκη (1999 & 2009) και των Λεντάρη - Γιακουμινάκη (2013), αναλυτική παρουσίαση δεδομένων που αφορούν τους οργανοπαίκτες του Ν. Χανίων έως τα τέλη της δεκαετίας του 1910, με στόχο μία πρώτη ερευνητική αποτίμηση των οργάνων που παρουσιάζονται χρονολογικά ανά επαρχία. Οι αναλυτικοί πίνακες της αποδελτίωσης παρουσιάζονται στο παράρτημα της εργασίας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται το πλέγμα αλληλεπίδρασης του οριοθετημένου παντοπικού πλαισίου της κρητικής μουσικής, βάσει της εθνοκεντρικά διαμορφωμένης δομής που απέκτησε στη διάρκεια του 20ού αιώνα και του τοπικού ταυτοτικού πλαισίου της κισαμίτικης μουσικής, το οποίο υιοθετεί εν μέρει στοιχεία του πρώτου, ταυτόχρονα όμως διαφοροποιείται επιδιώκοντας την αυτόνομη οριοθέτηση του ως μουσική “παράδοση”.

Για τη διερεύνηση του συγκεκριμένου ζητήματος παρουσιάζεται η ιστορική εξέλιξη της λαογραφίας στον ελληνικό χώρο και του τρόπου που επηρέασε - οριοθέτησε της σύγχρονες εκφάνσεις του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού στα πλαίσια του έθνους - κράτους (Michael Herzfeld, 2002 & Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος, 1978). Παρουσιάζονται στο ίδιο επίπεδο οι επιρροές των λαογραφικών στόχων στο πλαίσιο της “κρητικής μουσικής παράδοσης” και των “κρητικών χορών”, διά μέσου των ερευνητικών πονημάτων των λαογράφων - μουσικολόγων του 19ου - 20ού αιώνα, Παύλου Βλαστού (Σγουρός, 2011), Γεωργίου Χατζηδάκη (1909 & 1958), καθώς και των πιο σύγχρονων μελετητών, Αησιίλαου Αλιγιάκη (2008 & 2016) και Ιωάννη Τσουχλαράκη (2000 & 2004).

Η προέλευση της λύρας και η ιστορική - χρονολογική “διαστρωμάτωση” των λαϊκών οργάνων στον ελληνικό χώρο ως θεματική σχετική με την κοινή παρουσία της λύρας και του βιολιού και του ρόλου τους ως όργανα αναφοράς στην οριοθέτηση τοπικών

“παραδόσεων” στην Κρήτη. Οι βιβλιογραφικές πηγές για το συγκεκριμένο ζήτημα αφορούν σε μελέτες του Νίκου Μαλιάρα (2012), όσο αφορά την παρουσία της λύρας στον ευρωπαϊκό χώρο, του Κώστα Βασιλάκη και Θωδωρή Ρηγινιώτη (2021) σχετικά με την παρουσία της λύρας στην Κρήτη. Στη χρονολογική παρουσία των λαϊκών οργάνων στον ελληνικό χώρο αναφέρεται η σχετική με την τσαμπούνα διδακτορική διατριβή του Γεώργιου - Περικλή Σχινά (2015).

Στη συνέχεια του κεφάλαιου, εξετάζεται ο ρόλος του Σίμονα Καραά στη “συμβολοποίηση” και προώθηση της λύρας σε όργανο αναφοράς για την Κρήτη με την ιδιότητα του υπευθύνου συντονιστή στο κρατικό ραδιόφωνο για την “παραδοσιακή”/“δημοτική” ελληνική μουσική, στο επίκεντρο των εθνικών κρατικών πολιτικών που τέθηκαν για την τελευταία. Η συγκεκριμένη πρακτική σε βάθος χρόνου υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική, πιθανόν όσον αφορά στη μικρότερη διάδοση της βιολιστικής παράδοσης της δυτικής Κρήτης εντός και εκτός του νησιού, ενώ λειτούργησε ως αφορμή για την αναπτύξει των εσωτερικών τοπικισμών.

Επακόλουθα, δημιουργήθηκαν αντιδράσεις από τους βιολιστές του Ν. Χανίων, οι οποίες διήρκεσαν για τουλάχιστον τρεις δεκαετίες με κεντρικό εκφραστή το βιολιστή Κωνσταντίνο Παπαδάκη (Ναύτη). Αποκορύφωμα των αντιδράσεων υπήρξε η συγγραφή του βιβλίου του Παπαδάκη - *“Κρητική” λύρα ένας μύθος - Η αλήθεια για την γνήσια κρητική παράδοση*, στο οποίο καταγράφονται ιστορικά θεωρητικά σχήματα και γεγονότα για την παρουσία της λύρας και του βιολιού στην Κρήτη, την “καταγωγή”, την “κατασκευή”, τη γεωγραφική “μεταφορά” μουσικοχορευτικών μοτίβων, ενώ ειδικότερα απαντώνται καταλογογραφημένα στοιχεία επώνυμων βιολιστών με δικές τους συνθέσεις σκοπών/μελωδιών ανά χρονολογία και τόπο. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ο Παπαδάκης αποτελεί έναν από τους σπουδαιότερους λαϊκούς βιολάτορες της περιοχής. Η μελέτη του είχε ως κεντρικό σκοπό να υπερασπιστεί το διωκόμενο βιολί, πάντα με τη δική του οπτική και τα δικά του ερμηνευτικά - εκφραστικά μέσα ως λαϊκός μουσικός.

Το παραπάνω πόνημα δημιούργησε τη βάση για την ιστορική τεκμηρίωση και την ταυτοτική με όρους τοπικότητας πλαισίωση της “κισαμίτικης ή χανιώτικης βιολιστικής παράδοσης”, ενώ αποτελεί έως και σήμερα πεδίο τοπικών ταυτοτικών ανταγωνισμών σχετικά με την “πατρότητα”, την “αυθεντικότητα” και την σωστή εκτέλεση των μοτίβων του Συρτού και του Πεντοζάλη αναφορικά με την περιοχή και το όργανο εκτέλεσης.

Η σχετική βιβλιογραφία για τα ζητήματα που αναφέρθηκαν, εκτός του βιβλίου του Κ. Παπαδάκη (1989), αφορά κυρίως σε άρθρα του Νίκου Διονυσόπουλου (2021), του Γιώργου

Κοκκώνα (2008), του Κ. Βασιλάκη και Θ. Ρηγιγιώτη (2021), καθώς και σε συνεντεύξεις κρητικών μουσικών σχετικά με το ρόλο του Σίμωνα Καρα.

Οθωμανική Κρήτη: Ιστορικό & κοινωνικό πλαίσιο

1.1. Η ένταξη της Κρήτης στην Οθωμανική αυτοκρατορία

Το 1645 η Κρήτη¹, όντας το μόνο σημαντικό νησί της ανατολικής Μεσογείου υπό την κυριαρχία των Βενετών, αποτέλεσε στόχο των Οθωμανών σε μία από τις τελευταίες μεγάλες τους εκστρατείες. Οι πόλεις της κατακτήθηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα, με τελευταία το Χάνδακα, ο οποίος παραδόθηκε το 1669 έπειτα από πολύχρονη πολιορκία. Οι Οθωμανοί με την κατάληψη της Κρήτης επανέφεραν την ορθόδοξη εκκλησία το 1679, ενώ παράλληλα θέσπισαν και εφάρμοσαν νέο νομικό καθεστώς στην ιδιοκτησία γης. Σύμφωνα με αυτό, η γη έπαυε να αποτελεί αποκλειστικά κρατική ιδιοκτησία και μπορούσε να παραχωρηθεί ως τιμάριο (ιδιωτική ιδιοκτησία), κυρίως στους υπηκόους που μετείχαν στις τάξεις του οθωμανικού στρατού (Sariyannis, 2014, σ.78-79).

Η διοίκηση της Κρήτης από τους Οθωμανούς επέφερε γενικότερα σημαντικές αλλαγές στο τοπικό κοινωνικό και πολιτικό καθεστώς και παράλληλα ευνόησε στην επανασύνδεση του νησιού με τον ορθόδοξο κόσμο έπειτα από τετρακόσια εξήντα χρόνια λατινικής κυριαρχίας (Λιμαντζάκης, 2017, σ.32). Ως βιλαέτι (επαρχία) του οθωμανικού κράτους η Κρήτη χωρίστηκε σε τρία διοικητικά σαντζάκια (περιφέρειες), του Χάνδακα, του Ρεθύμνου και των Χανίων, με τρεις διορισμένους πασάδες αντίστοιχα και επικεφαλής εκείνον του Χάνδακα. Βάσει του οθωμανικού συστήματος διοίκησης το εκάστοτε σαντζάκι υπόκεινταν στη δικαστική δικαιοδοσία των ιεροδικών ή καδήδων. Οι ιεροδίκες στην Κρήτη ήταν τρεις όσες και οι διοικητικές πρωτεύουσες, ενώ τα ιεροδικεία εκτός από δικαστήρια αποτελούσαν επιπλέον συμβολαιογραφία για μεταβιβάσεις ή αγοροπωλησίες περιουσιών, καθώς και κέντρα διευθέτησης διαφόρων άλλων νομικών υποθέσεων. Τα τρία σαντζάκια υποδιαιρούνταν επίσης σε μικρότερες περιφέρειες, οι οποίες ως περιοχές ανήκαν στη δικαιοδοσία των τοπικών ναϊπηδων, αναπληρωτών δικαστών των καδήδων. Ο έλεγχος της κεντρικής οθωμανικής διοίκησης στο νησί, εφόσον η είσπραξη και αποστολή των φόρων γίνονταν κανονικά, ήταν ελαστικός σχετικά με το πόσες και ποιες ιδιότητες ή αξιώματα κατείχαν οι διοικητές των διαφόρων περιοχών και υπηρεσιών. Η συγκεκριμένη συνθήκη

¹ Η Κρήτη από τον πρώτο έως τον έβδομο αιώνα ανήκε στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Το 818 σχεδόν το σύνολο των Αράβων κατοίκων της νότιας συνοικίας της Κόρδοβα εξορίστηκαν. Πολλοί από αυτούς έγιναν πειρατές και μετοίκησαν στην Αλεξάνδρεια όπου δημιούργησαν μία δημοκρατία στρατιωτικού τύπου. Το 826 εκδιώχθηκαν από εκεί και κατέληξαν στην Κρήτη. Έχτισαν στην τοποθεσία του σύγχρονου Ηρακλείου ένα στρατόπεδο οχυρωμένο σε τάφρο, ένεκα και το όνομα Candia (Χάνδακας). Κατέκτησαν όλες τις πόλεις του νησιού και δημιούργησαν εμιράτο με βασικό οικονομικό άξονα την πειρατεία. Το 969 οι Βυζαντινοί με τον Νικηφόρο Φωκά ανέκτησαν το νησί μέχρι το 1204 που οι “Σταυροφόροι” κατέλαβαν την Κωνσταντινούπολη και η Κρήτη πουλήθηκε στη Βενετία (Sariyannis, 2014, σ. 78).

επέτρεπε στους κατοίκους να συνδυάζουν τα κρατικά αξιώματα με τις ιδιωτικές επενδύσεις και να αναδεικνύονται σε φορείς σημαντικής εξουσίας των περιοχών τους (Σπυρόπουλος, 2014, σ. 29-30).

Ευρύτερα, η Οθωμανική Αυτοκρατορία αποτέλεσε από την σύσταση της έναν υπερεθνικό - πολυθρησκευτικό κρατικό σχηματισμό δομημένο στην ιδέα της ανωτερότητας του ισλάμ με την οργάνωση της θρησκευτικής λατρείας των μη μουσουλμάνων να είναι σε μεγάλο βαθμό περιορισμένη. Οι διοικητικές θέσεις αρχικά καλυπτόταν μόνο από “εκ γενετής” μουσουλμάνους, ενώ αντίθετα αποκλείονταν από την κρατική υπαλληλία οι εξισλαμισμένοι κάτοικοι των κατακτημένων περιοχών και οι υπήκοοι των άλλων θρησκειών. Στα φορολογικά προνόμια, οι “εκ γενετής” μουσουλμάνοι ως κρατικοί υπάλληλοι εντάσσονταν στην κοινωνική κατηγορία “ασκέρι”² και φορολογούνταν ελάχιστα σε σχέση με τους “ραγιάδες”, ομάδα που συμπεριελάμβανε τους υπόλοιπους υπηκόους (Σπυρόπουλος, 2014, σ. 38-39).

Το 16ο αιώνα, η οικονομική ύφεση και οι παρεμβάσεις χριστιανικών δυνάμεων στην πολιτικό - οικονομική ζωή της αυτοκρατορίας ώθησαν σε αλλαγές στη διαδικασία της διοικητικής στελέχωσης, επιτρέποντας σε αυτή τη συμμετοχή των υπηκόων που αποφάσιζαν να ασπαστούν το ισλάμ. Η Κρήτη εντάχθηκε στο οθωμανικό κράτος τη συγκεκριμένη περίοδο. Η δυνατότητα συμμετοχής των εξισλαμισμένων κατοίκων στην κρατική υπαλληλία και στην τάξη των “ασκέρι” δημιούργησε ευνοϊκές συνθήκες για τη διεύρυνση της μουσουλμανικής κοινότητας στο νησί και σε βάθος χρόνου διαμόρφωσε ως πρακτική τις σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ της τελευταίας και της χριστιανικής (Σπυρόπουλος, 2014, σ.42-44).

Σύμφωνα με τον ιστορικό Μαρίνο Σαρηγιάννη, το πιο εντυπωσιακό χαρακτηριστικό της Οθωμανικής Κρήτης αποτέλεσε το πολύ υψηλό επίπεδο εξισλαμισμών των κατοίκων της. Πολλά χωριά και περιοχές όπως το Σέλινο στη δυτική Κρήτη, ο Μυλοπόταμος και η Αμπαδία κεντρικά, καθώς και μεγάλες περιοχές στην ανατολική πλευρά του νησιού κατοικούνταν κυρίως ή αποκλειστικά από μουσουλμάνους. Στο σύνολό της η μουσουλμανική κοινότητα ήταν κατά βάση γηγενής και ελληνόφωνη, ενισχυμένη σε μικρό βαθμό από οθωμανικές στρατιωτικές - διοικητικές μονάδες και δερβίσηδες άλλων περιοχών

² Μεταφράζεται ως σώμα στρατού. Αποτελούσε δομή που συμπεριελάμβανε όλα τα κρατικά στελέχη, στρατιωτικά και μη, της αυτοκρατορίας (Σπυρόπουλος, 2014, σ.14).

της αυτοκρατορίας³ (Sariyiannis, 2014, σ.79-80). Επίσης στην Κρήτη, συγκριτικά με άλλες περιοχές, δεν πραγματοποιήθηκαν οργανωμένοι εποικισμοί μουσουλμάνων με εξαίρεση τους σε μικρή κλίμακα εποικισμούς στα τέλη του 19ου αιώνα, ενώ ελάχιστοι ήταν οι Οθωμανοί στρατιωτικοί και αξιωματούχοι της Μικράς Ασίας που παρέμειναν στο νησί μετά τη λήξη του Κρητικού πολέμου (Λιμαντζάκης, 2017, σ.36-38).

Η οικονομία του νησιού βασίστηκε στην παραγωγή ελαιολάδου, το οποίο αντικατέστησε την επί βενετικής κτήσης παραγωγή του κρασιού. Σημαντικό ρόλο στην οικονομία είχε επίσης η παραγωγή σαπουνιού από το δέκατο όγδοο αιώνα και μετά, με το κύριο εμπορικό κέντρο να μετατοπίζεται σταδιακά από τον Χάνδακα στα Χανιά (Sariyiannis, 2014, σ.80).

1.2. Οι εξισλαμισμοί των κατοίκων της Κρήτης

Στη Βικελαία βιβλιοθήκη Ηρακλείου υπάρχουν αρχειοθετημένα τα επίσημα έγγραφα του ιεροδικείου του Χάνδακα {1661-1689} με διάφορες υποθέσεις χριστιανών και μουσουλμάνων κατοίκων. Σύμφωνα με τη Φωτεινή Χαιρέτη (2016, σ.1-8), στα συγκεκριμένα αρχεία παρουσιάζονται αρκετές περιπτώσεις όπου κάτοικοι από τα χωριά, πάρα τη δυσκολία μετακίνησης, φαίνεται να επιλέγουν το ιεροδικείο του Χάνδακα για τη διευθέτηση δικαστικών και άλλων υποθέσεων, λόγω της μεγαλύτερης εγκυρότητας που είχαν οι αποφάσεις του καδή σε σχέση με αυτές των τοπικών ναϊπηδων⁴.

Οι εξισλαμισμοί ως επίσημες νομικές πράξεις διεκπεραιώνονταν και αυτοί μεταξύ άλλων υποθέσεων στο ιεροδικείο του Χάνδακα. Στην πρώτη φάση της διαδικασίας οι αιτούντες αλλαγής θρησκευματος δήλωναν δημόσια την “ομολογία πίστης στο ισλάμ” και εν συνεχεία λάμβαναν κάποιο μουσουλμανικό όνομα, το οποίο συνοδεύονταν από το πατρώνυμο *Αμπτουλάχ* (δούλος του θεού)⁵ (Παρλαμάς, 2016, σ.2). Σύνηθες όνομα για τους άντρες ήταν το *Αχμέτ*, *Μουσταφά*, *Αλή*, *Μεχμέτ*, *Χασάν*, *Ιμπραήμ*, ενώ για τις γυναίκες το *Φατιμέ*, *Αϊσέ*

³ Σημαντικά ιερά κέντρα των “Bektasi” δερβίσηδων και άλλων θρησκευτικών κοινοτήτων ιδρύθηκαν ήδη από την περίοδο του Κρητικού Πολέμου.

⁴ Οι υποθέσεις που καταγράφονται στα αρχεία, αφορούν κυρίως αγοροπωλησίες ακίνητης περιουσίας χριστιανών και μουσουλμάνων από τις οποίες προκύπτει ότι και οι δύο κοινότητες κατείχαν όμορες περιουσίες, χωρίς να αντιμετωπίζουν ιδιαίτερα προβλήματα λόγω θρησκείας. Καταγράφονται επίσης γαμήλια συμβόλαια, καθώς ο γάμος στο μουσουλμανικό δίκαιο είχε τη δομή συμβολαίου. Οι χριστιανοί επέλεξαν το ιεροδικείο για το γάμο τους σε περιπτώσεις που υπήρχαν απαγορεύσεις από την εκκλησία, όπως ο τέταρτος γάμος και η μακρινή συγγένεια. Καταχωρήσεις υπάρχουν ακόμα για διευθετήσεις αντιδικιών που προέκυπταν από τις διεκδικήσεις περιουσιακών στοιχείων, για αδικήματα κλοπών, ξυλοδαρμών, βιασμών, δολοφονιών κ.ά. (Χαιρέτη, 2016, σ.1-8).

⁵ Στη διαδικασία επίσης λάμβαναν βασικές γνώσεις των ισλαμικών αρχών και υποβάλλονταν σε περιτομή. Μετέπειτα επιφανείς μουσουλμάνοι αναλάμβαναν την κατήχηση τους ώστε να μπορέσουν να ενσωματωθούν πλήρως στη νέα τους κοινότητα.

και Χατιτζέ (Χαιρέτη, 2016). Οι εξισλαμισμένοι Κρητικοί στη συντριπτική τους πλειοψηφία διατηρούσαν τα “ελληνοφανή” επώνυμα τους με κατάληξη σε -άκης, ενώ στις μικτές θρησκευτικά οικογένειες σχεδόν πάντα παρουσιάζεται το ίδιο επώνυμο με “μικρό” όνομα διαφορετικής θρησκείας (Λιμαντζάκης, 2017, σ.36-37). Σύμφωνα με τη Χαιρέτη (2016, σ.8-11), τα κίνητρα των εξισλαμισμών σχετίζονταν κυρίως με κοινωνικά, οικονομικά, ψυχολογικά δεδομένα και όχι με τη συνειδητή επιλογή της ανώτερης θρησκείας. Οι απλοί άνθρωποι με την αλλαγή πίστης επιθυμούσαν περισσότερο την αναβάθμιση της δικής τους καθημερινότητας, αλλά και των συνθηκών διαβίωσης της οικογένειάς τους, γεγονός που αποδεικνύεται από τη διατήρηση των σχέσεων των εξισλαμισμένων με τη χριστιανική τους οικογένεια. Βασικό κίνητρο για την αλλαγή πίστης αποτέλεσε το πέρασμα από την ομάδα των φορολογούμενων *ραγιάδων* σε αυτή των φόρο-απαλλαγμένων *ασκέρι*. Οι τελευταίοι δεν είχαν πλήρη φοροαπαλλαγή, εκπίπταν όμως της υποχρέωσης πληρωμής του “κεφαλικού φόρου”⁶.

Ο εξισλαμισμός γενικότερα, υφίσταντο ως πράξη συνείδησης για τον ιερό νόμο του ισλάμ χωρίς επιστροφή, καθώς η μετάβαση στην προηγούμενη θρησκεία ήταν νομικά απαγορευμένη⁷. Παρόλο που το οθωμανικό κράτος επέτρεπε στους υπηκόους του τη θρησκευτική ελευθερία, οι περιορισμοί της κινητικότητας των μη μουσουλμάνων στον οικονομικό και κοινωνικό τομέα, συνέτειναν στη διεύρυνση των εξισλαμισμών κυρίως κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα⁸ (Παρλαμάς, 2016, σ.2-3).

Η δυνατότητα εισόδου στο στρατιωτικό σώμα αποτέλεσε επίσης λόγω της απόκτησης προνομίων σημαντικό κίνητρο εξισλαμισμού. Αγρότες και κτηνοτρόφοι έμπαιναν στο γενιτσαρικό σώμα και στη συνέχεια επέστρεφαν στις αγροτικές τους δουλειές στο χωρίο με

⁶ Μικρότερα κίνητρα εξισλαμισμού σχετίζονται με την τέλεση μικτών γάμων και τις ελαστικότερες δικαστικές ποινές που από φυλάκιση ή ακόμα και θανάτωση μετατρέπονταν ανά περιπτώσεις σε χρηματικά πρόστιμα για τη μουσουλμανική κοινότητα (Χαιρέτη, 2016, σ.8-11).

⁷ Η συνειδησιακή πράξη αναιρεί την εξ αναγκασμού πίστη στο ισλάμ, ενώ η μη επιστροφή προϋποθέτει την συνειδητή απόφαση της αλλαγής θρησκευμάτων από τον αιτούντα. Σύμφωνα με τον Σ. Παρλαμά (2016, σ. 7), “Η έντονη παρουσία εξισλαμισμένων στο οθωμανικό φρούριο (Χάνδακας) και ο μεγάλος αριθμός μικτών γάμων φανερώνει τις σχέσεις που είχαν αναπτυχθεί μεταξύ των δύο πλευρών. Όταν έγινε αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο οι Οθωμανοί ασκούσαν τη θρησκευτική τους πολιτική, ο εξισλαμισμός δεν θεωρείτο πλέον καταναγκασμός, αλλά μια πράξη συνειδητή που γινόταν με ωφελμιστικά κριτήρια”.

⁸ Για τους χριστιανούς υπήρχε κατώτερο νομικό καθεστώς. Ένας μη μουσουλμάνος δεν μπορούσε να παντρευτεί μια μουσουλμάνη σε σχέση με το αντίθετο που ήταν επιτρεπτό. Επίσης οι χριστιανοί πλούσιοι είχαν το δικαίωμα να έχουν σκλάβους μη μουσουλμάνους, ενώ οι μουσουλμάνοι από όλο το κοινοτικό φάσμα. Υπήρχε ακόμα ανισότητα στα ισλαμικά δικαστήρια, καθώς σε περιπτώσεις εκδίκασης υποθέσεων μεταξύ μουσουλμάνων και υπηκόων άλλης θρησκείας, οι τελευταίοι μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν μόνο μουσουλμάνους μάρτυρες. Τέλος, οι μουσουλμάνοι μπορούσαν να μένουν σε περιοχές που γειτνιάζαν με τζαμιά και στις οποίες ανθούσε περισσότερο το εμπόριο (Παρλαμάς, 2016, σ.2-3).

προνόμια οικονομικά και εμπορικά⁹. Ο Στέλιος Παρλαμάς (2016, σ.7) αναφέρει σχετικά με το μεγάλο αριθμό των εξισλαμισμών στην Κρήτη, “...το τρίπτυχο [...] της προοδευτικής “μετακίνησης” (θρησκεία, οικονομία, κοινωνία), μπορούσε να επιτευχθεί πλήρως μόνο με την αποδοχή της θρησκευτικής παραδόσεις των κυριάρχων, τη συμμετοχή στον οθωμανικό διοικητικό ή στρατιωτικό μηχανισμό και την ενσωμάτωση στον κοινωνικό ιστό της μουσουλμανικής κοινότητας”. Ο ίδιος υποστηρίζει πως ο εξισλαμισμός ως πράξη συνειδητή με ωφελιμιστικά κριτήρια, συνέβαλε σημαντικά στην μείωση του χριστιανικού πληθυσμού, ενώ δηλώνει καθαρά την ευρεία αποδοχή μέρους του ντόπιου πληθυσμού στο νέο κατακτητή και την προσαρμοστικότητα του στις νέες συνθήκες.

Σύμφωνα με το Γιάννη Σπυρόπουλο (2014, σ.53-54), η άποψη ότι οι μουσουλμάνοι της Κρήτης κατά την προεπαναστατική περίοδο εξισλαμίστηκαν λόγω της αδυναμίας στην οθωμανική καταπίεση ή από υστεροβουλία και αυτόματα μετατράπηκαν σε καταπιεστές των ίδιων των συντοπιτών τους, προέρχεται από την εθνικά φορτισμένη ελληνική ιστορική αφήγηση του αιώνα που ακολούθησε μετά το 1821. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται η άποψη που παρουσιάζει την πλειονότητα των χριστιανών που δεν εξισλαμίζονται να καταφεύγουν στα όρη λόγω του οθωμανικού “ζυγού”, ενώ στην πραγματικότητα διατηρούν σε μεγάλο βαθμό κοινωνικές και οικονομικές σχέσεις με τους μουσουλμάνους συντοπίτες τους.

Τέλος, η Molly Greene¹⁰ (όπως αναφέρεται στο Σπυρόπουλος, 2014, σ.53-54) στη διατριβή της συσχετίζει το φαινόμενο των εκτεταμένων εξισλαμισμών με την επίδραση του μακροχρόνιου Κρητικού πολέμου στην αποδυνάμωση των τοπικών θρησκευτικών θεσμών στο νησί¹¹ και επιπροσθέτως με τη δυνατότητα των ντόπιων να ενταχθούν στον οθωμανικό στρατό και στις διοικητικές θέσεις, γεγονός που δεν ήταν εφικτό με την πολιτική του προηγούμενου βενετικού καθεστώτος. Επισημαίνει ακόμα, πως ήταν αδύνατον τα ίδια

⁹ Οι εξισλαμισμένοι στρατιώτες έφεραν το τίτλο του “μπεσέ”. Συνέδεαν την στρατιωτική τους ιδιότητα με το επάγγελμα που ενδεχομένως έκαναν από πριν, συμμετέχοντας ενεργά στο εμπόριο, σε αγοροπωλησίες, ενώ λειτουργούσαν και ως εγγυητές στις οικονομικές συναλλαγές των μη μουσουλμάνων (Παρλαμάς, 2016, σ.4).

¹⁰ Η Molly Greene ως ιστορικός έχει ασχοληθεί με την ιστορία της Μεσογείου, της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και του Ελληνικού κόσμου. Τα ενδιαφέροντά της περιλαμβάνουν την κοινωνική και οικονομική διαστρωμάτωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και την εμπειρία των Ελλήνων υπό την οθωμανική κυριαρχία. Βλ., διαδικτυακή ιστοσελίδα: <https://history.princeton.edu/people/molly-greene> (14/01/2021). Έργο σχετικό με την Οθωμανική Κρήτη αποτελεί η διατριβή της - “Κρήτη: Ένας Κοινός Κόσμος, Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι στη Μεσόγειο των Πρώιμων Νεότερων Χρόνων - *A Shared World: Christians and Muslims in the Early Modern Mediterranean.*” (2000).

¹¹ Ο Γιώργος Λιματζάκης (2017, σ.36-37), αναφέρει επίσης ως αιτία των εκτεταμένων εξισλαμισμών, τη μακρά διάρκεια του Κρητικού πολέμου (1645-1669) με συνέπεια την αποδυνάμωση των θρησκευτικών θεσμών. Υποστηρίζει ότι συγκριτικά στις παρόμοιες περιπτώσεις Κύπρου και Κρήτης, όπου ένας σχεδόν αμιγής ελληνόφωνος ορθόδοξος πληθυσμός βρίσκεται υπό βενετική διοίκηση επί αιώνες και ακολούθως τίθεται υπό οθωμανική κυριαρχία, στην περίπτωση της Κύπρου υπήρξαν ελάχιστοι εξισλαμισμοί επειδή ο πόλεμος κράτησε μόλις ένα χρόνο (1570 - 1571).

άτομα που βίωναν την “τούρκικη τυραννία” να μετατρέπονται ξαφνικά σε αμείλικτους διώκτες των χριστιανών και ταυτόχρονα να συμβιώνουν σε μικτές κοινότητες τουλάχιστον μέχρι το 1821¹².

1.3. Η ταυτότητα των Κρητών μουσουλμάνων - διακοινοτικό θρησκευτικό πλαίσιο

Οι Ευρωπαίοι, πολύ πριν τη γέννηση του τουρκικού εθνικισμού στα τέλη 19ου αιώνα, ονόμαζαν “Τούρκους” όλους τους μουσουλμάνους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Σημαντικό επίσης μέρος της βιβλιογραφίας του 19ου αιώνα χρησιμοποιεί τον όρο “Τουρκοκρήτες” για τους μουσουλμάνους της Κρήτης, περισσότερο λόγω της θρησκευτικής τους λατρείας, χωρίς να τους ταυτίζει απόλυτα φυλετικά ή εθνικά με το τουρκικό κράτος ή εθνικισμό. Όσον αφορά τους χριστιανούς της Κρήτης, αναφέρονται στον ξένο τύπο και τα βιβλία της εποχής ως “χριστιανοί” ή απλά “Κρήτες”, με έμφαση επίσης στη θρησκευτική ή τοπική τους ταυτότητα σε σχέση με την εθνική, ενώ και οι ίδιοι δεν ετεροκαθορίζονται ως “Έλληνες” ή “Έλληνοκρήτες” (Λιμαντζάκης, 2017, σ.47).

Σχετικά με την τοπική ταυτότητα των δύο κοινοτήτων, οι ξένοι περιηγητές στα τέλη του 19ου αιώνα δυσκολεύονται στη διάκριση χριστιανών - μουσουλμάνων, καθώς η φυσιογνωμία, η γλώσσα (διάλεκτος) και η συμπεριφορά αναφέρονται ως κοινά, ενώ παρατηρούν μοναχά μία μικρή απόκλιση στην ενδυμασία. Αναφέρουν δε ότι ελάχιστοι μουσουλμάνοι μιλούν την τουρκική γλώσσα, ότι παρά το ισλαμικό εθιμικό πίνουν άφοβα κρασί και ρακί. Σημαίνοντα επίσης μέλη της χριστιανικής κοινότητας, όπως ο Ελευθέριος Βενιζέλος, υπερασπίζονται την καταγωγή τους¹³, ενώ κατά την περίοδο της Κρητικής πολιτείας πραγματοποιούνται προσπάθειες από τις αρχές και τον τύπο να εγκαταλειφθούν οι θρησκευτικοί κοινοτικοί όροι και να δοθεί έμφαση στην κοινή καταγωγή των Κρητών. Παρόλα αυτά, οι ίδιοι οι μουσουλμάνοι εμφανίζονται να απορρίπτουν τη χρήση του όρου “Κρήτες” χωρίς θρησκευτικό προσδιορισμό ή την προσφώνηση του όρου “Οθωμανοί” (Λιμαντζάκης, 2017, σ.49-51).

¹² Στα επιχειρήματα της ως προς τη στρεβλή αφήγηση της θρησκευτικής καταπίεσης, η Greene προσθέτει τη μεγαλύτερη πληθυσμιακή κατανομή των χριστιανών σε όλη την οθωμανική περίοδο, αλλά και το ότι η ίδια η οθωμανική εξουσία της Κωνσταντινούπολης στήριζε σταθερά τη θεσμική εξουσία της Εκκλησίας στην Κρήτη.

¹³ Λόγος του Βενιζέλου στη συνέλευση των Κρητών το 1906, “*οι Μουσουλμάνοι συμπολίται μας, παρά τις αντιθέσεις τας θρησκευτικάς, είναι γνησιότεροι αντιπρόσωποι της Ελληνικής φυλής από πολλούς εκ των κατοίκων της Στερεάς Ελλάδος και τινάς εκ των Νήσων*” (Λιμαντζάκης, 2017, σ. 48).

Όσον αφορά τις σχέσεις των δύο κοινοτήτων αυτές δεν ήταν πάντα διακριτές, αλλά πολυδιάστατες και εξελισσόμενες με περιόδους συγκρούσεων και αρμονικής συμβίωσης. Οι διακοινοτικές σχέσεις ήταν αρχικά στενές, ενώ μέχρι τις αρχές του 18ου αιώνα χαρακτηρίζονταν από πνεύμα συνεργασίας σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο. Σημαντικό ρόλο στη μεταβολή του συγκεκριμένου πλαισίου δημιούργησε η πληρότητα στις θέσεις της κρατικής υπαλληλίας, η οποία επέφερε μείωση στους εξισλαμισμούς, αλλά και η σταδιακή αυτονόμηση των ντόπιων μουσουλμάνων δεύτερης γενιάς από το χριστιανικό πληθυσμό. Επιπλέον, η παύση του βενετικού κινδύνου προκάλεσε την αποχώρηση χιλιάδων μη γηγενών μουσουλμάνων στρατιωτών, με αποτέλεσμα οι Κρήτες μουσουλμάνοι να αποκτήσουν περισσότερο ενεργό ρόλο στη διοίκηση του νησιού και να διαμορφωθούν ακόμα πιο διακριτά όρια ανάμεσα στις δύο θρησκευτικές κοινότητες. Η μεγαλύτερη ρήξη στις διακοινοτικές σχέσεις ξεκινά από το 1821 με τις εθνικές επαναστάσεις και τις πολιτικές διεκδικήσεις του ορθόδοξου πληθυσμού, ενώ επιδεινώνεται σταδιακά μέχρι την ίδρυση της Κρητικής πολιτείας και την ένωση με την Ελλάδα¹⁴ (Σπυρόπουλος, 2014, σ.44-49).

1.4. Ο θεσμικός ρόλος του στρατού

Οι στρατιωτικές δυνάμεις στην Κρήτη την περίοδο 1750 – 1826 κατανέμονται σε δύο κατηγορίες, τις “ντόπιες” που δημιουργήθηκαν στο νησί κατά τη διάρκεια ή μετά το τέλος του Κρητικού Πολέμου και τις αυτοκρατορικές γενιτσαρικές δυνάμεις που προϋπήρξαν της κατάκτησης του νησιού και μετέπειτα εγκαταστάθηκαν σε αυτό¹⁵ (Σπυρόπουλος, 2014, σ.67-68).

Ο έλεγχος της λειτουργίας του κρατικού μηχανισμού από τον στρατό καθιστούσε τη συμμετοχή σε αυτόν απαραίτητη για την άσκηση οποιασδήποτε πολιτικής στο νησί, ενώ παράλληλα αποτελούσε σημαντικό προσόν ως προς το ρόλο που μπορούσαν να έχουν οι μετέχοντες στις κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις. Οι αυτοκρατορικοί γενίτσαροι, άποικοι και Κρητικοί που εισχώρησαν μετέπειτα στις τάξεις τους, συγκροτούσαν από κοινού την κύρια αστυνομική δύναμη στα τρία διοικητικά κέντρα και την ύπαιθρο. Λόγω της συμμετοχής τους στα όργανα λήψης αποφάσεων συγκέντρωναν τη μεγαλύτερη εξουσία,

¹⁴ Την περίοδο αυτή, οι ντόπιοι μουσουλμάνοι χάνουν τη διοικητική τους αυτονομία με την έλευση στην διοίκηση της Κρήτης του αντιβασιλέα της Αιγύπτου Μεχμέτ Αλί (1930), ο οποίος θέλησε να περιορίσει τη διοικητική και στρατιωτική εξουσία τους. Στην περαιτέρω υποβάθμιση τους συνέτειναν αργότερα οι μεταρρυθμίσεις του Τανζιμάτ από την οθωμανική κυβέρνηση (1839-1876) (Σπυρόπουλος, 2014, σ.44-49).

¹⁵ Οι “ντόπιες” δυνάμεις, απαρτίζονταν από περίπου 8000 στρατιώτες, οι οποίοι κατανέμονταν σε δεκατρείς εσωτερικές υποδιαιρέσεις στρατιωτικών σωμάτων με κυριότερη αυτή των “ντόπιων” γενιτσαρών ή γιερλήδων (Σπυρόπουλος, 2014).

ενώ το καθεστώς ειδικής δωσιδικίας που απολάμβαναν τους καθιστούσε πολύ λιγότερο εξαρτώμενους από τον έλεγχο της τοπικής διοίκησης, γεγονός που εντέλει συνέβαλε στην οικονομική και πολιτική τους επικράτηση. Τα “ντόπια” σώματα είχαν μικρότερη αλλά επίσης σημαντική εξουσία, καθώς αναλάμβαναν τη διεκπεραίωση των δημοσίων έργων, τον εφοδιασμό των πόλεων με διαφόρων ειδών προμήθειες και την είσπραξη των φόρων (Σπυρόπουλος, 2014, σ.157).

Συνοψίζοντας, ο στρατός δεν αφορούσε μόνο σε στρατιωτικά καθήκοντα, αλλά δομούσε το βασικό πυρήνα των κρατικών υπαλλήλων στη διοίκηση της Κρήτης. Στα στρατιωτικά προνόμια πέραν του μισθού, τα σώματα του νησιού μπορούσαν να διατηρούν στην κατοχή τους τις δικές τους μεγάλες βακουφικές περιουσίες (μεγάλες εκτάσεις γης), τις οποίες είχαν δικαίωμα να εκμεταλλεύονται και να επενδύουν κατά την κρίση τους προς όφελος των στρατιωτών (Σπυρόπουλος, 2014, σ.200).

Σύμφωνα με το Μαρίνο Σαρηγιάννη (2017, σ.79)

Η εξουσία των κυβερνητών παρεμποδίστηκε σοβαρά από την ισχυρή παρουσία τοπικών και αυτοκρατορικών στρατιωτικών στρατευμάτων. Οι αυτοκρατορικοί γενίτσαροι αποδείχτηκαν ως η πιο επιδραστική ομάδα από πολιτική, κοινωνική και οικονομική άποψη και οδήγησαν σε περιστασιακές εξεγέρσεις (1688 και 1762) έως ότου υπέκυψαν σε μια επιβεβαιωμένη προσπάθεια καταστολής από την οθωμανική διοίκηση στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα.

Το άνοιγμα του στρατού στην κρητική κοινωνία είχε μεγάλη επίπτωση στις σχέσεις χριστιανών και μουσουλμάνων και συνέβαλε στο πλαίσιο της ολοένα ισχυρότερης εντόπιας ταυτότητας που απέκτησε η διοίκηση του νησιού από το πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Η καθιέρωση του ντόπιου μουσουλμανικού στοιχείου ως σημαντικού παράγοντα εξουσίας είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση της επιρροής που μέχρι τότε ασκούσαν ντόπιοι και ξένοι χριστιανοί και οι κεντρικά διορισμένοι Οθωμανοί αξιωματούχοι. Οι χριστιανοί έχασαν σταδιακά τον έλεγχο σε ένα μεγάλο κομμάτι της κρητικής αγοράς και οι φορολογικές εισφορές που επιβάλλονταν τους επιβάρυναν όλο και περισσότερο σε σχέση με τους μουσουλμάνους (Σπυρόπουλος, 2014, σ.391-392).

Σύμφωνα με το Γιάννη Σπυρόπουλο (2014, σ.392), “οι διακοινοτικές συγκρούσεις δεν ήταν απόρροια θρησκευτικού φανατισμού, αλλά πρωτίστως συνέπεια των ανταγωνιστικών σχέσεων που δημιουργήθηκαν στο νησί μετά το 1720 λόγω του σταδιακού περάσματος του

μεγαλυτέρου μέρους της διοίκησης και της οικονομίας της Κρήτης στους ίδιους τους κάτοικους της”.

1.5. Μονομερείς όψεις της εθνικής ιστορικής αφήγησης

Η θρησκευτική βία με δράστες τους μουσουλμάνους και θύματα τους χριστιανούς αποτελεί πάγια οπτική της ελληνικής ιστοριογραφίας του 19ου - 20ου αιώνα, σαφώς επηρεασμένη από τις εθνικές διεκδικήσεις της εποχής. Παρότι η βία λόγω θρησκευτικής αντιπαλότητας ήταν υπαρκτή δεν μπορεί να ερμηνεύσει από μόνη της το καθεστώς βίας που απαντάται στην προεπαναστατική Οθωμανική Κρήτη (Σπυρόπουλος, 2015, σ.100).

Σημαντική θέση στην εθνική ιστορική αφήγηση έχει η περιοχή των Σφακίων όσον αφορά τα διοικητικά - οικονομικά προνόμια της περιοχής και την στερεοτυπική αναπαραγωγή της εικόνας του μαχητικού ορεσίβιου ανυπότακτου που αγνοεί τη σουλτανική εξουσία και τους φόρους. Σε αντίθεση με τα παραπάνω, το προνομιακό φορολογικό καθεστώς μέχρι την επανάσταση του Δασκαλογιάννη δε επιβεβαιώνεται από καμία επίσημη πηγή. Η περιοχή παραχωρήθηκε εξ αρχής στον κατακτητή του νησιού Ντελί Χιουσεϊν Πασά, ο οποίος τη μετέτρεψε σε βακούφι, ορίζοντας για αυτήν ένα διαχειριστή (μουτεβέλη) και έναν επόπτη (ναζίρη). Οι κάτοικοι είχαν υποχρέωση να πληρώνουν το ποσό των 5000 γροσίων κάθε χρόνο, ενώ τα χρήματα αυτά μαζεύονταν από τους καπετάνιους των χωριών και μέσω του μουτεβέλη δίνονταν στον αφιερωτή για τα έξοδα του βακουφιού και της οικογένειάς του. Η διοικητική αυτονομία και το καθεστώς ασύλου της περιοχής επίσης δεν υφίσταντο, καθώς οι κάτοικοι έδιναν λόγο για τα βαριά εγκλήματα στο ντεφτερντάρη της Κρήτης, ο οποίος ήταν διοικητικά υπεύθυνος για διαφορά θέματα, μεταξύ αυτών και το διορισμό των χριστιανών καπετάνιων¹⁶ (Σπυρόπουλος, 2015, σ.101-105).

Στο πλαίσιο των επαναστάσεων του 1770 και του 1821 η εθνική ιστοριογραφία χρησιμοποιεί μόνο το “υπέρ πίστεως και Πατρίδος αίσθημα” των Σφακιανών για να περιγράψει τα γεγονότα της περιόδου, χωρίς να λαμβάνει υπόψη τοπικούς παράγοντες όπως τα παιχνίδια εξουσίας και τον τρόπο με τον οποίο αυτά εκδηλώνονταν. Ο Γιάννης Σπυρόπουλος (2015, σ.106-114) αναφέρεται σε παραδείγματα που περιγράφουν την πολύπλοκη διάσταση των ενδοκοινοτικών και διακοινοτικών σχέσεων που εξελίσσονται στα Σφακιά.

¹⁶ Η συγκεκριμένη πρακτική καταγράφεται στο αρχείο εγγράφων της οικογένειας Βουρμπουδάκη που έλεγχε το καπετανίκι στη Χώρα Σφακίων, όπως και το ότι ο έλεγχος της περιοχής την περίοδο 1817 - 1820 πέρασε στον πασά Χανίων - Ρεθύμνου (Σπυρόπουλος, 2015).

Μετά το 1908, ο διορισμένος μουτεβέλης της περιοχής αντικαθίσταται από τον πασά με τον ντόπιο αρχικαπετάνιο Κανάκη έπειτα από υπόδειξη των Σφακιανών. Ο Κανάκης ως αρχικαπετάνιος πραγματοποίησε αυθαιρεσίες και έγινε τυραννικός με αποτέλεσμα να δολοφονηθεί από τους συντοπίτες του. Τη θέση του πήρε ο Ανδρούλης Βολουδάκης. Ο τελευταίος συνέχισε τις αυθαιρεσίες και προσπάθησε να υποτάξει τους υπόλοιπους καπετάνιους με αποτέλεσμα να συγκρουστεί με την οικογένεια των Δαιμόνων. Η διένεξη μετατράπηκε σε βεντέτα με θύματα και από τις δύο οικογένειες και κατάληξη τη δολοφονία του Βολουδάκη. Ο πασάς βλέποντας τα γεγονότα αποφάσισε να καταργήσει ξανά το τίτλο του αρχικαπετάνιου επαναφέροντας το θεσμό του μουτεβέλη, ενώ κυνήγησε την οικογένεια των Δαιμόνων, η οποία αναζήτησε στήριξη σε καπετάνιους που διατηρούσε καλές σχέσεις. Οι ενδοχριστιανικές διενέξεις κλιμακώθηκαν και η εγκαθίδρυση εκ νέου του μουτεβέλη δεν ήταν ευχάριστη ούτε συμφέρουσα για τους καπετάνιους συνολικά. Οι κυνηγημένες οικογένειες των Δαιμόνων και των Τσελέπηδων που τους υπέθαλπαν πρωτοστάτησαν στην προετοιμασία της επανάστασης του 1821. Η σύγκρουση της οθωμανικής εξουσίας με μέρος της διοικητικής χριστιανικής οικονομικής ελίτ των Σφακίων κατά το Γιάννη Σπυρόπουλο (2015) μπορεί να μην εξηγεί από μόνη της το ξέσπασμα της επανάστασης, αποτελεί όμως σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης των ισορροπιών στην περιοχή. Δημιουργεί επίσης μία νέα οπτική μελέτης των ιστορικών γεγονότων στον αντίποδα της μονοδιάστατης ερμηνείας των ιστορικών φαινομένων από την πλευρά των εθνικοαπελευθερωτικών κινημάτων, τα οποία περιορίζονται στα δεδομένα της αγάπης για τη θρησκεία και την πατρίδα¹⁷.

1.6. Κρήτη: 19ος αιώνας έως τη συνθήκη της Λωζάνης

Η επανάσταση του 1821 στην Κρήτη δεν είχε το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Το νησί παρέμεινε οθωμανική επαρχία και την περίοδο 1830-1841 δόθηκε στον αντιβασιλέα της Αιγύπτου Μωχάμεντ Άλη. Οι αλλαγές την περίοδο της αιγυπτιακής κατοχής αποτέλεσαν “επανάσταση” με δημογραφικό, οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό αντίκτυπο. Στο δημογραφικό κομμάτι παρουσιάζεται λόγω του πολέμου και της επιδημίας χολέρας μείωση του πληθυσμού, καθώς περίπου 30.000 ήταν οι χριστιανοί που έφυγαν από το νησί, ενώ το

¹⁷ Ο Σπυρόπουλος (2015, σ.121-124) αναφέρει επίσης σε ιστορικά γεγονότα την περίοδο της επανάστασης του 1770. Τα γεγονότα αυτά συνδέονται με τη δολοφονία του αγά του Αποκόρωνα Ιμπραχίμ Αληδάκη από κατοίκους του χωριού Ασκήφου με αιτία τη ζωοκλοπή. Η ιστορία αυτή συνδυάζεται συνήθως με το γνωστό “τραγούδι του Δασκαλογιάννη”. Το όλο γεγονός εξελίσσεται σε βεντέτα μεταξύ των κατοίκων των χωριών Ασκήφου και Εμπρόσνερον και παρουσιάζεται στην εθνική ιστορική αφήγηση ως διακοινοτική θρησκευτική διαμάχη, χωρίς όμως να λαμβάνετε υπόψη ότι το ένα από τα δύο αντιμαχόμενα χωριά ήταν θρησκευτικά μεικτό, ενώ και η επίθεση που πραγματοποιήθηκε προς τον αγά Αληδάκη στην περιοχή του Αποκόρωνα δεν υποστηρίχθηκε από τα διπλάνα μουσουλμανικά χωριά.

1840 καταγράφεται αισθητή μείωση στο μουσουλμανικό πληθυσμό (20-30%), παρότι στις πόλεις διατηρήθηκε το προεπαναστατικό ποσοστό με τα 3/4 να είναι μουσουλμάνοι (Περάκης, 2010, σ.71-74).

Καταλυτικές επίσης υπήρξαν οι αλλαγές στο καθεστώς των αγάδων της επαρχίας, οι οποίοι έχασαν το μεγαλύτερο μέρος της δύναμης τους. Οι τελευταίοι μέχρι τότε καταχρώνταν εις βάρος του οθωμανικού κράτους και είχαν όλο και μεγαλύτερες φορολογικές απαιτήσεις από τους χωρικούς των περιοχών που έλεγχαν. Η Αιγυπτιακή διοίκηση από τη μεριά της επιθυμούσε την είσπραξη περισσότερων φόρων, οπότε επιδίωξε την επιστροφή των προσφύγων χριστιανών, την εκδίωξη των αγάδων από την επαρχία, δίνοντας ταυτόχρονα κίνητρα για τον επαναποικισμό της από τους χριστιανούς. Επιπλέον, δόθηκαν πολιτικά δικαιώματα στους Χριστιανούς με τα οποία μπορούσαν να συμμετέχουν στα μεικτά τοπικά συμβούλια των περιοχών τους. Όσον αφορά την ιδιοκτησία γης, πέρασε σε μεγάλο βαθμό στα χέρια των χριστιανών αλλάζοντας τα οικονομικά δεδομένα και τις σχέσεις εξουσίας που είχαν δημιουργηθεί μέχρι τότε (Περάκης, 2010, σ.77-81). Τέλος, εγκαταστάθηκε στις πόλεις του νησιού, ένας μικρός αριθμός Αιθίοπων και Αράβων από την Αίγυπτο και τη Βεγγάζη (Ανδριώτης, 2004, σ.64).

Το οθωμανικό καθεστώς επανήλθε το 1841 μέχρι και το 1898, άλλαξαν όμως ελάχιστα οι συνθήκες που δημιουργήθηκαν κατά την επαναστατική περίοδο και την κατοχή των Αιγυπτίων, όσον αφορά το δημογραφικό και την ιδιοκτησία γης. Οι συνθήκες ισότιμης αντιμετώπισης των χριστιανών αναβαθμίστηκαν με τις μεταρρυθμίσεις της Πύλης το 1858 (θεσμός δημογεροντιών και δικαίωμα οπλοφορίας χριστιανών), το 1868 και το 1878, ενώ τη δεκαετία του 1880 το θεσμικό πλαίσιο της Χαλέπας δημιούργησε μία σχετική αυτονομία στην Κρήτη με περαιτέρω αποδυνάμωση της μουσουλμανικής κοινότητας (Περάκης, 2010, σ.83).

Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα η επιθυμία των χριστιανών για ένωση με το Ελληνικό βασίλειο περιπλέχτηκε διπλωματικά με το “ανατολικό ζήτημα” και τις ευρωπαϊκές δυνάμεις, οι οποίες επιθυμούσαν τον οικονομικό έλεγχο του νησιού με την μορφή της αυτονομίας. Η επανάσταση του 1866 - 1869 ενίσχυσε τον εθνικό χαρακτήρα των εξεγέρσεων των χριστιανών και η σύγκρουση των δύο κοινοτήτων πήρε μεγαλύτερη διάσταση με αύξηση των βίαιων περιστατικών εκατέρωθεν. Το 1889 η βραχύβια επανάσταση δημιούργησε νέα δεδομένα στις διακοινοτικές σχέσεις. Οι χριστιανοί ήταν περισσότερο αποφασισμένοι να αποτρέψουν την επανεγκατάσταση των μουσουλμάνων στις

εστίες τους στην ύπαιθρο, πραγματοποιήθηκαν διωγμοί και περιστατικά βίας τα οποία οδήγησαν εν τέλει στη μαζική φυγή περίπου 50.000 μουσουλμάνων το 1898. Η επανάσταση του 1895-1898 προκάλεσε την εμπλοκή των “μεγάλων δυνάμεων” και την τελική αποχώρηση των τουρκικών στρατευμάτων¹⁸ (Ανδριώτης, 2004, σ.67-73).

Παρά το καθεστώς ισονομίας που διακήρυξε η Κρητική πολιτεία, η παραμονή των μουσουλμάνων στην Κρήτη έγινε δύσκολη, καθώς είχαν αποπλισθεί σε αντίθεση με τους χριστιανούς, οι οποίοι διατηρούσαν τα όπλα τους. Το νέο σύνταγμα της Κρητικής πολιτείας καθιέρωνε τη θρησκευτική ελευθερία, ενώ στην κρητική βουλή ή σύνθεση ήταν μεικτή με 138 χριστιανούς και 50 μουσουλμάνους. Η διαβίωση των τελευταίων έγινε κάπως καλύτερη στις αρχές του 20ού αιώνα χωρίς όμως να εκλείψουν τελείως τα περιστατικά βίας¹⁹ (Ανδριώτης, 2004). Στο κίνημα του θερίσου (1905) η μουσουλμανική κοινότητα βρέθηκε εξ αρχής στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των δύο πλευρών. Η επαναστατική ηγεσία ανέλαβε σαφείς δεσμεύσεις απέναντι τους, καθώς ο Βενιζέλος τόνισε την “ανάγκη ενίσχυσης του αγώνα” από τους “αδερφούς μουσουλμάνους”²⁰ (Λιμαντζάκης, 2017, σ.235-236).

Το Σεπτέμβριο του 1908 η κρητική βουλή ανακηρύχθηκε σε “συνέλευση των Ελλήνων εν Κρήτη” έως και την οριστική ένωση με την Ελλάδα το 1913. Το 1917 με την είσοδο της Ελλάδας στον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο σε αντίπαλο στρατόπεδο από αυτό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, πολλοί Κρήτες μουσουλμάνοι επέλεξαν την ελληνική υπηκοότητα για να αποφύγουν την στράτευση. Η απόβαση των ελληνικών στρατευμάτων στη Σμύρνη όμως τους οδήγησε στην ανυποταξία και εν τέλει στην απαλλαγή από το στράτευμα. Τα τελευταία χρόνια συγκατοίκησης των δύο κοινοτήτων στο νησί υπήρξαν εκδηλώσεις προσέγγισης, ενώ σε φύλλα εφημερίδων οι μουσουλμάνοι αναφέρονται ως “συμπατριώτες”. Το 1923, σύμφωνα με τη συνθήκη της Λωζάνης²¹ περί ανταλλαγής πληθυσμών, οι μουσουλμάνοι της

¹⁸ Κύριο χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης επανάστασης ήταν οι συστηματικές και εκτεταμένες καταστροφές σπιτιών και καλλιεργειών που ανήκαν σε μουσουλμάνους. Ο μουσουλμανικός πληθυσμός την περίοδο 1881 - 1890 μειώθηκε στο μισό, αν και ακόμα αποτελούσε πλειονότητα στις πόλεις του Ηρακλείου και του Ρεθύμνου (Ανδριώτης, 2004).

¹⁹ Επιθέσεις σε μουσουλμάνους το καλοκαίρι του 1905 στις πόλεις του Ηρακλείου και του Ρεθύμνου και μοϊκοτάζ στα μουσουλμανικά καταστήματα στο Ρέθυμνο το 1909 (Ανδριώτης, 2004, σ.79).

²⁰ Σύμφωνα με το Λιμαντζάκη (2017, σ. 235-236), “οι δηλώσεις αυτές ήταν ιδιαίτερα προοδευτικές για την εποχή τους, με δεδομένη την αμοιβαία καχυποψία και εχθρότητα που επικρατούσε μεταξύ των δύο κοινοτήτων επί δεκαετίες, ως αποτέλεσμα των συνεχών συγκρούσεων του 19ου αιώνα”.

²¹ Η “Συνθήκη” (30/1/1923) αποτύπωνε τη διάθεση των δυο πλευρών να αναγάγουν το θρήσκευμα σε στοιχείο καθοριστικής σημασίας ως προς τη συγκρότηση εθνικής ταυτότητας. Αναφέρεται: “υποχρεωτική ανταλλαγή των Τούρκων υπηκόων, ελληνικού ορθοδόξου θρησκευόμενου, των εγκατεστημένων επί των τουρκικών εδαφών, και των Ελλήνων υπηκόων, μουσουλμανικού θρησκευόμενου, των εγκατεστημένων επί των ελληνικών εδαφών”. (Λιμαντζάκης, 2017, σ. 301).

Κρήτης αποχώρησαν οριστικά από το νησί και μόνο ένας πολύ μικρός αριθμός κατάφερε να παραμείνει σε αυτό (Ανδριώτης, 2004, σ.77-86).

Συνολικά πάνω από 188.000 χριστιανοί μετακινήθηκαν προς την Ελλάδα μεταξύ 1923 και 1925 και περισσότεροι από 355.000 μουσουλμάνοι προς την Τουρκία. Από την Κρήτη έφυγαν 23.021 μουσουλμάνοι κατά τη διετία 1923-1924, ενώ από την απογραφή προσφύγων που έγινε τον Απρίλιο του 1923 σε όλη την Ελλάδα, στην Κρήτη βρίσκονταν 28.821 πρόσφυγες το μεγαλύτερο μέρος εκ των οποίων είχε εγκατασταθεί στις τρεις μεγάλες πόλεις του νησιού ή σε μικρότερους οικισμούς κοντά σε αυτές. Στην απογραφή του 1928 στην Κρήτη βρίσκονταν εγκατεστημένοι 33.900 πρόσφυγες, αποτελώντας το 37% του πληθυσμού του νησιού. Σύμφωνα με το Λιμαντζάκη, οι χριστιανοί και μουσουλμάνοι ανταλλαχθέντες αντιμετώπισαν σημαντικά προβλήματα προσαρμογής στους τόπους μετεγκατάστασης, δέχτηκαν σοβαρές πιέσεις να αφομοιωθούν, δεν σταμάτησαν όμως να αναπαράγουν τις μνήμες των τόπων προέλευσής τους (Λιμαντζάκης, 2017, σ.305-308).

1.7. Δημογραφικά στοιχεία της Οθωμανικής Κρήτης

Μια πρώτη εικόνα για τον πληθυσμό της Οθωμανικής Κρήτης μας δίνουν διάφοροι ξένοι περιηγητές, όπως ο Γάλλος Savary που περιηγήθηκε την Κρήτη για δεκαέξι μήνες μεταξύ των ετών 1780 και 1781. Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του οι κάτοικοι του νησιού ήταν περίπου στις 350.250 αποτελούμενοι από 200.000 μουσουλμάνους, 150.000 χριστιανούς και 200 εβραίους. Ο Γάλλος αξιωματούχος Olivier υποστήριξε ότι το 1794 ο πληθυσμός έφτανε τις 240.000 μοιρασμένος εξ ίσου στις δύο κοινότητες. Ο Άγγλος περιηγητής Robert Pashley αναφέρει σε βιβλίο του το 1837 ότι πριν την επανάσταση του 1821 οι μουσουλμάνοι αποτελούσαν το 40% του πληθυσμού, ενώ το 1834 ο συνολικός πληθυσμός μειώθηκε στα 128.650 άτομα με 82.870 (64,5%) χριστιανούς και 45.780 (35,5%) μουσουλμάνους (Λιμαντζάκης, 2017, σ.37-40).

Το 1876 έγινε η πρώτη επίσημη απογραφή του πληθυσμού, όπου καταγράφονται 227.871 άτομα, 135.789 (59,6%) χριστιανοί και 91.746 (40,2%) μουσουλμάνοι. Το 1881 πραγματοποιήθηκε απογραφή με απόφαση της “Γενικής Συνέλευσης των Κρητών” βάσει των διεθνών προτύπων στατιστικής. Σε αυτήν οι χριστιανοί αποτελούσαν το 73,6% (202.936) του πληθυσμού, ενώ οι μουσουλμάνοι το 26,3% (72.353). Στην ίδια απογραφή καταγράφονται 520 εβραίοι στις πόλεις του νησιού. Στη δημογραφική κατανομή οι μουσουλμάνοι αποτελούσαν πλειοψηφία στις πόλεις με ποσοστό 65-69%, ενώ

υπερτερούσαν επίσης σε επαρχίες όπως του Σελίνου, Αμαρίου, Μονοφασίου κ.ά. Συμπαγείς πληθυσμοί μουσουλμάνων καταγράφονται ακόμα σε περιοχές της κρητικής υπαίθρου, όπως τ' Αποδούλου, η κοιλάδα των Βουκολιών στη δυτική Κυδωνιά και τα περίχωρα του Καστελλίου Κισσάμου. Η Πύλη με διάφορα επιχειρήματα δεν αποδέχτηκε την απογραφή, καθώς θεώρησε ότι ο πληθυσμός των μουσουλμάνων καταγράφηκε εσκεμμένα μειωμένος. Οι συγκρούσεις των ετών 1896-1898 άλλαξαν σημαντικά το δημογραφικό χάρτη του νησιού. Η κοινότητα των μουσουλμάνων μειώθηκε από 73.234 άτομα το 1881 (26,2%) σε 33.496 το 1900 (11%). Τέλος, στην απογραφή του 1911 ο πληθυσμός των μουσουλμάνων εμφανίζεται επιπλέον μειωμένος σε 27.852 (8,3%) και σε 22.998 (6,6%) το 1920 από τον περιηγητή Kolodny (Λιμαντζάκης, 2017, σ.40-44, 170, 310).

Κρήτες μουσουλμάνοι & λαϊκή μουσική στα αστικά κέντρα της Κρήτης (19ος - αρχές 20ού αιώνα)

2.1. Η αστική λαϊκή μουσική σε Ηράκλειο - Χανιά - Ρέθυμνο

Σύμφωνα με το Γιάννη Ζαϊμάκη²² (2016β, σ.49-50), το μουσικό επιτελεστικό πλαίσιο που απαντάται από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ού αιώνα στα αστικά κέντρα της Κρήτης, εντοπίζεται ως διαφορετικό μεταξύ δύο κοινωνικών κατηγοριών, οι οποίες δομούνται βάσει οικονομικών και θεσμικών χαρακτηριστικών.

Η πρώτη κατηγορία αφορά στα “ανώτερα” κοινωνικά στρώματα των πόλεων, τα οποία συνδέονται κυρίως με τη δυτική μουσική και το κοινό των “καφέ σαντάν”. Τα τελευταία, ως καφωδεία ευρωπαϊκού τύπου κάνουν την εμφάνιση τους περίπου το 1890 και περιλαμβάνουν στο πρόγραμμα τους επιτελέσεις ελαφριάς δυτικής μουσικής. Τα “ανώτερα” κοινωνικά στρώματα συνδέονται επίσης με την έντεχνη οθωμανική μουσική, ενώ όσον αφορά τους θρησκευτικούς κύκλους με την ισλαμική και βυζαντινή μουσική. Η δεύτερη κατηγορία συνίσταται από την πλειοψηφία των κατοίκων των πόλεων, τα “λαϊκά” κοινωνικά στρώματα, τα όποια δρουν ως μέτοχοι και κοινωνοί των “παραδοσιακών” τραγουδιών, ενώ σχετίζεται με την ανάπτυξη των κέντρων τύπου “καφέ αμάν” την περίοδο της Κρητικής Πολιτείας. Τα “καφέ αμάν” περιλαμβάνουν στο πρόγραμμά τους μουσικά είδη από διάφορες περιοχές της χώρας με παραστάσεις από νέο-εμφανιζόμενα “μπουλούκια” λαϊκών καλλιτεχνών του νοτίου αιγαίου, των παράλιων της Μικράς Ασίας και της ελληνικής ενδοχώρας. Σημαντική συμβολή στη διαμόρφωση του πλαισίου της αστικής μουσικής στην Κρήτη έχει η ανάπτυξη της δισκογραφίας και της ναυσιπλοΐας. Όσον αφορά την τελευταία, ήδη από το 1894 υπάρχουν τακτικές συζεύξεις με λιμάνια της Μικράς Ασίας, των εμπορικών πόλεων του Αιγαίου, της Αφρικής και της Δυτικής Ευρώπης (Ζαϊμάκης, 2016β, σ.49-50).

Γενικότερα, στα μεγάλα αστικά κέντρα της Κρήτης παρουσιάζεται ένα μουσικό τοπίο διαρθρωμένο πέρα από τα στενά όρια που περιβάλλουν μια πιο “ρομαντική” και συνδεδεμένη μοναχά με το τοπικό παρελθόν έννοια της “παραδόσης”. Από την έρευνα του Ζαϊμάκη αναδεικνύονται βασικές παράμετροι, σχετικά με τον κοινωνικό χώρο ανάπτυξης της αστικής μουσικής, όπως οι μουσικές πρακτικές του εθμικού θρησκευτικού και κοινωνικού βίου μουσουλμάνων και χριστιανών, καθώς και τα δομημένα μουσικά δίκτυα που

²² Ο Γιάννης Ζαϊμάκης είναι κοινωνιολόγος, καθηγητής στο Τμήμα Κοινωνιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης με αντικείμενο μελέτης το λαϊκό πολιτισμό και το ρεμπέτικο τραγούδι. Το ερευνητικό του έργο περιλαμβάνει επίσης σε σημαντικό βαθμό μελέτες για την αστική μουσική της Κρήτης. Βλ. σχετικά στη διαδικτυακή ιστοσελίδα: <http://sociology.soc.uoc.gr/z/> (16/02/2021).

παρουσιάζονται μεταξύ των δύο κοινοτήτων. Αναδεικνύονται επίσης στοιχεία που αφορούν ειδικότερα στις μουσικές συνθήκες της περιόδου, όπως οι νέοι χώροι μουσικής επιτέλεσης, οι από κοινού επιτελέσεις από τους μουσικούς του τοπικού ρεπερτορίου με τραγούδια από άλλες περιοχές, η ποικιλία όσον αφορά την παρουσία και τη σύμπραξη παλιών μουσικών οργάνων του τοπικού πλαισίου με νεότερα, η ανάδειξη μικρών ή μεγάλων επαγγελματικών και ημιαπαγγελματικών μουσικών σχημάτων.

Στο μεγαλύτερο αστικό κέντρο της Κρήτης, το Ηράκλειο, οι μουσουλμάνοι αποτελούν την πλειοψηφία του πληθυσμού. Οι χώροι ψυχαγωγίας των “μεσαίων” και “υψηλών” κοινωνικών στρωμάτων εδρεύουν κυρίως στην πλατεία Πρίγκιπος, ενώ των πιο “λαϊκών” εκτείνονται γύρω από το Βαλντέ Τζαμί, την αγορά και το λιμάνι. Στις τελευταίες εμφανίζονται στους “τούρκικους καφενέδες” μουσικοί να παίζουν αστικούς σκοπούς με μπουζούκια και λύρες, όπως το “φιλεντέμ”, το “Μπάνα - νε ολντού”, “αμανέδες” και “σαρκιά”. Σημαντικές είναι οι περιγραφές των μουσικών επιτελέσεων των μουσουλμάνων την περίοδο της Κρητικής Πολιτείας από το συγγραφέα και κουρέα Μιχάλη Δερμιτζάκη, ο οποίος θυμάται, “..τα ντέφια και τα λαούτα που αντηχούσαν για χρόνια σε καφενείο στο στενό του Αράστα κάθε νύχτα ραμαζανιού και κάθε γιορτή του μπαϊράμι..”, αλλά και τους καφενέδες με τους ναργιλέδες στο Βαλντέ Τζαμί, “..υπό τη συνοδεία των χτύπων των ταμπουράδων και των σκοπών των μουσουλμάνων” (Ζαϊμάκης, 2016β, σ. 53).

Το πιο δημοφιλές όργανο της περιόδου φαίνεται να είναι ο ταμπουράς και σε μικρότερο βαθμό το ούτι, το λαούτο, το βιολί και η λύρα. Παρουσιάζονται επίσης διάφορες ζυγιές οργάνων όπως, *λατέρνα με ντέφι, λύρα με μπουζούκι ή ταμπουρά, ταμπουράς με τουμπελέκι*, ενώ δημιουργούνται και μεγαλύτερες κομπανίες που δουλεύουν επαγγελματικά ή ημιαπαγγελματικά στα καφέ αμάν και τις κοινωνικές εκδηλώσεις των Ηρακλειωτών²³. Σημαντικές μαρτυρίες καταγράφονται από τον τραγουδιστή Προκόπη Πεπονάκη, ο οποίος θυμάται τους μουσουλμάνους να τραγουδούν μελωδίες που δεν είχαν κυκλοφορήσει σε δίσκους, να παίζουν λύρα, αλλά κυρίως ταμπουρά, να λένε μαντινάδες και να χορεύουν κρητικούς χορούς. Αναφέρεται ακόμα στο δημοφιλή μουσουλμάνο μπουλγαρίστα Όρμπο, ο οποίος έπαιζε με την κομπανία του στις κοινωνικές εκδηλώσεις των δύο θρησκευτικών

²³ Το 1890 γνωρίζουμε τη δραστηριότητα δύο τέτοιων “κομπανιών”, η μία απαρτίζεται από τους χριστιανούς, Ζαχαριάδη (βιολί), Αδαμάκη (βιολί) και τον Αντώνη Κωνσταντινίδη ή Βέκιο (μαντολίνο, ταμπουρά, τραγούδι) και η δεύτερη από τους μουσουλμάνους Όρμπο (ταμπουράς), Μουλαλή (βιολί, κιθάρα) και το Καμπουράκι (λύρα και ταμπουρά) (Ζαϊμάκης, 2016β, σ.54).

κοινοτήτων και στο οργανοποιείο του Μανώλη Μαλλιωτάκη που εμπορεύονταν ταμπουράδες, βιολιά και λύρες (Ζαϊμάκης, 2016β, σ.54-55).

Γνωστοί μουσουλμάνοι μουσικοί είναι οι ταμπουρατζήδες *Μεζιέτ Αλή* και *Ζεχρά*, ο αμανετζής *Μπιλαλής*, η τραγουδίστρια *Μεμπαρέ*, ο βιολιστής *Μουχτάρης*, ο *Ναϊμης* και το *Καμπουράκι* στη λύρα. Οι μουσουλμάνοι χρησιμοποιούν μερικές φορές τούρκικους στίχους στα τραγούδια τους, ενώ απαντώνται περιγραφές με δερβίσικα τελετουργικά σε “χαμάμ”, αλλά και εορταστικές εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται σε πλατείες με τη συμμετοχή ορχηστρών που περιλαμβάνουν λύρα, ταμπουρά, ούτι, ζουρνά και τουμπελέκι. Όσον αφορά τους μουσικούς της χριστιανικής κοινότητας γνωστοί είναι οι βιολιστές *Ζαχαριάδης* και *Αδαμάκης*, οι μπουλγαρίστες *Κωνσταντινίδης (Βέκιος)*, *Μπούμος*, *Δερμιτζάκης*, ο *Παπαδάκης* ή *ταμπουρατζής*, ο ζουρνατζής *Κουρής* κ.ά. Επίσης πολλοί μουσικοί παίζουν όργανα της αστικής μουσικής στη Μεσσαρά, στις Αρχάνες και στο Σκαλάνι (Ζαϊμάκης, 2016β, σ.54, 57).

Τα Χανιά αποτελούν το μόνο αστικό κέντρο στις αρχές του 20ού αιώνα με μικρή πληθυσμιακή πλειοψηφία των χριστιανών και το μεγαλύτερο ποσοστό Εβραίων από τις άλλες πόλεις. Στα χρόνια της αυτονομίας αναδεικνύονται σε ένα από τα σημαντικότερα πολιτισμικά κέντρα της Μεσογείου, καθώς υποδέχονται θεατρικές και μουσικές παραστάσεις με μπουλούκια πλανόδιων καλλιτεχνών από διάφορες περιοχές. Παράλληλα κάνουν την εμφάνιση τους νέοι χώροι που φιλοξενούν το “*χορό της κοιλιάς*” και άλλα λαϊκά δρώμενα, τα οποία αλλάζουν ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Σύμφωνα με το Ζαϊμάκη, στο Κουμ Καπί με τους οίκους ανοχής και τα ποτοπωλεία αναπτύσσονται τα “*μουρμούρικα τραγούδια των λιμανιών*”, ενώ στα καφενεία των μουσουλμάνων με τους ναργιλέδες αντηχούν “*οι ανατολίτικοι σκοποί και τα έγχορδα όργανα*” (Ζαϊμάκης, 2016β, σ. 58).

Στα τέλη του 19ου αιώνα οι ψυχαγωγικοί χώροι της πόλης μετατρέπονται σε καφωδεία με ονομασίες όπως, “καφέ σαντάν”, “ωδικόν” και “ευρωπαϊκόν καφενείον”. Από την άλλη, τα λαϊκά αστικά τραγούδια αναπτύσσονται στα οινοπωλεία, τα καφενεία, τα καφωδεία και στους τεκέδες της πόλης στο λιμάνι και στα περίχωρα²⁴. Δημιουργούνται επίσης οργανοποιία, ενώ εμφανίζονται δεξιοτέχνες μπουλγαρίστες. Σημαντική συμβολή στην αστική μουσική έχει η επαρχία Κισάμου. Η τελευταία διατηρεί οικονομικούς και πολιτισμικούς δεσμούς με το αστικό κέντρο και εμφανίζει μια σημαντική παράδοση

²⁴ Συγκεκριμένα οι περιοχές αυτές είναι η Κάτω Σούδα, η Σπλάτζια, το Κουμ Καπί, τα Ταμπακαριά, το Νεροκούρου, τα Τσικαλαριά, το Βαμβακόπουλο και η Χαλέπα.

μουσικών που ενσωματώνουν στο ρεπερτόριο τους τα αστικά τραγούδια. Ο λυράρης Νικόλαος Κουφινός (1874) με καταγωγή από τον Κούφο Κυδωνιάς είναι ένας από τους σημαντικότερους μουσικούς της περιόδου. Ο ίδιος κατοικεί στην περιοχή της Σπλάντζιας και συμβάλει ουσιαστικά στην ανάπτυξη των αστικών τραγουδιών στις ζωντανές επιτελέσεις και αργότερα στη δισκογραφία (Ζαϊμάκης, 2016β, σ.59-60).

Το Ρέθυμνο, ως μικρότερη πόλη κατοικείται στα τέλη του 19ου αιώνα κυρίως από μουσουλμάνους, ενώ στα περίχωρα υπάρχει ισορροπία στον πληθυσμό των δύο κοινοτήτων. Κατά τη διάρκεια της Ρωσικής κατοχής (1897-1909) αναπτύσσονται πολιτιστικές, καλλιτεχνικές και αθλητικές δράσεις, ενώ πιο πριν η “λαϊκή” διασκέδαση περιορίζεται σε περιστασιακές συναθροίσεις σε γιορτές και σε παρέες στους παραδοσιακούς καφενέδες της πόλης. Σύμφωνα με μαρτυρίες Ρεθυμνιώτες μουσουλμάνοι παίζουν και τραγουδούν στο καφενείο του Αποστολογιάννη στα περιβόλια. Καταγράφονται ακόμα εργαστήρια εγχόρδων οργάνων, όπως του Γιάννη Παπαδάκη και του Γιώργου Πολιουδάκη ή Χαλίλη. Το μπουλγαρί εμφανίζεται ως επικρατέστερο όργανο και στην πόλη του Ρεθύμνου (Ζαϊμάκης, 2016β, σ.62-64).

2.2. Η μουσική “ταυτότητα” των μουσουλμάνων στον τύπο & σε βιβλία της εποχής

Ο γνωστός Κρητικός συγγραφέας Ιωάννης Κονδυλάκης {1861 - 1920} αναφέρει στο βιβλίο του “*Τα Άπαντα*” για τις μουσικές επιτελέσεις των μουσουλμάνων.

Οι χοροί των είναι οι κρητικοί και τα άσματά των ελληνικά, όπως δε οι χριστιανοί, και αυτοί συνθέτουν εγκώμια εις τους διαπρέποντας κατά τον πόλεμον. Το τραγούδι ενός τούρκου ήρωος του 66’ εξ Ηρακλείου ήρχιζεν ως εξής Ντελή Ξεϊνη Αζεδιανέ, είντά ’τονε γραφτό σου στο’ Αράδενας το φάραγκα να βρεις το θάνατό σου. Πολλάκις δε οι “καινούργιοι σκοποί”, όταν δεν έρχονται εξ Αθηνών ή εκ Σμύρνης, οφείλονται εις την μουσικήν επίνοιαν των εν ταις πόλεσι τούρκων και ιδίως των χανουμισσών, αίτινες μάλιστα δεν παραλείπουν και αυτό το έθιμον του κληδωνα (Ρηγινιώτης, 2021).

Ο Κωνσταντίνος Φουρναράκης (1929, σ. 4-5) στο βιβλίο του “*Τουρκοκρήτες*” αναφέρεται επίσης στα πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους.

Οι χοροί, τα άσθματα και τα μουσικά όργανα ήσαν κοινά όπως η Λύρα και το Φιαμπόλι (Φλογέρα). Με τα Ελληνικά δίστιχα (Μαντινάδες απαγγέλων ή

ψάλλων ο Μουσουλμάνος εξωτερίκευε τον έρωτα του, τα πάθη, και τα αισθήματα του, πολλά δε μεταχειρίζετο πολεμικά τραγούδια εις την Ελληνικήν γλώσσαν. Όπως ήτο Ελληνική ή ερωτική και λυρική ποίησίς του, ούτω ήτο και η ηρωϊκή. Εις τα επί ταύτα αντικατωπτρίζετο η πατριωτική του ψυχή. Διά του έπους έψαλλε και εξύμνει [...] τα ήρωας του και περιέγραφε πολεμικά γεγονότα. [...] νέος μουσουλμάνος εις μίαν μεγάλην συγκέντρωσιν εν τη πλατεία Σπλάντζια έψαλλε εις τον αυτόν τόνων και χρόνων όπως και παρ' ημίν²⁵.

Ο Φουρναράκης (1929, σ.5) περιγράφει επίσης τη σχέση των μουσουλμάνων με το έμμετρο μυθιστόρημα του Ερωτόκριτου, "... τον Ερωτόκριτον, προσφιλές αυτού ανάγνωσμα, κατώρθωνε ν' αναγινώσκη και απαγγέλη με τον αυτόν χρόνον και με το αυτό μέτρον όπως και ημείς, πολλούς δε στίχους απήγγηλε και εκ στήθους και πολλούς μετεχειρίζετο ως φιλοσοφικά αποφθέγματα”.

Οι αναφορές Κονδυλάκη και Φουρναράκη αναδεικνύουν την τοπική πολιτισμική ταυτότητα των μουσουλμάνων, ενώ είναι σημαντικές σε σχέση με τα ιστορικά τραγούδια των τελευταίων, καθώς στην προφορική παράδοση και τις περισσότερες γραπτές μελέτες τα συγκεκριμένα τραγούδια συνδέονται μόνο με γεγονότα που αφορούν τους χριστιανούς και τις επαναστάσεις του 18ου - 19ου αιώνα. Σύμφωνα με το Φουρναράκη (1929), μουσουλμάνοι και χριστιανοί έχουν ίδιες ή παρόμοιες θρησκευτικές εορτές, γιορτάζουν από κοινού την πρωτοχρονιά, την πρωτομαγιά, τον κλειδώνα και διατηρούν ίδιες προλήψεις, δεισιδαιμονίες, μύθους και ανέκδοτα.

Ο νομικός Γιάννης Δ. Τσίβης {1903-1996} αναφέρει επίσης στο βιβλίο του “Χανιά 1252-1940”, “Οι Τουρκοκρητικοί, με συνοδεία των μουσικών οργάνων λύρας, λαούτου και μπουλγαρί, χόρευαν τους ίδιους χορούς που χόρευαν και οι Έλληνες κάτοικοι της Κρήτης, τραγουδούσαν τους ίδιους περίπου σκοπούς, χωρίς τη συντροφιά γυναικών” (Ρηγιγιώτης, 2021).

Στο άρθρο της εφημερίδας των Χανίων, “*Ελεύθερον Βήμα*”, “*Από τας νύκτας του Ραμαζανιού - Γλυκά, τραγούδια και χοροί*” το 1908 από το αρχείο του Κώστα Βασιλάκη, αποτυπώνονται περιγραφές με πνεύμα εθνοκεντρικό και υποτιμητικό για τους

²⁵ Ο Φουρναράκης (1929, σ. 4-5) καταγράφει απόσπασμα των στίχων του “ηρωικού” τραγουδιού το οποίο κατά τη γνώμη του αναφέρεται στην εποχή διαμάχης “Τουρκοκρητικών” και Υδραίων πειρατών, “*Μα κι’ οι Νιδριώτες ειν’ καλοί, κι’ είνε και πολεμάρχοι. Δεν σαϊντίζουν (δεν εκτιμούν) ζώην και κάνουνε σαν δράκοι. Βγάξει το γαγκιλάκι του (Μανδουλάκι του). Σαρντίζει (τυλλίσει) το γιαρά του (πληγήν του). Χασάνι ποιος σου βαρηκέ να κόψω την καρδιά του*”.

μουσουλμάνους. Ο άγνωστος περιηγητής μας μεταφέρει στην περίοδο του εορτασμού του Ραμαζανιού και τη μεγάλη νυχτερινή κίνηση που προκαλεί η γιορτή στις συνοικίες των Χανίων και ιδιαίτερα της Σπλάτζιας. Οι μουσουλμάνοι τρώνε στα πρόχειρα “μικροζαχαροπλαστεία” που έχουν στηθεί για τη γιορτή και έπειτα σπεύδουν να ακούσουν “..εις τα Αλατάς [...] τα γλυκόφθογγα άσθματα της αραβικής και να βλέπωσι με όμμα λάγνων και τακερόν τας προκλητικωτάτας κινήσεις των αποτελουσών την αλατιαν γυναικών”.

Η περιγραφή συνεχίζεται σε ένα καφενείο στην περιοχή της Σπλάτζιας, όπου οι “Τουρκοκρήτες” χορεύουν με “τελειότητα” κρητικούς χορούς και προπάντων το πεντοζάλι και τη σούστα, “... χορός Κρητικός με λύρα, όπου χορεύουν σούστα, συρτό και πεντοζάλι οι εκ των επαρχιών νέοι Οθωμανοί επιδεικνύοντες την χάριν και την ευκαμψίαν του σώματος των προς τους ασθενικούς ομόθρησκους των Χανιώτας” (Από τας νύκτας του Ραμαζανιού - Γλυκά, τραγούδια και χοροί, 1908).

Κατά την άποψη του αρθρογράφου η ελληνική γλώσσα και ο χορός έχουν επικρατήσει λόγω της δυναμικής τους, καθώς εκτός των “Τουρκοκρητικών”, οι “μαύροι και Βεγγάζιοι” που έχουν γεννηθεί στη Κρήτη χορεύουν αποκλειστικά κρητικούς χορούς, οι μαντινάδες τους απαγγέλλονται στην ελληνική γλώσσα και έχουν την ίδια θεματολογία με αυτές των χριστιανών. Ο ίδιος συνεχίζει την ανάλυση των εμπειριών του στο ίδιο εθνοκεντρικό μοτίβο.

Ιδού ότι δία μέσου των αιώνων η ελληνική φυλή και γλώσσα επέβαλεν, [...] εις τους απογόνους των κατακτητών την γλώσσαν της, τα έθιμα της, και τους χορούς της. Αυτός ο χορός είναι η πυρίχη τον οποίον εχόρευον οι αρχαίοι Κουρήτες [...], λέγεται δε ότι εν Κρήτη επενοήθη ούτος το πρώτον και εκ Κρήτης είχε διαδοθή και αλλαγού της Ελλάδος (Από τας νύκτας του Ραμαζανιού - Γλυκά, τραγούδια και χοροί, 1908).

Τονίζει επίσης την αρχαιοελληνική καταγωγή συρτού και πεντοζάλι και την ομοιότητα των χαρακτηριστικών του δρώμενου με τα αντίστοιχα αρχαιοελληνικά, “η επί ώρα καθήλωσις και ο θαυμασμός των θεατών προς τους χορευτάς [...] αναμιμνήσκει την συνήθειαν των αρχαίων ...” (Από τας νύκτας του Ραμαζανιού - Γλυκά, τραγούδια και χοροί, 1908).

Ο Ιατρός Ιωσήφ Χατζηδάκης (1881, σ.97-100) αναφέρεται επίσης στη γιορτή του Ραμαζανιού στο βιβλίο του “Περιήγησης εις Κρήτην”. Σύμφωνα με τον ίδιο, η πόλη των Χανίων το 1855 έχει 12.000 κάτοικους εκ των οποίων τα 2/3 είναι μουσουλμάνοι και οι

υπόλοιποι χριστιανοί με μία μικρή κοινότητα Εβραίων. Την περίοδο της διαμονής του στα Χανιά γιορτάζεται το “Ραμαζάνι” και κάθε βράδυ μουσουλμάνοι όλων των κοινωνικών στρωμάτων μαζεύονται στα καφενεία της πλατείας.

Οι δε πλείστοι παίζονταις τόμπολα, άλλοι νωχilώς εντός του περιπτέρου καπνίζοντες και άλλοι ακροώμενοι των εν τοις ωδικoίς καφφενείoις αδουσών Βοημίδων και Ιταλίδων. [...] Ολίγω παρέκει έξωθεν μικρού καφφενείου εντόπιος Οθωμανός εν μέσω πυκνού ακροατηρίου ήδε Κρητικά δίστιχα (μαντινάδες) συνοδευόμενος υπό Κρητικής λύρας. Πανταχού δε μετά των Οθωμανών ήσαν αναμεμεγμένοι και Χριστιανοί, διότι οφείλομεν να ομολογήσωμεν ότι εν Χανίοις ζώσιν αρμονικώτερον μεταξύ των Οθωμανοί και Χριστιανοί και φαίνονται μάλλον ανεχόμενοι αλλήλους (Χατζηδάκης Ι., 1881, σ. 99).

Η Γερμανίδα στην καταγωγή και Βρετανή υπήκοος, Ελπίς Μέλαινα (Marie Esperance von Schwartz) καταφθάνει το 1866 στην Κρήτη. Η ίδια επισκέπτεται το χαρέμι του Ισμαήλ Πασά στα Χανιά και τα “ιδιαιτέρα” δωμάτια της κόρης του.

Επειδή δεν επιτρεπόταν να μπουν μουσικοί στο χαρέμι και δεν είχε τύχει να ξεπέσουν κάποιες ευρωπαϊές βιολονίστρες μέχρι την Κρήτη, η Χανούμ έπρεπε να επωμισθεί τα καθήκοντα μίας κανονικής ορχήστρας, πράγμα που έκανε με τέχνη και προθυμία. Αρχικά λοιπόν χόρευαν ομάδες από τέσσερις γυναίκες ηρακλειώτικο συρτό, κατόπιν ανά δύο τη χανιώτικη σούστα, στη συνέχεια “πεντόβημα” και στο τέλος επιχείρησαν να χορέψουν έναν πυρρίχειο, λέω “επιχείρησαν”, γιατί ο σπαρτιατικός χαρακτήρας αυτού του αρχαίου πολεμικού χορού επιβάλλει να χορεύεται από σβέλτους νέους στην ύπαιθρο και όχι από καλοαναθρεμμένες χανούμισσες ντυμένες στα μεταξωτά μέσα σε κλειστό χώρο. Αν και οι Τουρκάλες δεν φαίνονταν να διασκεδάζουν καθόλου με τον χορό, αντίθετα έδειχναν μία ανατολίτικη απάθεια έως και δυσθυμία, τα χεράκια της Λειλά δεν σταμάτησαν να παίζουν επί δύο ολόκληρες ώρες (Μέλαινα, 2008, σ.79).

Η παραπάνω περιγραφή είναι σημαντική, όσον αφορά την τοπική διάσταση των χορών του χαρεμιού, την κοινωνική και όχι πολεμική χρηστικότητα χορών που ταυτίζονται με τον “πυρρίχειο”, όπως και για την τόσο παλαιά χρονική αναφορά γυναίκας που παίζει βιολί και επιτελεί το τοπικό χορευτικό ρεπερτόριο. Σε περιγραφή άλλου περιστατικού η Μέλαινα

επισκέπτεται το χωριό Αρχάνες του Νομού Ηρακλείου. Περπατούν στα σοκάκια με τον Εντέμ Μπαμπά, πιθανά κάποιο μουσουλμάνο της περιοχής, όταν ακούν ξαφνικά τους ήχους της λύρας από ένα καπηλειό.

Οι νέοι του χωριού διασκεδάζαν χορεύοντας τον πυρρίχιο. [...] Η εμφάνιση μας εκεί μέσα διέκοψε απότομα τη διασκέδαση και μόνο οι προστακτικές παραινέσεις του Σαντίκ εφέντη έκαναν τη λύρα να ηχήσει ξανά και ενθάρρυναν τους πιο καλοβαλμένους από τους χορευτές να εκπληρώσουν την επιθυμία μας, [...] Έξι νεαροί πιάστηκαν από τα χέρια και άρχισαν να ακολουθούν πολύ χαλαρά το ρυθμό της μουσικής. Σιγά - σιγά η δειλία έφευγε, γύριζαν με ολοένα και μεγαλύτερη ταχύτητα και οι άγριες παθιασμένες τους κινήσεις μιμούνταν τέλεια όλες τις πολεμικές στάσεις [...] Παρά τον θόρυβο και τη φασαρία δεν θυμάμαι να έχω δει ποτέ ένα τόσο αξιοπρεπές κοινό σε χωριό όπως τους ανθρώπους σε αυτό το καφενείο των Αρχανών. Ήταν αποκλείστηκα άντρες και μάλιστα εντυπωσιακά ωραίοι. Δεν έπαιζαν χαρτιά ούτε μεθοκοπούσαν, αλλά περνούσαν τη βραδιά με τους ήχους της λύρας, συζήτηση και χορό, πράγμα που αποδεικνυε φιλοσοφημένη στάση ζωής και μεγαλύτερο θάρρος από το αναμενόμενο σε μία Κρήτη που είχε πληγεί από τις καταστροφές του πολέμου (Μέλαινα, 2008, σ. 348-349).

Από τις παραπάνω αφηγήσεις, σε συνδυασμό με τα δεδομένα που παρατέθηκαν σε σχέση με την ανάπτυξη της αστικής λαϊκής μουσικής στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, παρατηρείται ότι οι μουσουλμάνοι της Κρήτης διαφέρουν σε μικρό βαθμό πολιτισμικά από τους χριστιανούς συντοπίτες τους, κυρίως στις εθμικές πρακτικές που εδράζουν στη θρησκεία τους και σε συνήθειες που ενυπάρχουν στο ευρύτερο φάσμα του οθωμανικού πολιτισμού, όπως η προσέλευση στα Χαμάμ των πόλεων²⁶. Οι συνήθειες αυτές μάλλον γίνονται ευκολότερα αποδεκτές για τη γηγενή μουσουλμανική κοινότητα, εφόσον το μεγαλύτερο μέρος της έχει ήδη από καιρό αποδεχτεί την ταυτότητα του Οθωμανού πολίτη σε αντίθεση με τους χριστιανούς της περιόδου που αναμένουν την απελευθέρωση του νησιού και την ένωση με την Ελλάδα. Δρώμενα επίσης όπως “ο χορός της κοιλιάς” φαίνεται να έχουν ενσωματωθεί πολιτισμικά από τους ντόπιους μουσουλμάνους, ενώ το πιθανότερο είναι ότι συνδέονται με την έλευση στα αστικά κέντρα μουσουλμάνων και πολιτισμικών

²⁶ Τα χαμάμ στη πόλη του Ηρακλείου, περιγράφονται ως τόποι ψυχαγωγίας και κουτσομπολιού για τις μουσουλμάνες, οι οποίες πολλές φορές παίζουν μουσική ή ακούν δίσκους γραμμοφώνου με τούρκικους αμανέδες (Ζαϊμάκης, 2016β, σ.55)

δρώμενων από άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας, εφόσον οι γηγενείς διατηρούν τη δική τους κοινή με τους χριστιανούς πολιτισμική ταυτότητα.

Σε δεύτερο επίπεδο οι περιγραφές που παρουσιάζονται συνολικά από τους Έλληνες ή ξένους περιηγητές και τους λόγιους της εποχής εμπεριέχουν σε μεγάλο βαθμό εθνοκεντρικά ιδεολογικά χαρακτηριστικά. Η πρακτική αυτή αντανακλά στον τρόπο προσέγγισης των πολιτισμικών φαινομένων των σύγχρονων Ελλήνων σε σχέση με τα αντίστοιχα αρχαιοελληνικά, στα πλαίσια της ιστορικής κατασκευής του νεοσύστατου ελληνικού έθνους - κράτους και της ανάπτυξης εθνικής συνείδησης για τους πολίτες του. Στο ίδιο πλαίσιο επιχειρείται η διαφοροποίηση με το οθωμανικό παρελθόν, είτε πρόκειται για πολιτισμικά στοιχεία, είτε για τον ιδεολογικό - ιστορικό εξοστρακισμό της μεγάλης μουσουλμανικής κοινότητας της Κρήτης ως “ξένο” σώμα. Παρατηρείται έτσι σε όλες τις αφηγήσεις να θεωρούνται οι μουσουλμάνοι ως μη Έλληνες, διαφορετικοί εθνοτικά με τους Κρήτες χριστιανούς. Προβάλλεται επίσης η σύνδεσή τους με τον κρητικό ή τον υπό προσέγγιση από τους λόγιους ελληνικό πολιτισμό, ως στοιχείο της επιβολής του τελευταίου βάσει της ανωτερότητας του, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η εντοπιότητα και το μέγεθος του πληθυσμού τους.

Οι συγκεκριμένες πρακτικές παρουσιάζονται αναλυτικά στο τέταρτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, στο επίκεντρο της ανάπτυξης της λαογραφικής επιστήμης στην Ελλάδα, το ρόλο των λαογράφων και των μουσικολόγων στη διαμόρφωση του ιστορικού πλαισίου της ελληνικής λαϊκής μουσικής και την οριοθέτηση “παραδόσεων” στη βάση των πολιτικών που υιοθετεί το ελληνικό κράτος για αυτές.

2.3. Επώνυμοι μουσουλμάνοι στη λαϊκή μουσική της Κρήτης

Η κοινωνική λήθη όσον αφορά τους Κρήτες μουσουλμάνους αποτέλεσε όπως ήδη αναφέρθηκε σε μεγάλο βαθμό απόρροια του πλαισίου οριοθέτησης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας κατά τον 20ο αιώνα και κατά συνέπεια της αποσύνδεσης της ελληνικής κοινωνίας από το οθωμανικό παρελθόν. Το γεγονός αυτό συνέτεινε στο να ξεχαστούν σε μεγάλο βαθμό οι μουσουλμάνοι μουσικοί και πολύ περισσότερο να παρερμηνευτεί η εντοπιότητα και η κοινωνική υπόσταση συνολικά του μουσουλμανικού πληθυσμού της Κρήτης. Στην ιστορική μνήμη, τις γραπτές πηγές και τον προφορικό λαϊκό λόγο παρουσιάζονται συνήθως ως “Τούρκοι” και κατακτητές.

Επίσης σημαντικό ρόλο ως προς τη “λήθη” της ταυτότητας τους, σύμφωνα με το Γιάννη Ζαϊμάκη (2016ά, σ.7), υπήρξε η δυσκολία των Κρητικών μουσουλμάνων στην Τουρκία στο να διατηρήσουν και να συνεχίσουν να εκφράζουν τα πολιτισμικά τους χαρακτηριστικά. Όσον αφορά τη μουσική, το τουρκικό κράτος ακολούθησε συγκεκριμένες πολιτικές για τους πληθυσμούς που μετοίκησαν στην επικράτεια της χώρας, οι οποίες απηχούσαν στην αφομοίωση των διαφορετικών μουσικών ταυτοτήτων με στόχο την ανάπτυξη μιας καθαρής εθνικής τουρκικής μουσικής.

Σε διαδικτυακό άρθρο του θεολόγου και ερευνητή της λαϊκής μουσικής Θεόδωρου Ρηγιγιώτη (2021), παρουσιάζονται μέσα από τη μελέτη της κρητικής βιβλιογραφίας σημαντικές προσωπικότητες μουσικών της μουσουλμανικής κοινότητας. Στα Χανιά διάσημος μουσικός υπήρξε ο Χασάν Αγάς. Αναφέρεται ως ξακουστός Τουρκοκρητικός λυράρης, όπου μερακλωμένος έπαιζε τη λύρα, γονάτιζε, ακουμπούσε το κάτω άκρο της στο έδαφος σκορπώντας τέτοιους μελωδικούς ήχους που “ανάγκαζε τη γη να τρέμει και να χορεύει”.

Γνωστός μέχρι τις μέρες μας είναι ο Μεχμέτ Μπέης Σταφιδάκης, λόγω κυρίως του “Σταφιδιανού σκοπού”, δικής του σύνθεσης κατά την προφορική παράδοση. Γεννήθηκε στα Χανιά το 1878 και ήταν ξακουστός γλεντζές, τραγουδιστής, χορευτής και δεξιότηχης στο μπουλγαρί. Το παρανόμι «Σταφιδάκης» το πήρε επειδή είχε στην κατοχή του μία μεγάλη έκταση σταφιδάμπελου στην οποία εργάζονταν χριστιανοί και μουσουλμάνοι. Ο ίδιος διατηρούσε πολλές φιλικές σχέσεις με άτομα και από τις δύο θρησκευτικές κοινότητες. Παντρεύτηκε την πλούσια και όμορφη “Τουρκοκρητικιά” Φατμέ από την οικογένεια των Βεργέρηδων, απογόνων ευγενών Βενετών φεουδαρχών. Ο Σταφιδάκης άρχιζε το γλέντι με το σκοπό που ο ίδιος δημιούργησε και με μαντινάδες αυτοσχέδιες τις περισσότερες φορές, με την πρώτη να την αφιερώνει πάντα στην αγαπημένη του Φατμέ. Πέθανε τον Μάη του 1908, όπως σώζεται στην συλλογική μνήμη από την απογοήτευση που του προξένησε η αμφιβολία της μοιχείας από μέρους της γυναίκα του. Το θάνατο του θρήνησαν Μουσουλμάνοι και Χριστιανοί (Ρηγιγιώτης, 2021).

Επίσης από τα Χάνια και τα Καλλεργιανά Κισάμου ήταν ο Μουσταφάς Καραγκιουλές με έτος γέννησης το 1845, συνθέτης του γνωστού συρτού του Καραγκιουλέ και άλλων συρτών. Σύμφωνα με το Αθανάσιο Δεικτάκη (1999, σ.56-58) το χωριό Μαντονιανά στο οποίο ζούσε είχε μερικές οικογένειες μουσουλμάνων. Ο Καραγκιουλές, ήταν πλούσιος και είχε στην κατοχή του χωράφια και εργάτες που δούλευαν σε αυτά. Χαρακτηρίζεται ως θρησκευτικά

αφανάτιστος, δεν έκανε διάκριση σε χριστιανούς και μουσουλμάνους και είχε παραχωρήσει κομμάτι από το χωράφι του για να επεκταθεί ο περίβολος της εκκλησίας του χωριού.

Αναφορά από το Ρηγινιώτη (2021) γίνεται ακόμα για το διάσημο χορευτή από το Σέλινο Χουσεΐν Τζίνη. Ο τελευταίος χαρακτηρίζεται στο άρθρο ως “κρητογενίτσαρος”, όρος που πιθανόν δηλώνει την παρουσία του στον οθωμανικό στρατό. Στην προφορική παράδοση λέγεται ότι “..όταν χόρευε τον πεντοζάλη, ήταν ικανός να κρατά στο δεξί του χέρι έναν τράγο σφαγμένο που άλλοι τον έγδερναν”.

Στην ανατολική Κρήτη, ξακουστός ήταν ο Σητειακός “αψηλόλιγνος Τούρκος λυράρης” Ναΐμης. Στο βιβλίο του Νίκου Αγγελή “Ένεψίζικα Νάκλια των Κρητοτούρκων”, αναφέρεται ότι έδρασε μουσικά στο Ηράκλειο γύρω στα 1900. Μεγάλοι σε ηλικία άνθρωποι τον περιέγραψαν από μνήμης στον Αγγελή ως μεγάλο μουσικό να παίζει βιολί και λύρα, ενώ θυμούνται “...τα επιφωνήματα του λαού, Τούρκων και Ρωμιών, που τριγύριζε μπουλούκι το πατάρι του Ναΐμη”. Δολοφονήθηκε από ομοθρήσκους του, καθώς δεν του συγχωρούσαν πως έτρωγε χοιρινό και έπινε κρασί μπροστά στον κόσμο, ενώ σε κάποιες μαρτυρίες παρουσιάζεται ως “κρυπτοχριστιανός” (Ρηγινιώτης, 2021).

Τέλος, σπουδαίος μουσικός από την Ιεράπετρα ήταν ο Αλή Σουμάνης. Χαρακτηρίζεται από σημερινούς μουσικούς της περιοχής ως ο σπουδαιότερος βιολάτορας στην ανατολική Κρήτη των αρχών του 20ού αιώνα. Συνήθιζε να παίζει στα πανηγύρια των χριστιανών και τα μπαζίσια που του έδιναν τα δώριζε στην εκκλησία που γιόρταζε. Χαρακτηριστικές μελωδίες του ακόμα και σήμερα οι παλιοί βιολάτορες της Ιεράπετρας τις ονομάζουν ως “κοντυλιές του Αλή” (Ρηγινιώτης, 2021).

Στην σύγχρονη εποχή υπάρχει αρκετά μεγάλο ερευνητικό ενδιαφέρον για τους απόγονους των Κρητών μουσουλμάνων και το βαθμό που ακόμα διατηρούν την πολιτισμική τους ταυτότητα. Σχετικές μελέτες απαντώνται από τον Crhis Williams (2003) και το Γιάννη Ζαϊμάκη (2014). Οι ίδιοι επίσης προσπαθούν με διάφορες δράσεις να αναδείξουν την πολιτιστική τους κληρονομία. Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η έκδοση του βιβλίου “Κρήτη και Τουρκοκρητικοί” του Μουφιντέ Πεκίν (2014, σ.123,136) για τους απόγονους των Κρητών μουσουλμάνων που κατοικούν στην Τουρκία. Σε αυτό παρουσιάζονται μαρτυρίες, μαντινάδες, παροιμίες, εκφράσεις και γλωσσοδέτες. Επίσης υπάρχουν συνεντεύξεις εν ζωή μουσικών όπως του Χασάν Μπολγκέλ (τσομπάνη Χασάν) με καταγωγή από το Ρέθυμνο, ο οποίος έπαιζε φλογέρα και σάζι και του Χιουσεγίν Γιορουλμάζ με

καταγωγή από το Ηράκλειο και την Σητεία, ο οποίος παίζει ακόμα και σήμερα με ιδιαίτερο ύφος κρητικούς σκοπούς στο Τζουμπούς²⁷.

²⁷ Οι Χασάν Μπολγκέλ και Χιουσεγίν Γιουρουλμάζ παρουσιάζονται σε βίντεο στο διαδίκτυο, όπως και μία μοναδική περίπτωση ενός γέροντα που παίζει λύρα παλαιού τύπου και οι παρευρισκόμενοι χορεύουν σιγανό πεντοζάλι. Βλ. αντίστοιχα ιστοσελίδες: <https://www.youtube.com/watch?v=LQPshwC1QCg> , <https://www.youtube.com/watch?v=UKkVGySutTI> & <https://www.youtube.com/watch?v=ctkx2uAeEAY> (18/02/2021).

Μουσικό πλαίσιο στις επαρχίες του Νομού Χανίων

3.1. Οριοθέτηση μουσικών “ταυτοτήτων” - επαρχίες Σφακίων, Κυδωνίας, Σελίνου

Ο νομός Χανίων αποτέλεσε ένα από τα τρία διοικητικά κέντρα - σαντζάκια της Οθωμανικής Κρήτης. Διοικητικά υποδιαιρούνταν σε τέσσερις υπό-περιφέρειες (ναχιγέδες) των Χανίων, Αποκορώνου, Σελίνου, Κισάμου. Ο ναχιγές των Σφακίων ανήκε στο σαντζάκι του Ρεθύμνου. Επίσης υπήρχαν τρία στρατιωτικά διοικητικά φρούρια στη Γραμβούσα, στην Κίσαμο και στη Σούδα. Συμπαγείς μουσουλμανικοί πληθυσμοί καταγράφονται πέρα από την πόλη των Χανίων, στην επαρχία Σελίνου (45%), στα περίχωρα του Καστελιού Κίσαμου και στην κοιλάδα των Βουκολιών στη δυτική Κυδωνία, ενώ στις πιο ορεινές επαρχίες των Σφακίων και του Αποκορώνου περισσότερο χριστιανικοί (Σπυρόπουλος, 2014, σ.33-43).

Στην πρώτη επίσημη απογραφή το 1881, έχοντας βέβαια μέχρι τότε λόγω των επαναστάσεων πραγματοποιηθεί αρκετές δημογραφικές ανακατατάξεις και μειώσεις του μουσουλμανικού πληθυσμού, στην πόλη των Χανίων καταγράφονται 3477 χριστιανοί και 9469 μουσουλμάνοι, στην Κυδωνία (χωρίς τα Χανιά) 16.938 και 4.131 αντίστοιχα, στην Κίσαμο 16.688 και 1.684, στο Σέλινο 5.626 και 2.008. Στον νομό Σφακίων, όπως αναφέρεται στην απογραφή, εμπεριέχονται οι επαρχίες Σφακίων και Αποκορώνου. Στα Σφακιά υπάρχουν 5.183 χριστιανοί και μόνο 4 μουσουλμάνοι και στον Αποκόρωνα 16.197 και 276 αντίστοιχα. Η μείωση του μουσουλμανικού πληθυσμού στο νομό μεγάλωσε σταδιακά μέχρι τη Συνθήκη της Λωζάνης το 1923 και την τελική ανταλλαγή των μουσουλμάνων της Κρήτης με τους χριστιανούς πρόσφυγες από την Μικρά Ασία (Λιμαντζάκης, 2017, σ.175).

Ο νομός Χανίων από την ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα το 1913 μέχρι και την εφαρμογή του “Σχεδίου Καποδίστριας” το 1997, υποδιαιρούνταν διοικητικά σε πέντε επαρχίες. Κεντρικά με έκταση ως τη βόρεια ακτογραμμή του νομού της Κυδωνίας με πρωτεύουσα την πόλη των Χανίων, βορειοδυτικά της Κισσάμου ή Κισάμου με πρωτεύουσα το Καστέλι, νοτιοδυτικά του Σελίνου με πρωτεύουσα την Κάντανο, βορειοανατολικά στους πρόποδες των Λευκών Ορέων και στα σύνορα με το νομό Ρεθύμνου του Αποκορώνου με πρωτεύουσα το Βάμο και νοτιοανατολικά στην περιοχή που εκτείνονται τα Λευκά Όρη, της επαρχίας Σφακίων με πρωτεύουσα τη Χώρα Σφακίων (Wikipedia/Νομός Χανίων, 2021).

Η επαρχία των Σφακίων συνδέεται περισσότερο με το κοινωνικό ή ηρωικό δημοτικό τραγούδι, το “Ριζίτικο”, παρά με την οργανική μουσική και το χορευτικό ρεπερτόριο, χωρίς αυτό να δηλώνει ότι τα τελευταία δεν υφίσταντο καθόλου στην περιοχή. Ο Ιωσήφ Χατζηδάκης (1881, σ. 78) αναφέρεται στις περιγραφές του περιηγητή Βελών για το χορό των “Σφακιωτών” το 1550, “Ο Βελών είδε τους Σφακιώτας φέρονταις έτι τόξα, φαρέτρας και βέλη. Νυν φέρουσι ταύτα μόνον εν εορταίς ότε ένοπλοι και περιβεβλημένοι την παλαιάν εθνικήν ενδυμασίαν των χορεύουσι την πυρρίχην, ως περιγράφουσιν οι παλαιοί τον πολεμικόν τούτον χορόν”.

Η τραγουδιστική παράδοση στα Σφακιά δεν προϋποθέτει την υπάρξει επαγγελματιών μουσικών ή τραγουδιστών και συνδέεται κατά βάση μόνο με το αντρικό φύλο. Ο κάθε κάτοικος της περιοχής αποτελεί εν δυνάμει τραγουδιστή, ο οποίος ξεχωρίζει ανάλογα με τις μελισματικές του ικανότητες, ενώ η εκτέλεση των “Ριζιτικών” στις λαϊκές επιτελέσεις συγκροτείται με την τραγουδιστική επανάληψη των στίχων ομαδικά από τα μελή που συμμετέχουν στις διάφορες κοινωνικές περιστάσεις. Το Ριζίτικο ως όρος προέρχεται από το τοπωνύμιο “Ρίζα” το οποίο ταυτίζεται γεωγραφικά με τις περιοχές που βρίσκονται στους πρόποδες των Λευκών Ορέων, με χωριά δηλαδή των επαρχιών Αποκορώνου και Κυδωνίας.

Οι μουσικολόγοι Αγλαΐα Αγιουτάντη και Δέσποινα Μαζαράκη καταγράφουν το 1953 σημαντικά δεδομένα για τα “Ριζίτικα” των Σφακίων και των περιοχών της “Ρίζας” κατά την περίοδο προετοιμασίας της επιτόπιας έρευνας του Ελβετού εθνομουσικολόγου Samuel Baud-Bovy στην Κρήτη. Η πρώτη, πέραν των ριζιτικών εντοπίζει τραγούδια ιστορικά ή πολεμικά που αναφέρονται σχεδόν αποκλειστικά σε γεγονότα και ήρωες των χριστιανών της Κρήτης. Τα κείμενα των τραγουδιών αυτών είναι μεγάλα σε έκταση με ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους στίχους, ενώ στη διάρκεια της έρευνας που πραγματοποίησε τα γνώριζαν μονό οι μεγαλύτεροι σε ηλικία. Αναφέρει επί τουτού ότι στην πατρίδα του Δασκαλογιάννη την Ανώπολη Σφακίων δεν βρέθηκε κανείς να θυμάται να τους πει το τραγούδι που φέρει το όνομα του και συνδέεται με τα γεγονότα της επανάστασης του 1770. Όσον αφορά τα ριζιτικά τραγούδια συνηθίζονται στα χωριά της “Ρίζας” και διαχωρίζονται σε αυτά της τάβλας, της στράτας και της βάπτισης (Αγιουτάντη, 2006, σ.72).

Η Δέσποινα Μαζαράκη (2006, σ.77-75) αναφέρει και αυτή τα “ιστορικά” τραγούδια στην περιοχή των Σφακίων και της “Ρίζας” ως πιο αραιά και γνωστά σε λίγο πληθυσμό. Οι κρητικοί της περιόδου σύμφωνα με την ίδια κάνουν διάκριση στα τραγούδια σε “Σφακιανιά” και “Ριζίτικα”, υποστηρίζει όμως ότι πιο σωστό θα ήταν να λέγονται όλα μαζί “Μαδαρίτικα”

(Μαδάρες ονομάζονται τα Λευκά όρη), εφόσον δεν παρατηρεί ουσιαστικές διαφορές στους στίχους και τις μελωδίες. Μετά το πέρας της αποστολής, η Μαζαράκη αναφέρει σε επιστολή στον Βony πως στις επαρχίες Σφακίων και Κυδωνιάς επικρατούν τα τραγούδια της τάβλας.

Στα γλέντια τους, που' ναι κυρίως γάμοι και βαφτίσια, περνούν τον περισσότερο, για να μη πω όλον, τον καιρό τραγουδώντας. Χορεύουν λίγο. Οι καλοί “γλεντιστάδες”, αυτοί δηλ. που ξέρουν τα τραγούδια καλά, χαίρουν ιδιαίτερη εκτίμηση. [...] Σ' αυτές τις περιοχές όργανα σχεδόν δεν υπάρχουν. Όταν θέλουν όργανα, παραγγέλνουν από την Κίσσαμο που φημίζεται για τους οργανοπαίχτες της (Λιάβας, 2006, σ. 17).

Όπως παρουσιάστηκε στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, στο αστικό κέντρο του Νομού καταγράφεται μέσω των γραπτών πηγών - μαρτυριών και της δισκογραφίας, η διαμόρφωση ενός ευρύτερου ρεπερτορίου μελωδιών ή χορών, πέραν των κρητικών, αλλά και η παρουσία μουσικών οργάνων που απαντώνται ελάχιστα ή καθόλου στην ύπαιθρο χώρα. Το μουσικό πλαίσιο για κάθε επαρχία ξεχωριστά, χωρίς να σημαίνει ότι αυτό είναι τελείως διακριτό μεταξύ των επαρχιών ή είναι τελείως αποκομμένο από αυτό του αστικού κέντρου, έχει μελετηθεί από λίγους “λαϊκούς” τοπικούς ερευνητές και μουσικολόγους αποσπασματικά και σε διαφορετικό βαθμό.

Ευδιάκριτα μουσικά πλαίσια καταγράφονται στις περιοχές της Κισάμου και του Αποκόρωνα, τουλάχιστον όπως αυτά έχουν αποτυπωθεί σε ερευνητικές μελέτες, στη δισκογραφία μέσω των μουσικών των περιοχών και την έως τις μέρες μας προφορική “παράδοση”. Αντίθετα οι επαρχίες Σελίνου και Κυδωνιάς δεν παρουσιάζουν με βάση τα κριτήρια που τίθενται παραπάνω (μελέτες - δισκογραφία) τελείως διακριτά όρια ή τουλάχιστον δεν έχει μέχρι σήμερα διατυπωθεί από την τοπική κοινωνία και τους μουσικούς των περιοχών αυτών η προώθηση μιας ξεχωριστής τοπικής ταυτότητας με μουσικά κριτήρια.

Η μουσική του Σελίνου συν-δομεί με αυτήν της Κίσσαμου έναν κοινό μουσικό τόπο, ο οποίος σήμερα δεν διαφοροποιείται ταυτοτικά από το πλαίσιο της “Κισσαμίτικης παραδοσιακής μουσικής”, ενώ εντάσσεται ευρύτερα στα όρια της βιολιστικής παράδοσης του νομού. Ως κοινά χαρακτηριστικά απαντώνται ο κεντρικός ρόλος του βιολιού και η διαμόρφωση - ανάπτυξη του μελωδικού και χορευτικού μοτίβου του Συρτού. Τα στοιχεία αυτά ομοιογενοποιήθηκαν όσον αφορά το οργανολόγιο στη διάρκεια του 20ού αιώνα, καθώς σε

όλο τον 19ο και τις αρχές του 20ού η λύρα φαίνεται να αποτελεί το κεντρικό όργανο στην περιοχή του Σελίνου, γεγονός το οποίο θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια της εργασίας.

Σημαντικοί Σελινιώτες μουσικοί είναι ο θρυλικός λυράρης Μανώλης Θεοδωράκης ή Θεοδωρομανώλης {1778}²⁸ και ο βιολάτορας Ιωάννης Βουράκης ή Βουρογιάννης {πριν το 1840}. Σύνθεση του τελευταίου κατά την προφορική παράδοση είναι το γνωστό “Σελινιώτικο συρτό”, το οποίο ηχογραφήθηκε αργότερα από τους πρώτους βιολάτορες και λυράρηδες της κρητικής δισκογραφίας (Δεικτάκης, 2009, σ.267).

Σημαντικός επίσης λαουτιέρης της περιοχής που έδρασε όμως στην Αμερική και ηχογράφησε με αποκορωνιώτες λυράρηδες είναι ο Γεώργιος Γομπάκης με έτος γέννησης το 1883. Ο ίδιος σε φωτογραφίες των αρχών του αιώνα σε αμερικανική εφημερίδα εμφανίζεται ως λυράρης, δεν άφησε όμως ηχογραφήσεις με τη λύρα. Φημισμένος λυράρης ήταν και ο Δημήτρης Ξανθουδάκης ή Αλεξανδρινός {1887} που έδρασε επίσης εκτός του Σελίνου στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Στο βιβλίο του Ευτυχίου Λαμπουσάκη (2017, σ. 32-39) “Επαρχία Σελίνου” διαβάζουμε ακόμα για τον λυράρη Αντώνιο Τζιάκι {1884} που αναφέρεται ως “γνήσιος παραδοσιακός λυράρης, περιζήτητος σε κάθε χαροκοπιά που γινόταν στο Σέλινο τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα”. Ο ίδιος έπαιζε σε γλέντια στα Σφακιά και το Ρέθυμνο. Επίσης αναφέρεται ο Ιωάννης Ρηγάκης (1887), ο οποίος έφτιαξε μόνος του την πρώτη του λύρα, έπαιζε “επαγγελματικά” σε γλέντια, πολλές φορές μαζί με τους βιολάτορες Ν. Χάρχαλη και Γ. Μαριάνο.

Η περίπτωση της Κυδωνίας ταυτίζεται τόσο με την αστική μουσική, καθώς περιλαμβάνει την πόλη των Χανίων στα γεωγραφικά της όρια, όσο και με τα μουσικά πλαίσια των επαρχιών που συνορεύει, της Κισάμου, του Αποκόρωνα και των Σφακίων. Από το χωριό Κουφό Κυδωνίας κατάγεται ο λυράρης Νικόλαος Κατσούλης ή Κουφιανός, ο οποίος αναφέρθηκε προηγουμένως στο πλαίσιο της αστικής μουσικής. Στην εκπομπή του Βαγγέλη Ζαμπετουλάκη (1991ά) “Τροβαδούροι της Κρήτης”, ο ερασιτέχνης βιολάτορας από τις Στέρνες Ακρωτηρίου Μανώλης Τσαγράκης λέει ότι στο ξεκίνημα του παρακολουθούσε το συγχωριανό του σπουδαίο λυράρη Ιωάννη Τσουρλάκη {1872}²⁹. Για τον τελευταίο αναφέρει ο ερευνητής Αθανάσιος Δεικτάκης (1999, σ.251-252) ότι έπαιζε λύρα σε όλα τα

²⁸ Για το Θεοδωρομανώλη απαντάται στην προφορική παράδοση ομότιτλο ηρωικό αφηγηματικό τραγούδι το οποίο αναφέρεται στο περιστατικό της δολοφονίας του από σώμα γενιτσάρων, μετά τη δολοφονία που διέπραξε ο ίδιος κατά του “καταπιεστή” αγά της περιοχής Βεργέρη για λόγους τιμής (Δεικτάκης, 1999, σ.42).

²⁹ Ο Τσαγράκης αναφέρει επίσης τη σχέση φιλίας και μαθητείας με τον παλαιότερο από εκείνον βιολάτορα της Κισάμου Νικόλαο Χάρχαλη. Λέει ότι είχε πληροφορηθεί από ένα “γέροντα” λυράρη ονόματι Γιαννιουδάκη πως ο Χάρχαλης έμαθε να παίζει λύρα από εκείνον και στη συνέχεια ασχολήθηκε με το βιολί.

χωριά της περιοχής, πολλές φορές μόνος του χωρίς συνοδεία άλλου οργάνου, χρησιμοποιώντας δοξάρι με γερακοκούδουνα. Η δεξιοτεχνία του συγκρίνεται με αυτή του Κουφιανού και του μουσουλμάνου λυράρη Κουτσοχασάνη που έδρασε και εκείνος στην επαρχία της Κυδωνίας. Το ρεπερτόριο του Τσουρλάκη σχετίζεται με το αστικό, καθώς περιελάμβανε συρτά, πεντοζάλια, μικρασιατικά και ταμπαχανιώτικα.

Πληροφορίες καταγράφονται για το μεγάλο πανηγύρι την περίοδο του Πάσχα στο χωριό Λάκκοι Κυδωνίας στους πρόποδες των Λευκών ορέων. Σε έρευνα με στόχο την καταγραφή τραγουδιών, ο Κωνσταντίνος Ψάχος επισκέφτηκε το 1911 την περιοχή κατά τις ημέρες του πανηγυριού. Ιδιαίτερη εντύπωση στον ίδιο έκανε το αλληγορικό τραγούδι το “Μπέλλο μου είδα”, γιατί “εψάλλοντο” με την παρουσία “Τούρκων” αποκρύπτοντας μέσω της αλληγορίας τον “πατριωτικόν πόθον της απελευθερώσεως της Κρήτης” (Νάζος, 1930, σ. 7-8). Στις καταγραφές του Ψάχου από το πανηγύρι περιέχονται επαναστατικά ριζίτικα τραγουδια της τάβλας και της Στράτας όπως “ο πόθος του Κρητός επαναστάτου”, “ο Αήτος” και επίσης τραγούδια του γάμου ή κοινωνικά όπως το “Μήλο” (το μήλο όσο ψέγεται εις τη χρυσομίλτσα). Καταγράφηκαν επίσης χορευτικοί σκοποί, “Το μικράκι”, “Χορός Συρτός - Χανιώτικος”, “Χορός Πεντοζάλης - Ρεθυμνιώτικος” και “Χορός Σούστα” από το λυράρη Εμμανουήλ Δ. Ζωφάκη (Νάζος, 1930, σ.7-8).

Τη σπουδαιότητα του πανηγυριού στους Λάκκους τονίζει σε συνέντευξη του στο Βαγγέλη Ζαμπετουλάκη (1991β), ο γνωστός βιολάτορας και συνθέτης του “Κολυμπαριανού συρτού” Νικόλαος Σαριδάκης ή Μαύρος {1910}. Αναφέρει ότι το γλέντι είχε πολύ κόσμο από τις γύρω περιοχές και γίνονταν εθιμοτυπικά κάθε χρόνο. Διαρκούσε από το Μεγάλο Σάββατο έως και το βράδυ της Τετάρτης του Πάσχα, ενώ ο ίδιος συμμετείχε ως οργανοπαίχτης σε αυτό για έξι συνεχόμενα χρόνια. Στο σημείο αυτό, παρατηρείται βάσει της μεγάλης χρονικής απόστασης των περιγραφών του ίδιου πανηγυριού, καθώς ο Ψάχος το επισκέπτεται το 1911, ενώ δεδομένου της ηλικίας του Μαύρου πρέπει ο ίδιος να έπαιζε σε αυτό μετά το 1930, την αλλαγή στο βασικό όργανο επιτέλεσης, γεγονός που πιθανά μπορεί να αποδοθεί στα πλαίσια της επικράτησης του βιολιού έναντι της λύρας στις περισσότερες περιοχές του νομού.

3.2. Επαρχία Κισάμου

Σύμφωνα με την έρευνα της Αρετής Καμηλάκη (2009 σ.42-59), μουσικολόγου και βιολίστριας του τοπικού πλαισίου, το πιο διαδεδομένο όργανο στην επαρχία Κισάμου είναι το βιολί και επικρατούσα ζυγιά οργάνων το βιολί με το λαούτο. Η ίδια εντοπίζει τη λύρα σε

μικρότερο βαθμό κυρίως μέσα από τη βιβλιογραφία, ενώ τα πνευστά όργανα παρουσιάζονται επίσης ελάχιστα λόγω της παραθαλάσσιας θέσης της περιοχής. Η επικράτηση του βιολιού ταυτίζεται από την ερευνήτρια κυρίως με τη δράση σημαντικών μουσικών, όπως του Χάρχαλη, του Μαριάνου και άλλων νεότερων σε ηλικία, ενώ προγενέστερα μουσουλμάνοι μουσικοί όπως ο Μουσταφά Καραγκιουλές, συνέβαλαν επίσης ουσιαστικά στην ανάπτυξη της λαϊκής μουσικής της περιοχής.

Η Καμηλάκη (2009, σ.60-76) αναφέρει πέντε τοπικά χορευτικά μοτίβα όπου οι απαρχές τους εντοπίζονται στην επαρχία Κισάμου. Σε αυτά συγκαταλέγεται το “Ρόδο”, το οποίο αποτελεί κυρίως γυναικείο χορό, η “Γιτσικιά σούστα” ή “Ρουματιανή”, πηδηχτός χορός που χορευόταν παλαιότερα από γυναίκες και άνδρες, ο “Συρτός” και το “Πεντοζάλι”. Ειδικότερα η δημιουργία των δύο τελευταίων συνδέεται με πολεμικά γεγονότα της προεπαναστατικής Κρήτης³⁰. Το Πεντοζάλι σχετίζεται με την επανάσταση του Δασκαλογιάννη. Ως συνθέτης του εμφανίζεται ο Κισαμίτης βιολάτορας Στέφανος Τριανταφυλλάκης ή Κιώρος και ως δημιουργοί του χορού οι δώδεκα καπετάνιοι των Σφακίων. Σε αυτούς είναι αφιερωμένα τα δώδεκα μελωδικά μοτίβα που απαρτίζουν την ακολουθία του σκοπού, όπως έχει καθιερωθεί να παίζεται στην περιοχή. Όσον αφορά τα Συρτά, τόσο η καταγωγή τους, όσο και οι περισσότερες και πιο παλιές συνθέσεις των μελωδιών ταυτίζονται με την επαρχία και τους μουσικούς της. Οι πρώτες τους μελωδίες συνδέονται με τους Κρητικούς που πολέμησαν στην άλωση της Κωνσταντινούπολης. Οι συγκεκριμένες μελωδίες παρέμειναν ως φωνητικά μοτίβα που τραγουδιόντουσαν τιμητικά στην επαρχία Κισάμου έως και τη μεταφορά τους στο βιολί, επίσης από το βιολιστή Κιώρο, σε έναν προσηματικό για την επανάσταση γάμο των μέσων του 18ου αιώνα στο χωρίο Πατεριανά των Λουσακιών Κισάμου. Ο Συρτός διατήρησε την τοπικότητα του στη Κίσαμο μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα και τα μελωδικά του μοτίβα δημιουργήθηκαν αποκλειστικά στο βιολί. Το τελευταίο επικράτησε της λύρας στην Κίσαμο, ενώ από το 1950 εμφανίζεται πλέον ως κεντρικό όργανο σε όλες τις επαρχίες του νομού (Καμηλάκη, 2009).

Σημαντικές πληροφορίες για τη μουσική της επαρχίας Κισάμου αντλούμε επίσης από τη συνέντευξη ενός εκ των σπουδαιότερων μουσικών της περιόδου του μεσοπολέμου, του

³⁰ Η Καμηλάκη, χρησιμοποιεί ως βασικές γραπτές πηγές τις μελέτες του Κωνσταντίνου Παπαδάκη (Ναύτη) και του ερευνητή Ιωάννη Τσουχλαράκη, όσον αφορά τη δόμηση του ιστορικού - μουσικού πλαισίου της εργασίας της.

βιολάτορα Νικόλαου Χάρχαλη {1884} στον Ιωάννη Παπαδάκη το 1970³¹. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του, το ενδιαφέρον του για τη μουσική ξεκίνησε από τις “παρέες” που λάμβαναν χώρα στα σπίτια, ενώ το έναυσμα για να μάθει ο ίδιος να παίζει κάποιο όργανο το πήρε από ένα σπουδαίο βιολάτορα που άκουσε σε μία από τις παρέες αυτές.

...από αυτόν εγώ ζήτησα και ήθελα να πιάσω όργανο. Αλλά ήμουν μιτσός και τα χέρια μου δεν φτάνανε το βιολί. Με τα πολλά έθιαξα μοναχός μου ένα λυράκι με αθανάτους και έπαιζα μοναχός μου. Ο πατέρας μου όμως είδε ότι το ήθελα πολύ το όργανο και μου πήρε μια κανονική λύρα. Και έτσι έπαιζα σιγά σιγά μέχρι να μάθω μερικά σκοπουλάκια. Η συγχωρεμένη η μάνα μου, είχε έναν αδερφό, τον Γιαννάκη τον Φελεσάκη από τον Αερινό που εκείνη την εποχή ήτανε η φίρμα στα Πανωμέρια. Αυτός που λές ο Φελεσογιαννάκης πριν πιάσει το βιολί έπαιζε λύρα και γι’αυτό μου έδειξε μερικά πράματα (Παπαδάκης, 2021ά).

Ο Χαρχάλης υποστηρίζει ότι μεγαλώνοντας του άρεσε το βιολί περισσότερο επειδή το συναντούσε στα γλέντια, ενώ μας δίνει πληροφορίες σχετικά με τη δημοτικότητα του βιολιού, της λύρας και του λαούτου.

...στα γλέντια ήτανε το βιολί. Δηλαδή, όποιος ήθελε να παίζει κάποιο όργανο να προκόψει, έπαιζε βιολί. Ο κόσμος στα γλέντια ζητούσε δηλαδή συνέχεια να παίζουν βιολιά. Τα λαγούτα, μην φανταστείς, ζήτημα εδά και κιαμιά ογδονταριά χρόνια να έχουν κάμει δουλειά. Παλιά δεν θυμούμαι εγώ να υπάρχουνε πολλά λαγούτα. Τότε, πρό του 1890, ζήτημα να παίζανε σε ούλη την Κίσαμο 6-7 λαγούτα [...] Επαέ, έπαιζε καλή λύρα ο Νικηφόρος ο Μαυροδημήτρης, του Σταύρου ο πατέρας. Ήτανε ο καλύτερος τση Κισάμου. Αυτόν τον θυμούμαι πολύ καλά γιατί τον έζησα σε πολλά γλέντια και παρέες. Δεν ήθελε και πλερωμή, ένα λαϊνάκι κρασί να του’βανες και ένα μεζεδάκι και καθότανε ούλη την νύχτα κι έπαιζε (Παπαδάκης, 2021ά).

Από τις αναφορές του Χάρχαλη συμπεραίνουμε ότι το βιολί έχει μεγαλύτερη απήχηση στα πανηγύρια και τις κοινωνικές εκδηλώσεις των κατοίκων της περιοχής σε σχέση με τη λύρα, συνδεδεμένο περισσότερο με την καλύτερη επαγγελματική προοπτική των μουσικών. Το

³¹ Ο Χάρχαλης αποτελεί συνδετικό κρίκο της γενιάς των μουσικών των μέσων του 19ου αιώνα με την περίοδο έναρξης της δισκογραφίας και τους νεότερους βιολάτορες του 20ού. Συναποτελεί επίσης μαζί με το Γεώργιο Μαριάνο τους πρώτους βιολάτορες της επαρχίας που ηχογραφούν και μάλιστα σε σημαντικό βαθμό από το 1929 έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1930.

γεγονός αυτό πιθανόν αποτέλεσε σημαντικό λόγο “επικράτησης” μεταξύ των δύο βασικών τοξοτών εγχόρδων οργάνων που συνδέονται γενικότερα με τη λαϊκή μουσική της Κρήτης. Η συγκεκριμένη οπτική ενισχύεται από την αποδελτίωση των μουσικών που καταγράφονται στα βιβλία του Αθανασίου Δεικτάκη. Σε αυτήν, όπως θα δούμε σε επόμενο υποκεφάλαιο της εργασίας, παρουσιάζεται έντονα η μεταστροφή των μουσικών από τη λύρα στο βιολί σε πολλές περιοχές του νομού Χανίων, ενώ ενδεικτικό παράδειγμα της παραπάνω πρακτικής αποτελεί και η ίδια η περίπτωση του Χάρχαλη.

Πληροφορίες για τη θέση της λύρα στην Κίσαμο μας δίνει επίσης ο λαουτιέρης και τραγουδιστής Μανώλης Γαλανάκης {1912} από τις Λουσακιές, τόπος που κατά την γραπτή και προφορική παράδοση που έχει διαμορφωθεί στην περιοχή δημιουργήθηκε ο χορός του Συρτού. Ο Γαλανάκης έπαιζε λύρα μέχρι το 1930 (18 ετών) σε γλέντια και παρέες, ενώ αργότερα ασχολήθηκε με το λαούτο, αφού όπως αναφέρει τα λαούτα ήταν πολύ λίγα και μπορούσε να έχει περισσότερες δουλειές³². Ο ίδιος υποστηρίζει ότι οι λύρες ήταν περισσότερες στην Κίσαμο, έπαιζαν χωρίς συνοδεία λαούτου πολλές φορές, ενώ το βιολί επικράτησε μετά το 1925 στην περιοχή (Ζαμπετουλάκης, 1991γ). Αναφέρει ακόμα ότι τραγουδούσαν πολλά ριζίτικα, όντας και ίδιος πολύ καλός τραγουδιστής σύμφωνα με το Δεικτάκη (2009, σ.28). Πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι πολλοί από τους γνωστούς βιολάτορες της Κισάμου είναι παλαιότεροι της περιόδου που αναφέρεται ο Γαλανάκης, οπότε πρέπει να εξηγηθεί η αναφορά του για την τόσο μεταγενέστερη επικράτηση του βιολιού. Αυτό που μπορούμε να υποθέσουμε σε συνδυασμό με τις αναφορές του Χάρχαλη, είναι ότι πιθανά να υπάρχουν περισσότερες ή σε ανάλογο βαθμό λύρες μέχρι κάποια χρονική στιγμή, αλλά λόγω της επαγγελματικής ανέλιξης που μπορούσε να έχει ένας μουσικός με το βιολί, οι λύρες και οι λυράρηδες να συνδέονται περισσότερο με ένα ερασιτεχνικό πλαίσιο επιτελέσεων ή με το ξεκίνημα της μουσικής ασχολίας, συνεπικουρούμενου ότι το βιολί ήταν ως όργανο ακριβότερο και δυσκολότερο να κατασκευαστεί από τον ίδιο τον οργανοπαίκτη.

Γενικότερα οι προσλαμβάνουσες που έχουμε σήμερα σε σχέση με το επάγγελμα του μουσικού είναι σε μεγάλο βαθμό διαφορετικές. Το ίδιο ισχύει και για τη σύσταση ή τους περιορισμούς στον τρόπο που οριοθετείται μία μουσική “παράδοση”, αφού η εννοιοδότηση του όρου, όπως και ο ίδιος ο όρος, αναπτύχθηκε και απέκτησε τη σύγχρονη χρηστικότητα

³² Ως λαουτιέρης έπαιζε με τοπικούς βιολάτορες από τις Λουσακιές και με τους ευρύτερα γνωστούς Χάρχαλη, Μαριάνο, Μαύρο και Ναύτη, ενώ σε ηλικία 30 ετών κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής έμεινε τυφλός μετά από καταναγκαστικές εργασίες που του επέβαλαν οι Γερμανοί.

του κυρίως κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα³³. Η παραπάνω αναφορά γίνεται σχετικά με τη μεγαλύτερη ελαστικότητα στο οργανολόγιο της περιόδου που μελετάται, στο οποίο παλαιότερα ή νεότερα όργανα του μουσικού πλαισίου χρησιμοποιούνται σύμφωνα με τις ανάγκες και την οικονομική δυνατότητα των ατόμων της κοινωνίας, χωρίς να είναι εξ ορισμού παγιωμένα. Η πρακτική αυτή είναι πιο εμφανής στα αστικά κέντρα, όπου η διαμόρφωση του ρεπερτόριου και του οργανολογίου λειτουργούν πιο ελαστικά και πολυδιάστατα. Όσον αφορά την προτίμηση και σταθεροποίηση του βιολιού ως κύριο όργανο, πρέπει επίσης να γίνει διακριτό το χρονικό σημείο που δημιουργείται ένα πιο δομημένο επαγγελματικό μουσικό πλαίσιο, στο οποίο οι μουσικοί κερδίζουν χρήματα και οι όποιες αλλαγές στη σύνθεση της λαϊκής μουσικής διαμορφώνονται μεταξύ άλλων παραγόντων και με βάση την επαγγελματική προοπτική.

Ο Χάρχαλης αναφέρεται επίσης στο ζήτημα των επαγγελματικών επιτελέσεων και του οργανολογίου. Για τα παλιότερα όργανα από το βιολί, ο ίδιος δεν θυμάται τα πνευστά όργανα της υπαίθρου, παρά μόνο τα μαντολίνα και τα μπουλγαριά.

Θυμούμαι τα μαντολινάκια τσοι παρέες και παίζανε ετσά γλυκά. Μα δεν τα θέλανε οι παλιοί βιολατόροι να παίζουνε στα γλέντια γιατί λέει δεν είχανε δυνατό ήχο. Μαντολινάκια παίζανε πολύ οι κοπελιές. Δηλαδή, να άκουγες τσοι κοπελιές που παίζανε μαντολινάκια και τραγουδούσανε, ωραία πράματα. Και πώς τα λένε τ'άλλα, μπουζούκια. Ναι. Εγώ πρόφταξα μερικούς που παίζανε μπουζούκια. Στον Δραπανιά ήτανε δυό και παίζανε, κι άλλος ένας ήτανε στο Κολυμπάρι (Παπαδάκης, 2021ά).

Επιπλέον πληροφορίες, σχετικές με το ερώτημα που θέσαμε παραπάνω για το επαγγελματικό μουσικό πλαίσιο, μας δίνει ο Χάρχαλης για τις απολαβές που είχαν ως οργανοπαίκτες και για το πότε ξεκίνησαν να πληρώνονται με χρήματα.

Τα χρόνια που, στο είπα και πρίν, ήτανε φτωχά. Μπορώ να σου πώ ότι πολλά γλέντια στα νιάτα μου, είκοσι χρονών, τα έπαιξα τζάμπα εντελώς. Δεν είχε ο κόσμος να φάει, θα είχε να χορέψει θαρρείς; Μας εβάνανε λάδι, κρασί, τσικουδιά, μας εδούδανε που και που κιαμιά όρθα, τέτοια πράματα. Παράδες από το '20 και μετά ξεκινήσανε να βάνουνε (Παπαδάκης, 2021ά).

³³ Σχετικά με τον όρο και την έννοια της “παράδοσης” αναφέρεται ο Eric Hobsbawm (2004).

Τέλος, αναφέρεται στις επιτελεστικές συνθήκες και τα γλέντια της εποχής.

...Μας βάνανε πάνω σε ένα τραπέζι, ή ξεστελιώνανε κιαμιά πόρτα και την στένανε σε δυό δοκάρια και ανεβαίναμε πάνω και παίζαμε. Μας βάνανε δυό καρέκλες και καθόμασταν αυτού στην άκρα και παίζαμε. Και από κάτω ήτονε ο κόσμος και μας εθωρούσε και χόρευε [...] Στου Τιμίου Σταυρού στ'Αλικιανού στο πανηγύρι μαζευόταν ούλη η κάτω Κυδωνία αλλά και από τα ριζοχώρια, μιλιούνια κόσμος σου λέω. Είχανε πολλές ταβέρνες για να καθίσει και να γλεντήσει ο κόσμος, τέσσερις και πέντε ζυγιές όργανα κι είχαμε το συναγωνισμό κι εμείς αναμετάξυ μας ποιός θα μαζώξει τσοι περισσότερους. Έπαιζε ο Μαργιάνος με τον Λεβενταρτέμη στη μιά, στην άλλη ο Κουφιανός με τον Κουτσουρέλη που'τανε μισός ακόμα, ο Παπουτσομιχάλης με τον Κουριδόγιαννη, εγώ με τον Μαυροδημήτρη, μετά ερχότανε και ο Μαύρος κι ο Πορτακάλης και ο Ζερβός και προσπαθούσε ποιός θα μάζωνε κόσμο γιατί σε 'κείνονε το πανηγύρι έπαιζε πάντα ο ανθός των Χανίων. Και στο' Αγιάς Ειρήνης στο Σάσαλο πάλι, θυμούμαι τρεις-τέσσερις ζυγιές όργανα γιατί ερχόντουσαν και πολλοί Σελινιώτες από τα γύρω χωριά κι είχε ψωμί το πράμα... (Παπαδάκης, 2021β, 2021γ).

Ο Γιώργος Μαριανάκης ή Μαριάνος {1891}, ο δεύτερος εξίσου με το Χάρχαλη σημαντικός βιολάτορας της περιοχής στα χρόνια του μεσοπολέμου, αναφέρει σε συνέντευξη του το 1970 ότι δεν υπήρχε σπίτι που να μην έχει κάποιο όργανο καθώς ο κόσμος γλεντούσε πολύ. Ο πατέρας του Αντρέας, επίσης γνωστός βιολάτορας, μάθαινε με χαρά τα περισσότερα παιδιά του χωριού να παίζουν. Ο Μαριάνος ξεκίνησε από μικρός να παίζει σε “ρεφενέδες” που έκαναν στα καφενεία και μετά τα 18 ξεκίνησε να παίζει περισσότερο σε κοινωνικές εκδηλώσεις. Θυμάται και εκείνος λίγες λύρες στην περιοχή και περισσότερο βιολιά και λαούτα. Θυμάται επίσης τον μπουλγαρίστα Δροσερό με το “μακρύ μπουζούκι”. Στα γλέντια και στους γάμους, έπαιζε κυρίως “σερτά, πεντοζαλάκι, ρουματσίτικη, σμυρναίικα από το '22 και μετά..” (Δεικτάκης, 2009, σ. 153-154).

3.3. Επαρχία Αποκορώνου

Σημαντική αναφορά για το μουσικό πλαίσιο του Αποκορώνου αποτελεί το βιβλίο “Λαϊκή μουσική παράδοση και καλλιτέχνες του Αποκορώνου”, με βιογραφικά οργανοπαιχτών, τραγουδιστών και ριμαδόρων της περιοχής από το 1830 έως το 1932. Στην εισαγωγή του

βιβλίου αναφέρεται ότι η μουσική της επαρχίας “...συνεχίζει να διατηρεί τον αρχέγονο δεσμό της και τα πρότυπα απ’ όπου ξεκίνησε η μακραίωνη ιστορία της..”, ενώ παράλληλα διατηρεί τη δικιά της “αυτοτέλεια έκφραση και το δικό της τοπικό χρώμα” (Γιακουμινάκης & Λεντάρης, 2013, σ. 32).

Στις μουσικές επιτελέσεις σημαντικό μέρος λαμβάνουν τα αφιερωμένα στους αγίους πανηγύρια, τα οποία διαρκούν έως και τρεις ημέρες. Σε αυτά οι οργανοπαίχτες του Αποκορώνου παίζουν δικούς τους σκοπούς και μαντινάδες, όπως τον “Ξεροστερνιανό” και το “Γαβαλοχωριανό” συρτό. Σύμφωνα με του συγγραφείς, “εθνικοτοπικό μουσικό σύμβολο του Αποκορώνου” αποτελεί ο “Αποκορωνιώτικος σκοπός” που πέρασε στη δισκογραφία από τον Αντρέα Ρόδινο. Ως χοροί του τοπικού πλαισίου αναφέρονται, πέραν του “*Συρτού*”, το “*Χανιώτικο πεντοζάλι*” - σιγανό και γρήγορο και η “*Σούστα*” στο τέλος του γλεντιού, ενώ κεντρική θέση έχουν επίσης τα “*Ριζίτικα τραγούδια*” (Γιακουμινάκης & Λεντάρης, 2013, σ.32-35).

Σημαντική συμβολή στην καταγραφή της μουσικής του Αποκορώνου έχουν στη δισκογραφία των αρχών του 20ού αιώνα οι μετανάστες στις Η.Π.Α., μουσικοί της περιοχής. Οι συγκεκριμένοι αποτελούν τους πρώτους από όλη την Κρήτη που ηχογραφούν μελωδίες και χορούς της κρητικής μουσικής μαζικά από το 1917 έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1920, επηρεάζοντας δραστικά το μεταγενέστερο ύφος εκτέλεσης των μελωδιών και το κρητικό ρεπερτόριο. Σε αυτούς περιλαμβάνονται οι λυράρηδες Δημήτρης Καπόκης {1877 ή 1885}, Γεώργιος Καντέρης {1877}, Χαρίλαος Πιπεράκης {1893}, ο λαουτιέρης Κωνσταντίνος Βουράκης {1877} και ο τραγουδιστής Γεώργιος Περδικάκης {1871} (Μαραγκουδάκης, 2011). Η πρώτη ηχογράφιση κρητικής μουσικής πραγματοποιήθηκε επίσης από τον αποκορωνιώτη λυράρη, Ιωάννη Καραβανάκη {1885} στην Αθήνα το 1907 (Κουρούσης & Κοπιτσάνος 2016, σ.80-81).

Στο βιβλίο του Γιακουμινάκη και Λεντάρη (2013) παρουσιάζεται αποσπασματικά το μουσικό - χορευτικό ρεπερτόριο της περιοχής με κύριες αναφορές στο συρτό και τη λύρα. Για τον συρτό, όπως και για τους υπόλοιπους χορούς δεν αποτυπώνεται σε αντίθεση με την Κίσαμο κάποιο πλαίσιο τοπικής καταγωγής του μελωδικού του μοτίβου συνολικά ή “εφεύρεσης” του χορού, αναδεικνύεται όμως η διαχρονική του σημασία ως “επίκεντρο” των μουσικών επιτελέσεων και ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό διαμόρφωσης της τοπικής μουσικής ταυτότητας μέσω των αποκορωνιώτικων συνθέσεων.

Η κεντρική θέση του συρτού στο ρεπερτόριο της μουσικής και των μουσικών του Αποκόρωνα παρουσιάζεται στις πρώτες ηχογραφήσεις των Αποκορωνιωτών. Οι ονομασίες που απαντώνται στους δίσκους, “*Συρτός Χανιώτικος*”, “*Συρτός Κισσαμίτικος*”, “*Αποκορωνιώτικος Συρτός*” κ.ά., φανερώνουν εκτός από την εντοπιότητα κάποιων σκοπών, την εμπορική διάσταση και απεύθυνση των ηχογραφήσεων σε ένα καταναλωτικό κοινό πέραν του τοπικού πλαισίου. Η γνώση πλήθους συρτών από τους Αποκορωνιώτες που έχουν μεταναστεύσει στην Αμερική από τα τέλη του 19ου αιώνα, δείχνει ότι η παρουσία των σκοπών στην περιοχή είναι πολύ προγενέστερη και δηλώνει την υπάρξει ενός ήδη διαμορφωμένου ρεπερτόριου, το οποίο καλούνται να παρουσιάσουν πρώτοι στους απανταχού Κρητικούς μέσω της δισκογραφίας. Το ίδιο φανερώνουν και τα κοινά στοιχεία στο ύφος εκτέλεσης των συρτών στις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις, το οποίο φαίνεται και αυτό σε μεγάλο βαθμό διαμορφωμένο με μία απλή ακρόαση του ηχογραφημένου υλικού (Μαραγκουδάκης, 2011, σ.73-74).

Τα μουσικά δίκτυα της περιοχής όπως παρουσιάζονται στο βιβλίο του Γιακουμινάκη και Λεντάρη (2013) αναδεικνύουν επίσης τη συνδιαλεκτική σχέση μεταξύ μουσικών των γειτονικών επαρχιών του νομού Ρεθύμνου και του Αποκόρωνου. Το δίκτυα αυτά ανατρέπουν μεταγενέστερες θεωρίες ερευνητών που αφορούν την εκμάθηση - μεταφορά των συρτών προς τους Ρεθυμνιώτες με αναφορές σε μεμονωμένα περιστατικά και χρονολογίες. Σημαντικά παραδείγματα μουσικών που συν-διαμορφώνουν το κοινό επιτελεστικό μουσικό πλαίσιο στις περιοχές που αναφέρθηκαν είναι ο αποκορωνιώτης λαουτιέρης Σταύρος Ψυλλάκης ή Ψύλλος {1896} και μεταγενέστερα ο λαουτιέρης από το Ρέθυμνο Ιωάννης Μπερνιδάκης ή Μπαξεβάνης {1909}. Οι τελευταίοι δρουν μουσικά σε Ρέθυμνο και Αποκόρωνα, καθώς συνεργάζονται με λυράρηδες και των δύο περιοχών. Αναφορές για λυράρηδες που έπαιζαν στο Ρέθυμνο γίνονται επίσης για το Μαθιό Μαθιουδάκη {1880}, τον Ιωσήφ Σηφάκη ή Μπουχλή {1880}, τον Ιωάννη Ζυμβραγουδάκη {1909} που γεννήθηκε στον Κουρνά και μετοίκησε στο Ρέθυμνο, το Μιχάλη Πιπεράκη {1903}, το Μιχαήλ Μουσουράκη {1883}, ο οποίος είχε αγοράσει τη λύρα του από οργανοποιό του Ρεθύμνου και το Γεώργιο Καντεράκη {1877} που έπαιζε στα μεγαλύτερα πανηγύρια του Ρεθύμνου μετά το 1933 που επέστρεψε από την Αμερική.

Σπουδαίοι λυράρηδες, προγενέστεροι της δισκογραφικής εποχής ή σύγχρονοι που δεν ηχογράφησαν δίσκους είναι ο Ιωάννης Περγικακής ή Περγικογιάννης {1845}, ο Στυλιανός Αγγανάκης του Μανούσου ή Γλεντούσης {1856}, ο Μαθιός Μαθιουδάκης ή Μαθιούδης του Ιωάννου {1880}, ο οποίος αναφέρεται ως δάσκαλος του Χαρίλαου Πιπεράκη, ο Καντεράκης

Σταύρος του Δημητρίου {1885} με έφεση στη σύνθεση σκοπών και ο Μανώλης Κουρκουνάκης {1914}. Ο Μιχαήλ Παπαδάκης του Κωνσταντίνου ή Πλακιανός {1903} από την Πλάκα Αποκορώνου, αποτελεί ίσως τον πιο γνωστό λυράρη του τοπικού πλαισίου, με ιδιαίτερο ύφος στο παίξιμο του και ιδιαίτερες συνθετικές ικανότητες. Ο Πλακιανός στην προφορική “παράδοση” εμφανίζεται ως δημιουργός πλήθους συρτών, τα οποία δεν ηχογράφησε και που αργότερα πέρασαν στη δισκογραφία από μουσικούς του νομού Ρεθύμνου (Γιακουμινάκης & Λεντάρης, 2013).

3.4. Καταγραφή οργανοπαικτών Αποκορώνου από τους Λεντάρη & Γιακουμινάκη

Από το βιβλίο “Λαϊκή μουσική παράδοση και καλλιτέχνες του Αποκορώνου” καταλογογραφήθηκαν 127 μουσικοί της περιοχής έως το 1919. Ανάμεσα σε αυτούς καταγράφονται και ερασιτέχνες ή μουσικοί με μικρή επαγγελματική δραστηριότητα. Οι πρώτοι που αναφέρονται είναι ο επαγγελματίας λυράρης Μπομπολάκης Στέφανος {1830} και ο Δημήτριος Φραγκιουδάκης του Αντωνίου ή Νεράτζης {1840}, ο οποίος έπαιζε με μία βροντόλυρα που είχε κατασκευάσει ο ίδιος.

Συνολικά από το 1830 έως το 1899 καταγράφονται 44 οργανοπαίχτες [πίνακας 1]. Από αυτούς οι 35 παίζουν λύρα. Το πρώτο λαούτο που καταγράφεται είναι ο Κοντογιαννάκης ή Κατούχης {1875}, ενώ από τους συνολικά πέντε λαουτιέρηδες μέχρι το 1899, ο Σταύρος Ψυλλάκης που αναφέρθηκε παραπάνω, ο αδελφός του Πλακιανού Φραγκιός Παπαδάκης και ο Εμμανουήλ Ευθυμάκης γεννιούνται στα τέλη της δεκαετίας του 1890. Αναφέρεται επίσης ένας μπουλγαρίστας, ο Γεώργιος Κατσιαδάκης {1870} και ο μαντολινιέρης Παντελής Χαβρεδάκης {1891}. Όσον αφορά το βιολί, καταγράφονται δυο ερασιτέχνες οργανοπαίχτες, ο ένας με κλασική παιδεία.

Πίνακας 1 - Περίοδος 1830 - 1899

<i>Όργανα</i>	<i>Οργανοπαίχτες</i>	<i>Ποσοστό %</i>
<i>Λύρα</i>	<i>35</i>	<i>79,54</i>
<i>Λαούτο</i>	<i>5</i>	<i>11,36</i>
<i>Βιολί</i>	<i>2</i>	<i>4,54</i>
<i>Μπουλγαρί/Μαντολίνο</i>	<i>2</i>	<i>4,54</i>
<i>Σύνολο</i>	<i>44</i>	<i>100</i>

Από το 1900 έως το 1919 καταγράφονται 83 μουσικοί [πίνακας 2]. Η πλειοψηφία αυτών που παίζουν λύρα είναι και πάλι σημαντική (44,57%). Οι βιολάτορες σε σχέση με το 19ο αιώνα εμφανίζονται με λίγο αυξημένο ποσοστό 10,84 %³⁴. Το λαούτο ως συνοδευτικό όργανο αρχίζει να παγιώνεται αριθμητικά. Σε μεγάλο ποσοστό εμφανίζεται το μαντολίνο ως όργανο της “παρέας” και πρώιμο συνοδό της λύρας, όπως και το μπουλγαρί. Καταγράφονται επίσης τρεις οργανοπαίχτες που παίζουν θιαμπόλι και ο Κωνσταντίνος Θωμαδάκης ή Γλεντούσης που έπαιζε κλαρίνο επαγγελματικά σε πολλές επαρχίες του νομού. Στα εννιά μαντολίνα καταγράφεται μεγάλος αριθμός γυναικών, η Καντεράκη Ελένη {1906}, η Κλεοπάτρα Παντερμάκη {1911}, η Μαρία Σταυρουλάκη {1916}, η Δέσποινα Σταυρουλάκη {1918} και η Ευανθία Τζιτζικαλάκη {1918}. Παρόμοιες πληροφορίες για την επαρχία Κισάμου διατυπώθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο από το Χάρλαλη, όσον αφορά τη σχέση του μαντολίνου με τις γυναίκες και τις παρέες στα χωριά.

Πίνακας 2 - Περίοδος 1900 - 1919

<i>Όργανα</i>	<i>Οργανοπαίχτες</i>	<i>Ποσοστό %</i>
<i>Λύρα</i>	<i>37</i>	<i>44,57</i>
<i>Βιολί</i>	<i>9</i>	<i>10,84</i>
<i>Βιολί ευρωπαϊκό</i>	<i>2</i>	<i>2,40</i>
<i>Λαούτο</i>	<i>15</i>	<i>18,07</i>
<i>Μαντολίνο</i>	<i>9</i>	<i>10,84</i>
<i>Μπουλγαρί & άλλο όργανο</i>	<i>3</i>	<i>3,61</i>
<i>Θιαμπόλι</i>	<i>3</i>	<i>3,61</i>
<i>Κλαρίνο</i>	<i>1</i>	<i>1,20</i>
<i>Λύρα & άλλο όργανο</i>	<i>4</i>	<i>4,81</i>
<i>Σύνολο</i>	<i>83</i>	<i>100</i>

³⁴ Πληροφορίες λαμβάνουμε επίσης για τη θέση βιολιού στην περιοχή. Ο Γεώργιος Τζανουκάκης {1901} υπήρξε για κάποιο χρονικό διάστημα συνεργάτης σε κρητικές μουσικές εκπομπές του Ραδιοφωνικού σταθμού Χανίων παίζοντας βιολί. Λέγεται ότι, όταν στα μέσα της δεκαετίας του 1950 είχε θεωρηθεί το βιολί ως μη παραδοσιακό όργανο τον σταμάτησαν από τις εκπομπές. Ο Τζανουκάκης ο οποίος έπαιζε επίσης λύρα έλεγε την ακόλουθη χαρακτηριστική μαντινάδα, “Έτσι το φέραν οι καιροί μ'απόφαση το πήρα μ' απαγορέψαν το βιολί μα 'γω θα πιάσω λύρα”. Χαρακτηριστικό επίσης παράδειγμα της δυναμικής του βιολιού ακόμα και στην περιοχή του Αποκόρωνα, αποτελεί ο γιος του γνωστού λυράρη “Παλικαρογιάννη”, Παντερμάκης Γεώργιος {1909}, ο οποίος έπαιζε βιολί (Γιακουμινάκης & Λεντάρης, 2013, σ.72).

3.5. Καταγραφή οργανοπαικτών του νομού Χανίων από το Θανάση Δεικτάκη

Ο Κισαμίτης λογοτέχνης - ποιητής Αθανάσιος Δεικτάκης {1937 - 2016} μετά από πολυετή έρευνα που πραγματοποίησε στο νομό Χανίων προχώρησε στην έκδοση δύο τόμων το 1999 και το 2009 με βιογραφίες λαϊκών μουσικών. Η καταλογογράφηση των τελευταίων πέρα από μια γενική εικόνα των οργανοπαικτών ανά περιόδους, δύναται να δώσει δεδομένα για τη χρήση της λύρας σε περιοχές που αποτελούν τόπους της βιολιστικής παράδοσης του νομού. Οι μουσικοί που καταλογογραφήθηκαν έχουν έτος γέννησης μέχρι το 1919, περίοδο κατά την οποία συντελείται συστηματικά η έναρξη ηχογραφήσεων κρητικής μουσικής.

Στο αξιόλογο και πρωτότυπο για την κρητική μουσική πόνημα του Δεικτάκη υπάρχουν πιθανόν ελλείψεις από πλευράς δεδομένων. Σε μεγάλο βαθμό η σύσταση των βιογραφικών συντελείται μέσω προφορικών μαρτυριών τρίτων για ανθρώπους που δεν είναι εν ζωή. Παρουσιάζονται επίσης λιγότερες σε αριθμό αναφορές μουσικών του αστικού κέντρου και των εκτός της Κισάμου επαρχιών, πιθανά λόγω του τύπου καταγωγής του ερευνητή και της ευκολότερης πρόσβασης σε αυτόν. Οι βιογραφίες μουσουλμάνων μουσικών επίσης περιορίζονται σε μία.

Από τις αρχές του 18ου αιώνα μέχρι το 1919 καταγράφονται 144 οργανοπαίχτες, 79 της επαρχίας Κισάμου, 24 της Σελίνου, 24 της Κυδωνίας συμπεριλαμβανομένης της πόλης των Χανίων, 16 της Αποκορώνου και ένας της επαρχίας Σφακίων.

Το 18ο αιώνα αναφέρονται δύο βιολάτορες από την Κίσαμο της οικογένειας των Τριανταφυλλάκηδων (Κιώροι), ο Στέφανος γεννημένος πριν το 1740 και ο γιος του Αντώνιος πριν το 1785. Οι συγκεκριμένοι δεν αποτελούν μέρος της έρευνας του Δεικτάκη (δεν υπάρχουν βιογραφικά στοιχεία), αλλά παρουσιάζονται στο βιβλίο ως αναφορές του βιολάτορα - ερευνητή Κώστα Παπαδάκη ή Ναύτη. Η πρώτη καταγραφή του Δεικτάκη αφορά τον ιστορικό λυράρη του Σελίνου Θεοδορομανώλη {1778}. Από τον τελευταίο υπάρχει ένα κενό 49 χρόνων μέχρι την καταγραφή του Σελινιώτη λυράρη Ιωάννη Δρακάκη {1827} διάσημου μουσικού στις επαρχίες Σελίνου και Κισάμου, ενώ επίσης με κενό εννέα χρόνων καταγράφεται ο Κισαμίτης βιολάτορας Γιάννης Αντωνογιαννάκης ή Ματζιοράνας {1836}.

Την περίοδο 1827 - 1845 παρουσιάζονται επτά οργανοπαίχτες, πέντε βιολιστές από την Κίσαμο (τρεις καταγραφές Ναύτη) και δύο λυράρηδες από το Σέλινο. Ανάμεσα σε αυτούς

είναι και ο μόνος μουσουλμάνος των βιβλίων, ο βιολάτορας Μουσταφά Καραγκιουλέ {1845}.

Συνολικά από το 18ο αιώνα μέχρι το 1845 παρουσιάζονται 10 οργανοπαίχτες οι οποίοι αφορούν μόνο τις επαρχίες Σελίνου και Κισσάμου [πίνακας 3]. Βάσει των στοιχείων μπορούμε να υποθέσουμε ότι στην Κίσαμο παίζουν μόνο βιολί και στο Σέλινο μόνο λύρα, παρόλα αυτά, τα μεγάλα χρονικά διαστήματα στα οποία δεν καταγράφονται μουσικοί δεν ευνοούν την πλήρη τεκμηρίωση της συγκριμένης θέσης. Επίσης όπως θα δούμε στους επόμενους πίνακες στην Κίσαμο καταγράφονται αρκετές λύρες μετά το 1850, γεγονός που ενισχύει την ύπαρξη του οργάνου στην περιοχή προγενέστερα. Το ίδιο πιθανά ισχύει και για την επαρχία Σελίνου όσον αφορά το βιολί, χωρίς όμως να υπάρχει η ανάλογη περιπτωσιολογία με την Κίσαμο.

Πίνακας 3 - Περίοδος 1740 - 1845

Όργανα	Κισσάμου	Σελίνου	Σύνολο
Βιολί	7	0	7
Λύρα	0	3	3
Σύνολο	7	3	10

Την περίοδο 1855 - 1899 καταγράφονται 50 οργανοπαίχτες [πίνακας 4]. Ο πρώτος είναι ο Κισαμίτης λυράρης Κωνσταντίνος Παπαδάκης {1855}, ο οποίος εμφανίζεται να παίζει σε γλέντια και κοινωνικές εκδηλώσεις. Στο βιολί καταγράφονται οι Κισαμίτες Αντρέας Μαριάνος το 1858, τη δεκαετία του 1860 ο Γιάννης Μανιάτακης, ο Στρατής Παλιμετάκης και ο Σελινιώτης Γιάννης Κοτσιφάκης. Στους Κισαμίτες λυράρηδες συγκαταλέγεται ο γνωστός Νικηφόρος Μαυροδημητράκης {1868}, πατέρας του Σταύρου Μαυροδημητράκη, λαουτιέρη των ηχογραφήσεων του Μαριάνου, Χάρχαλη, Κουφιανού. Ο Ιωάννης Φελεσάκης ή Φελεσογιάννης {1866}, συνθέτης συρτών, ο οποίος άφησε τη λύρα για το βιολί σε ηλικία σαράντα ετών. Ο βιολάτορας και συνθέτης Νικόλαος Φαντάκης ή Ζερβός {1899}, ο οποίος έμαθε να παίζει λύρα και μετά βιολί. Στους συνολικά τέσσερις κισαμίτες βιολάτορες της περιόδου που παίζουν αρχικά λύρα προστίθεται ο Νικόλαος Λαϊνάκης {1859} παππούς του γνωστού εν ζωή λαουτιέρη Στέλιου Λαϊνάκη, για τον οποίο αναφέρεται ότι "...πολύ μικρός στο μεγάλο σηκωμό του 1866, διωγμένος στο Μωριά, κρατούσε ένα λυράκι. Έπαιζε και

χόρευαν οι κοπελιές..” (Δεικτάκης, 1999, σ. 112). Τέλος, λύρα όπως έχει αναφερθεί έπαιζε ο Νικόλας Χάρχαλης, ανιψιός του Φελεσογιάννη, ενώ αναφορά γίνεται και στο βιολάτορα Γιώργη Μαριάνο, ο οποίος ως έφηβος κατασκεύαζε λύρες.

Πίνακας 4 - Περίοδος 1855 - 1899

Όργανα	Κισάμου	Σελίνου	Κυδωνίας	Αποκορώνου	Σύνολο
Βιολί	18	1	1	0	20
Λύρα	2	5	3	5	15
Λαούτο	6	4	0	0	10
Άλλο όργανο	3	1	0	1	5
Σύνολο	29	11	4	6	50
Από λύρα σε βιολί	4	0	0	0	4
Πατέρας λυράρης	1	0	0	0	1

Την ίδια περίοδο (1855-1899) παρατηρούνται επίσης οι πρώτες καταγραφές λαουτιέρηδων, δέκα τον αριθμό σε Κίσαμο και Σέλινο. Πρώτος παρουσιάζεται ο Κισαμίτης Μανώλης Μπερτάκης {1858} και αργότερα τη δεκαετία του 1870 γεννιούνται οι Κισαμίτες Ηλίας Παπαδογεωργάκης, Αντρέας Κουτσουρέλης και οι Σελινιώτες Θεόδωρος Σταυρουλάκης (Φελεσοθοδωρής) και Γιάννης Λουράκης. Την ίδια δεκαετία γεννιούνται στην Κίσαμο οι Μπουλγαρίστες Παναγιώτης Ραϊσάκης και Ηλίας Δροσερός³⁵. Αν λάβουμε υπόψη τις ημερομηνίες γέννησης το λαούτο αρχίζει να αποκτά ευρύτερη απήχηση στη μουσική της περιοχής γύρω στη δεκαετία του 1890³⁶.

³⁵ Στα όργανα που δεν αναφέρονται αναλυτικά στον πίνακα καταγράφονται στην Κίσαμο δύο μπουλγαρίστες και ένας που παίζει ζήλια (κρουστό), ένας που παίζει κανονάκι στο Σέλινο και ένας με σαντούρι στον Αποκόρωνα.

³⁶ Το ίδιο υποστηρίζει και ο Χαρχάλης στη συνέντευξη που παρουσιάστηκε στο υποκεφάλαιο 3.2., “...Τότε, πρό του 1890, ζήτημα να παίζανε σε ούλη την Κίσαμο 6-7 λαγούτα...” (Παπαδάκης, 2021ά).

Παρακάτω στον πίνακα 5 παρουσιάζονται ανά δεκαετία οι Κισαμίτες μουσικοί της περιόδου (1855-1899) που παίζουν βιολί και λύρα. Αν και οι καταγραφές είναι λίγες, παρατηρείται ότι μέχρι το 1870 υπάρχει ισοψηφία στην κατανομή των οργάνων, γεγονός που δηλώνει τη μη σταθεροποίηση του βιολιού έως τότε ως κύριο όργανο στην περιοχή.

Πίνακας 5 - Επαρχία Κισάμου 1855 - 1899

<i>Δεκαετία</i>	<i>Βιολί</i>	<i>Λύρα ή που ξεκίνησαν με λύρα</i>
<i>1850</i>	<i>1</i>	<i>2</i>
<i>1860</i>	<i>2</i>	<i>2</i>
<i>1870</i>	<i>2</i>	<i>0</i>
<i>1880</i>	<i>4</i>	<i>1</i>
<i>1890</i>	<i>5</i>	<i>1</i>

Γενικότερα για τη συγκεκριμένη περίοδο τα βιολιά εμφανίζονται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό στην Κίσαμο σε σχέση με τις λύρες, ενώ το αντίθετο συμβαίνει στις επαρχίες Σελίνου, Αποκορώνου και Κυδωνίας [πίνακας 4]. Το βιολί φαίνεται να αυξάνει την επιρροή του σε σχέση με τη λύρα στην Κίσαμο πιθανόν τη δεκαετία του 1890, ενώ η μεταστροφή των μουσικών που έπαιζαν αρχικά λύρα στο βαθμό που αυτό καταγράφηκε στην έρευνα του Δεικτάκη και ταυτόχρονα η δημοτικότητα τους, καταδεικνύει την ύπαρξη αλλά και τη σημαντική θέση που διατηρεί στην περιοχή το 19ο αιώνα. Για τις επαρχίες Κυδωνίας και Σελίνου η μεταστροφή στο βιολί από τη λύρα ανάγεται στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ενώ μπορούμε να υποθέσουμε ότι ουσιαστικό ρόλο σε αυτό αποτέλεσε η δυναμική του βιολιού στην κοινωνία, οι σημαντικοί οργανοπαίκτες και το ήδη σε ένα βαθμό διαμορφωμένο βιολιστικό πλαίσιο της Κισάμου.

Την περίοδο 1900 - 1919 καταγράφονται συνολικά 84 μουσικοί [πίνακας 6]. Λύρες δεν αναφέρονται καθόλου στην Κισάμο, όπως επίσης και στις επαρχίες Σελίνου και Κυδωνίας στις οποίες υπερτερούσαν αριθμητικά μέχρι το 1899. Και στις τρεις αυτές επαρχίες καταγράφονται συνολικά 33 βιολιάτορες. Από τους συνολικά 19 βιολιάτορες της επαρχίας Κισάμου, οι 7 έχουν ως αρχικό όργανο τη λύρα, όπως επίσης και ένας λαουτιέρης της περιοχής. Το φαινόμενο αυτό καταδεικνύει ότι ως όργανο έχει ακόμα δυναμική στο τοπικό μουσικό πλαίσιο κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η λύρα υπερτερεί στον Αποκόρωνα που όμως και εκεί έχουμε για πρώτη φορά την καταγραφή δύο βιολιάτορων. Το

όργανο που παρουσιάζεται περισσότερο και από το βιολί είναι το λαούτο με 36 μουσικούς, το οποίο φαίνεται να παγιώνεται πλέον ως όργανο “ζυγιάς” του βιολιού και της λύρας. Επιπροσθέτως, η σταθεροποίηση της ζυγιάς οργάνων και η μεγάλη αύξηση των μουσικών που επιλέγουν να ασχοληθούν με το λαούτο, δηλώνει την ανάπτυξη ενός επιτελεστικού πλαισίου με περισσότερο επαγγελματικά χαρακτηριστικά³⁷. Στα όργανα που δεν αναφέρονται αναλυτικά στον πίνακα, υπάρχουν στην Κυδωνία δύο κλαρινίστες, δυο μπουλγαρίστες και ένας που παίζει σαντούρι.

Πίνακας 6 - Περίοδος 1900 - 1919

Όργανα	Κισάμου	Σελίνου	Κυδωνίας	Αποκόρωνα	Σφακίων	Σύνολο
Βιολί	19	6	8	2	0	35
Λύρα	0	0	0	5	1	6
Λαούτο	24	3	6	3	0	36
Λύρα & Βιολί	0	1	0	0	0	1
Λύρα & Μαντολίνο	0	0	1	0	0	1
Άλλο όργανο	0	0	5	0	0	5
Σύνολο	42	10	20	11	1	84
Από λύρα σε Βιολί	7	0	1	0	0	8
Από λύρα σε Λαούτο	1	0	0	0	0	1
Πατέρας λυράρης	2	0	1	0	0	3

³⁷ Ο Μανώλης Γαλανάκης (1912) από τις Λουσακίες Κισάμου αναφέρει σε συνέντευξη που παρουσιάστηκε στο υποκεφάλαιο 3.2., ότι άφησε τη λύρα, καθώς τα λαούτα ήταν πολύ λίγα και ο ίδιος είχε ως λαουτιέρης περισσότερες δουλειές (Ζαμπετουλάκης, 1991γ).

Συνοψίζοντας, με βάση τα δεδομένα της καταλογογράφησης, το βιολί φαίνεται ότι για διάφορους λόγους επικρατεί της λύρας σε όλες τις επαρχίες, εκτός αυτής του Αποκορώνου και των Σφακίων, στην οποία δεν παρουσιάζονται σχεδόν καθόλου όργανα ή τουλάχιστον δεν καταγράφηκαν από το Δεικτάκη. Ευρύτερα, η πρακτική της αντικατάστασης της λύρας από το βιολί απαντάται σε πολλές περιοχές του ελληνικού χώρου κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα όπως εμφανέστερα πραγματοποιείται και στις περιπτώσεις των επαρχιών Σελίνου και Κυδωνίας. Παρόμοιο φαινόμενο επίσης είναι η αντικατάσταση των πνευστών της υπαίθρου όπως οι φλογέρες και ο ζουρνάς από το κλαρίνο στην ελληνική ηπειρωτική χώρα, ενώ η παλαιού τύπου λύρα όπως παρουσιάζεται μέσα από μελέτες στις οποίες θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο, αντικαθιστά ή συνυπάρχει σε κάποιες περιοχές με τους αυλούς ή άσκαυλους, τους οποίους συναντάμε με διάφορες ονομασίες σε όλο τον ελληνικό χώρο. Στην υπό μελέτη περιοχή και περισσότερο στην επαρχία Κισάμου που οι αναφορές για βιολί είναι παλαιότερες, η επικράτηση του βιολιού δεν προκαθορίζει ως δεδομένη την πρώιμη ύπαρξη της λύρας σε σχέση με το βιολί αν και η περιπτωσιολογία και συνολικά η συγκεκριμένη πρακτική σε άλλες περιοχές του ελληνικού χώρου συγκλίνουν σε αυτό. Η σταδιακή επικράτηση του βιολιού στην επαρχία Κισάμου εντάσσεται σε ένα χρονικό πλαίσιο από τα τέλη του 19ου αιώνα έως και τη δεκαετία του 1920. Στη διάρκεια του 19ου αιώνα η συνύπαρξη των δύο οργάνων είναι βέβαιη λόγω της ύπαρξης λυράρηδων που λαμβάνουν μέρος στις λαϊκές επιτελέσεις όσον αφορά την Κίσαμο, ενώ στις υπόλοιπες επαρχίες η λύρα φαίνεται να έχει κεντρικό ρόλο.

Η σύνδεση του βιολιού με το επαγγελματικό μουσικό πλαίσιο και τις προτιμήσεις του κόσμου, δύναται να σχετιστεί με το “κύρος” του οργάνου, ως προερχόμενο από την Ευρώπη, με τις τεχνικές του δυνατότητες και σίγουρα με τη δεξιοτεχνία που ανέπτυξαν σε αυτό οι μουσικοί. Οι πρώιμες περιπτώσεις του λυράρη Φελεσογιάννη {1866} ο οποίος σε ηλικία 40 χρόνων, δηλαδή στις αρχές του 20ού αιώνα, άρχισε την επαγγελματική του ενασχόληση με το βιολί και του Νικολάου Λαϊνάκη {1959} που επίσης έπαιζε λύρα και έπιασε το βιολί σε μεγάλη ηλικία αποτελούν ενδεικτικά παραδείγματα που τεκμηριώνουν τη συγκεκριμένη υπόθεση και το κλίμα της εποχής. Αργότερα οι βιολάτορες Χάρχαλης {1884}, Μαριάνος {1891}, φαίνεται να εγκαθιδρύουν τη σταθερή παρουσία του οργάνου με τη δεξιοτεχνία τους, τη συμμετοχή τους δισκογραφία και την κοινωνική αποδοχή που λαμβάνουν στις λαϊκές μουσικές επιτελέσεις. Βάσει του έτους γέννησης τους η περίοδος που φαίνεται να αναπτύσσουν τη δραστηριότητα τους είναι γύρω στο 1910. Την ίδια περίοδο οι μουσικοί που γεννιούνται στην Κίσαμο μετά το 1900 εμφανίζουν σε μεγάλο βαθμό την πρακτική να

ξεκινούν να παίζουν λύρα και μετέπειτα βιολί. Στις επαρχίες Σελίνου και Κυδωνίας επίσης οι γεννημένοι μετά το 1900 μαθαίνουν να παίζουν βιολί σε σχέση με τον προηγούμενο αιώνα που η λύρα επικρατεί στις περιοχές αυτές. Ταυτόχρονα δεν καταγράφεται καμία περίπτωση μουσικού που να λειτούργησε αντίστροφα, δηλαδή να περάσει από το βιολί στη λύρα.

Σκεπτόμενος και με την ιδιότητα του μουσικού που δένεται με το όργανο που ξεκινάει να παίζει, ο κύριος λόγος της μεταστροφής δεν μπορεί να σχετίζεται μόνο με την ιεράρχηση των οργάνων βάσει τεχνικών ή ηχητικών δυνατοτήτων, καθώς το κριτήριο αυτό είναι σε ένα βαθμό υποκειμενικό. Η υποχώρηση της λύρας και η παγίωση του βιολιού είναι πιθανότερο να οφείλεται στη δημοφιλία του, η οποία αναπτύχθηκε μέσω των δεξιοτεχνών βιολατόρων, την επαγγελματική προοπτική και τη σύνδεση του οργάνου με τα “γλέντια” της περιόδου. Τέλος, μπορούμε να υποθέσουμε σχετικά με την ευρεία αποδοχή του από τον κόσμο, ότι σημαντικό παράγοντα αποτέλεσε η ευρωπαϊκή καταγωγή του οργάνου. Το γεγονός αυτό αφορά στην προοδευτικά αυξανόμενη πρόσδεση - σχέση της ελληνικής κοινωνίας με το δυτικό κόσμο και τα ευρωπαϊκά πολιτισμικά αγαθά κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα.

Πίνακας 7 - Συνολικός (1740 - 1919)

<i>Όργανα</i>	<i>Κισάμου</i>	<i>Σελίνου</i>	<i>Κυδωνίας</i>	<i>Αποκόρωνα</i>	<i>Σφακίων</i>	<i>Σύνολο</i>
<i>Βιολί</i>	<i>44</i>	<i>7</i>	<i>9</i>	<i>2</i>	<i>0</i>	<i>62</i>
<i>Λύρα</i>	<i>2</i>	<i>8</i>	<i>3</i>	<i>10</i>	<i>1</i>	<i>24</i>
<i>Λαούτο</i>	<i>30</i>	<i>7</i>	<i>6</i>	<i>3</i>	<i>0</i>	<i>46</i>
<i>Λύρα & άλλο όργανο</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>2</i>
<i>Άλλο όργανο</i>	<i>3</i>	<i>1</i>	<i>5</i>	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>10</i>
<i>Σύνολο</i>	<i>79</i>	<i>24</i>	<i>24</i>	<i>16</i>	<i>1</i>	<i>144</i>
<i>Από λύρα σε Βιολί</i>	<i>11</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>11</i>
<i>Πατέρας λυράρης</i>	<i>3</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>3</i>

Από το εθνικό στο τοπικό: “Χανιώτικη βιολιστική μουσική παράδοση”

4.1. Ελληνική λαογραφία

Στην Ελλάδα ο όρος λαογραφία αναφέρεται για πρώτη φορά στο δημόσιο λόγο το 1884 από το Νικόλαο Πολίτη. Ο ίδιος συμμετέχει από το 1882 ως ιδρυτικό μέλος στην “Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος” όπου και εισαγάγει το νέο όρο στο περιοδικό της. Επίσημη υπόσταση ως επιστήμη η λαογραφία αποκτά το 1909 με την ίδρυση της “Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρίας” (Herzfeld, 2002, σ.194).

Σύμφωνα με την Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος (1978, σ. 27, 142-143), η λαογραφία γεννιέται στην Ευρώπη την ίδια περίοδο με τον εθνικισμό για να τον ενισχύσει. Στη διάρκεια του 19ου αιώνα οι πολυεθνικές αυτοκρατορίες διαλύονται, γεννιούνται τα έθνη - κράτη και τα ανά περιοχές εθνικά κινήματα θέτουν ως προϋπόθεση τη διαμόρφωση εθνικής συνείδησης στους πολίτες των νέων εθνικών οργανισμών. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο η λαογραφία αποκτά ενεργό πολιτικό ρόλο, αναλαμβάνει να διαχωρίσει τα “εθνικά” (γηγενή) πολιτισμικά στοιχεία από τα “επίσασακτα” (δάνεια) και να θεσπίσει ιστορικά τα όρια του ελληνικού έθνους στη βάση της διάκρισης “εμείς” και οι “ξένοι” (αντιπροσωπευτικές οντότητες συνήθως γειτονικών και συχνά εχθρικών λαών).

Η λαογραφία σε ευρωπαϊκό επίπεδο εμφανίζεται στη Γερμανία των αρχών του 19ου αιώνα παράλληλα με το Ρομαντισμό και τη ρομαντική έννοια του έθνους. Οι Ρομαντικοί θεωρούν το κράτος οργανισμό που διέπεται από την “ψυχή του λαού” (Volksgeist), την οποία είναι επιβεβλημένο να εκφράζουν οι νόμοι και η κυβερνητική πολιτική. Στα συγκεκριμένα πλαίσια, η λαογραφία αναλαμβάνει να μελετήσει και να οριοθετήσει την “ψυχή του λαού”, για το λόγο αυτό χαρακτηρίζεται από το Γερμανό “γεννήτορα” της Wilhelm Riehl ως “προθάλαμος της επιστήμης του κυβερνάν”³⁸ (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.26-31).

Στην Ελλάδα αν και το τοπικό εθνικό κίνημα διέπεται από τις ιδέες του Διαφωτισμού, συνδέεται παράλληλα με την αντικρουόμενη ιδεολογία του Ρομαντισμού και τις σχετιζόμενες λαογραφικές πρακτικές. Εφαλτήριο αποτέλεσε το 1830 η γενικευμένη

³⁸ Ως κριτική στη λαογραφική έρευνα, η Κυριακίδου υποστηρίζει ότι γενικότερα το παραγόμενο αποτέλεσμα της λαογραφικής έρευνας αποτελεί συνάρτηση παραγόντων που καθορίζονται από την οπτική γωνία των λαογράφων με συνέπεια η λαογραφική γνώση να χαρακτηρίζεται ως μη αντικειμενική, ιδιοτελής και εθνοκεντρική, λόγω τους πάθους που επιδεικνύουν οι λαογράφοι στη μελέτη του δικού τους πολιτισμού (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.18-26).

αντίδραση των Ελλήνων λόγιων στις κατηγορίες του Fallmerayer, οι οποίες αμφισβητούσαν τη βιολογική καταγωγή των σύγχρονων Ελλήνων από τους αρχαίους προγόνους τους³⁹. Οι λόγιοι στην προσπάθεια αποδόμησης των θέσεων Fallmerayer εκκινούν στην αναζήτηση σύγχρονων πολιτισμικών εκδηλώσεων που προσομοιάζουν στην αρχαιότητα⁴⁰ (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.26-39). Πέραν τούτου, οι ίδιοι καλούνται να αποφασίσουν ποια γεγονότα υπήρξαν καθοριστικά μέχρι την επίτευξη της κρατικής τους υπόστασης, ταυτίζοντας κατά την *ελληνίζουσα* άποψη “την ιστορία με τον πόλεμο και τον πόλεμο με τον πατριωτικό ενθουσιασμό..”⁴¹ (Herzfeld, 2002, σ. 50). Σε παράλληλο επίπεδο με το εθνικό, οι “παραδόσεις” των διαφόρων περιοχών ανταγωνίζονται για να καθοριστεί ποια απ’ όλες προσεγγίζει καλύτερα την “καθαρή ελληνικότητα” και οι ανά τόπους λόγιοι προσπαθούν να τεκμηριώσουν πως οι περιοχές τους συνδέονται περισσότερο με την ελληνική επανάσταση και τη διατήρηση των αρχαίων ηθών και εθίμων (Herzfeld, 2002, σ.52-53).

Η Κυριακίδου (1978, σ.44-50) διαχωρίζει τις περιόδους ανάπτυξης της ελληνικής λαογραφίας από τα τέλη του 18ου αιώνα σε τρεις φάσεις, την προ-επιστημονική, την πρώτο-επιστημονική και την επιστημονική. Στις δύο πρώτες φάσεις δίνεται έμφαση στον κάθε τόπο ξεχωριστά, καθώς η οργάνωση των Ελλήνων σχετίζεται με τις αυτοδιοικούμενες κοινότητες. Αντίθετα στην επιστημονική, η οποία προωθήθηκε αρχικά από τη Βαυαρική Αντιβασιλεία, η θεματολογία της λαογραφικής έρευνας δεν αφορά το πώς εμφανίζονται τα πολιτισμικά στοιχεία σε κάθε τόπο ξεχωριστά, αλλά σε επίπεδο πανελλήνιο, παραμερίζοντας την εικόνα του υπαρκτών ελληνικών κοινοτήτων προς όφελος του εθνικού συνόλου. Στο σημείο αυτό, οι Έλληνες λόγιοι έπρεπε να διαλέξουν, αν θεωρούν το “...ζωντανό ελληνικό λαό ως εκχυδαϊσμένο - εκβαρβαρωμένο κατάλοιπο των αρχαίων Ελλήνων ή ως φυσικό και νόμιμο κληρονόμο τους” (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ. 50).

³⁹ Κατά το Herzfeld (2002, σ. 138,141) “Ο Fallmerayer δεν ήταν ο πρώτος ξένος που χλεύασε τους ισχυρισμούς του ελληνικού εθνικισμού, ήταν όμως σίγουρα ο πρώτος που χρησιμοποίησε υποτιθέμενα εθνογραφικές αποδείξεις..”. Ο ίδιος δεν ήθελε τη διάλυση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και ακολουθούσε την κυβερνητική πολιτική της Γερμανίας, η οποία έδινε μεγάλη πολιτική σημασία στην Τουρκία. Ο ίδιος υποστηρίζει επίσης ότι ο Fallmerayer δεν ήταν ένας απλός ακαδημαϊκός παρατηρητής, καθώς στο εξωτερικό οι θεωρίες του απείλησαν να υποσκάψουν τη στηρίζει στην ελληνική υπόθεση, ενώ ακόμα και ο βασιλιάς Όθωνας κατέληξε να ασπάζεται τις θέσεις του.

⁴⁰ Ο Michael Herzfeld (2002, σ. 27,29) υποστηρίζει πως “η ανάπτυξη της λαογραφίας στην Ελλάδα μπορεί να κατανοηθεί μόνο μέσα στο πλαίσιο μιας ιδεολογίας προσανατολισμένης προς το εξωτερικό, διαρκώς ευαίσθητης στα σχόλια και την κριτική των ξένων”, ενώ όσον αφορά την επιρροή των λαογράφων στην ανάπτυξη του έθνους αναφέρει ότι “η εισφορά τους στη διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας ήταν το ίδιο ξεχωριστή και σημαντική όσο και εκείνη των στρατιωτικών και πολιτικών ηγετών στους αντίστοιχους τομείς”.

⁴¹ Ο όρος “ελληνίζουσα” συνδέεται με τη συζήτηση γύρω από την ονομασία Έλληνες. Η ονομασία απαντάται σε περιορισμένο βαθμό στις ελληνικές αγροτικές παραδόσεις, ενώ η επιβίωση της αποκτά μεγάλη σημασία για την εθνικιστική ιδεολογία την οποία ο Herzfeld ονομάζει “ελληνίζουσα”. Το αντεπιχείρημα των επικριτών της “ελληνίζουσας” θέσης αφορά τις ονομασίες “Ρωμιοί” και “Ρωμαίικα” (γλώσσα), οι οποίες είναι περισσότερο υπαρκτές στον ελληνικό χώρο (Herzfeld, 2002, σ.46-47).

Από το συγκεκριμένο ζήτημα προκύπτουν δυο τάσεις στις τάξεις των Ελλήνων λογίων, μία που υποστηρίζει ότι οι Έλληνες πρέπει να ξαναζήσουν ή να ξαναμιλήσουν σαν τους αρχαίους στον τόπο τους (αρχαϊσμός) και μία που ορίζει ότι ο σύγχρονος ελληνικός λαός διατηρεί το αναφαίρετο και φυσικό δικαίωμα να ζήσει όπως είναι, με την καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας, την φροντίδα της εκπαίδευσης του και τις νεότερες πολιτισμικές του εκδηλώσεις, οι οποίες και αποτελούν στην πράξη το ερευνητικό αντικείμενο της λαογραφίας.

Αναλυτικότερα στην πρωτό-επιστημονική λαογραφική φάση η ενότητα του ελληνικού γένους βρίσκεται στο παρόν, άρρηκτα συνδεδεμένη με τη γλώσσα του σύγχρονου ελληνικού λαού και τη μορφή που παρουσιάζεται αυτή στα δημοτικά τραγούδια. Την πρώτη λαογραφική μελέτη στο παραπάνω πλαίσιο αποτέλεσε το 1824 η έκδοση με τίτλο “Συλλογή δημοτικών τραγουδιών της νεότερης Ελλάδας” (α΄ τόμος) από τον Claude Fauriel. Με την έναρξη της επιστημονικής φάσης το ερευνητικό ενδιαφέρον μεταφέρεται στο παρελθόν. Η λαογραφία αναλαμβάνει πλέον να αποδείξει την κοινή καταγωγή των Ελλήνων στο πεδίο σύγκρισης των ομοιοτήτων των σύγχρονων εκδηλώσεων του ελληνικού λαού με τις αντίστοιχες των αρχαίων. Στο παραπάνω σχήμα οι σύγχρονες εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής αντιμετωπίζονται ως αρχαϊκά “ζώντα μνημεία” και χαρακτηρίζονται πλέον από αρχαιολογικό και όχι φιλολογικό ενδιαφέρον (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.89).

Ο Νικόλαος Πολίτης, πρώτος λαογράφος της επιστημονικής περιόδου, δημοσιεύει το 1871 τη “Μελέτη επί του βίου των νεότερων Ελλήνων” με στόχο την ανάδειξη στοιχείων που αποδεικνύουν τη συνέχεια του νεότερου και του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Ο ίδιος ασχολείται με τη διαχρονική διερεύνηση των λαογραφικών φαινομένων αναζητώντας την ιστορική τους καταγωγή, επηρεασμένος όμως παράλληλα από το κλίμα της εθνολογίας της εποχής τα τοποθετεί σε πανανθρώπινη διάσταση συγκρίνοντάς τα επίσης με πολιτισμικές εκδηλώσεις άλλων λαών (συγκριτική θεωρία). Η μέθοδος αυτή εγκαταλείφθηκε σταδιακά όταν διαμορφώθηκε η άποψη ότι υπάρχει μια συγκεκριμένη λογική στη γεωγραφική κατανομή των φαινομένων, η οποία δεν δύναται να εξηγηθεί με την ψυχική ενότητα του ανθρώπινου γένους, ούτε με τις παρόμοιες πολιτισμικές συνθήκες που προκαλούν οι πανομοιότυπες εκδηλώσεις της ανθρωπίνης ψυχής. Αναζητήθηκε έτσι, όχι η πολυγένεση ή η αυτόματη γένεση των φαινομένων, αλλά η πορεία τους στο χώρο και το χρόνο (ιστορική μέθοδος) (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.91-100).

Σύμφωνα με το Στίλπων Κυριακίδη, εισηγητή της ιστορικής μεθόδου, υπήρξε αναγκαίο τα πολιτισμικά στοιχεία να εξετάζονται πλέον βάσει της ενότητας ενός πολιτισμού ή της ξενικής επίδρασης. Οι λαογράφοι άρχισαν να διαχωρίζουν τα ιθαγενή και τα δάνεια στοιχεία, ενώ περιόρισαν με εθνοκεντρική οπτική το χάρισμα της εφευρετικότητας σε ορισμένους μόνο λαούς, υποβαθμίζοντας τους υπόλοιπους σε παθητικούς δέκτες των αγαθών του πολιτισμού. Το “δάνειο” απέκτησε έννοια υποτιμητική και η λαογραφία οδηγήθηκε στο να αναγάγει σε εθνικό χρέος το διαχωρισμό ιθαγενών και δάνειων εκδηλώσεων⁴² (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.126-131).

Σημαντική για τη λαογραφία υπήρξε η θεωρία των “επιβιωμάτων” του Άγγλου ανθρωπολόγου Έντουαρντ Μπάρνερτ Τάιλορ (1865). Ο όρος του Τάιλορ βασίστηκε στην εξελικτική θεωρία του πολιτισμού και τη λογική ότι ορισμένες εκδηλώσεις των παλαιότερων πολιτισμικών στρωμάτων διατηρούνται στα επόμενα λόγω της δύναμης της συνήθειας και της συντηρητικότητας των λαών. Τα “επιβιώματα” παρουσιάζονται επίσης σε μεγαλύτερο βαθμό στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, οι οποίες και ταυτίζονται με το λαό που μελετάει η λαογραφία (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.150-151). Ο Πολίτης υιοθέτησε την παραπάνω θεωρία, ενσωμάτωσε τον όρο “επιβιώματα” στον ορισμό της λαογραφίας, ενώ ο ίδιος στις εργασίες του παρέπεμπε στον Τάιλορ για να υποστηρίξει την “ελληνίζουσα” εκδοχή του αποκλείοντας όμως θεωρητικές παραμέτρους που δεν ταίριαζαν στον ελληνικό εθνικισμό (Herzfeld, 2002, σ.181). Η διαφορά της χρήσης των “επιβιωμάτων” μεταξύ Τάιλορ και Πολίτη συνίσταται όσον αφορά τον πρώτο στη σύνδεση με την αποκατάσταση της λογικής του ανθρώπινου γένους και τη πιστοποίηση της πορείας του προς τις ανώτερες μορφές πολιτισμού, ενώ για το δεύτερο η χρήση τους περιορίζεται αποκλειστικά στο πεδίο της ιστορικής καταγωγής και τη σύνδεση με την αρχαιότητα μέσω των “ζώντων μνημείων”⁴³ (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.150-151).

Σε δεύτερο επίπεδο οι τοποθετήσεις των ξένων επηρέασαν και προβληματίσαν τους Έλληνες επιστήμονες σε σχέση με το αν θα έπρεπε να συνδυάσουν τη θεωρία της

⁴² Τη μέθοδο του Κυριακίδη, εμπλούτισε μετέπειτα ο Γ. Α. Μέγας, με τη “φιλανδική” γεωγραφική ιστορική μέθοδο, ή οποία σχετίστηκε με τα αποκαλούμενα ως “μνημεία λόγου” φαινόμενα (είδη λαϊκής ή προφορικής λογοτεχνίας). Το ενδιαφέρον της μεθόδου αυτής, σχετίζεται με την αποκατάσταση της υποτιθέμενης αρχικής μορφής του λογοτεχνικού φαινομένου, μέσω της διερεύνησης της διαδικασίας μεταβολής του, με στόχο την απαλοιφή του αρχικού από τις νεότερες προσθήκες (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978).

⁴³ Ο Herzfeld (2002, σ. 193) για τον Πολίτη και τα “επιβιώματα” αναφέρει, “..για τον Πολίτη, τα πολιτισμικά “επιβιώματα” σήμαιναν κυριολεκτικά τη φυσική επιβίωση του ίδιου του έθνους. Το έθνος που δε θυμόταν την ταυτότητα του έπαινε να είναι έθνος. Έτσι, ο “βίος” του έθνους εξαρτιόταν από την αναγνώριση και διατήρηση των “επιβιωμάτων” του. Αντίστροφα, η “επιβίωση” της εθνικής ταυτότητας στο παρελθόν και το παρόν μπορούσε να κατανοηθεί μόνο με τη μελέτη του εθνικού βίου”.

πολιτισμικής επιβίωσης με μία τουλάχιστον τυπική αποδοχή της χριστιανικής πίστης. Ήδη από το Ζαμπέλιο το 1852 και τον Budinger το 1866, υπήρξαν αφηγηματικά τραγούδια με αναγνωρίσιμα γεγονότα και ονόματα βυζαντινού χαρακτήρα, ενώ το 1875 ο φιλολογικός κόσμος μαθαίνει για πρώτη φορά την ανακάλυψη του “έπους του διγενή ακρίτα”. Το 1907 ο Πολίτης δημοσιεύει τη μελέτη, “Το εθνικόν έπος των νεότερων ελλήνων”. Αρχίζει έτσι και εκείνος να επιβεβαιώνει την πεποίθηση του Ζαμπέλιου ότι το Βυζάντιο αποτελεί κρίκο σύνδεσης μεταξύ του λαϊκού πολιτισμού των αρχαίων και των νεότερων χρόνων (Herzfeld, 2002, σ.165).

Σύμφωνα με το Herzfeld (2002, σ. 206-208) μέσω των λαογραφικών εκδόσεων που αναφέρθηκαν κατοχυρώνεται “..η εδαφική έκταση του ελληνισμού..”, η οποία “..διεκδικείται από τα ίδια τα τραγούδια, ενώ το σύνορο καθορίζεται σαφώς ως εκείνο που χωρίζει τον ελληνισμό (και όχι το χριστιανισμό) από το ισλάμ”. Το γεγονός αυτό αφορά στη φιλολογική ενσάρκωση της μεγάλης ιδέας και την εμπλοκή του Πολίτη στο αλυτρωτικό κίνημα.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι “η χρήση του λαϊκού πολιτισμού ως εθνικού ιδανικού”, δημιούργησε την εθνική συσπείρωση που χρειάστηκε ο γερμανικός εθνικοσοσιαλισμός στη βάση της “..ενότητας του λαού ως φυλετικής ομάδας και του λαϊκού πολιτισμού ως κοινού τρόπου ζωής..”. Με τον ίδιο τρόπο στην Ελλάδα θα προωθηθεί στα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά το πλαίσιο του υποσχόμενου “Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού”. Επιπλέον, η ιδεολογικά φορτισμένη χρήση των εννοιών του λαού και του λαϊκού πολιτισμού από το 1880 και έπειτα, αποτέλεσε γενικότερα τη βασική συνάρτηση στον ορισμό της λαογραφίας ως “επιστήμης του λαϊκού πολιτισμού” (Κυριακίδου - Νέστορος, 1978, σ.184-185).

4.2. Κρητική μουσική και “αρχαίο παρελθόν”

Ο Παύλος Βλαστός (1836 - 1926) κατάγονταν από το χωριό Βιζάρι της επαρχίας Αμαρίου (Ν. Ρεθύμνου). Ο ίδιος ξεκίνησε σε ηλικία 24 ετών το 1860 τη συστηματική συλλογή λαογραφικού υλικού της Κρήτης, το οποίο ταξινόμησε σε 94 χειρόγραφους τόμους. Πρόλαβε να δημοσιεύσει μικρό μέρος της συλλογής του στο βιβλίο του “Ο Γάμος εν Κρήτη” και σε εφημερίδες. Σύμφωνα με το Δημήτρη Σγουρό (2011, σ.7-9), λυράρη και μελετητή του έργου του, ο Βλαστός σε μία ταραγμένη από τις επαναστάσεις περίοδο, αντέδρασε μέσω της έρευνας του στην προσπάθεια της ελληνικής άρχουσας τάξης να μεθοδεύσει τον “εκδυτικισμό” και “εκμοντερνισμό” της παράδοσης. Στην έρευνα του πλαισιώνεται επίσης

η αντίδραση του στις θέσεις του Fallmerayer περί καταγωγής των σύγχρονων Ελλήνων από σλαβικά φύλα. Στόχος του ήταν να καταδείξει τη συνεχή παρουσία των Ελλήνων στον ελληνικό χώρο, γεγονός που όπως υποστηρίζει μαρτυρούν τα ήθη, τα έθιμα, οι παραδόσεις, οι αντιλήψεις, τα τραγούδια και οι χοροί ως πολιτισμικές εκδηλώσεις, οι οποίες έχουν μείνει αναλλοίωτες από την αρχαιότητα. Στην αθηναϊκή εφημερίδα “Μουσική Φόρμιγξ” το 1908, αναφέρει ο ίδιος ότι κατά τη διαμονή του στο Ηράκλειο την περίοδο 1860-1864, κατέγραψε σε βυζαντινή παρασημαντική περίπου 400 δημώδη άσματα. Σε αυτά υποστηρίζει ότι διασώζονται αρχαίες ελληνικές μελωδίες που περιγράφουν ιστορικά ηρωικά γεγονότα της Κρήτης.

Ο Δημήτρης Σγουρός (2011, σ.10) στην έρευνα του κατάφερε να συγκεντρώσει περίπου 200 κρητικά τραγούδια από το υλικό του Βλαστού. Σε αυτά περιλαμβάνονται μη χορευτικά τραγούδια, ερωτικά, ηρωικά, ιστορικά, της παρέας, ρίμες, παραλογές, της τάβλας, του γάμου, κάλαντα και νανουρίσματα, ενώ στο χορευτικό ρεπερτόριο, χαρακτηριζόμενο ως “υπορχήματα” περιλαμβάνονται χανιώτικα συρτά, κοντυλιές, νησιώτικα συρτά, μελωδίες του πεντοζάλη, της σούστας, του μαλεβιζιώτη, σκοποί με σατυρικό στίχο κ.ά.

Από τις σημαντικές καταγραφές που παρουσιάζονται στην έκδοση του Σγουρού (2011, σ.35), όσον αφορά την ιστορικότητα κάποιων χορών είναι οι “Δοξαριές ή κοντυλιές του χορού Πεντοζάλη. - Ηρώων, στρατιωτών χορός, (αρχαία όρχησις) Κρητών”. Για τον Πεντοζάλη συγκεκριμένα αναφέρει ο Βλαστός ότι διαδόθηκε από τους ορεινούς όγκους της επαρχίας Αμαρίου μετά την επανάσταση του 1821 σε όλο το νομό Ρεθύμνου και αργότερα σε όλη την Κρήτη. Οι στίχοι που περιέχονται στο συγκεκριμένο πεντοζάλι είναι κοινωνικοί - ερωτικοί και όχι πολεμικοί⁴⁴.

Ενδεικτική επίσης ως προς το ρεπερτόριο ανά περιοχή είναι η καταγραφή, “Σκοπός του Συρτού” το 1863 στο Ηράκλειο, ο οποίος αναφέρεται ως διαδεδομένος και στο Ρέθυμνο, γεγονός που αποδεικνύει την από τότε παρουσία των συρτών σε περιοχές εκτός του νομού Χανίων. Για το ίδιο θέμα πρέπει να αναφερθεί ότι στο ηχητικό υλικό που παρουσιάζεται από το Σγουρό, υπάρχουν πολλά συρτά τα οποία ακούγονται για πρώτη φορά και δεν παρουσιάζονται στις συγκεκριμένες και δομημένες ανά συνθέτη αναφορές των μελετητών και της “προφορικής παράδοσης” του τοπικού πλαισίου της Κισαμίτικης μουσικής. Καταγράφεται ακόμα το γνωστό αστικό τραγούδι του “χαλεπιανού” με τίτλο “Ωφ’ αν

⁴⁴ “Άλλο χορό δε ρέγομαι ωσάν το πεντοζάλη, που που πάει τρία ζάλα ομπρός και δύο γιαγέρνει πάλι”, “Άλλο χορό δε ρέγομαι ωσάν το πεντοζάλη, απού τον εχορεύουνε ούλοι μικροί μεγάλοι”, “έλα κερά μου στο χορό και μην παρακαθίζεις κι απόκειδα’σαι γνωριστή πως τονε λαχταρίζεις” (Σγουρός, 2011, σ. 34).

πλαγιάσω κι αν ξυπνώ”, γεγονός που δείχνει την ύπαρξη του συγκεκριμένου ρεπερτορίου ήδη από τα μέσα ή τα τέλη του 19ου αιώνα. Τέλος, ο χορός της Σούστα καταχωρείται από το Βλαστό ως συνώνυμος του αρχαίου χορού “Πυρρίχη”, θέση που υιοθετεί μεταξύ άλλων παραμέτρων και η έρευνα για τους κρητικούς χορούς κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, όπως θα δούμε παρακάτω (Σγουρός, 2011, σ.57-67).

Ο Ηρακλειώτης μουσικός Γεώργιος Ι. Χατζιδάκης γεννήθηκε το 1871. Ο ίδιος αποτελεί έναν από τους πρώτους μελετητές της κρητικής μουσικής που παράγουν καθαρά μουσικολογικό λόγο, που έχει δηλαδή ως πεδίο έρευνας την ανάλυση της μουσικής και του χορού και όχι την απλή λαογραφική συλλογή υλικού. Η τοποθέτηση του ως προς την μελέτη της μουσικοχορευτικής “παράδοσης” της Κρήτης, εντάσσεται όπως και του Βλαστού στο γενικότερο λαογραφικό κλίμα της εποχής, στοχεύοντας στη τεκμηρίωση της αδιάκοπης συνέχειας της από το Μινωικό πολιτισμό μέχρι τον 20ό αιώνα. Η πρώτη του δημοσίευση παρουσιάζεται στην ετήσια φιλολογική και επιστημονική επιθεώρηση “Κρητική Στοά” το 1909 (Χατζιδάκης, 1909), ενώ το 1958 σε μεγάλη ηλικία πλέον εκδίδει το βιβλίο “Κρητική Μουσική, ιστορία, μουσικά συστήματα τραγουδια και χοροί” στο οποίο εμπεριέχεται το σύνολο της έρευνας του.

Η μελέτη του για τη μουσική της Κρήτης ξεκινάει από τους Μινωικούς χρόνους. Ο Χατζιδάκης (1958, σ.17) περιγράφει το αγγείο της Αγίας Τριάδας που βρίσκεται στο αρχαιολογικό μουσείο Ηρακλείου και την απεικόνιση ομάδας τραγουδιστών ανάμεσα σε αγρότες που “ψάλλουν” με τη συνοδεία του θρησκευτικού οργάνου “Σείστρον” (“είδος κροτάλου εν χαλκό”). Υποστηρίζει ότι η μουσική της περιόδου δεν είχε μόνο θρησκευτικό αλλά και κοινωνικό χαρακτήρα, ενώ οι εμφύλιοι πόλεμοι και οι εξωτερικοί “εισβολείς” συντέλεσαν τελικός στην απότομη έκλειψη του Μινωικού πολιτισμού.

Στη συνέχεια της θεώρησής του αναφέρει ότι ο πολιτισμός της Κρήτης από τότε έμεινε στο σκοτάδι όσον αφορά τη γνώση μας για αυτόν, μέχρι τον 8ο μ.Χ. αιώνα και τη μετάβαση του νομοθέτη και μουσικού Θαλήτα στη Σπάρτη. Ο τελευταίος, “μετέφερε” τον “κρυμμένο” για αιώνες μουσικό πολιτισμό της Κρήτης επηρεάζοντας την ηπειρωτική Ελλάδα. Εισήγαγε εκεί τη λατρεία στο θεό Απόλλωνα και το φρυγικό αυλό που είχαν φέρει στη Κρήτη οι μυθικοί Κορύβαντες συνδέοντας τον με την “κιθάρα” (αρχαία λύρα) που υπήρχε ήδη στην υπόλοιπη Ελλάδα. Ο Θαλήτας επίσης δίδαξε τον πολεμικό χορό των Κρητών, την Πυρρίχη και επέβαλε τη μουσική ρυθμική ζωντάνια που υπήρχε στις μουσικές και τους χορούς της Κρήτης (Χατζιδάκης, 1958, σ.19-20).

Για τον 3ο π.Χ. αιώνα ο Χατζιδάκης (1958, σ.23-27) ταυτίζει τις κρητικές μονωδίες με το “φρυγικό γένος” και υποστηρίζει ότι χρησιμοποιήθηκαν από το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη στα έργα τους. Όσον αφορά τους αμέσως επόμενους αιώνες αναφέρει ότι οι Αχαιοί και Δωριείς κατακτητές δε πρόσφεραν τίποτα στη πολιτισμική ζωή του νησιού. Την περίοδο αυτή, οι Ετεοκρήτες (αληθινοί Κρητικοί) συγκεντρώθηκαν στην ανατολική Κρήτη, διατηρώντας με αυτό το τρόπο τα ήθη, τα έθιμα και τη γλώσσα τους όπως τα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, ενώ από τότε μόνο κατά τα τελευταία έτη της “Ένετοκρατίας” επικράτησε στο νησί μερική ελευθερία με την ανάπτυξη του κρητικού θεάτρου και των ποιητικών έργων του Κορνάρου και του Χορτάτζη. Κατά τους βυζαντινούς χρόνους, υπήρξαν πολλοί ξακουστοί υμνογράφοι, μουσικοί, όπως ο Γεώργιος ο Κρης, ενώ μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης η πνευματική ζωή του “έθνους” συγκεντρώθηκε στην Κρήτη, όπου δημιούργησε σημαντικές σχολές στα πεδία της ζωγραφικής και της μουσικής. Για τον 16ο αιώνα μια από τις λίγες πληροφορίες που υπάρχουν, σύμφωνα πάντα με το Χατζιδάκη, αφορά τον κρητικό Ευστάθιο Σκορδίλη, ο οποίος δίδασκε μουσική στη Βενετία και δημιούργησε παράλληλα σχολή βυζαντινής μουσικής στα Χανιά, επηρεάζοντας τα σημερινά κρητικά τραγούδια.

Στην συνέχεια του βιβλίου, ο Χατζιδάκης (1958) παρουσιάζει αναλυτικά και συσχετίζει τα μουσικά τροπικά συστήματα των αρχαίων Ελλήνων και των Βυζαντινών. Τα συγκρίνει επίσης με τα τροπικά συστήματα των λαών της Ανατολής και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι καθώς οι λαοί αυτοί κατέκλυσαν τον ελληνικό χώρο, οικειοποιήθηκαν τη μουσική του ανώτερου αρχαιοελληνικού πολιτισμού και κατ’ επέκταση του Μινωικού ως κοιτίδα του πρώτου.

Για το “ριζιτικό” αναφέρει ότι οι Πελασγοί που αποτέλεσαν τον αρχικό γηγενή πληθυσμό της Κρήτης και η μετέπειτα εγκατάσταση των κατακτητών Κυδώνων, Αχαιών και Δωριέων, συνέτεινε μέσω της πολιτισμικής πρόσμιξης στην ανάπτυξη των φωνητικών τραγουδιών που γνωρίζουμε μέχρι σήμερα. Τα τραγούδια αυτά μεταγενέστερα είχαν πολλές φορές ερωτικό αλληγορικό στίχο για να παραπλανούν τους “*Τουρκοκρητικούς*” ακροατές, αποτέλεσαν δε “*ύμνους της ελευθερίας*”, εκφράζοντας τα “*ιδανικά της φυλής*”. Διατήρησαν επίσης “*αυτούσιον το σύντονον διατονικόν γένος των Αρχαίων Ελλήνων*” (Χατζιδάκης, 1958, σ.96-102).

Οι παλαιοί σκοποί που απαντώνται σήμερα, κατά τον Χατζιδάκη (1958, σ.131), στηρίζονται σε κλίμακες των αρχαίων διατονικών τρόπων, ενώ πρωτεύουσα θέση σε αυτούς έχει ο

λεγόμενος “Καστρινός σκοπός ή Κανακάρης”. Αντίθετα, αναφέρει ότι τα τραγούδια των “Τουρκοκρητικών” τα αποτελούν “τούρκικα ταξίμια και σαρκιά επενδεδυμένα με Ελληνικούς στίχους..” και δε έχουν θέση στη μουσική της Κρήτης. Όσον αφορά τη μουσική των κρητικών χορών, οι κάτοικοι της ανατολικής Κρήτης αναπαράγουν πίστα τις μελωδίες σε σχέση με τους κατοίκους της δυτικής όπου παρατηρούνται καινούργιες προσθήκες και συνθέσεις. Οι αρχαιότεροι παίχτες της λύρας και του βιολιού τις χρωματίζουν θαυμάσια, ενώ ο ίδιος θυμάται για τον γνωστό “Τούρκο” βιολιστή Σαλή από την Ιεράπετρα, του οποίου καταγράφει τους σκοπούς, ότι αν και “...αρχάριος ή ξένος εκτελεστής απαντά πολλές δυσκολίας εις την εκτέλεσιν των φράσεων του χορού, διότι πρέπει να αισθάνεται ταύτας όπως τας τραγουδά ο λαός διά να επιτύχη τον ακριβοί αυτών τονισμόν” (Χατζιδάκης, 1958, σ.136-140).

Υποστηρίζει ακόμα ότι η ταύτιση των σκοπών της ανατολικής Κρήτης με την περίοδο της “ενετοκρατίας” και τους ευρωπαϊκούς μουσικούς τρόπους είναι λανθασμένη, ενώ την παρουσία του χρωματικού γένους στους σκοπούς την αποδίδει σε ελλιπής αρχαίες κλίμακες πριν την καθιέρωση του συστήματος του Πυθαγόρα. Τα σύγχρονα μουσικά όργανα αντίθετα, πέρα από τα πνευστά και τον ταμπουρά είναι μη ελληνικά, ενώ σχετικά με τη θέση της λύρας ως μεταγενέστερο κεντρικό όργανο υποστηρίζει ότι μέχρι την εισαγωγή της το 17ο αιώνα οι χοροί ήταν κυρίως φωνητικοί. Η καταγωγή της λύρας σχετίζεται με την Ινδία, απαντάται επίσης ως όργανο στους Λάζους Έλληνες κατοίκους του Πόντου στην Τουρκία και προσομοιάζει με το αραβικής προέλευσης τοξωτό Ρεμπέκ (Χατζιδάκης, 1958, σ.139-176).

Οι κρητικοί χοροί γενικότερα, κατά το Χατζιδάκη (1958), συνδέονται με τους “οργιαστικούς” χορούς που εισήγαγαν από τη Φρυγία οι Ιδαίοι Δάκτυλοι, οι Κορύβαντες και οι Κουρήτες. Στα αρχαιολογικά ευρήματα της Κνωσού παρατηρείται επίσης η “οργιαστική” χορευτική διάσταση. Οι χώροι των Κουρητών συνδέονται με τη λατρεία των θεών και από εκεί προέρχονται διάφοροι πολεμικοί και κοινωνικοί χοροί της Κρήτης, όπως η Πυρρίχη, ο Ορσίτης κ.ά.. Από την άλλη, οι σύγχρονοι κρητικοί χοροί ανήκουν ευρύτερα στην κατηγορία των “γεράνιων” λόγω του κυκλικού σχηματισμού και το κράτημα των χεριών που μιμείται την πτήση των γερανών. Διακρίνονται σε συρτούς και πηδηχτούς, οι πηδηχτοί απαντώνται σε όλη τη Κρήτη και οι συρτοί στα Χάνια και το Ρέθυμνο. Ο χορός που έχει άμεση καταγωγή από τον πολεμικό Πυρρίχη είναι ο Καστρινός ή Μαλεβιζιώτης. Ο ρυθμός του χορού έχει ρυθμό 5/8 και η διάρκεια των βηματισμών του 6 μουσικά μέτρα, γεγονός που τεκμηριώνει το συσχετισμό του με τον Πυρρίχιο. Απεναντίας τα μελωδικά

μοτίβα του Καστρινού αναπτύσσονται σε διάρκεια 4 μέτρων. Το φαινόμενο αυτό καταδεικνύει, σύμφωνα με το Χατζιδάκη (1958), ότι τα βήματα διατηρούν την αρχαία τους μορφή σε διάσταση με τη μουσική, η οποία προσαρμόστηκε στην εφαρμογή του δεκαπεντασύλλαβου στίχου που καθιέρωσαν οι μουσικοί της Δύσης τους τελευταίους αιώνες. Τέλος, ιδιαίτερο γνώρισμα της ταύτισης του Μαλεβυζιώτη και του Πυρρήχιου αποτελούν τα “κυβίσματα” ή ακροβατικά γυμνάσματα.

Σχετικά με τις “*όρτσες*” των Ανωγείων (2/4), περιγράφει ότι αναπτύσσονται σε 5 βήματα ή ζάλα και σχετίζονται με τον αρχαίο “*ορσίτη*” των Κρητών, καθώς αν και ως χορός είναι “ζωηρός και γοργοκίνητος”, στις κινήσεις του δεν απεικονίζονται πολεμικοί σχηματισμοί. Στον Πεντοζάλη (2/4) οι καταλήξεις χορού και μελωδιών συμπίπτουν. Αρχικά έφερε την “τριγωνική” μορφή των χορών της ανατολικής Κρήτης, όμως μεταγενέστερα προστέθηκαν σε αυτόν τρεις ακόμα βηματισμοί διαμορφώνοντας τη σημερινή “*τετράγωνη*” μορφή του. Σε αντίθεση με την επικρατούσα άποψη που τον συνδέει με τον Πυρρήχιο, οι βηματισμοί και οι κινήσεις του δεν ταυτίζονται με εικόνες μαχών. Συνολικά οι χοροί εκτός τον Καστρινό και εν μέρει τη Σούστα Ρεθύμνης χαρακτηρίζονται ως “*υπορχήματα*” λόγω του “*τετράγωνου*” μετρικού τύπου των βηματισμών τους (Χατζιδάκης, 1958, σ. 218, 221, 226).

Σύγχρονα βιβλία για τη μουσικοχορευτική παράδοση της Κρήτης έχουν γραφτεί από τον Αγησίλαο Αλιγιζάκη (2008), ιατρό και χορευτή του Λυκείου Ελληνίδων και από το χοροδιδάσκαλο, πολιτισμολόγο Ιωάννη Τσουχλαράκη (2000 & 2004). Σύμφωνα με τον πρώτο στους κρητικούς χορούς αποδίδονται τρεις ιδιαιτερότητες, η καταγωγή τους από τη Μινωική περίοδο, οι επιρροές των διάφορων κατακτητών που πέρασαν από το νησί και η εντέλει διατήρηση των αρχαίων στοιχείων της μουσικής και του χορού πάρα τις επιρροές αυτές. Οι χοροί με θρησκευτική και τελετουργική δράση αποτελούν αυτούς με τις λιγότερες εξωγενείς επιδράσεις, χαρακτηριστικό που υπάρχει σε διαφορετικό βαθμό σε όλους τους κρητικούς χορούς, οι οποίοι “*..διασώθηκαν αυτούσιοι στις μέρες μας*” (Αλιγιζάκης, 2008, σ.10).

Ως βασικές πηγές της μελέτης του, ο Αλιγιζάκης (2008, σ.13) αναφέρει τους συγγραφείς της αρχαίας Ελλάδας και τις γραπτές μαρτυρίες ξένων μελετητών και περιηγητών των τελευταίων αιώνων, ενώ οι όποιες ελλείψεις αναφορών οφείλονται στον τουρκικό ζυγό και τη μικρή πνευματική ανάπτυξη των υπόδουλων Ελλήνων με συνέπεια τη μη καταγραφή ηθών και εθίμων. Παράδειγμα της καταπίεσης των κατακτητών αποτελεί ο πεντοζάλης, ο

οποίος δεν επιτρέπονταν να χορεύεται στα πανηγύρια υπό την παρουσία Τούρκων για να μην τονωθεί “*το φρόνιμα των υποδούλων*”.

Όσον αφορά το οργανολόγιο από την αρχαιοελληνική εποχή μέχρι τις μέρες μας, εξελίχθηκε ανά περίοδο περνώντας από διάφορες φάσεις. Στη κρητική μουσική παλαιότερα είναι τα ποιμενικά πνευστά και μετέπειτα το λυράκι, η λύρα, το βιολί από το 1920 και άλλα, τα οποία συνολικά απαντώνται με ανομοιόμορφη γεωγραφική κατανομή. Τα πνευστά ως παλαιότερα παραγκωνίστηκαν λόγω της επικράτησης της μουσικής κουλτούρας των πόλεων. Στη Κίσαμο παρουσιάζεται το βιολί λόγω της κοντινότερης γεωγραφικά θέσης της με τη Ευρώπη. Το βιολί επίσης συνδέεται με τη Σητεία, αν και σήμερα ακούγεται και η λύρα πολύ, ενώ στους νομούς Χανίων, Ρεθύμνου και Ηρακλείου “*κυριαρχεί*” η λύρα (Αλιγιζάκης, 2008, σ.23).

Ως βάση όλων των κρητικών χορών, ο Αλιγιζάκης (2008, σ.55-61), αναφέρει το βηματισμό της Σούστας, διαχωρίζοντας το συγκεκριμένο χορευτικό μοτίβο σε σιγανές σούστες (συρτός) και πηδηχτές (πεντοζάλης, μαλεβυζιώτης) με βασική μελωδική φόρμα το μοτίβο της “*κοντυλιάς*”. Η ορολογία της λέξης Σούστα εντοπίζεται στο αρχαίο παρελθόν με τεκμήρια την παλαιότητα της ελληνικής γλώσσας σε σχέση με την λατινική και την άρνηση των Κρητών να δεχτούν δάνεια ονόματα των χορών τους από τους ανά τους αιώνες κατακτητές. Η ρίζα της λέξης εντοπίζεται στα αρχαία ελληνικά με το ρήμα “*σεύω*” (σπρώχνω) και στην κρητική διάλεκτο με το “*σειέμαι*”. Η Σούστα ανήκε στους πολεμικούς χορούς της Πυρρίχης, η οποία χορεύονταν από ζεύγος μαχητών με όπλα και βοηθούσε στην εξάσκηση της μάχης. Με την πρόοδο του χρόνου και τη συμμετοχή στα “*διονυσιακά*” μυστήρια προσδόθηκε σε αυτή το ερωτικό στοιχείο. Τα τρία βήματα της Σούστας εντοπίζονται στο έργο του Αριστοτέλη και στη ρήση “*το παν και τα πάντα τοις τρισίν ωρίσται*”, ενώ όλοι οι ελληνικοί χοροί που ονομάζονται “*χοροί στα τρία*” έχουν στη δομή τους το παραπάνω βηματισμό.

Σύμφωνα με τον Αλιγιζάκη (2008, σ.61), στο σύνολο τους οι χώροι της Κρήτης βασίζονται σε ένα κοινό χορευτικό σχηματισμό, συμπεριλαμβανομένων και τις λαβές των χεριών. Σήμερα έχουν προστεθεί ομαδικές ή ατομικές φιγούρες και χορογραφίες πολλές φορές υπερβολικές υπερτονίζοντας τη θεατρική τους απόδοση.

Στο άρθρο “*Κρητικός χορός*” του ίδιου μελετητή, από τη συλλεκτική βιβλιογραφική και δισκογραφική έκδοση κρητικής δισκογραφίας 78 στροφών “*Μήλιε μου Κρήτη απ’ τα παλιά*” (2016), υποστηρίζεται ότι οι χοροί αποτελούν τους ακρογωνιαίους “*πολιτισμικούς λίθους*”

του κρητικού λαού. Ο κρητικός χορευτής με το άνοιγμα των χεριών του αγκαλιάζει όλη την Κρήτη, τα ζάλα του “χωρίς λόγια” διηγούνται “..τις μάχες του κρητικού λαού, τον έρωτα για τη ζωή, ενώ ταυτόχρονα υψώνουν προσευχή στο δημιουργό” (Αλιγιζάκης, 2016, σ.73).

Ο συρτός παρουσιάζει θρησκευτικά στοιχεία στο βηματισμό του, χορεύεται από άντρες με τον πρωτοχορευτή να συμβολίζει τον καπετάνιο που οδηγεί τα παλικάρια στη μάχη. Οι πηδηχτοί χοροί ως πυρρίχιοι και εκείνοι έχουν το πολεμικό αλλά και το θρησκευτικό στοιχείο με το χτύπημα των ποδιών στη γη. Το ερωτικό στοιχείο κυρίαρχη στη σούστα, συμπληρώνοντας το τρίπτυχο που απαντάται στους κρητικούς χορούς, “θρησκευτικό, πολεμικό, ερωτικό”. Για τις απαρχές Συρτού και Πεντοζάλη, αναπαράγονται από τον Αλιγιζάκη, οι θέσεις του Κώστα Παπαδάκη ή Ναύτη και του Ιωάννη Τσουχλαράκη. Οι θέσεις αυτές αποδίδουν την καταγωγή - δημιουργία τους ως μελωδικές και χορευτικές φόρμες στο ιστορικό πλαίσιο της αλώσεως της Κωνσταντινούπολης και των κρητικών επαναστάσεων κατά την οθωμανική περίοδο (Αλιγιζάκης, 2016, σ.73-74). Σε αυτές θα αναφερθούμε αναλυτικά παρακάτω, καθώς προβάλλουν και αναπαράγονται σήμερα ως επικρατούσες εκδοχές της προφορικής παράδοσης για τη μουσική της Κρήτης.

4.3. Η προέλευση της λύρας και η χρονολογική “διαστρωμάτωση” των λαϊκών οργάνων στον ελληνικό χώρο

Η πρόσφατη και καλά τεκμηριωμένη έρευνα του Νίκου Μαλιάρα (2012, σ.50-52) για τη λύρα αναφέρεται στη βυζαντινή της προέλευση και την πορεία της στον ευρωπαϊκό χώρο. Η ονομασία “λύρα” μαρτυρείται ως υπαρκτή στο βυζαντινό λεξιλόγιο και είναι συνυφασμένη με την έννοια του τοξωτού οργάνου. Η πρώτη πηγή που αναφέρει τη λύρα ως όργανο των βυζαντινών, απαντάται στην αραβική γλώσσα και την περιγράφει ως όργανο αντίστοιχο με το αραβικό Ραμπάμπ, ονομασία που προσδίδεται γενικότερα σε όργανα με δοξάρι (Ibn Khurdadhbih - 9ος αιώνας). Σε δύο μικρογραφίες χειρόγραφων του 12ου και 13ου αιώνα στη δυτική Ευρώπη, απεικονίζεται όργανο όμοιο με τη σύγχρονη λύρα του ελληνικού χώρου και αναγράφεται σε αυτές η ονομασία “Lyra”. Νεότεροι επίσης μελετητές που έχουν διερευνήσει τη χρήση του ονόματος έχουν βρει πολλές αναφορές όπου χρησιμοποιείται για να περιγράψει είδος τοξωτού οργάνου.

Σύμφωνα με το Μαλιάρα (2012, σ.61-64), οι περισσότερες ιστορικές μελέτες για τα ευρωπαϊκά μουσικά όργανα αναπαράγουν την άποψη ότι η ευρεία οικογένεια των τοξωτών έλκει την καταγωγή της από το αραβικό Ραμπάμπ και τους Άραβες της Ισπανίας. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι τα τοξωτά δεν είναι εφεύρημα των Αράβων, αφού και οι τελευταίοι τα

υιοθέτησαν από τους ανατολικότερους λαούς της κεντρικής και ανατολικής Ασίας, ενώ δεδομένου ότι τα τοξωτά της παραδοσιακής μουσικής δεν υφίστανται τις τεχνολογικές εξελίξεις των δυτικοευρωπαϊκών οργάνων των τελευταίων αιώνων, οι όποιες οργανολογικές αλλαγές στη λύρα όπως τη γνωρίζουμε σήμερα είναι ελάχιστες σε σχέση με το Μεσαίωνα.

Στην Ευρώπη παρατηρείται από την ίδια περίοδο η παρουσία δύο διαφορετικών τοξωτών. Το ένα σχετίζεται με το σύγχρονο Ραμπάμπ της Τυνησίας, Αλγερίας, Μαρόκου και εμφανίζεται στη διάρκεια της αραβικής κατοχής στην Ισπανία. Το συγκεκριμένο είναι διαδεδομένο μόνο στις περιοχές της Αραγωνίας - Καταλονίας και όχι στην υπόλοιπη Ισπανία που παρουσιάζεται ένα τοξωτό που μοιάζει περισσότερο στις απεικονίσεις με τη βυζαντινή λύρα (αχλαδόμορφο) και τη σύγχρονη αιγαιοπελαγίτικη λύρα. Το τοξωτό που καθιερώθηκε επίσης στην Ευρώπη με την ονομασία Ρεμπέκ δε μοιάζει με αυτό της Αραγωνίας - Καταλονίας, αλλά με αυτό που εμφανίζεται στην υπόλοιπη Ισπανία, έχει δηλαδή μεγαλύτερη σχέση με το βυζαντινό και όχι το αραβικό (Μαλιάρας, 2012, σ.61-64).

Βάσει των παραπάνω δεδομένων η προσκόλληση των ερευνητών με την αραβική καταγωγή του ευρωπαϊκού Ρεμπέκ δεν στέκει. Σε διάφορες απεικονίσεις στην Ισπανία, νότια Ιταλία, Σικελία τον 12ο-13ο αιώνα εμφανίζονται αχλαδόσχημα τοξωτά όμοια με το ευρωπαϊκό Ρεμπέκ και τη σύγχρονη λύρα και αναφέρονται με την ονομασία “Lyra”, γεγονός που δηλώνει τη γνώση - διάδοση του ονόματος πριν την ονομασία Ρεμπέκ. Τέλος, ακόμα και σήμερα στην νότια Ιταλία με το όνομα “lira calabrese” υφίσταται ένα αχλαδόσχημο όργανο της παραδοσιακής μουσικής (Μαλιάρας, 2012, σ.61-64).

Στο διαδικτυακό άρθρο του Κώστα Βασιλάκη και Θεοδωρή Ρηγιγιώτη (2021), “Η ιστορία της Κρητικής Λύρας”, υποστηρίζεται ότι δεν υπάρχει ιστορική αναφορά χρήσης διαφορετικής ονομασίας στην Κρήτη πέρα από το όνομα “λύρα” ή κάποια παράγωγα της όπως θα δούμε παρακάτω. Η πρώτη σημαντική αναφορά του οργάνου για το κρητικό πλαίσιο παρουσιάζεται στους στίχους του κρητικού ποιητή Στέφανου Σαχλίκη (1896, σ.16 & 19), ο οποίος γεννήθηκε το 1331⁴⁵.

⁴⁵ Ο Στέφανος Σαχλίκης (γεννήθηκε γύρω στο 1331 - πέθανε μετά το 1391) ήταν κρητικός σατιρικός ποιητής, ο πρώτος εκπρόσωπος της κρητικής λογοτεχνίας και ο πρώτος ποιητής που χρησιμοποίησε ομοιοκαταληξία στη νεοελληνική λογοτεχνία (Wikipedia/Στέφανος Σαχλίκης, 2021). Επίσης σατιρικά τραγούδια με θέμα το λυράρη και τη Χήρα, απαντώνται σήμερα στη Ρόδο, την Κρήτη και σε άλλα νησιά του Αιγαίου, τα οποία μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με το στιχουργικό ύφος του Σαχλίκη για το συγκεκριμένο θέμα. Να αναφέρουμε ακόμα ότι σε όλο το ποίημα, διάφορες κοινωνικές πτυχές της τότε περιόδου, όπως τις περιγράφει ο ποιητής, ο γλωσσικός ιδιοματισμός και ο δεκαπεντασύλλαβος (μαντινάδα) αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό σύγχρονες μορφές τόσο των λαϊκών μουσικών πρακτικών όσο και των κοινωνικών συνθηκών, πεδία τα οποία χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης.

Λοιπόν όποιος ορέγεται να μάθη διά την Μοίραν, το πως παίζει τον άτυχον ωσάν παιγνιώτης λύραν ας έλθη να αναγνώση εδώ τούτο τò καταλόγιν, το έκατσα κι εστιχόπλεξα και μοιάζει μοιρολόγιν” και “Και ως το ήθελεν η Τύχη μου, η άτυχος μου Μοίρα, ηύρα την Κουταγιώταιναν, την πομπωμένην χήραν, που να αξωθώ να την ιδώ και να της κρουν την λύραν.

Σύμφωνα με τους αρθρογράφους Βασιλάκη και Ρηγινιώτη (2021), ο Σαχλίκης αναφέρεται στη λαϊκή κρητική λύρα, ενώ ως προς αυτό συνηγορεί η αναφορά της ιδιοματικής λέξης “παιγνιώτης” που χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα για τους κρητικούς οργανοπαίκτες. Σύμφωνα επίσης με τον ερευνητή της αστικής μουσικής της Κρήτης κατά τη Βενετική περίοδο, Νικόλαο Παναγιωτάκη {1935-97} , ο Σαχλίκης ήταν αστός που έζησε από κοντά τη λαϊκή ζωή της υπαίθρου, ενώ και νεότεροι μελετητές της ίδιας περιόδου όπως ο Φαίδων Κουκουλές και ο Στυλιανός Αλεξίου στηρίζουν με βεβαιότητα σε σχέση με την αναφορά του ποιητή ότι η λύρα συγκαταλέγεται από τότε στα μουσικά όργανα της κρητικής υπαίθρου. Ανάλογη αναφορά παρατηρείται στο έργο του Γεώργιου Χορτάτζη, “Κατσούρμπος”, όπου ο Νικολός κάνει καντάδα στην αγαπημένη με το “λυρόνι”⁴⁶ (Βασιλάκης & Ρηγινιώτης 2021).

Όσον αφορά την παρουσία του βιολιού στην Κρήτη σχετικές αναφορές από αδημοσίευτη έρευνα του Κώστα Βασιλάκη - Θεοδωρή Ρηγινιώτη (Βασιλάκης, προσωπική επικοινωνία, Μάρτιος 12, 2021) γίνονται στο έμμετρο διήγημα του Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή “Διήγησις δια στίχων του δεινού Κρητικού Πολέμου” με έτος έκδοσης το 1681 στη Βενετία⁴⁷ και μεταγενέστερα από το Γάλλο περιηγητή Claude E. Savary το 1779, ο οποίος αναφέρεται στις διηγήσεις του σε έναν “Τούρκο” ντόπιο βιολάτορα στο Ρέθυμνο τον όποιο άκουσε ο ίδιος να παίζει (Savary, 1788, pp.254).

Το γενικό θεωρητικό πλαίσιο όσον αφορά τη χρονολογική τοποθέτηση - εξέλιξη των λαϊκών οργάνων του ελληνικού χώρου και του ρόλου τους στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου και του ύφους της λαϊκής μουσικής της υπαίθρου έχει διερευνηθεί και αναπτυχθεί από

⁴⁶ “Ανίσως κι εκουδούνιζε στο σπίτι μου αποκάτω μιν ώρα το σακούλι του με κίτρινα γεμάτο, δεις ήθελες πώς άνοιγα, με μένα με λυρόνι μηδέ με το τραγούδι του ποσώς δε με κομπώνει” (πράξη ά, στ. 195, 198) [...] “Πήγαινε κι έρχου, Νικολό, μόνο με το λυρόνι, τραγούδα κι αναστέναζε, κι άλλος ας ξεφαντώνει” (πράξη β', στ. 409, 410) (Βασιλάκης & Ρηγινιώτης 2021).

⁴⁷ “Τα ρόδα, τα τριαντάφυλλα κι οι μυρισμένοι κρίνοι κι οι δούλοι οι εμπιστικοί τάχατες πού 'ν' εκείνοι, να πιάσουν όμορφο χορό με τέχνες να πηδούνε κι άλλοι να ρίκτουν τουφεκίες κι άλλοι να τραγουδούνε; Βιολιά να παίζουν, τσίτερες, λαγούτα να λαλούσι, οληνκτίς να χαίρονται και να μην κοιμηθούσι; Τ' αηδόνια να σφυρίζουνε κι ομπρός τως να πετούσι, και γιάντα τούτα οι Κρητικοί όλα να στερευτούσι;” (Βασιλάκης, προσωπική επικοινωνία, Μάρτιος 12, 2021).

μουσικολόγους και εθνομουσικολόγους όπως ο Φοίβος Ανωγειανάκης, ο Samuel Baud-Bovy και πιο σύγχρονους όπως ο Λάμπρος Λιάβας και ο Χάρης Σαρρής.

Ο εθνομουσικολόγος Γεώργιος-Περικλής Σχινάς (2015, σ.25, 177-178) αναπτύσσει στο διδακτορικό του για την τσαμπούνα του Αιγαίου μία θεωρία που αφορά τη “διαστρωμάτωση” των οργάνων επίσης της ίδιας περιοχής. Σύμφωνα με αυτήν, το οργανολόγιο της δημοτικής μουσικής του Αιγαίου χαρακτηρίζεται από μία τριμερή διαστρωμάτωση. Η πρώτη κατηγορία αφορά τα όργανα του “παλαιού στρώματος”, τα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί για αιώνες στις αγροτικές κοινωνίες και έχουν μικρή επιρροή από το αστικό πλαίσιο. Τα συγκεκριμένα μπορούν να κατασκευαστούν από τους ίδιους τους οργανοπαίχτες με υλικά του περιβάλλοντος τους και παρουσιάζουν μικρό βαθμό τυποποίησης στις διαστάσεις και το κούρδισμά τους (τσαμπούνα, τουμπάκι, παλιά νησιώτικη λύρα κ.ά).

Στον αντίποδα τα όργανα του “νεότερου στρώματος” αντικαθιστούν ή συνυπάρχουν με τα παλαιά, έχουν αστική προέλευση, κατασκευάζονται σε ειδικευμένα εργαστήρια ή εισάγονται έτοιμα (βιολί, λαούτο, σαντούρι, σύγχρονη κρητική λύρα κ.ά). Τα οργανολογικά χαρακτηριστικά τους είναι πιο ομογενοποιημένα και συγκριτικά με τα παλαιότερα έχουν διευρυμένες μουσικές δυνατότητες (π.χ. μεγαλύτερη μελωδική έκταση)⁴⁸. Μπορεί να προστεθεί ότι συνδέονται επίσης με την άνθηση της οργανοποιίας κατά τους τελευταίους αιώνες στην Ευρώπη μέσω οργανωμένων εργαστηρίων και την παραγωγή νέων οργάνων όπως το κλαρινέτο και το βιολί. Η αναγωγή της παραπάνω θεωρίας μπορεί να σχετιστεί εκτός του Αιγαίου και με τον υπόλοιπο ελληνικό χώρο, ενώ πέρα από τα όργανα δύναται να περιγράψει διάφορες διαστάσεις του πλαισίου της δημοτικής μουσικής⁴⁹ (Σχινάς, 2015, σ.177-178).

⁴⁸ Υπάρχει και μία πιο σύγχρονη τάση, η οποία δεν αφορά το πλαίσιο της παρούσας εργασίας και συνδέεται με τη χρήση οργάνων βιομηχανικής κατασκευής με εξηλεκτρισμένο ήχο προερχόμενα από τη δυτική δημοφιλή μουσική (ηλ. μπάσο, ντραμς, αρμόνιο) ή όργανα που ταυτίζονται με μία περισσότερο ανατολίτικη προέλευση όπως το κανονάκι, το ούτι κ.ά. (Σχινάς, 2015).

⁴⁹ Συνοπτικά, σε αυτό το επίπεδο το παλιό μουσικό στρώμα αφορά τις “προνεωτερικού τύπου αγροτικές κοινωνίες”, όπου η μουσική έχει λειτουργικό ρόλο και δεν αποτελεί αυτοτελή διαδικασία μουσικής ακρόασης. Τα μουσικά της χαρακτηριστικά είναι δομημένα και συγκεκριμένα για να εξυπηρετήσουν την κοινωνική της λειτουργικότητα, ενώ τα μουσικά σχήματα αποτελούνται από δύο ή τρία όργανα και κάποιες φορές αρκεί ένας μονό οργανοπαίχτης. Από την άλλη το νεότερο μουσικό στρώμα επιδέχεται αστικές επιδράσεις και συνδέεται με την νεωτερικότητα. Η αισθητική επηρεάζεται περισσότερο από τη σύνδεση της μουσικής με την ακροαματική διαδικασία, χάνει σε ένα βαθμό το λειτουργικό της ρόλο, το ρεπερτόριο δεν περιορίζεται στο τοπικό και το ζητούμενο από τους καλλιτέχνες είναι πλέον η δεξιοτεχνία στα νέα και με περισσότερες μουσικές δυνατότητες όργανα (Σχινάς, 2015).

Η τσαμπούνα με τις διάφορες ονομασίες που απαντάται ανά περιοχές, αποτελεί όργανο αναφοράς για τη κατηγορία του “παλαιού στρώματος”, παρουσιάζεται κυρίως στα νησιά του Αιγαίου και στο νοητό τρίγωνο “Κρήτη - Καστελόριζο - Χίος”, ενώ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στην κατασκευή της αποτελεί η ύπαρξη δύο παράλληλων αυλών στην παραγωγή του ήχου. Ο πρώτος αυλός έχει 5 τρύπες και ο δεύτερος εμφανίζεται με 5, 3 ή μία τρύπα ανά περιπτώσεις ή περιοχές. Συνολικά οι νότες που μπορεί να παραγάγει είναι έξι οπότε ο τρόπος που αυτές παρατάσσονται και συνδυάζονται είναι σημαντικός. Το ηχόχρωμα του οργάνου χαρακτηρίζεται από τη συνήχηση των δύο αυλών, ενώ το ύφος παιξίματος διαμορφώνεται από τον αδιάκοπο ήχο λόγω της συνεχόμενης ροής του αέρα από τον ασκό, την απουσία ελέγχου των δυναμικών στην ένταση και κατ’ επέκταση τις τεχνικές που αναπτύχθηκαν από τους οργανοπαίκτες για να υπερβούν τους παραπάνω περιορισμούς (Σχινάς, 2015, σ.5-6, 31,139).

Το ρεπερτόριο της τσαμπούνας είναι κυρίως χορευτικό, ενώ η παραγωγή διφωνίας στη μελωδική γραμμή ως αποτέλεσμα της συνήχησης των δύο αυλών, πέρα από βασικό υφολογικό στοιχείο της τσαμπούνας, αποτελεί φαινόμενο που απαντάται σχεδόν καθολικά στην ελληνική παραδοσιακή μουσική είτε αυτό αφορά όργανα του “παλαιού στρώματος” είτε του “νεότερου” με προεκτάσεις ακόμα και στο τρόπο συνεπιτέλεσης δύο ή περισσότερων διαφορετικών οργάνων. Ωστόσο, η διφωνία που παράγει η τσαμπούνα δε σχετίζεται με τη διφωνία στην ευρωπαϊκή μουσική, καθώς στο παίξιμο του οργάνου παράγεται μία κύρια μελωδική γραμμή με τη δεύτερη να είναι απλά συνοδευτική στα πλαίσια περισσότερο του μελωδικού ισοκράτη. Γενικότερα το φαινόμενο της διφωνίας στο τρόπο παιξίματος των οργάνων του “παλαιού στρώματος” δεν αποκλίνει από την οριοθέτηση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε σχέση με το μονοφωνικό χαρακτήρα και την τροπικότητα της (Σχινάς, 2015, σ.5-6, 31,139).

Ο περιορισμός όπως αναφέρθηκε στην μελωδική έκταση της τσαμπούνας (6 νότες) συνδέεται σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο με τη μικρή διαστηματική έκταση που παρατηρείται στην πλειοψηφία των μελωδιών της ελληνικής δημοτικής μουσικής, ενώ στο γεγονός αυτό εδράζεται ο ισχυρισμός ότι η μουσική του Αιγαίου δομήθηκε πάνω στην τσαμπούνα. Το δεύτερο σημαντικό όργανο αναφοράς της κατηγορίας του “παλαιού στρώματος” διαδεδομένο σχεδόν σε όλο τον ελληνικό χώρο είναι η αχλαδόσχημη λύρα

παλαιού τύπου⁵⁰. Η λύρα φαίνεται ότι υιοθετεί σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο παιξίματος και το ρεπερτόριο της τσαμπούνας, πράγμα που φανερώνουν τα ανά τόπους κουρδίσματα και ο τρόπος που παίζεται ακόμα και σήμερα σε περιοχές όπως η Κάρπαθος και η Κάσος. Όσον αφορά τα κουρδίσματα η χρήση μίας και σε κάποιες περιπτώσεις δύο χορδών διεκπεραιώνει το ρόλο του ισοκράτη χωρίς να παίζεται η βασική μελωδία, περιορίζοντας παράλληλα τη μελωδική έκταση της λύρας στην ίδια με αυτή της τσαμπούνας (Σχινάς, 2015, σ.139-147).

Σύμφωνα με το Λάμπρο Λιάβα, "...από τη δομή των δύο παλιών αυτό οργάνων [τσαμπούνας - παλιάς λύρας] με τις ιδιαιτερότητες στον παλιό τρόπο παιξίματος και στη μελωδική έκταση, πηγάζει όλη η παλιά οργανική μουσική του Αιγαίου" (Σχινάς, 2015, σ.149). Ο Χάρης Σαρρής προσδίδει τον όρο "μοτιβικό" για να περιγράψει το ρεπερτόριο της τσαμπούνας, το οποίο συνδέεται με το χορό και προέρχεται από το αρχαιότερο ρεπερτόριο του οργάνου και την καρπάθικη τσαμπούνα. Το "μοτιβικό" ρεπερτόριο συνίσταται σε σύντομα μουσικά τμήματα, συνήθως ενός, δύο ή τεσσάρων μέτρων, τα οποία αποτελούνται από μελωδικά ή ρυθμικά μοτίβα⁵¹ (Σχινάς, 2015, σ. 195-196).

Το φαινόμενο της διφωνίας παρουσιάζεται επίσης και μετά την είσοδο νεότερων οργάνων στη δημοτική μουσική, όπως σε αυτή της Ηπείρου όπου το βιολί παίζει σχεδόν πάντα μαζί με το κλαρίνο ακολουθώντας μία ετεροφωνική μελωδική γραμμή. Τέλος, παρατηρείται όσον αφορά τη μεταφορά των σκοπών της τσαμπούνας στο ρεπερτόριο άλλων οργάνων, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ανάπτυξης των μελωδιών πέρα από τα όρια του διατονικού εξάχορδου ως απόρροια της δυνατότητας τους να παίζουν σε μεγαλύτερη μελωδική έκταση (Σχινάς, 2015, σ.31,144).

Σημαντική μαρτυρία σε σχέση με τη μεταφορά του ρεπερτορίου της κρητικής ασκομπαντούρας στη λύρα παρουσιάζουν οι πληροφορίες του γιου του Κωνσταντίνου Φουστάνη {1889-1972}, ξακουστού λυράρη της Ανατολικής Κρήτης με συμμετοχή στις

⁵⁰ Σύμφωνα με το Σχινά (2015) η αγλαδόσχημη λύρα ήταν διαδεδομένη σε όλο σχεδόν τον ελληνικό χώρο με αρχαιότερη μάλλον τη θρακιώτικη, ενώ με οργανολογικές παραλλαγές υπήρχε επίσης η Δραμινή και η δωδεκανησιακή λύρα. Η παλιά νησιώτικη λύρα παίζεται σήμερα στην Κάσο, στην Κάρπαθο και λιγότερο στην Χάλκη τη Ρόδο και την Πάτμο. Παλαιότερα παιζόταν σε Κάλυμνο, Νίσυρο, Σύμη, Σαντορίνη, Κέρκυρα, Σάμο, Σκύρο, Νάξο, Αμοργό, Σίφνο, Μήλο, Αίγινα, Σαλαμίνα, στις παραθαλάσσιες περιοχές της Λακωνίας και στα κοντινά νησιά Ελαφώνησο και Κύθηρα. Η νεότερη κρητική λύρα, εμφανίζεται σε Λήμνο, Ικαρία, Λέρος, Κως και την Εύβοια.

⁵¹ Σύμφωνα με το Χάρη Σαρρή, "Μοτίβο είναι η ελάχιστη αυτοτελής μελωδική μονάδα από την οποία εξάγεται μια μελωδική ιδέα. Αυτά τα τμήματα είναι αυτοτελή αλλά όχι αυτόνομα, έχουν νόημα ως μονάδες μιας ακολουθίας, [ενώ πολλές τέτοιες ακολουθίες] απαρτίζουν μια φόρμα. Μια φόρμα μπορεί να αποτελείται από τμήματα που επαναλαμβάνονται και ακολουθούν το ένα το άλλο ανάλογα και με το κέφι του τσαμπουνιερη, αλλά και μια παραδοσιακά καθιερωμένη σειρά". (Σχινάς, 2015, σ.195-196).

πρώτες ηχογραφήσεις κρητικής μουσικής, ο οποίος υπήρξε επίσης δάσκαλος του Κωνσταντίνου Παπαδάκη ή “Λυραντζάκη”, γνωστού λυράρη για το εκτελεστικό ύφος και την πληθώρα των γυρισμάτων του στο Μαλεβυζιώτη. Σύμφωνα με τη μαρτυρία, ο λυράρης Γεώργιος Φουστάνης πατέρας του Κωνσταντίνου, περίπου το 1850 υπήρξε ο πρώτος στην περιοχή του που μετέφερε τους σκοπούς της ασκομπαντούρας στη λύρα⁵² (Κουρούσης & Κοπιτσάνος, 2016, σ.94-98).

Στο άρθρο “Η Κρητική λύρα”, ο μουσικολόγος Παντελής Καβακόπουλος αναφέρεται στα διαφορετικά κουρδίσματα που έκανε ο Κωνσταντίνος Φουστάνης και σε σχετικές πληροφορίες που του έδωσε στην επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησε. Σύμφωνα με το Φουστάνη η κατασκευή της λύρας ήταν έργο του ίδιου του οργανοπαίχτη την οποία ταίριαζε με τα δικά του “πατήματα” (χειρισμό). Το κούρδισμα της λύρας όπως το άκουσε ο Καβακόπουλος ήταν περίπου στο “ρε-λα-ρε” με διαφορά οκτάβας στα δύο ρε, ενώ όπως του τόνισε ο λυράρης υπήρχαν ακόμα τρία κουρδίσματα με πιο χαρακτηριστικό αυτό με δύο μπάσες ρε και μία οξύτερη ρε στο οποίο ο λυράρης χρησιμοποιούσε ένα οριζόντιο καβαλάρη για να παίζει και τις τρεις χορδές μαζί με στόχο να μιμηθεί την ασκομπαντούρα⁵³ (Κουρούσης & Κοπιτσάνος, 2016, σ.97-98).

4.4. Η συμβολοποίηση της “κρητικής” λύρας τον 20ο αιώνα

Ο Σίμων Καράς (1903-1999) γεννήθηκε στο Στροβίτσι Ολυμπίας του νομού Ηλείας. Ξεκίνησε να μαθαίνει συστηματικά βυζαντινή μουσική και πριν τελειώσει το γυμνάσιο κατέγραψε σε παρασημαντική τα πρώτα του δημοτικά τραγούδια. Το 1921 μετοικεί στην Αθήνα για να σπουδάσει στη Νομική και λίγο αργότερα ασχολείται με το βιολί. Το 1924 εγγράφεται στο μουσικοεκδρομικό όμιλο “Ορφέα”. Εκεί γνωρίζεται με τον Κωνσταντίνο Ψάχο, το Νίκο Χρυσοχοΐδη και την Εύα Σικελιανού όπου συστήνουν από κοινού βυζαντινή χορωδία. Το 1925 σε παράσταση της χορωδίας υπό την παρουσία του αρχιεπισκόπου Χρυσόστομου, ο τελευταίος τους παροτρύνει να εισάγουν νεοτερισμούς στις επιτελέσεις

⁵² Συγκεκριμένα ο εγγονός του αναφέρει ότι “η λύρα είναι τούρκικο όργανο και έτσι ήρθε στην Κρήτη, αντίθετα η ασκομπαντούρα υπήρξε από την αρχαιότητα. Η ασκομπαντούρα καταλήγει στο καλάμι, στο χαμπιόλι που έχει στην άκρη, το καλάμι έχει κόντυλους, είναι κόντυλος, αυτός λοιπόν, ήταν λένε που μετέτρεψε τους ήχους της ασκομπαντούρας σε κοντυλιές, ξεπάτησε δηλαδή τους ήχους και την έπαιξε στην τούρκικη λύρα” (Κουρούσης & Κοπιτσάνος, 2016, σ.94).

⁵³ Τα άλλα δύο κουρδίσματα ήταν ξεκινώντας από την μπάσα χορδή το “σι-σολ-ρε”, όπου ο οργανοπαίχτης με μελωδική τονική το σι στη θέση του δευτέρου δακτύλου της μεσαίας χορδής είχε ως ισοκράτη την μπάσα χορδή (σι) παίζοντας μαζί και τις δύο χορδές με το δοξάρι και το κλασικό που υπάρχει και σήμερα με κούρδισμα κατά πέμπτες, περίπου όπως το άκουσε στο “ντο-σολ-ρε” (Κουρούσης & Κοπιτσάνος, 2016, σ.94-98).

τους σχετικούς με την ευρωπαϊκή μουσική. Ο Καράς ως αντίδραση στις προτροπές του αρχιεπισκόπου αφήνει τις σπουδές του στη Νομική, ιδρύει μουσική σχολή και θέτει ως στόχο ζωής να διδάξει σωστά τη βυζαντινή. Το 1929 ιδρύει το “Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής”. Σε αυτόν συσπειρώνει προσωπικότητες της μουσικής και του πνεύματος της εποχής και βγάζει σημαντικούς μαθητές όπως η Δόμνα Σαμίου, ο Λυκούργος Αγγελόπουλος, ο Βασίλης Νόνης κ.ά. (Διονυσόπουλος, 2021).

Σύμφωνα με το Νίκο Διονυσόπουλο (2021), ο Καράς επηρέασε όσο κανένας άλλος τη βυζαντινή και δημοτική μουσική κατά τον 20ο αιώνα. Το 1937 επί δικτατορίας Μεταξά αποσπάται στο Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού ως ειδικός στην ελληνική μουσική και το 1938 συμμετέχει στη διοργάνωση των “Εορτών του Σταδίου” στο Καλλιμάρμαρο κατά την επέτειο της 4ης Αυγούστου. Στη γιορτή παρουσιάζονται για πρώτη φορά συγκεντρωμένα λαϊκά μουσικά δρώμενα από όλες τις ελληνικές περιοχές, ενώ η επιτυχία της διοργάνωσης αποτέλεσε αφορμή για την τοποθέτηση του Καρά στο νεοσύστατο κρατικό ραδιόφωνο ως υπεύθυνος του τμήματος εθνικής μουσικής, θέση στην οποία παρέμεινε μέχρι το 1973. Το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ) καθ’ όλη την περίοδο της διοικητικής συμμετοχής του Καρά, επηρεάζει και διαμορφώνει ως μοναδικό μέσο ενημέρωσης την αισθητική του δημοτικού τραγουδιού. Η τακτική εκπομπή “Μουσικοί Αντίλαλοι” με τη συμμετοχή της ορχήστρας - χορωδίας του συλλόγου του Καρά διαμορφώνει μέσω αισθητικών παρεμβάσεων το ύφος στο δημοτικό τραγούδι. Ορίζονται ακόμα αυστηρά κριτήρια στην επιλογή των δίσκων που παίζονται μέσω επιτροπής ακροάσεων, η οποία φιλτράρει τα “νεοδημοτικά” τραγουδια, βάσει της παλαιότητας, της “γνησιότητας”, της εντοπιότητα στους χορούς, τους σκοπούς και το γλωσσικό ιδίωμα.

Σύμφωνα με το μουσικολόγο Γιώργο Κοκκώνη (2008, σ.104) οργανώνονται μεταπολεμικά στρατηγικές για τη συστηματική ηχογράφηση τοπικών παραδόσεων. Συνήθης πρακτική στο πλαίσιο των ηχογραφήσεων αποτελεί το φαινόμενο της διορθωτικής παρέμβασης των ερευνητών - παραγωγών σε ζητήματα αισθητικής, οργανολογίας και ρεπερτορίου. Ο ίδιος αναφέρει ότι στην “παντοκρατορία” της Ε.Ι.Ρ., χρίζονται σταθεροί, επιλεγμένοι με αυστηρά κριτήρια μουσικοί και τραγουδιστές ως “αντιπροσωπευτικοί”, “αυθεντικοί” και “χαρισματικοί” στο να αποδώσουν υπερτοπικά ρεπερτόρια. Ο Καράς και η Δόμνα Σαμίου ως ερευνητές με “καλλιτεχνικά χαρίσματα”, χρίζουν και οι ίδιοι τους εαυτούς τους σε ιδανικούς ερμηνευτές, βάσει της ηγεμονικής θέσης που τους προσδίδει η εγγράμματη κουλτούρα τους. Αντίθετα όμως με τη στόχευση τους ως προς το “γνήσιο” κατασκευάζουν

νεοδημοτικές εκδοχές, αναπληρώνουν τους ερευνώμενους και αυθαίρετα “διορθώνουν” ή “δημιουργούν” τραγούδια με το άλλοθι της διάσωσης τους (Κοκκώνης, 2008, σ.104-105).

Χαρακτηριστική του πλαισίου που περιγράφηκε είναι η συνέντευξη του Νίκου Ξυλούρη το 1976, στο περιοδικό “Επίκαιρα” και τη δημοσιογράφο Λιανά Κανελή. Ο σπουδαίος λυράρης αναφέρεται στην υπεροψία του Καρά όσον αφορά την επιλογή του ρεπερτορίου που θα έπαιζε ο Ξυλούρης στη ραδιοφωνική εκπομπή στην οποία είχε καλεστεί και την υποτιμητική επίσης αντιμετώπιση των δικών του τραγουδιών ή του τρόπου που επιτελούσε ο ίδιος το παλαιότερο ρεπερτόριο (Αρναουτάκης, 2021).

Μου στέλνανε γράμματα απ’ την Ε.Ρ.Τ. να πάω να κάνω μερικές εκπομπές στο ραδιόφωνο. Δεν ήθελα. Ο αδερφός μου ο Γιάννης κι ο Ζαχάρης που παίζανε λαούτο με τουμπάρανε τελικά. Κι επήγα κι εβρήκα το Σίμο Καρρά. Αυτός ο άνθρωπος διευθύνει. Κι έχει κάμει μεγάλη ζημιιά στο δημοτικό τραγούδι. Ήταν με τη γυναίκα του. Εγώ τότε είχα κάμει επιτυχίες που αγαπιότανε όχι μόνο στην Κρήτη. Είχα γυρίσει στις ρίζες. «Τί θα πεις», μου λέει. - «Την Ανυφαντού», του απάντησα. «Αυτός ο δίσκος είναι να τον βάζεις για να γελάς». Εγώ έμεινα. Λέω: Λες να είναι κι έτσι; Είχα μπροστά μου έναν άνθρωπο που κρατάει τη δημοτική μουσική στα χέρια του. Να πω «Τον Αντρειωμένο μην τον κλαις». «Όχι, μου είπε. Δεν το τραγουδάς καλά». Μάζεψα τα όργανά μου κι έφυγα. Έπαθα σοκ. Κλονίστηκα. Απογοητεύτηκα. Αχ! Τα θυμάμαι, δεν τα ξεχνάω (Αρναουτάκης, 2021).

Οι πρακτικές του Καρά απηχούν συνολικότερα στη λαϊκή μουσική της Κρήτης σε πολύ μεγάλο βαθμό. Ο ίδιος καταστρατηγεί την απαγόρευση της ραδιοφωνικής μετάδοσης κρητικών μελωδιών που εκτελούνται με βιολί με το άλλοθι της “διάσωσης” της λύρας ως “γνήσιο” όργανο της κρητικής μουσικής. Ο Διονυσόπουλος (2021) υποστηρίζει ότι συνεπικουρούμενου του τοπικού φολκλόρ, με την απαγόρευση είχε ως αποτέλεσμα να φουντώσει η διάδοση της λύρας και να υποχωρήσει η βιολιστική παράδοση. Αργότερα, ο Καράς εκμυστηρεύτηκε στο Διονυσόπουλο ότι μετάνιωσε για την επιλογή του, καθώς δεν είχε αντιληφθεί την “πραγματική διάσταση της βιολιστικής παράδοσης στο νησί”.

Ο Κώστας Παπαδάκης ή Ναύτης, αποτελεί έναν από τους ιστορικότερους βιολάτορες του νομού Χανίων και τον κύριο εκφραστή της αντίδρασης των βιολατόρων στις παρεμβάσεις του Καρά. Ο Ναύτης εγκαταστάθηκε το 1938 στον Πειραιά και συμμετείχε σε εβδομαδιαίες

εκπομπές στο Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών⁵⁴. Ο ίδιος αναφέρει ότι μεταπολεμικά ιδρύεται κρατικός σταθμός στα Χανιά και το 1949 αναλαμβάνουν τις εκπομπές οι αδελφοί Κουτσουρέλη, οι οποίοι χρησιμοποιούν στις εκπομπές τους βιολίστες, λυράρηδες και μουσικούς άλλων οργάνων από όλη την Κρήτη (Παπαδάκης, 1989, σ.42).

Σύμφωνα με τον Παπαδάκη (1989) τη περίοδο που ήταν στην Αθηνά, ο Καράς προσπάθησε να “απωθήσει” τους αδερφούς Κουτσουρέλη από τις εκπομπές και να αναλάβει ο ίδιος. Ο βιολάτορας απέρριψε την πρόταση του με την αιτιολογία ότι εφόσον δεν είχε επισκεφτεί ποτέ την Κρήτη, δε γνώριζε για τη μουσική της. Υποστηρίζει ότι ο Καράς δεν ξέχασε ποτέ την παρατήρηση του και μετά το θάνατο του Μανώλη Κουτσουρέλη το 1958, ανέλαβε τις εκπομπές κρητικής μουσικής με αποτέλεσμα την υποβάθμισή τους. Προηγουμένως είχε ήδη εισηγηθεί την απαγόρευση του “κρητικού” βιολιού από όλους τους ραδιοφωνικούς σταθμούς της Ελλάδος, από τις επιτελέσεις στις εθνικές εορτές και από κάθε μέσω ενημέρωσης (Παπαδάκης, 1989, σ.43).

Στο Ρ.Σ. Χανιών η απαγόρευση επιβλήθηκε για πρώτη φορά το 1955. Πολλοί βιολάτορες μεταξύ αυτών και ο Ναύτης, αναγκάστηκαν να παίζουν λύρα στις εκπομπές, ενώ αργότερα ο τελευταίος κινήθηκε νομικά κατά της απαγόρευσης, έκανε δημοσιεύσεις σε μέσα, μάζεψε υπογραφές από δήμους και κοινότητες και απέστειλε επιστολή μαζί με άλλους βιολάτορες στον πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Καραμανλή. Η απάντηση που έλαβαν ήταν θετική, υπόσχεση όμως που ίσχυσε έως το 1959. Η απαγόρευση επανήλθε και επικυρώθηκε με νόμο του κράτους το 1961. Απαγορεύτηκε επίσης να παίζουν στο ραδιόφωνο οι κρητικοί δίσκοι που περιείχαν βιολί και πολλοί από αυτούς χαράχτηκαν για να είναι αδύνατη η χρήση τους (Παπαδάκης, 1989, σ.44).

Η διαταγή ανανεώθηκε το 1976, ενώ το ίδιο έτος ιδρύθηκε στα Χανιά το Σωματείο Μουσικών Χανίων “Ο Χάρχαλης”. Το σωματείο μετά από προσπάθειες πήρε άδεια ώστε να μπορούν να παιχτούν βιολιά στους Κρατικούς Σταθμούς, χωρίς όμως αυτό να υλοποιηθεί. Η απαγόρευση συνεχίστηκε στην τηλεόραση της Ε.Ρ.Τ. μέσω των εκπομπών του Παναγιώτη Μυλωνά και του τότε αναπληρωτή γενικού διευθυντή Γιώργου Στεφανάκη. Σύμφωνα με τον Παπαδάκη, τις δεκαετίες που ίσχυσε η απαγόρευση εξαλείφθηκε από μία ολόκληρη γενιά η ιδέα ότι το βιολί αποτελεί όργανο της κρητικής μουσικής, ενώ αντίθετα προωθήθηκε ως “γνήσιο” κρητικό όργανο η λύρα (Παπαδάκης, 1989, σ. 45-46).

⁵⁴ Ιδρύθηκε το 1938 από τον Ιωάννη Μεταξά και αποτέλεσε τον “προπομπό” της Ε.Ι.Ρ. (1945) (Wikipedia Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών, 2021).

Ενδεικτικό του αυστηρού πλαισίου των εκπομπών και των πρακτικών του Σίμονα Καρά, είναι το γεγονός ότι “χρησιμοποιήθηκαν” σε κάποιο βαθμό οι μεγάλοι σε δημοτικότητα λυράρηδες της εποχής για την προώθηση των θέσεων του. Με την τακτική αυτή μπορούμε να υποθέσουμε ότι δημιουργήθηκε ακόμα μεγαλύτερο χάσμα στις σχέσεις βιολατόρων - λυράρηδων. Το συγκεκριμένο χάσμα μεταγενέστερα πήρε μεγαλύτερες, τοπικιστικού χαρακτήρα διαστάσεις, οι οποίες αποτυπώνεται ακόμα και σήμερα σε ερευνητικά κείμενα ή ευρύτερα σε απόψεις στην κρητική κοινωνία.

Διάφοροι λυράρηδες της εποχής πέραν της επαγγελματικής αξίωσης να αποκτήσουν φήμη μέσω του Ραδιοφώνου, προέβαλαν τις απόψεις τους για τη “γνήσια παράδοση”, ενώ φαίνεται ότι έμεναν αδιάφοροι στις πρακτικές του Καρά. Την ίδια εποχή που ο Καράς “πολεμούσε” το βιολί, ένας από του βασικούς και χρόνιους συνεργάτες του για την προώθηση της κρητικής μουσικής και της λύρας ήταν ο διάσημος Κώστας Μουντάκης, χωρίς να υπάρχει καταγεγραμμένη η άποψη του για την απαγόρευση, αλλά ούτε και η αντίδραση του⁵⁵. Ο ίδιος βέβαια μαζί με το λυράρη Σπύρο Σηφογιωργάκη έδειξε μετέπειτα ενδιαφέρον στην πρωτοβουλία του Ναύτη, να κάνουν μια τηλεοπτική συζήτηση στην ΕΡΤ υπό τη διεύθυνση του Π. Μυλωνά με θέμα την μουσική παράδοση της Κρήτης. Η εκπομπή εντέλει δεν έγινε με υπαιτιότητα του Μυλωνά, ενώ ο Α. Σκορδαλός που είχε επίσης προσκληθεί δεν απάντησε στο κάλεσμα (Παπαδάκης, 1989).

Η συνέντευξη του Θανάση Σκορδαλού το 1965 στην Ε.Ι.Ρ. αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα του πλαισίου που αναφέρθηκε. Ο λυράρης κατευθυνόμενος από τις ερωτήσεις του δημοσιογράφου, ο οποίος υιοθετεί πολλές φορές αυστηρό και επικριτικό ύφος προς τον καλεσμένο του, αναπαράγει τα “πρότυπα” που αποτελούν ζητούμενο της κατά τον Καρά “γνήσιας” κρητικής μουσικής.

Ερ: Για πέστε μας κ. Σκορδαλέ, ποια όργανα χρησιμοποιεί γενικά η κρητική μουσική; Απ: Δύο όργανα αποτελούν το συγκρότημα μας, το σημερινό. Τη λύρα και το λαούτο. Στα περασμένα χρόνια δεν εχρησιμοποιείτο το λαούτο [...] η λύρα είχε τα γερακοκούδουνα.. Ερ: Α, κάτι φυσικά που σήμερα δε το βλέπω στο δοξάρι; (Ηχητικά Ενθυμήματα, 1999, σ.50-51).

Η επόμενη στοχευμένη ερώτηση είναι σχετική με τις οργανολογικές επιρροές του βιολιού στη λύρα. Ερ: Όπως βλέπω κ. Σκορδαλέ, η λύρα σας έχει τρεις χορδές. Υπάρχουν λύρες με

⁵⁵ Σχετικά με το Μουντάκη (Wikipedia Κώστας Μουντάκης, 2021).

περισσότερες ή λιγότερες χορδές; Απ: ..Διάφοροι, εις διάφορες περιοχές, πολλές φορές επρόσθεταν και μία παραπάνω χορδή, οι οποίοι όμως μπορεί να πει κανείς ότι εμπαστάρδευαν το γνήσιο όργανο της Κρήτης. Ο δημοσιογράφος αργότερα ξαναρωτάει για τα όργανα και λαμβάνει την ίδια απάντηση. Ερ: Τι άλλα όργανα χρησιμοποιείται στην Κρήτη εκτός από τη λύρα και το λαούτο; Απ: Το καθαρό συγκρότημα το κρητικό, αποτελείται από τη λύρα και το λαούτο (Ηχητικά Ενθυμήματα, 1999, σ.51-52).

Όσον αφορά τον Συρτό ο Σκορδαλός τον διαχωρίζει σε Χανιώτικο και Ρεθυμνιώτικο μεροληπτώντας ως προς τον δεύτερο. Ερ: Είναι και αυτός χορός που χορεύεται σε όλη την Κρήτη ή μήπως; Απ: Σε όλη τη Κρήτη με την διαφορά ότι ο Χανιώτικος συρτός, από το Ρεθυμνιώτικο, έχουν μια διαφορά στο ρυθμό τους. Ο μεν Χανιώτικος, είναι πολύ γρήγορος και κοφτός. Ο Ρεθυμνιώτικος συρτός είναι πιο ήρεμος και πιο αποδοτικός από απόψεως ακοής των οργάνων της λύρας και του λαούτου.” (Ηχητικά Ενθυμήματα, 1999, σ.58).

Αξίζει να αναφερθεί ως ενδεικτικό του περιορισμού του λόγου που υφίσταντο οι καλλιτέχνες ότι την εξ ορισμού μη αναφορά του βιολιού, τον “αφορισμό” των οργανολογικών επιρροών του βιολιού στη λύρα και την τοπικιστική τοποθέτηση του Σκορδαλού για το ύφος του συρτού παρακολουθεί χωρίς να παρεμβάλλεται ο Χανιώτης λαουτιέρης, Πέτρος Καρμπαδάκης, σημαντικός για την προσφορά του στη μουσική του Νομού Χανίων και τη συνεργασία του με τους βιολάτορες της περιοχής. Οι έννοιες που προωθούνται ως κεντρικές από τη συγκεκριμένη εκπομπή, το “γνήσιο” κρητικό όργανο και το “καθαρό” κρητικό συγκρότημα, αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της οριοθέτησης - κατασκευής του πλαισίου της κρητικής λαϊκής μουσικής που προτείνει από θέση ισχύος ο Καράς.

4.5. Το βιολιστικό “Μανιφέστο” του Κ. Παπαδάκη (Ναύτη) ως θεωρητική βάση της βιολιστικής παράδοσης της δυτικής Κρήτης

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, εκκινεί ως ετήσιος θεσμός ο διαγωνισμός κρητικής λύρας στα Ανώγεια Ρεθύμνου με τη συμμετοχή του Μάνου Χατζηδάκι και άλλων σημαντικών προσωπικοτήτων του πολιτισμού. Κατά τα πρώτα δύο χρόνια του θεσμού παραβρίσκονται επίσης οι Ιταλοί μουσικολόγοι, Reberto Luedi, Ricolò Teatro και η Toulia Magrini. Οι συγκεκριμένοι περιοδεύουν στη Κρήτη για να βρουν μουσικούς και να τους παρουσιάσουν στα μεγάλα θέατρα της Ιταλίας. Οι μουσικοί που κινούν το ενδιαφέρον τους και επιλέγουν εντέλει είναι το συγκρότημα του Κώστα Παπαδάκη (Ναύτη) με τους λαουτιέρηδες Στέλιο Λαϊνάκη και Παναγιώτη Καστάνη. Το γεγονός της επιλογής του βιολιού σε μια περίοδο

όπου η δημοτικότητα της βιολιστικής παράδοσης των Χανίων είναι περιορισμένη περισσότερο στο τοπικό της πλαίσιο, τίθεται από τον Παπαδάκη (1989, σ.47) σε αντιδιαστολή με τις πρακτικές συμβολοποίησης της λύρας από τους μουσικολόγους και τα ελληνικά μέσα ενημέρωσης⁵⁶. Η συνεργασία του με τους Ιταλούς μουσικολόγους πιθανόν αποτέλεσε έναν από τους σημαντικούς παράγοντες που τον ώθησαν να οργανώσει τα επιχειρήματα και τις γνώσεις του και να εκφράσει την πολυετή αγανάκτηση - απογοήτευση του στο περιεχόμενο ενός βιβλίου, το οποίο επιχειρείται να δομηθεί με μουσικολογικό και επιστημονικά τεκμηριωμένο λόγο. Παρόλα αυτά, η τεκμηρίωση με στοιχεία των επιχειρημάτων και των θεωριών που καταγράφονται είναι τις περισσότερες φορές επιλεκτική, ελλιπείς και αφορά στην αξιολογική προσέγγιση των υποκειμένων.

Όπως ενδεικτικά αναφέρει και ο τίτλος του βιβλίου, *“Κρητική” λύρα ένας μύθος - Η αλήθεια για την γνήσια κρητική παράδοση*, ο συγγραφέας επιδιώκει να αποδείξει ότι η “ανακήρυξη” της λύρας σε κεντρικό όργανο του νησιού είναι μεθοδευμένη και στρεβλή, ενώ την ίδια οπτική επικαλείται και για τον όρο “κρητική”. Οι βασικές θέσεις που προβάλλει ως προς αυτό, αφορούν στην οργανολογική ανωτερότητα και στην μεγαλύτερη επιρροή του βιολιού στην κρητική μουσική “παράδοση” σε αντίθεση με τη λύρα. Η τελευταία, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια, αντιμετωπίζεται ως υποδεέστερη βάσει της καταγωγής της, της σύνδεσής της με τους “Τούρκους” κατοίκους της Κρήτης, τη μεταγενέστερη από το βιολί χρονική παρουσία της στο νησί και την οργανολογική κατωτερότητα της, όσον αφορά τις τεχνικές και ηχητικές της δυνατότητες⁵⁷.

Το συγκριμένο βιβλίο αποτελεί έως και σήμερα τη θεωρητική βάση διαμορφωμένων πλέον απόψεων για τη μουσική της Κρήτης, οι οποίες συνθέτουν και συντηρούν ένα στερεοτυπικό πλαίσιο θεωρήσεων σχετικό με αυτή. Ένας σημαντικός αριθμός από τα θεωρητικά μοτίβα που δομούνται στο βιβλίο διατυπώνονται για πρώτη φορά, ενώ τεκμηριώνονται τις περισσότερες φορές σε ήδη διαμορφωμένες στερεοτυπικές θέσεις (σύνδεση με αρχαίο - βυζαντινό παρελθόν, πολεμική διάσταση χορών, εθνικό ταυτοτικό προσδιορισμό).

⁵⁶ Είναι βασικό να αναφερθεί ότι ο περιορισμός της δημοτικότητας του βιολιού σε σχέση με τη λύρα σίγουρα εδράζεται σε μεγάλο βαθμό σε ένα υποκινούμενο πλαίσιο, το οποίο διαμόρφωσε εντέλει μέσω των Μ.Μ.Ε., παντοπικές αισθητικές και αντιλήψεις γύρω από την κρητική μουσική. Παρόλα αυτά, πρέπει να διερευνηθούν και άλλοι παράγοντες, οι οποίοι αφορούν τη δισκογραφική παράγωγή σε σχέση με την πρόσβαση των μουσικών σε αυτή και την ποσόστωση των ηχογραφήσεων με βιολί ή λύρα. Επιπλέον, το γεωγραφικό εύρος που παίζονταν εκείνη τη περίοδο τα δύο όργανα, το πλήθος των λυράρηδων ή βιολατόρων, η δημοτικότητα των οργανοπαικτών ή τραγουδιστών, όπως του Νίκου Ευλούρη στην καθιέρωση μουσικών προτύπων, καθώς και ο ρόλος των πρώτων ηχογραφήσεων (78 στροφές), θυμίζοντας ότι μέχρι το 1929 δεν ηχογραφούν καθόλου βιολιά από τη δυτική Κρήτη, ενώ λύρες από το 1917.

⁵⁷ Ο Παπαδάκης έχει ήδη από το 1977 αρχίσει να ορθογραφεί πριν τη συγγραφή του βιβλίου του στον τοπικό τύπο (Παπαδάκης, 1977, Νοέμβριος 21).

Επιπλέον, μέσω του βιβλίου αναδιαμορφώνονται και αναπαράγονται τα ήδη οριοθετημένα τοπικά μουσικά πλαίσια ταυτοτήτων. Τα τελευταία έχουν καθοριστεί σε μεγάλο βαθμό τις προηγούμενες δεκαετίες από τη μεθοδευμένη συμβολοποίηση της λύρας και την προώθηση του μουσικού ύφους της κεντρικής Κρήτης, ως αντιπροσωπευτικό για το σύνολο του νησιού. Ειδικότερα, η εισαγωγή του βιβλίου στο ήδη προπαρασκευασμένο πλαίσιο και οι θέσεις που προέβαλε, διαμόρφωσαν τη θεωρητική βάση, όσον αφορά την ταυτοτική συγκρότηση της βιολιστικής παράδοσης του νομού Χανίων με επίκεντρο την επαρχία Κισιάμου.

Ο Παπαδάκης (1989, σ.11) υποστηρίζει ότι έχει ως στόχο να ανατρέψει τη διαστρεβλωμένη επικρατούσα αντίληψη για τη Κρητική μουσική. Ο ίδιος ως μέλος της σύγχρονης γενιάς των “δυτικοκρητικών βιολιστών” θέλει να διασώσει γνώσεις για την παράδοση που έχουν τις απαρχές τους στον 15ο αιώνα.

Οι βασικοί άξονες που προβάλλονται στο βιβλίο, σύμφωνα και με τον υπότιτλο του, σχετίζονται “με την αλήθεια για τη γνήσια κρητική παράδοση”. Ο πρώτος αφορά τη λύρα, η οποία εμφανίζεται ως αποδεκτή στο να παίζει το κρητικό ρεπερτόριο, αλλά λανθασμένα χαρακτηρίζεται ως κύριο ή “γνήσιο” όργανο της κρητικής μουσικής. Από την άλλη, το βιολί συγκεντρώνει περισσότερα χαρακτηριστικά για αυτή τη θέση, καθώς προϋπάρχει της λύρας στη μουσική της Κρήτης και παρουσιάζεται σε μεγαλύτερη γεωγραφική έκταση από το 1904 έως το Β΄ Π.Π.⁵⁸ (Παπαδάκης, 1989, σ.11).

Η ίδια επίσης η κρητική μουσική έχει αναπτυχθεί από όταν εισήλθε το βιολί, καθώς οι βιολιστές ανέπτυξαν οργανικά και συνθετικά τις μελωδίες του Συρτού, δημιούργησαν το Πεντοζάλι, τον Ερωτόκριτο και έπαιξαν ως πρώτοι τοξωτοί οργανοπαίχτες τον “Πυρρίχιο”. Σύμφωνα με το Παπαδάκη (1989, σ.12-13), “...η ανωτέρα ικανότητα του βιολιού να παίζει

⁵⁸ Ο 20^{ος} αιώνας βρίσκει το βιολί να έχει καθιερωθεί ως κεντρικό όργανο, σε κάποιες περιοχές της δυτικής και ανατολικής Κρήτης, σε κάποιες έχει επικρατήσει σε σχέση με τη λύρα και σε άλλες συνυπάρχει μαζί της. Στην ανατολική Κρήτη σημαντικό ρόλο στην βιολιστική “παράδοση” έχουν οι βιολάτορες, Ευστράτιος Καλογερίδης (1883-1960) από τη Σητεία, Αντώνης Ψαρουδάκης ή Καραντώνης (1897-1957) από τη Σητεία, Ιωάννης Παπαχατζάκης ή Στραβογιαννιός (ήταν τυφλός) από το Σταυροχώρι Σητείας (1904-1997) κ.ά. Η προφορική “παράδοση” που υπάρχει σήμερα ότι το βιολί έχει επικρατήσει της λύρας στην ανατολική πλευρά του νησιού, τίθεται υπό εξέταση καθώς και τα δύο όργανα παίζονται και δισκογραφούνται σε ανάλογο βαθμό από σπουδαίους εκτελεστές, ενώ σε πολλές περιπτώσεις μουσικοί όπως ο Μιχάλης Λαγουδάκης και ο γνωστός Δερμιτσογιάννης παίζουν εξίσου καλά βιολί και λύρα. Στην ανατολική Κρήτη απαντώνται σπουδαίοι λυράρηδες, οι οποίοι πέρασαν στη δισκογραφία παράλληλα με τον Ε. Καλογερίδη, όπως ο Κωνσταντίνος Φουστάνης, ο Μιχάλης Λαγουδάκης (1904 - 1991) από τη Σκόπη Σητείας που παίζει και τα δύο τοξωτά όργανα, ο Γαβριήλ Παπαδοφραγκάκης (1908 - 1984) από τα Πιτσιδία της επαρχίας Πυργιώτησας του Ν. Ηρακλείου, ο Γιώργος Διακακής ή Λευκάρης (1912 - 2008) από το χωριό Σωτήρα Σητείας, ο Γιάννης Σολιδάκης ή Κιρλίμπας (1896) από τη Μαρωσιά Σητείας, ο Κωνσταντίνος Παπαδάκης ή Λυραντζάκι (1913 - 1989) από το Μεσοχώρι Αστερουσίων. Πληροφορίες για τους παραπάνω μουσικούς αναφέρονται στο βιβλίο “Μήλινε μου Κρήτη απ’ τα παλιά” και σε αδημοσίευτη έρευνα του Κώστα Βασιλάκη (Κουρούσης & Κοπιτσάνος, 2016), (Βασιλάκης, προσωπική επικοινωνία, Μάρτιος 12, 2021).

με τρόπο λαμπρό, ζωηρό και επιθετικό μαζί με την ανωτερότητα ήχων από τη λύρα το κάνει πιο κατάλληλο να εκτελέσει τον λαμπρό ζωηρό και συχνά επιθετικό χαρακτήρα τον οποίο έχει η κρητική μουσική”.

Ο ίδιος υποστηρίζει ότι οργανολογικό φαινόμενο ανάλογο με την Κρήτη παρουσιάζεται και στην Ευρώπη, η οποία εγκατέλειψε το ρεμπέκ για την ανωτερότητα του βιολιού, λαμβάνοντας βέβαια ως επιχείρημα το μισό σκέλος της πρακτικής αυτής, αφού θεωρεί ότι το βιολί προϋπάρχει της λύρας στο κρητικό πλαίσιο. Η θέση του για την εισαγωγή της λύρας στην Κρήτη απηχεί στην άποψη του Γεωργίου Μουρέλου⁵⁹. Σύμφωνα με αυτή, η λύρα εισήχθη το 1723 από τους Καραμανλήδες και Λάζους μουσουλμάνους που έφτασαν στα παράλια του Ρεθύμνου και εγκατασταθήκαν στην περιοχή της Αμπαδιάς. Τη λύρα την ονόμαζαν Ρεμπέκ, ονομασία που χρησιμοποιεί και ο Παπαδάκης υποτιμητικά ως προς την “τουρκική” προέλευση της, δεν εξαπλώθηκε πέραν του Ρεθύμνου στους υπόλοιπους νομούς, ενώ έτσι εξηγείται και το τούρκικο επιφώνημα “Αμάν - Αμάν” που χρησιμοποιούν οι Ρεθυμιώτες σε αντίθεση με τους Χανιώτες (Παπαδάκης, 1989, σ.28,38,82).

Προβάλλονται ακόμα στο βιβλίο αφηγήσεις του Γεωργίου Χατζιδάκη σχετικές με γλέντι μουσουλμάνων το 1881 στο οποίο παίζουν λύρα, ως επιχείρημα της χρήσης της από τους “Τούρκους”. Ο Παπαδάκης (1989, σ. 38) αναφέρει ότι αποτελεί το “εθνικό όργανο των Τούρκων” και ότι σε ένα περιστατικό αντιδικίας του Βενιζέλου με τον Θεοτόκη, ο τελευταίος του απευθύνθηκε υποτιμητικά, “μας έφεραν το κοπέλι με την φουφούλα και μας έπαιξε κρητική λύρα”. Με τη φράση αυτή υποστηρίζει ότι τον χαρακτήρισε υποτιμητικά ως “Τουρκόσπορο”, ενώ επίσης ότι στο περιστατικό αυτό η λύρα αναφέρεται ως κρητική για πρώτη φορά. Τέλος, αναφέρει χωρίς να παραθέτει κάποιο τεκμήριο ότι η λύρα πριν το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο ήταν άγνωστη στο 95% του πληθυσμού πέραν του νομού Ρεθύμνης.

Ο δεύτερος άξονας θεωριών που παρουσιάζει ο Παπαδάκης (1989) δομείται στην ανάδειξη της αποκλειστικής σχέσης του κρητικού χορευτικού ρεπερτορίου με τη βιολιστική παράδοση και την επαρχία Κισάμου. Ως επιχειρήματα χρησιμοποιεί γεγονότα της ελληνικής εθνικής ιστοριογραφίας, τα οποία σχετίζει με τον μουσικό πολιτισμό του νησιού. Οι συγκεκριμένες εκδοχές μοιάζουν περισσότερο με μυθολογικές αφηγήσεις παρά με αληθινά ιστορικά συμβάντα.

⁵⁹ Ο Γεώργιος Ι. Μουρέλος (1912-1994) ήταν Έλληνας καθηγητής φιλοσοφίας με επίκεντρο των ερευνητικών του ενδιαφερόντων τη Φιλοσοφία της Τέχνης (Wikipedia Γεώργιος Ι. Μουρέλος, 2021).

Η πρώτη ιστορική εκδοχή αφορά το Συρτό. Σύμφωνα με αυτήν, ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος ζητά βοήθεια από του χριστιανούς για να σωθεί η Πόλη. Στις εκκλήσεις του προστρέχουν 500 Κρητικοί. Οι Κρήτες είχαν τη συνήθεια να τραγουδούν μαντινάδες κατά τις ώρες των μαχών, οι οποίες τους έδιναν αυτοπεποίθηση, πάνω στα ήδη υπάρχοντα μοτίβα της πυρρίχιας μουσικής. Στη διάρκεια των πολεμικών συγκρούσεων πήραν μοτίβα της βυζαντινής μουσικής, μετέτρεψαν τα μέτρα των μελωδιών για να ταιριάζουν στους δεκαπεντασύλλαβους στίχους και άρχισαν να τα τραγουδούν. Οι μελωδίες που δημιουργήθηκαν από τη πρόσμιξη έχουν πάρει στις μέρες μας τις ονομασίες “*Πρώτος Χανιώτικος*” και “*Δεύτερος Χανιώτικος ή Κισσαμικός*”. Μετά την άλωση οι Κρήτες κράτησαν ηρωικά τις θέσει τους με αποτέλεσμα να τους τιμήσει ο σουλτάνος για την ανδρεία τους επιτρέποντας τους να γυρίσουν στην Κρήτη. Έπειτα από κακουχίες επέστρεψαν περίπου 80 τον αριθμό μέσω Πελοποννήσου, βγήκαν στη Γραμβουσιά και εγκαταστάθηκαν στη Κίσαμο (Παπαδάκης, 1989, σ.63).

Στην προφορική παράδοση κατά τον Παπαδάκη (1989, σ.64-68), αναφέρεται ότι μετά από κάθε εκτέλεση ριζίτικου συνηθίζονταν να απαγγέλλονται τιμητικά οι δύο μελωδίες που έφεραν από την Πόλη οι Κρήτες πολεμιστές. Την παράδοση αυτή όπως και συνολικά την ιστορική προέλευση του συρτού δεν την αναφέρει κανείς από τους λαογράφους - μουσικολόγους του 19ου ή 20ού αιώνα παρά την εθνοκεντρική προσέγγιση τους για την κρητική μουσική.

Στη συνέχεια της αφήγησης υποστηρίζεται ότι μέχρι το 1750 οι μελωδίες του συρτού παρέμειναν στη Κίσαμο μόνο ως φωνητικά μοτίβα, ενώ μέχρι τότε ο χορός της Κρήτης ήταν ο πυρρίχιος ή “ρουματιάνη σούστα”, όπως τον ονομάζουν στη Κίσαμο. Το 1750 στα Πατεριανά Κισάμου παντρευόταν ο λεγόμενος Πατερομάνος. Ο γάμος του ήταν πρόσχημα για να μαζευτούν οι επαναστάτες. Σε αυτόν κάλεσαν με πληρωμή το βιολάτορα Στέφανο Τριανταφυλλάκη ή Κιώρο και πήραν απόφαση να φτιάξουν ένα καινούργιο χορό για να τιμήσουν τους πολεμιστές της Πόλης. Ο Κιώρος μετέφερε στο όργανο τα παλαιά φωνητικά μοτίβα και συνέθεσε εκείνη την ώρα λόγω του ταλέντου του άλλο ένα συρτό που πήρε την ονομασία “*Λουσακιανός*”. Ο πρωτογενής χορός σύμφωνα με το Παπαδάκη (1989, σ.64-68), έχει αλλάξει στις μέρες μας και λίγοι είναι αυτοί που τον χορεύουν “γνήσια” στη βάση των μουσικών μέτρων των μελωδιών. Οι λυράρηδες ακόμα και της Κίσαμου επηρεασμένοι από τους Ρεθυμνιώτες δεν τον εκτελούν σωστά, έχουν απλοποίηση τη δομή του και παίζουν μόνο το 1/4 από τις νότες των μοτίβων. Οι Ρεθυμνιώτες επίσης “έκλεψαν” τις μελωδίες και τις παρουσίασαν ως δικές τους συνθέσεις.

Πέραν της δημιουργίας, η εξάπλωση των Συρτών εκτός του Νομού Χανίων, δομείται πάνω σε συγκεκριμένα χωρικά και χρονικά περιστατικά παρόμοια με το “Γάμο του 1750”, τα όποια σήμερα αναπαράγονται στο γραπτό και τον προφορικό λόγο στερεοτυπικά. Σύμφωνα με το Παπαδάκη (1989, σ.67-70), μέχρι το 1923 τα συρτά δεν είχαν βγει από το νομό Χανίων, αλλά εξαπλώθηκαν με την ίδρυση της σχολής χωροφυλακής στα Χανιά το μεσοπόλεμο και την παρουσία Ρεθυμνιωτών μουσικών σε αυτή. Επίσης τα έμαθαν λυράρηδες, όπως οι Ρεθυμνιώτες Αντώνης Καρεκλάς, Αλέκος Καραβίτης και ο Αποκορωνιώτης Χαρίλαος Πιπεράκης όταν μαθήτευσαν το 1928 στο βιολάτορα Μαριάνο. Η εξάμηνη μαθητεία των συγκεκριμένων λυράρηδων δε έφτασε ώστε να αποτυπώσουν καλά τις μελωδίες και το ύφος τους και για αυτό εκτελέστηκαν “λάθος” στη μετέπειτα δισκογραφία. Επιπλέον, στο Ρέθυμνο δε γνώριζαν καθόλου τη χανιώτικη μουσική, έμαθαν τους χορούς σε ένα γλέντι στο στρατώνα Ρεθύμνου, δίπλα από το φρούριο της Φορτέτζας. Στο γλέντι συμμετείχε ο Παπαδάκης και πραγματοποιήθηκε το 1933.

Η ύπαρξη της μαθητείας στο χώρο του Μαριάνου, καταγράφεται σε πολλές προφορικές μαρτυρίες και δεν είναι απαραίτητα ψευδής, καθώς ο τελευταίος έκανε τη δεκαετία του 1930 ηχογραφήσεις με τον Καραβίτη με λύρα και βιολί, γεγονός που αποτυπώνει την υπάρξει σχέσης μεταξύ τους, όπως και τη καλή σχέση λυράρηδων - βιολατόρων σε αντίθεση με τη “διαμάχη” που ξεκίνησε από τις πρακτικές του Καρά. Γεγονός επίσης αποτελεί η επανεκτέλεση των συρτών που ηχογράφησε το 1919 στην Αμερική ο Πιπεράκης από το Ρεθυμνιώτη λυράρη Αντρέα Ρόδινο τη δεκαετία του 1930. Ο Παπαδάκης (1989) αναφέρεται σε αυτήν με λάθος ημερομηνίες ως προς τις ηχογραφήσεις του Πιπεράκη, καθώς υποστηρίζει ότι έγιναν μετά το 1928 και την μαθητεία του τελευταίου στο Μαριάνο⁶⁰.

Παρόλα αυτά, όπως αναφέρθηκε και στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας οι Αποκορωνιώτες μουσικοί ηχογραφούν πρώτοι στη δισκογραφία συρτά και πεντοζάλη, ήδη από το 1917 με τρόπο που δηλώνει τη πολύχρονη γνώση των μοτίβων. Για τους μουσικούς αυτούς επίσης η επαφή με την Κρήτη φαίνεται να έχει σταματήσει από τα τέλη του 19ου αιώνα που μεταναστεύουν στην Αμερική. Τα δεδομένα που αναφέρονται παραπάνω καταδεικνύουν ότι στο τοπικό μουσικό πλαίσιο του Αποκόρωνα ο Συρτός έχει κεντρική θέση πολύ πριν από τις αναφορές του Ναύτη. Τα μουσικά δίκτυα που επίσης περιγράφηκαν μεταξύ μουσικών του Αποκόρωνα και του Ρεθύμνου, καθώς και ότι συνορεύουν γεωγραφικά, αναιρούν την εκμάθηση των συρτών και του χορού από τους Κισαμίτες με συγκεκριμένα περιστατικά.

⁶⁰ Πληροφορίες για τα συρτά Πιπεράκη και Ροδινού αναφέρονται στη μελέτη του Σ. Μαραγκουδάκη (2011, σ.68).

Επίσης, η υπάρξει αναφορών για τη γνώση των συρτών σε Ρέθυμνο και Ηράκλειο εμφανίζεται ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα, σύμφωνα με τις καταγραφές του Παύλου Βλαστού το 1860 και του Ρεθυμνιώτη Εμμανουήλ Βιβιλάκη, όπου στα κείμενα του το 1840, τον ονομάζει ως “Απόσυρτο ή Χανιώτικο” (Βασιλάκης, 2021).

Ο Παπαδάκης προγενέστερα από τη συγγραφή του βιβλίου είχε πλαισιώσει ακόμα περισσότερο την θεωρία του για την καταγωγή και τις σύνθεσης των συρτών. Δημιούργησε και δημοσίευσε έναν κατάλογο, κατατάσσοντας μελωδίες συρτών ανά συνθέτη και συγκεκριμένο χρόνο δημιουργίας, υπερτονίζοντας τη σχέση τους με τοπικό πλαίσιο και τα χωριά των επαρχιών Κισάμου και Σελίνου, όπως και την ανάπτυξη τους από τους βιολάτορες. Χωρίς να αναιρείται εξ ολοκλήρου η ορθότητα των καταγραφών του, το συνολικό πλαίσιο και η οπτική που παρουσιάζει τα γεγονότα, είναι αρκετό ώστε να τεθεί υπό αμφισβήτηση η τεκμηρίωση του συγκεκριμένου καταλόγου. Ενδεικτικό σημείο ως προς αυτό είναι ότι όπως και για την “μεταφορά” των Συρτών σε άλλες περιοχές, με τον ίδιο τρόπο χωρίς να αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης παρουσιάζει και το σύνολο των συνθέσεων, σε συγκεκριμένα δηλαδή χρονικά και χωρικά πλαίσια, όπως για παράδειγμα “Καρεφυλλιανός συρτός, στα Καρεφυλλιανά Κισάμου, το 1866”⁶¹. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι τα δεδομένα του συγκεκριμένου καταλόγου χρησιμοποιούνται ως θέσφατο στη σύγχρονη εποχή τόσο από μουσικούς, όσο και από ερευνητές, ενώ αποτελούν βασικό χαρακτηριστικό της διαμόρφωσης της τοπικής ταυτότητας στη θεωρητική της πλαισίωση.

Η δεύτερη ιστορική εκδοχή που παρουσιάζει ο Παπαδάκης (1989, σ.73-75), αφορά τη δημιουργία του Πεντοζάλη και τη μελωδική - χορευτική του διάσταση. Αναφέρει ότι ο Δασκαλογιάννης, σφακιανός αρχηγός των Κρητών, παρασυρμένος από τους Ρώσους ξεσήκωσε τους Κρητικούς το 1770. Έξι μήνες πριν έχοντας υπόψη του τη πρακτική που δημιουργήθηκε ο συρτός, οι καπετάνιοι ανέθεσαν στον Κιώρο να βγάλει μια καινούργια μουσική με χορό, αφιερωμένη στην επανάσταση που θα ξεκινούσε σε λίγες μέρες. Ο Κιώρος βασιζόμενος στην πυρρίχια μουσική τη συνέθεσε και δημιούργησε 12 συγκεκριμένα μοτίβα για τους δώδεκα καπετάνιους. Ο χορός είχε 10 βήματα γιατί στις 10/10/1769 έγινε η συνέλευση για την επανάσταση, ενώ τα πέντε ζάλα από τα οποία πήρε την ονομασία ο χορός, αντιπροσώπευαν την πέμπτη επανάσταση κατά των Τούρκων και όχι τους χορευτικούς βηματισμούς.

⁶¹ Ο αναλυτικός πίνακας συνθέσεων των Συρτών παρουσιάζεται από τον ίδιο τον Παπαδάκη στον τύπο (Παπαδάκης, 1977, Νοέμβριος 21). Στο βιβλίο του Αθανάσιου Δεικτάκη (2009, σ.266-273). Επίσης στο διαδικτυο άρθρο, *Κισαμίτικος συρτός, μελωδίες και ιδιαιτερότητες* (2021).

Σύμφωνα με το Παπαδάκη (1989, σ.73-75), “το πεντοζάλι είναι υπόρρημα που σημαίνει χορό τραγούδι μουσική και η μουσική του είναι μια και μοναδική”, ο ίδιος αναφέρεται σε ένα περιστατικό όπου παρασυρόμενος από το ταλέντο του έπαιξε τις δικές του παραλλαγές στο λυράρη Κουφιανό. Ο τελευταίος, τον διόρθωσε και του εξήγησε τη σημασία του και ότι βάσει των παραπάνω οι ονομασίες αμαργιώτικο ή αγιοβασιλιάτικο πεντοζάλι είναι μεταγενέστερες και διαστρεβλώνουν τη σημασία της επανάστασης του Δασκαλογιάννη. Στη συνέχεια αναφέρει ότι το 1930, ο Καστάνης διορισμένος αρχιμουσικός στη μπάντα της 5ης μεραρχίας πεζικού έβαλε τον βασιλείο Παπαδάκη ή Κοπανίδη (πατέρα του Ναύτη) να του δείξει τον πεντοζάλι για τον μάθει η μπάντα. Αυτός τον κατέγραψε λάθος και πρόσθεσε τους γνωστούς στίχους “άλλο χορό δε ρέγομαι οσάν το πεντοζάλι” και “μες του μαγιού (Μάιος) τις μυρωδιές”. Η αναφορά για την προσθήκη των στίχων δεν ευσταθεί, καθώς τουλάχιστον ο πρώτος, καθώς και άλλοι με κοινωνικό και όχι πολεμικό περιεχόμενο απαντώνται τόσο σε καταγραφές του Π. Βλαστού, όσο και σε μαρτυρίες συγχρόνων “Τουρκοκρητικών”⁶².

Η ιστορία της σύνθεσης του μουσικοχορευτικού μοτίβου του Πεντοζάλι όπως καταγράφεται από τον Παπαδάκη (1989) δεν παρουσιάζεται σε καμία άλλη γραπτή πηγή. Οι μελετητές Βλαστός και Χατζιδάκης παρά ότι του προσδίδουν πατριωτική υπόσταση, τον αναφέρουν ως χορό του Ρεθύμνου, το ίδιο και ο Κ. Ψάχος στις καταγραφές του στους Λάκκους Κυδωνίας, χωρίς βέβαια να τίθενται ως δεδομένες και οι δικές τους αναφορές. Ο Κωνσταντίνος Βασιλάκης και ο Θεόδωρος Ρηγιγιώτης (2021) αμφισβητούν σε σύγχρονο άρθρο τους την εκδοχή του Παπαδάκη καθώς όπως υποστηρίζουν για πρώτη φορά στη λαϊκή μουσική παρουσιάζεται η “..δημιουργία χορού κατά παραγγελία!”. Αναφέρουν επίσης ότι “δυστυχώς” δεν υπάρχουν τα υπόλοιπα “τέσσερα ζάλα” και ότι σε αυτά εμπλέκουν (εννοούν και τους συνεχιστές της θεωρίας) τις προηγούμενες προσπάθειες ανακατάληψης της Κρήτης από τους Ενετούς και τους δύο Ρωσοτουρκικούς πολέμους.

Μεταγενέστερα ο Ιωάννης Τσουχλαράκης (2000 & 2004) με την έκδοση δύο βιβλίων για την Κρητική μουσική και το χορό, υιοθέτησε τις παραπάνω ιστορικές-θεωρητικές εκδοχές και προσπάθησε να τις τεκμηριώσει περαιτέρω. Ο ίδιος λαμβάνει σήμερα ως χοροδιδάσκαλος, συγγραφέας και ερευνητής μέρος σε πολλά συνέδρια, σεμινάρια και

⁶² Στο βιβλίο αναφέρεται ο πρώτος στίχος που επικαλείται ο Παπαδάκης, όπως και παρόμοιοι τύπου: “Το Πεντοζάλι βγάλανε για να το τραγουδούνε για να το λεν οι όμορφοι κι άσχημοι να σκούνε” (Πέκιν, 2014). Είναι αναρτημένα επίσης πολλά βίντεο στον ιστότοπο του youtube, που οι “Τουρκοκρητικοί” αναφέρονται τόσο στο χορό, όσο και στους στίχους.

παρουσιάσεις χορευτικών παραστάσεων, ενώ επιπλέον έχει γράψει κείμενα σχετικά με τους κρητικούς χορούς σε ψηφιακούς δίσκους κρητικής μουσικής. Έχει λάβει επίσης έπαινους για τα βιβλία του και τη συμβολή του στη “παραδοσιακή” μουσική του νησιού (<http://www.tsouchlarakis.com>). Διάφορα επίσης διαδικτυακά “block”⁶³ και ερευνητές των χορών υιοθετούν και στηρίζουν την αληθοφάνεια των θεωριών αυτών, όπως και πολλοί χορευτικοί σύλλογοι, οι οποίοι ίσως δικαιολογημένα, λόγω έλλειψης άλλης βιβλιογραφίας υιοθετούν ως δεδομένες τόσο τις θέσεις που περιεγράφησαν, όσο και τη σχετική εθνοκεντρική αφήγηση των ιστορικών - λαογράφων - μουσικολόγων για το ιστορικό πλαίσιο, του χορούς και τη μουσική της Κρήτης⁶⁴.

4.6. Η “παράδοση” στο προφορικό πλαίσιο

Ο όρος “προφορική παράδοση”, όπως παρουσιάζεται στη σύγχρονη εποχή, δε συνεπάγεται εννοιολογικά την εξ ολοκλήρου προφορική υπόσταση της πραγματικότητας, κατά την οποία δεδομένα ή πρακτικές του παρελθόντος μεταφέρθηκαν αδιάβλητα “από γενιά σε γενιά”. Οι γραπτές πηγές και η οπτική υπό την οποία γράφονται, συμβάλουν ανά περιπτώσεις στη συγκρότηση ή την ανάπτυξη του πλαισίου της προφορικότητας σε μεγάλο βαθμό, χωρίς αυτό να αποτελεί συνήθως για τους παραλήπτες της γεγονός “παραποίησης” ή “επινόησης”, αλλά συνεχίζοντας να προσμετράται στη σύνθεση της εθνικής ή τοπικής ταυτότητας ως “ανόθευτη” πηγή αλήθειας.

Ο Γιάννης Ζαϊμάκης (2016β, σ.44) υποστηρίζει ότι υπάρχουν “..ζητήματα στην προφορική ιστορία όπως η επιλεκτική λήθη και σιωπή, η επινόηση του παρελθόντος, οι χρονικές ανακρίβειες..”. Οι μουσικοί επίσης κατά τον ίδιο έχουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του προφορικού πλαισίου, “Οι επώνυμοι μουσικοί που συνήθως χειρίζονται με πολύ προσεκτικό τρόπο την εικόνα του εαυτού τους στο δυνητικό κοινό τους και οι προφορικές εκφορές τους δεν είναι ουδέτερες αλλά διαμεσολαβούνται από ιδεολογικές φορτίσεις και αξιολογικές κρίσεις και αντιμετωπίζονται ως φορείς μιας αναπόδεικτης αλήθειας χωρίς κριτικό έλεγχο”.

⁶³ (<http://kissamoschania.blogspot.com>), (<http://sadentrepeze.blogspot.com>), (<https://sites.google.com/site/kallitechnesteskissamou/>), (<https://www.kissamos.gr/folklore/musical-instruments/traditional-instruments.html>) κ.ά..

⁶⁴ Σε σχέση με την επιρροή των θέσεων Παπαδάκη-Τσουχλαράκη στη διαμόρφωση της τοπικής ταυτότητας για την επαρχία Κισάμου, η Ρένα Λουτζάκη στη μελέτη της για την παράδοση και την κοινωνία στη δυτική Κρήτη, αναφέρει ότι για της Λουσακιές Κισάμου, οι οποίες συγκροτούν ένα σύμπλεγμα περίπου 15 περίπου οικισμών, τα Πατεριανά αν και εγκαταλειμμένα, έχουν εξελιχθεί σε τόπο σύμβολο για τους Λουσακιανούς λόγω της καταγωγής - σύνθεσης του Συρτού {Κιώρος το 1786} (Λουτζάκη, 2007, σ.196).

Ο Ζαϊμάκης (2016β, σ.43) αναφέρεται ειδικότερα στις πρακτικές παραποίησης της “προφορικότητας” σε σχέση με το αστικό πλαίσιο της κρητικής μουσικής, σχήμα που δύναται όμως να περιγράψει συνολικά το φαινόμενο της “αυθεντικότητας” στη “λαϊκή” μουσική.

...σε διάφορα διαδικτυακά φόρουμ φίλοι του είδους εκφράζουν δημόσια της απόψεις τους, αναπαράγουν σχετικές πληροφορίες και σχολιάζουν ζητήματα που αφορούν την καταγωγή και την τοπικότητα αυτών των τραγουδιών [...] σε ένα τέτοιο χώρο φιλόμουσες κοινωνικές ομάδες φτιάχνουν, αυτό που ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Arjun Appadurai έχει ονομάσει “κοινότητες συναισθήματος” οι οποίες φαντάζονται και αισθάνονται πράγματα από κοινού, αναπλάθουν το παρελθόν τους και ανακατασκευάζουν τις ταυτότητες τους.

Στο πλαίσιο αυτό κατά το Ζαϊμάκη (2016β, σ.43) παρουσιάζονται δύο τάσεις προσέγγισης, η μία αφορά την αναζήτηση στις μουσικές του παρελθόντος των αλληλεπιδράσεων διαφορετικών λαών και ειδών μουσικής και η δεύτερη διαβάλλεται από εθνοκεντρική σκοπιά και συντάσσεται με στόχο την αναζήτηση της κοινωνικής καταγωγής των διάφορων ειδών μουσικής, “οι τελευταίες εντοπίζονται άλλοτε στο Βυζάντιο, άλλοτε στην αρχαία Ελλάδα και άλλοτε σε ορισμένες τοπικές κοινωνίες που διεκδικούν την αποκλειστική πατρότητα των αστικών τραγουδιών της Κρήτης”.

Σύμφωνα με τον κοινωνικό ανθρωπολόγο και θεωρητικό της “νεωτερικότητας” Arjun Appadurai (2014, σ.20), τις τελευταίες δεκαετίες, η “φαντασία” στα πλαίσια μια νεωτερικής κοινωνίας έχει μετατραπεί σε συλλογικό - κοινωνικό γεγονός.

Διαφορετικές κοινωνίες έχουν παράγει τις δικές τους εκδοχές τέχνης, μύθου και θρύλου - εκφράσεις που υποδήλωναν το δυνητικό σβήσιμο της καθημερινής κοινωνικής ζωής. Με αυτές τις εκφράσεις, όλες οι κοινωνίες έδειξαν ότι μπορούν τόσο να υπερβαίνουν όσο να αναπλαισιώνουν την καθημερινή κοινωνική ζωή καταφεύγοντας σε διάφορων ειδών μυθολογίες, στο πλαίσιο των οποίων η κοινωνική ζωή παραποιείται φαντασιακά.

Ο Appadurai (2014, σ.33) υποστηρίζει ότι στο παραπάνω πλαίσιο ο πολιτισμός προσμετράται ως συλλογική ταυτότητα βασισμένη στη διαφορά, “ως διαδικασία φυσικοποίησης ενός υποσυνόλου διαφορών που έχουν κινητοποιηθεί για να αρθρώσουν τη συλλογική ταυτότητα.”.

Ο ιστορικός κοινωνιολόγος Eric Hobsbawm (2004, σ.9) που εισήγαγε τον όρο της “επινόησης” για να περιγράψει τις ανά τόπους κατασκευασμένες “παραδόσεις” αναφέρει ότι “..παραδόσεις που φαίνονται ή διεκδικούν ότι είναι παλιές, συχνά έχουν εντελώς πρόσφατη προέλευση και μερικές φορές είναι επινοημένες”. Ο όρος “επινοημένη παράδοση” σύμφωνα με τον ίδιο, “..περιλαμβάνει τόσο “παραδόσεις” που πραγματικά επινοήθηκαν, κατασκευάστηκαν και θεσπίστηκαν επίσημα όσο και εκείνες που αναδύονται με λιγότερο εύκολα ανιχνεύσιμο τρόπο εντός μιας βραχείας χρονολογήσιμης περιόδου - υπόθεση λίγων ετών ίσως - και καθιερώνονται με μεγάλη ταχύτητα”.

Τέλος, σύμφωνα με το Hobsbawm (2004, σ.10), οι “παραδόσεις” αυτές αποτελούν “...αποκρίσεις σε καινούργιες καταστάσεις που παραπέμπουν σε παλιές καταστάσεις ή που καθιερώνουν το δικό τους παρελθόν με οιονεί υποχρεωτική επανάληψη”, ενώ το χαρακτηριστικό που παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον όσον αφορά τη διερεύνηση τους συνίσταται στην “..αντίθεση ανάμεσα στη διαρκή μεταβολή και ανανέωση του σύγχρονου κόσμου και στην προσπάθεια να συγκροτηθούν τουλάχιστον κάποιες όψεις της κοινωνικής ζωής μέσα σ’ αυτόν ως αμετάβλητες και σταθερές”.

4.7. Επίλογος - Συμπεράσματα

Ο τρόπος δόμησης της παρούσας εργασίας αφορούσε στην προσέγγιση ζητημάτων που άπτονται του γενικότερου ιστορικού και εννοιολογικού πλαισίου της “κρητικής μουσικής” με στόχο τη διερεύνηση των διαμορφωμένων μουσικών ταυτοτήτων που παρουσιάζονται στο Ν. Χανίων και ειδικότερα αυτήν που αφορά στο βιολιστικό ιδίωμα της περιοχής.

Τα ευρήματα της εργασίας, όσον αφορά το ερευνητικό ερώτημα που τέθηκε εξ αρχής, καταδεικνύουν ότι κατ’ αναλογία, στα πλαίσια οριοθέτησης της “κρητικής μουσικής παράδοσης” και σε αυτά της “βιολιστικής παράδοσης” στο Ν. Χανίων, παρατηρείται η υιοθέτηση γεγονότων από την “εθνική ιστοριογραφία” και η “επινόηση” μουσικών εννοιών/δεδομένων στα όρια της τελευταίας.

Οι βασικοί άξονες εμπλοκής του “παν-τοπικού” και “τοπικού” δικτύου που μελετήθηκε σχετίζονται με την ιστορική και λαογραφική θεώρηση της “συνέχειας” του ελληνικού έθνους-κράτους με την αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο, όπως και τη Μινωική περίοδο για την περίπτωση της Κρήτης.

Στην “παν-τοπική” οριοθέτηση της “κρητικής μουσικής”, η μουσική και οι χοροί της συνδέονται με τα αρχαία “πρότυπα” και την πολεμική τους διάσταση την περίοδο του

οθωμανικού “ζυγού”, ενώ ταυτίζονται αποκλειστικά με την κρητική χριστιανική κοινότητα της ίδιας περιόδου και τους αγώνες της για “ελευθερία”.

Από την άλλη, στην ταυτοτική οριοθέτηση του τοπικού βιολιστικού ιδιώματος του Ν. Χανίων, τα μουσικοχορευτικά μοτίβα του “Συρτού” και του “Πεντοζάλη”, πλαισιώνονται ιστορικά με την “βυζαντινή” καταγωγή (μόνο στην περίπτωση του πρώτου) και τις κρητικές επαναστάσεις. Ταυτόχρονα αναπαράγονται τα πλαίσια που περιεγράφησαν στην ιστορική εννοιολόγηση του “παν-τοπικού” πλαισίου και εμπλουτίζονται με αφηγήσεις που χρησιμεύουν στην ετερότητα του από αυτό.

Επιπλέον, για τις δύο παραπάνω περιπτώσεις, απεμπολείται προς χάριν της “ελληνικότητας” και δεν λαμβάνεται υπόψη το μέγεθος, η εντοπιότητα και η πολιτισμική ταυτότητα των Κρητών μουσουλμάνων.

Η ύπαρξη πλήθους μουσικών και οι επιτελέσεις των “κρητικών μουσικοχορευτικών μοτίβων” στον κοινωνικό ιστό της μουσουλμανικής κοινότητας, αποδομεί ως γεγονός τη σύνδεσή τους μόνο με το χριστιανικό πληθυσμό και τις επαναστάσεις, ενώ φανερώνει την κοινωνική χρηστικότητα του ρεπερτορίου και την πολεμική, πιθανόν στο βαθμό που αφορούσε την εκάστοτε κοινότητα. Να αναφέρουμε στο σημείο αυτό, ότι κρητικοί χοροί, όπως παρουσιάστηκε στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, επιτελούνταν από τους μουσουλμάνους τόσο κατά το “ραμαζάνι”, όσο και στο “χαρέμι” της κόρης του Πασά των Χανίων.

Η σύνδεση της λύρας με τους “Τούρκους” της Κρήτης, ως επιχείρημα της μεταγενέστερης παρουσίας της στην Κρήτη από το βιολί, επίσης αναιρείται ως θεώρημα από την παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου της οθωμανικής Κρήτης και τη λανθασμένη ιστοριογραφική ταύτιση των “Τούρκων” με τη γηγενή ελληνόφωνη μουσουλμανική κοινότητα.

Σε δεύτερο επίπεδο η ύπαρξη της λύρας στο μεγαλύτερο μέρος του ελληνικού γεωγραφικού χώρου τεκμηριώνεται σε σύγχρονες μελέτες, όπως και η αντικατάσταση της από βιολί στις περισσότερες περιοχές. Το ίδιο φαινόμενο παρουσιάζεται στην περίπτωση της επαρχίας Κισάμου και ευρύτερα στο Ν. Χανίων. Συγκεκριμένα δεν αποδεικνύεται πιο όργανο προϋπάρχει, αλλά τεκμηριώνεται σε μεγάλο βαθμό η πρακτική της “αντικατάστασης” και η επιλογή του βιολιού ως όργανο με καλύτερη επαγγελματική προοπτική.

Από την άλλη, η μεθοδευμένη προώθηση της λύρας ως “παν-τοπικό” κρητικό όργανο φαινομενικά υποσκέλιζε τη διάδοση όχι μόνο του βιολιού, αλλά και άλλων οργάνων που απαντώνται στο κρητικό πλαίσιο, όπως των πνευστών της υπαίθρου, του ταμπουρά και του μαντολίνου, ενώ παράλληλα διαμόρφωσε ένα πλαίσιο “παράδοσης” με στεγανά, αντιπαραθετικό με αυτό που απαντάται στα αστικά κέντρα της Κρήτης (τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα). Επιπλέον, σημαντικό ρόλο σε αυτό είχε αδιαμφισβήτητα η δισκογραφία, στην οποία υπερτερούν σε μεγάλο βαθμό οι ηχογραφήσεις λύρας.

Για το παραπάνω θέμα, παρατηρείται από τη μία πλευρά η επιλογή της λύρας ως “παν-τοπικό” όργανο αναφοράς για την Κρήτη με συνισταμένες σε σχέση με την προώθηση της, την “ελληνικότητα” του οργάνου, το “κίνδυνο” του παραγκωνισμού της από το “ευρωπαϊκό” βιολί (όπως συνέβη σε πολλές περιπτώσεις), αλλά και τις προσωπικές επιλογές των κρατικών υπευθύνων για την οριοθέτηση της “ελληνικής παραδοσιακής μουσικής”. Στον αντίποδα, η προάσπιση του βιολιού δομείται επίσης στα πλαίσια της “ελληνικότητας” με βασικές συνισταμένες διαφορετικού περιεχομένου “εθνοκεντρικές” αφηγήσεις, την οργανολογική “άνωτερότητα” και το επισφαλές επιχείρημα της παραγωγής - ανάπτυξης ως επί το πλείστον των μοτίβων της “κρητικής μουσικής” σε αυτό. Πρέπει να αναφερθεί βέβαια ότι παρόμοια επιχειρήματα, όσον αφορά την αξιολογική προσέγγιση μουσικών χαρακτηριστικών, παρουσιάζονται επίσης στις πρακτικές προώθησης της λύρας, μέσω του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (υποκεφάλαιο 4.5.).

Συνοψίζοντας, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, παρατηρείται ότι ο τρόπος που δομείται η “προφορικότητα” (υποκεφάλαιο 4.7.) και τεκμηριώνεται η υπόσταση των “προφορικών παραδόσεων/ιδιωμάτων”, χρήζει αρκετής διερεύνησης και επαλήθευσης, καθώς σε μεγάλο βαθμό χαρακτηρίζεται από “επινοημένα” δεδομένα, διαμεσολαβημένα με ιδεολογικές φορτίσεις και αξιολογικές κρίσεις.

Πέραν των ευρημάτων που αφορούν στο ερευνητικό ερώτημα της εργασίας, θεωρώ αναγκαίο να αναφερθεί ότι το ισχυρό βιολιστικό ιδίωμα που παρουσιάζεται στο Ν. Χανίων και την επαρχία Κισάμου, καθίσταται ως ένα από τα σημαντικότερα στο νησί, πρωτίστως λόγω της ευρείας παραγωγής και της υφολογικής ανάπτυξης των τοπικών μουσικοχορευτικών μοτίβων (ειδικότερα του Συρτού), του ιδιαίτερου υφολογικού ιδιοματισμού και των σπουδαίων δεξιοτεχνών βιολατόρων που έδρασαν/δρουν σε αυτό.

Γενικότερα, η παραγωγή και η ανάπτυξη των μουσικοχορευτικών μοτίβων, είναι δεδομένο ότι σχετίζεται με τα ανά τόπους ιδιώματα και τις οργανολογικές επιρροές. Οι προβληματικές

που προκύπτουν από τη διεκδίκηση της “κατασκευής” των μοτίβων και την “αυθεντικότητα” στο τρόπο εκτελέσεώς τους, όπως παρουσιάζεται στη εννοιολογική δομή της ταυτότητας της “Χανιώτικης – Κισαμίτικης βιολιστικής παράδοσης”, δεν δύναται να τεκμηριωθεί μοναχά μέσω των γραπτών πηγών ή την “προφορική παράδοση”. Αντίθετα είναι αναγκαίο η “προφορικότητα”, όσον αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα, να πλαισιώνεται ερμηνευτικά από τη μουσικολογική ανάλυση των μοτίβων και των χαρακτηριστικών τους, καθώς και την τοποθέτηση τους (μοτίβων) με ιστορικά δεδομένα και ηχητικά τεκμήρια (δισκογραφία) στα χωρικά και χρονικά πλαίσια παραγωγής τους. Στη βάση αυτή, δύναται να αναδειχθούν τα ιδιαίτερα στοιχεία του εκάστοτε ιδιώματος, το κοινό ή διαφορετικό ρεπερτόριο και να αποσαφηνιστούν ζητήματα, όπως η “πατρότητα”/“τοπικότητα” των σκοπών, η “αυθεντικότητα” και ο “γνήσιος” τρόπος επιτέλεσης.

Τέλος, στα σύγχρονα παγκοσμιοποιητικά πλαίσια, η “οριοθέτηση” τοπικών μουσικών ταυτοτήτων, ασχέτως της αντικειμενικότητας της δομής τους και των πιθανών προκαλούμενων εθνοτοπικών ανταγωνισμών, δύναται παράλληλα να δημιουργήσει δυναμικές που λειτουργούν ευεργετικά ως προς την ανάπτυξη και τη διάδοση των μουσικών ιδιωμάτων. Το συγκεκριμένο φαινόμενο θα μπορούσε να αποτελέσει μελλοντικά αντικείμενο έρευνας για το πλαίσιο της διερευνώμενης παράδοσης, η οποία συνεπικουρούμενης της εννοιολογικής της βάσης συσπειρώθηκε και προβάλλει σήμερα με αξιώσεις, όσον αφορά τον ενεργό ρόλο και δημοτικότητα της, μεταξύ των υπόλοιπων ιδιωμάτων που απαντώνται τη σύγχρονη μουσική της Κρήτης.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Αγιουτάντη, Α. (2006). Αποστολή στην Κρήτη για την προετοιμασία φωνογραφήσεις δημοτικής μουσικής. Στο Λ. Λιάβας (επιμ.), *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη 1953-1954*, Τόμος Α' (σελ. 67-76). Αθήνα: Έκδοση Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ.

Αλιγιζάκης, Κ. Α. (2008). *Η Κρητική Μουσικοχορευτική παράδοση στον 20ο αιώνα*. Ηράκλειο: Εκδόσεις Σείστρον.

Αλιγιζάκης, Κ. Α. (2016). Κρητικός Χορός. Στο Σ. Κουρούσης - Κ. Κοπιτσάνος (επιμ.) *Μήλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά, Ιστορικές ηχογραφήσεις 1907-1955 - Α' τόμος* (σελ. 73-77). Αθήνα: Εκδόσεις Orpheum Phonograph.

Αναστασόπουλος, Α., Κολοβός, Η. & Σαρηγιάννης, Μ. (2017). Οι πρώτοι δύο αιώνες οθωμανικής κυριαρχίας στην Κρήτη (1645-1821): νέες πηγές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Στο *ΚΡΗΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ - Τόμος ΛΖ'* (σελ. 163-193). Ηράκλειο: Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών.

Ανδριώτης, Ν. (2004). Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι στην Κρήτη, 1821-1924. Ένας αιώνας συνεχούς αναμέτρησης εντός και εκτός του πεδίου της μάχης. Στο *Μνήμων - Τόμος 26* (σελ. 63-94). Αθήνα: Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού.

Από τας νύκτας του Ραμαζανιού - Γλυκά, τραγούδια και χοροί. (1908, Νοέμβριος 6), *Ελεύθερον Βήμα - Εφημερίς Πολιτική και Φιλολογική Εικονογραφημένη*, Αρ. φύλλου 40. Χανιά.

Appadurai, A. (2014). *Νεωτερικότητα Χωρίς Σύνορα - Πολιτισμικές Διαστάσεις Της Παγκοσμιοποίησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Αρναουτάκης, Β. (2021). *Νίκος Ξυλούρης - "Ένας λυράρης μετράει τ' άστρα"*. Ανακτήθηκε Μάρτιο 12, 2021 από <https://www.ogdoo.gr/erevna/rakosyllektika/nikos-ksyloyris-enas-lyraris-metraei-t-a>

Βασιλάκης, Κ. & Ρηγινιώτης, Θ. (2021). *Η ιστορία της Κρητικής Λύρας*. Ανακτήθηκε Μάρτιο 03, 2021, από <https://rethemnos.gr/kritiki-lira-i-istoria-tis/>

Βασιλάκης, Κ. (2021). *Στραβά και ανάποδα στη μουσική της Κρήτης*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 01, 2021, από <https://rethemnos.gr/strava-kai-anapoda-sti-moysiki-tis-k/>

Γιακουμινάκης, Γ. & Λεντάρης, Γ. (2013). *Λαϊκή μουσική παράδοση και καλλιτέχνες του Αποκορώνου*. Αθήνα: Ομοσπονδία Σωματείων Αποκορώνου Χανίων.

Δεικτάκης, Α. (1999). *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*. Καστέλλι Κισάμου.

Δεικτάκης, Α. (2009). *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια - Β' τόμος*, Καστέλλι Κισάμου.

Διονυσόπουλος, Ν. (2021). *Σίμων Καραάς - Ο τελευταίος των μεγάλων δασκάλων του Γένους, ο τελευταίος των Βυζαντινών*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 24, 2021, από <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250>

Ζαϊμάκης, Γ. (2014). Μουσικές παραδόσεις στο μεταίχμιο: Οι Μουσουλμάνοι της Κρήτης και τα μουσικά τους δίκτυα (τέλη του 19ου αιώνα-μεσοπόλεμος). Στο *Πρακτικά 1ου διεθνές εθνομουσικολογικού συνεδρίου, 3-5 Οκτωβρίου 2014*. Ηράκλειο: Θύραθεν. Ανακτήθηκε 11 Νοεμβρίου, 2020, από <https://www.thirathen.com/assets/uploads/files/read.pdf>

Ζαϊμάκης, Γ. (2016ά). Οι Κρήτες Μουσουλμάνοι και οι μουσικές τους παραδόσεις: διαδρομές της μνήμης και της λήθης από την Κρήτη στην Τουρκία. Στο *Πεπραγμένα 18 Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 21-25 Σεπτεμβρίου 2016*. Ηράκλειο: Εταιρία Ιστορικών Κρητικών Μελετών. Ανακτήθηκε 23 Νοεμβρίου, 2020, από <https://12iccs.proceedings.gr/el/proceedings/category/38/34/483>

Ζαϊμάκης, Γ., (2016β). Σταυροδρόμια πολιτισμών & μουσικά δίκτυα στις πόλεις της Κρήτης: Από την προφορική ανώνυμη δημιουργία στη δισκογραφία των 78 στροφών. Στο Σ. Κουρούσης - Κ. Κοπιτσάνος (επιμ.) *Μήλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά, Ιστορικές ηχογραφήσεις 1907-1955 - Α' τόμος* (σελ. 43-71). Αθήνα: Εκδόσεις Orpheum Phonograph.

Ζαμπετουλάκης, Β. (1991ά). *Τροβαδούροι της Κρήτης* [Τηλεοπτική Εκπομπή], (συνέντευξη Μανώλη Τσαγράκη). Χανιά: Κρήτη 1. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 3, 2021 από <https://www.youtube.com/watch?v=UtYhuFseT98&list=PLM9G1PFO5CKG2ayn7vUefrzBRIMYWpUrQ&index=5>

Ζαμπετουλάκης, Β. (1991β). *Τροβαδούροι της Κρήτης* [Τηλεοπτική Εκπομπή], (συνέντευξη Νικόλαου Σαριδάκι ή Μαύρου). Χανιά: Κρήτη 1. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 16, 2021 από <https://www.youtube.com/watch?v=TsHXC1odx3Y&list=PLM9G1PFO5CKG2ayn7vUefrzBRIMYWpUrQ&index=1>

Ζαμπετουλάκης, Β. (1991γ). *Τροβαδούροι της Κρήτης* [Τηλεοπτική Εκπομπή], (συνέντευξη Μανώλη Γαλανάκη). Χανιά: Κρήτη 1. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 17, 2021 από <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=pGgVgFRy4HQ>

Ηχητικά Ενθυμήματα 1962 - 1992, αφήγηση - συνέντευξη Θ. Σκορδαλού (Ε.Ι.Ρ. Αθηνών 1965) (1999). Στο Στέλιος Αεράκης (επιμ.) *Κρητική Μουσική Παράδοση - Θανάσης Σκορδαλός 1920 - 98, Ηχητικά Ενθυμήματα 1962 - 1992* (Ψηφιακή συλλογή δίσκων) (σελ. 50-56). Εκδόσεις Αεράκης Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι.

Herzfeld, M. (2002). *Πάλι Δικά Μας - Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Hobsbawm, E. (2004). Εισαγωγή: Επινώντας παραδόσεις. Στο E. Hobsbawm & T. Ranger (επιμ.) *Η επινόηση της παράδοσης* (σελ. 9-24). Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

Καμηλάκη, Α. (2009). *Οργανική μουσική παράδοση της επαρχίας Κισσάμου (Μια εισαγωγική προσέγγιση)* (πτυχιακή εργασία), Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη.

Κισσαμίτικος συρτός, μελωδίες και ιδιαιτερότητες (2021, Ιανουάριος 31). Ανακτήθηκε από http://kissamoschania.blogspot.com/2010/07/blog-post_21.html

Κοκκώνης, Γ. (2008). Το “ταυτόν και το “αλλότριον” της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος τις δισκογραφίας. Στο *ετερότητες & μουσική στα βαλκάνια, τετράδιο 4* (σελ. 100-110). Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.

Κονδυλάκης, Ι. (1961). *Τα Άπαντα*. Αθήνα: Εκδόσεις Αηδών.

Κουρούσης, Σ. & Κοπιτσάνος, Κ. (2016). *Μήλιε μου Κρήτη απ’ τα παλιά, Ιστορικές ηχογραφήσεις 1907-1955 - Α’ τόμος*. Αθήνα: Εκδόσεις Orpheum Phonograph.

Κυριακίδου - Νέστορος, Α. (1978). *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας - Κριτική ανάλυση*. Εκδ. Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

Λαμπουσάκης, Ε. (2017). *Επαρχία Σελίνου, γεωγραφία - ιστορία - οικονομία*. Χανιά: Εκδ. Ε. Λαμπουσάκης.

Λιάβας, Λ. (2006). Ο Samuel Baud-Bovy, η μελέτη της ελληνικής μουσικής και η έρευνα στην Κρήτη. Στο Λ. Λιάβας (επιμ.), *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη 1953-1954, Τόμος Α’*

(σελ. 12-29). Αθήνα: Έκδοση Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπως Μερλιέ.

Λιμαντζάκης, Γ. (2017). *Κοινωνικοί και πολιτικοί μετασχηματισμοί στην Κρήτη κατά τον ύστερο 19ο και πρώιμο 20ο αιώνα: η μεταβίβαση της εξουσίας από τους μουσουλμάνους στους χριστιανούς και η πολιτική των Δυνάμεων στο Κρητικό Ζήτημα* (διδακτορική διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα. Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

Λουτζάκη, Ρ. (2007). Παράδοση και Κοινωνία στη δυτική Κρήτη. Μουσική επιτέλεση. Και οργανοπαίχτες. Στο Ε. Αυδίκος (επιμ.) *Κρήτη: Λαϊκός Πολιτισμός. Τοπικότητες: αντιστάσεις, μεταβολές, συνθέσεις* (σελ. 193-228). Αθηνά: εκδόσεις Ταξιδευτής.

Μαζαράκη, Δ. (2006). Η πρώτη εντύπωση που αποκομίζει κανείς από την κρητική δημοτική μουσική. Αγιουτάντη, Α. (2006). Αποστολή στην Κρήτη για την προετοιμασία φωνογραφήσεις δημοτικής μουσικής. Στο Α. Λιάβας (επιμ.), *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη 1953-1954*, Τόμος Α' (σελ. 77-92). Αθήνα: Έκδοση Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπως Μερλιέ.

Μαλιάρας, Ν. (2012). *Ελληνική μουσική και Ευρώπη - Διαδρομές στον Δυτικοευρωπαϊκό Πολιτισμό*, Αθήνα: Panas music (Παπαγρηγορίου - Νάκας).

Μαραγκουδάκης, Σ. (2011). *Δισκογραφία 78 στροφών: Η διαμόρφωση της μουσικής του Χαρίλαου Πιπεράκη στο ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο της Αμερικής* (πτυχιακή εργασία), Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Διαθέσιμο από Ιδρυματικό Αποθετήριο πρώην ΤΕΙ Ηπείρου.

Μέλαινα, Ε. (2008). *Περιήγησης στην Κρήτη 1866 - 1870*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Νάζος, Γ. (1930). Πρόλογος. Στο *50 Δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων - Ιστορική και Λαογραφική Βιβλιοθήκη.

Παπαδάκης Ι. (2021ά). *Ντοκουμέντο: Ερασιτεχνική - Ιστορική συνέντευξη του Νικ. Χάρχαλη!*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 5, 2021 από http://kissamoschania.blogspot.com/2011/03/blog-post_15.html

Παπαδάκης Ι. (2021β). *Ντοκουμέντο: Ερασιτεχνική - Ιστορική συνέντευξη του Νικ. Χάρχαλη. Το δεύτερο μέρος αποσπασμάτων!*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 5, 2021 από http://kissamoschania.blogspot.com/2011/03/blog-post_21.html

Παπαδάκης Ι. (2021γ). *Ντοκουμέντο: Ερασιτεχνική - Ιστορική συνέντευξη του Νικ. Χάρχαλη. Το τρίτο μέρος αποσπασμάτων!*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 5, 2021 από http://kissamoschania.blogspot.com/2011/03/blog-post_22.html

Παπαδάκης, Κ. (1977, Νοέμβριος 21). Δεν πρέπει να χαθούν οι λαϊκοί μας χοροί, ανοιχτή επιστολή σε κάθε αρμόδιο. *Χανιώτικα Νέα* (εφημερίδα). Χανιά.

Παπαδάκης, Κ. (1989). “Κρητική” λύρα ένας μύθος - Η αλήθεια για την γνήσια κρητική παράδοση. Χανιά.

Παρλαμάς, Σ. (2016). *Οι εξισλαμισμοί στην περιοχή του Χάνδακα κατά το β' μισό του 17ου αιώνα, Στο Πεπραγμένα ΙΒ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 21-25 Σεπτεμβρίου 2016*. Ηράκλειο: Εταιρία Ιστορικών Κρητικών Μελετών. Ανακτήθηκε 29 Νοεμβρίου, 2020, από https://12iccs.proceedings.gr/uploads/144_Γ_Παρλαμάς-Στέλιος_τ.pdf

Περάκης, Μ. (2010). Εθνοθηρησκευτικές και κοινωνικές μεταβολές στην Κρήτη μετά την Επανάσταση του 1821. Στο *Μνήμων* - τόμος 31 (σελ. 71-84). Αθήνα: Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού.

Πέκιν, Μ. (2014). *Κρήτη & Τουρκοκρητικοί, η ομορφιά της μνήμης*. Χανιά: Ίδρυμα Ανταλλαγέντων Λωζάνης Κέντρο Μικρασιατικών και Ποντιακών Ερευνών (εκδ. Έρεισμα).

Ρηγιγιώτης, Θ. (2021). *Η συμβολή των Τουρκοκρητικών στην Κρητική μουσική παράδοση*. Ανακτήθηκε Ιανουάριο 21, 2021 από <https://rethemnos.gr/i-simvoli-ton-tourkokritikon-stin-kritiki-mousiki-paradosi/>

Sariyiannis, M. (2014). “Crete”. In *Encyclopaedia of Islam* (pp. 78-80), 3rd edition. Leiden: Brill.

Savary, C. (1788). *Lettres sur la Grèce, Lettres sur la Grèce, faisant suite de celles sur l’Egypte*. Chez Onfroi, Sorbonne.

Σαχλίκης, Σ. (1896). *Αφηγήσις παράξενος*. Εκδ. Πάρεργα, 1896.

Σαχλίκης, Σ. (2015). *Τα ποιήματα*. Εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Σγουρός, Δ. (2011). “Σκοποί και τραγούδια της Κρήτης” από το αρχείο του Παύλου Βλαστού 1860 - 1910 (Οπτικοακουστική συλλογή). Εκδόσεις Αιγής - Δημήτρης Σγουρός.
- Σπυρόπουλος, Γ. (2014). *Κοινωνική, διοικητική, οικονομική και πολιτική διάσταση του οθωμανικού στρατού: οι γενίτσαροι της Κρήτης, 1750-1826* (Διδακτορική διατριβή). Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο. Διαθέσιμο στο E - Locus Ιδρυματικό καταθετήριο.
- Σπυρόπουλος, Γ. (2015). *Οθωμανική διοίκηση και κοινωνία στην προεπαναστατική δυτική Κρήτη: αρχειακές μαρτυρίες (1817-1819)*. Ρέθυμνο: Γενικά Αρχεία του Κράτους - Αρχεία Ν. Ρεθύμνης.
- Σχινάς, Γ. Π. (2015). *Η Τσαμπούνα του Αιγαίου: Οργανολογία, Ρεπερτόριο και Σύγχρονη Αναβίωση* (Διδακτορική διατριβή), Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα. Διαθέσιμο στο Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.
- Τσίβης, Γ. (1993). *Χανιά 1252-1940*. Αθήνα: εκδόσεις Γνώση.
- Τσουχλαράκης, Ι. (2000). *Οι χοροί της Κρήτης - Μύθος, ιστορία, παράδοση*. Αθήνα: Κέντρο Σπουδής Κρητικού Πολιτισμού.
- Τσουχλαράκης, Ι. (2004). *Τα λαϊκά μουσικά όργανα στην Κρήτη*. Αθήνα: Ένωση Κρητών Μεταμόρφωσης.
- Φουρναράκης, Κ. (1929). *Τουρκοκρήτες*. Χανιά: Εκδόσεις Ι. Γιαννακουδάκη.
- Williams, C. (2003). “The Cretan Muslims and the Music of Crete”. In D. Tziovas (Eds.), *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the enlightenment*, Ashgate Publishing.
- Χατζιδάκης, Γ. (1909). Κρητική μουσική και όρχησις (Περιοδικό). Στο *Κρητική Στοά: ετήσια φιλολογική και επιστημονική επιθεώρησις: Ι. Δ. Μουρέλλου*, τομ. 2ος (σελ. 273-310). Ηράκλειο. Διαθέσιμο στο Ψηφιοθήκη ΑΠΘ.
- Χατζιδάκης, Γ. (1958). *Κρητική μουσική - Ιστορία, μουσικά συστήματα, τραγούδια και χοροί*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα.
- Χατζηδάκης, Ι. (1881). *Περιήγησις εις Κρήτην*. Εν Ερμόπολει: Τύποις Νικολάου Βαρβαρέσου.

Χαιρέτη, Φ. (2016). Αναζητώντας δικαιοσύνη: η μετακίνηση από τα χωριά των επαρχιών στο ιεροδικείο του Χάνδακα κατά τις πρώτες δεκαετίες της οθωμανικής κυριαρχίας. Στο *Πεπραγμένα IB Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 21-25 Σεπτεμβρίου 2016*. Ηράκλειο: Εταιρία Ιστορικών Κρητικών Μελετών. Ανακτήθηκε 24 Νοεμβρίου, 2020, από <https://12iccs.proceedings.gr/en/proceedings/category/38/34/457>

διαδικτυακή ιστοσελίδα: <https://history.princeton.edu/people/molly-greene> (14/01/2021).

Wikipedia Νομός Χανίων (χ.χ.). Ανακτήθηκε 29 Απριλίου, 2021, από https://el.wikipedia.org/wiki/Νομός_Χανίων

Wikipedia Στέφανος Σαχλίκης (χ.χ.). Ανακτήθηκε 5 Μαΐου, 2021, από https://el.wikipedia.org/wiki/Στέφανος_Σαχλίκης

Wikipedia Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών (χ.χ.). Ανακτήθηκε 21 Μαΐου, 2021, από https://el.wikipedia.org/wiki/Ραδιοφωνικός_Σταθμός_Αθηνών

Wikipedia Κώστας Μουντάκης (χ.χ.). Ανακτήθηκε 30 Μαΐου, 2021, από https://el.wikipedia.org/wiki/Κώστας_Μουντάκης

Wikipedia Γεώργιος Ι. Μουρέλος (χ.χ.). Ανακτήθηκε 25 Μαΐου, 2021, από https://el.wikipedia.org/wiki/Γεώργιος_Ι._Μουρέλος

Παράρτημα

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

Α.	Έτ.	Ονοματεπώνυμο	Χωριό	Όργανο	Σημαντικές Πληροφορίες	Σ.
1	1830	Μπομπολάκης Στέφανος (Μπομπολοστεφανή ς)	Μελιδόνι	Λύρα	Επαγγελματίας	143
2	1840	Δημήτριος Φραγκιουδάκης του Αντωνίου ή Νεράτζης	Βάμος	Λύρα	Έπαιξε βροντόλυρα την οποία όπως λέγεται είχε κατασκευάσει ο ίδιος	64
3	1845	Ιωάννης Περδικάκης του Νικολάου ή Περδικογιάννης	Κόκκινο χωριό	Λύρα	Ερασιτέχνης	126
4	1856	Στυλιανός Αγγανάκης του Μανούσου ή Γλεντούσης	Κουρνάς	Λύρα	Επαγγελματίας	128
5	1862	Ιωάννης Μπολανάκης του Πολυχρόνη ή Μουρνιανός	Βάμος	Λύρα	Έπαιξε επίσης με δεξιοτεχνία ασκομπαντούρα με τη συνοδεία λαγούτου. Με την ασκομπαντούρα και μόνο πολλές φορές στήνονταν γλέντια στο Βάμο και τα Τσικολιανά, συμφωνα με ζωντανές μαρτυρίες.	68
6	1863	Εμμανουήλ Σπαντιδάκης του Μιχαήλ	Φρε	Λύρα & οργανοποιός	Ερασιτέχνης	214
7	1863	Νικόλαος Κακούρης του Εμμανουήλ	Μελιδόνι	Λύρα	Ερασιτέχνης	144
8	1863	Γεώργιος Σταμπεδάκης	Μελιδόνι	Λύρα	Ερασιτέχνης	144
9	1865	Κουλιζάκης Σπυρίδων του Αντωνίου	Τζιτζιφές	Λύρα	Ερασιτέχνης	211
10	1870	Γεώργιος Μαθιουδάκης του Ιωάννου	Καλαμίτσι Αλεξ.	Λύρα	Ερασιτέχνης. Αδερφός Μαθιού Μαθιούδάκη	97
11	1870	Κωνσταντίνος Αναγνωστάκης του Σταύρου	Κόκκινο χωριό	Λύρα	Ερασιτέχνης	126
12	1870	Ιωάννης Τζανακάκης του Ανδρέα	Φυλακή	Λύρα	Ερασιτέχνης	219

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

13	1870	Σταύρος Σηφαντωνάκης του Αντωνίου	Φρε	Λύρα	Ερασιτέχνης	213
14	1870	Γεώργιος Κατσιαδάκης του Νικηφόρου	Βαφές	Μπουλγαρί	Ερασιτέχνης	74
15	1873	Νικόλαος Μαθιουδάκης του Ιωάννου	Καλαμίτσι Αλεξ.	Λύρα	Ερασιτέχνης. Αδερφός Μαθιού Μαθιουδάκη	97
16	1875	Κοντογιαννάκης ή Κατούχης	Βάμος	Λαούτο		64
17	1875	Μιχάλης Καποκάκης του Νικολάου	Στύλος	Λύρα		210
18	1876	Ιωάννης Παντερμάκης του Γεωργίου (Παλληκαρογιάννης)	Βαφές	Λύρα	Χαρακτηριστικό ήταν το δοξάρι της λύρας του με τα γερακοκούδουνα	72
19	1877	Καντεράκης Γεώργιος του Εμμανουήλ	Σελλιά	Λύρα	Διάσημος Λυράρης. Αμερική μέχρι 1933. Επαιξε στα μεγαλύτερα πανηγυρια των Χανίων και του Ρεθύμνου, συνοδευόμενος πάντα από τους σημαντικότερους λαγουτιέρηδες	196
20	1877 ή 1885	Καποκάκης Δημήτριος	Στύλος	Λύρα	Από τους πρώτους που ηχογράφησαν δίσκο με κρητικά τραγούδια στην Αμερική το 1917	210
21	1879	Γεώργιος Πατεράκης του Μάρκου	Φυλακή	Λύρα	Ερασιτέχνης	219
22	1880	Μαθιός Μαθιουδάκης ή Μαθιούδης του Ιωάννου	Καλαμίτσι Αλεξ.	Λύρα	Γνωστός Επαγγελματίας της περιοχής. Δίδαξε την τέχνη της λύρας με σημαντικότερο μαθητή του τον Χαρίλαο Πιπεράκη από το Ξεροστέρνι	94
23	1880	Σηφάκης Ιωσήφ του Μιχαήλ ή Μπούχλης	Καλαμίτσι Αλεξ.	Λύρα	Γνωστός επαγγελματίας. Συνεργαζόταν με Ρεθυμνιώτες μουσικούς (Ψύλλο - Μπαξεβάνη)	95
24	1882	Αντώνης Μαθιουδάκης του Ιωάννου	Καλαμίτσι Αλεξ.	Λύρα	Ερασιτέχνης. Αδερφός Μαθιού Μαθιουδάκη	97
25	1882	Παναγιώτης Σταυρουλάκης του Μιχαήλ	Κάινα	Λύρα	Ερασιτέχνης και επαγγελματικά κάποιες φορές	91
26	1883	Μιχαήλ Μουσουράκης του Νικολάου	Παλαιώνη	Λύρα	Επαγγελματίας. Τη λύρα του είχε αγοράσει από ένα Ρεθεμνιωτή τεχνίτη που κατασκεύαζε λύρες.	180

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

27	1884	Μαθιός Μαρούσης του Εμμανουήλ	Κεφαλάς	Βιολί κλασικό	Ερασιτέχνης. Έπαιξε ωραίο βιολί, που είχε μάθει κατά το διάστημα των σπουδών του στην Παιδαγωγική Ακαδημία.	118
28	1884	Μανούσος Μαυράκης του Εμμανουήλ	Φυλακή	Λύρα	Ερασιτέχνης. Υπήρξε μετανάστης για πολλά χρόνια στην Αμερική.	217
29	1885	Παύλος Αρκολάκης του Εμμανουήλ	Καλαμίτσι Αμυγδ.	Λαούτο	Ερασιτέχνης	114
30	1885	Ιωάννης Καραβανάκης του Νικολάου	Βάμος	Λύρα		68
31	1885	Καντεράκης Σταύρος του Δημητρίου	Σελλιά	Λύρα	Επαγγελματίας. Ο βαρύς ρυθμικός ήχος του στιβανιού του, μαζί με το μουσικό επιφώνημα «Αντέ-Αντέ» που χρησιμοποιούσε αντί του Αμάν-Αμάν που συνήθιζαν να λένε άλλοι. Πάνω απ' όλα όμως ήταν δημιουργός. Πολλοί σκοποί ήταν δικής του έμπνευσης.	208
32	1887	Παντελής Τζιλιβάκης του Εμμανουήλ	Εξώπολη	Λύρα	Επαγγελματίας	85
33	1888	Παρασκευάς Γεωργουλάκης του Εμμανουήλ	Βάμος	Λύρα	Ερασιτέχνης	69
34	1888	Γεώργιος Μαυράκης του Εμμανουήλ ή Σφυρογιώργης	Φυλακή	Λύρα	Ερασιτέχνης	218
35	1890	Ιωάννης Ηλιάκης του Δημητρίου	Νεροχώρι	Λύρα	Επαγγελματίας	145
36	1890	Αντώνιος Φρουδάκης του Κωνσταντίνου	Αλικάμπος	Λύρα	Ο ένας του γιος έπαιζε λύρα και ο άλλος βιολί	56
37	1891	Παντελής Χαβρεδάκης του Κωνσταντίνου	Παϊδοχώρι	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	179
38	1893	Χαρίλαος Πιπεράκης του Ιωάννου	Ξεροστέρνι	Λύρα	.	149
39	1894	Μανώλης Βουτετάκητ του Μιχαήλ ή Ρέχας	Κεφαλάς	Λύρα	Ερασιτέχνης	120

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

40	1896	Σταύρος Ψυλλάκης ή Ψύλλος του Εμμανουήλ	Νίππος	Λαούτο	Επαγγελματίας. Υπήρξε βασικός συνεργάτης του γνωστού παλαιού λυράρη Μανώλη Λαγού καθώς και του μεγάλου Ανδρέα Ροδινού	147
41	1897	Εμμανουήλ Κατσουλάκης	Βάμος	Λύρα	Ερασιτέχνης	69
42	1897	Φραγκιός Παπαδάκης του Κωνσταντίνου	Πλάκα	Λαούτο	Επαγγελματίας. Αδερφός Πλακιανού (λύρα)	188
43	1897	Εμμανουήλ Ευθυμάκης του Ευαγγέλου ή Λεράς	Πλάκα	Λαούτο	Έπαιξε επίσης βιολί, μαντολίνο. Επαγγελματίας.	191
44	1899	Εμμανουήλ Λεωνιδάκης του Στυλιανού	Φυλακή	Βιολί & Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	218
45	1900	Νικόλαος Φλεμετάκης του Σταματίου	Βάμος	Βιολί κλασικό		70
46	1900	Πέτρος Αναστασάκης του Αναστασίου ή Πετράκος	Κόκκινο χωριό	Μπουλγαρί & Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	126
47	1900	Σταύρος Αναγνωστάκης του Κωνσταντίνου	Κόκκινο χωριό	Λύρα	Ερασιτέχνης. Ο πατέρας του έπαιξε λύρα.	126
48	1900	Μπασκάκης Ιωάννης του Γεωργίου ή Μαυρογιάννης	Κεφαλάς	Λύρα	Επαγγελματίας	117
49	1900	Ιωάννης Κωνσταντουδάκης του Γεωργίου	Αλικάμπος	Λύρα	Ερασιτέχνης	57
50	1900	Παναγιώτης Ξενάκης του Βαρδή	Αλικάμπος	Λαούτο	Ερασιτέχνης	57
51	1900	Αριστείδης Λεονάκης του Γεωργίου	Αλικάμπος	Βιολί	Ερασιτέχνης	57
52	1900	Δημήτριος Τζαγκαράκης του Ηλία	Καλαμίτσι Αμυγδ.	Μπουλγαρί & Λαούτο	Επαγγελματίας	112
53	1900	Εμμανουήλ Μπλαζάκης του Γεωργίου	Γαβαλοχώρι	Λύρα	Ερασιτέχνης	78
54	1900	Εμμανουήλ Τοράκης του Σταματίου	Σαμωνάς	Λύρα	Ερασιτέχνης	196

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

55	1901	Σπύρος Πιπεράκης του Ανδρέα	Βαφές	Λύρα	Ερασιτέχνης	75
56	1901	Νικόλαος Λεκάκης του Γεωργίου	Βαφές	Βιολί	Ερασιτέχνης	74
57	1901	Γεώργιος Τζανουκάκης του Ανδρέα	Αλικάμπος	Βιολί		54
58	1902	Καντεράκης Εμμανουήλ του Γεωργίου	Σελλιά	Βιολί & λύρα	Ερασιτέχνης	202
59	1903	Παύλος Τσιλεδάκης του Εμμανουήλ	Κουρνάς	Λύρα	Ερασιτέχνης	130
60	1903	Μιχαήλ Παπαδάκης του Κωνσταντίνου ή Πλακιανός	Πλάκα	Λύρα	Επαγγελματίας	185
61	1903	Ρούσσος Οικονομάκης του Σταύρου	Βρύσες	Λαούτο	Επαγγελματίας	76
62	1903	Πιπεράκης Μιχαήλ του Εμμανουήλ	Ξεροστέρνι	Λύρα	Επαγγελματίας. Τις λύρες, που έπαιζε τις κατασκεύαζε ο ίδιος. Έπαιζε στα πανηγύρια, τους γάμους και σε κοινωνικές εκδηλώσεις στα Χανιά και το Ρέθυμνο. Συνεργάστηκε με πολλούς λαγουτιέρηδες της εποχής του, όπως το Γιάννη Μπαξεβάνη από το Ρέθυμνο.	173
63	1904	Παναγιώτης Σταυρουλάκης του Γεωργίου	Κάινα	λαγούτο, μαντολίνο, λύρα.	Ερασιτέχνης	92
64	1904	Μιχαήλ Μιχελογιάννης του Κωνσταντίνου ή Μιχέλης	Ραμνή	Βιολί		195
65	1905	Νικόλαος Χελιουδάκης του Αντωνίου	Αρμένιοι	Μπουζούκι & Μπουλγαρί	Ερασιτέχνης	63
66	1905	Γεώργιος Μπικάκης του Εμμανουήλ	Φυλακή	Λύρα	Ερασιτέχνης	218
67	1905	Κωνσταντίνος Θωμαδάκης του Αντωνίου (Γλεντούσης)	Αλικάμπος	Κλαρίνο	Έπαιζε με λύρα και βιολί	53
68	1905	Αντώνιος Καφεσάπης του Γεωργίου	Κάινα	Λύρα	Ερασιτέχνης	89

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

69	1906	Ανδρέας Τζιτζικαλάκης του Κωνσταντίνου	Φρε	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	215
70	1906	Πέτρος Τζανουδάκης του Γεωργίου	Φρε	Λύρα	Ερασιτέχνης	214
71	1906	Παπαδογιάννης Κωνσταντίνος του Χρήστου	Καλαμίτσι Αμυγδ.	Λύρα	Επαγγελματίας	112
72	1906	Κυριάκος Σταυριανουδάκης του Γεωργίου	Εξώπολη	Λύρα	Ερασιτέχνης	86
73	1906	Κουράκης Αντώνιος του Εμμανουήλ	Μεγάλα Χωράφια	Λαούτο	Επαγγελματίας, συνεργάστηκε με τον συγχωριανό του βιολάτορα Βασίλη Κοκοτσάκη και άλλους καλλιτέχνες	138
74	1906	Εμμανουήλ Κρασάκης του Δημητρίου	Γαβαλοχώρι	Λαούτο	Επαγγελματίας	77
75	1906	Αναστάσιος Κουλιζάκης του Μιχαήλ ή Κουλιζαναστάσης	Πεμόνια	Λύρα	Επαγγελματίας	184
76	1906	Καντεράκη Ελένη του Γεωργίου	Σελλιά	Μαντολίνο	Σπούδασε δασκάλα και μουσικός στο ωδείο.	204
77	1907	Αντώνιος Κουκουδάκης του Κωνσταντίνου	Βαφές	Βιολί	Ερασιτέχνης	74
78	1908	Καντεράκης Χαράλαμπος του Γεωργίου	Σελλιά	Βιολί κλασικό	Σπούδασε μουσική και έγινε καθηγητής βιολιού .Υπήρξε διευθυντής του ωδείου Χανίων και αρχιμουσικός της φιλαρμονικής του δήμου Χανίων	203
79	1908	Μιχαήλ Ποθουλάκης του Ρούσσου	Λικοτιναρά	Βιολί	Ερασιτέχνης	134
80	1908	Ιωάννης Κοκκινάκης του Γεωργίου	Κουρνάς	Λύρα	Ερασιτέχνης	130
81	1909	Ζυμβραγουδάκης Ιωάννης του Μιχαήλ	Κουρνάς	Λύρα	Επαγγελματίας, έπαιξε σε πανηγύρια και κοινωνικές εκδηλώσεις στις περιοχές του Αποκόρωνα και του Ρεθύμνου	129
82	1909	Εμμανουήλ Βολουδάκης του Γεωργίου	Καλαμίτσι Αμυγδ.	Λύρα	Ερασιτέχνης	114
83	1909	Παντερμάκης Γεώργιος του Ιωάννη	Βαφές	Βιολί	Ερασιτέχνης. Γιος Παλικαρογιάννη που έπαιξε λύρα.	72

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

84	1909	Στέλιος Σταυρουλάκης του Γεωργίου	Κάινα	λύρα & Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	92
85	1910	Νικόλαος Κατσονικάκης του Γεωργίου	Καλύβες	Λαούτο	Επαγγελματίας	115
86	1910	Μιχαήλ Τζαμαντάκης του Ματθαίου	Καλαμίτσι Αμυγδ.	Λύρα	Επαγγελματίας	113
87	1910	Μπολανάκης Μιχαήλ του Εμμανουήλ	Βάμος	Θαμπιόλι	Ερασιτέχνης	69
88	1911	Κλεοπάτρα Παντερμάκη	Βαφές	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	75
89	1911	Εμμανουήλ Λουπασάκης ή Λουπάσης του Ηλία	Εξώπολη	Λύρα	Επαγγελματίας	84
90	1911	Τσουρουπάκης Εμμανουήλ του Κωνσταντίνου	Τζιτζιφές	Λύρα	Ερασιτέχνης	211
91	1912	Στυλιανός Βολουδάκης του Γεωργίου	Καλαμίτσι Αμυγδ.	Λαούτο	Επαγγελματίας	112
92	1912	Εμμανουήλ Μπικάκης του Νικολάου	Φυλακή	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	219
93	1912	Δημήτριος Παντελάκης του Γεωργίου	Κάινα	Λαούτο	Ερασιτέχνης	89
94	1912	Κυριάκος Μαυράκης του Γεωργίου	Φυλακή	Λύρα	Επαγγελματίας	217
95	1912	Γεώργιος Σεργάκης του Νικολάου	Δράπανος	Λύρα	Ερασιτέχνης	79
96	1913	Βασίλειος Κουρκουνάκης του Εμμανουήλ	Εξώπολη	Λαούτο		84
97	1913	Εμμανουήλ Πατεράκης του Γεωργίου	Φυλακή	Λύρα	Ερασιτέχνης. Ο πατέρας του έπαιζε λύρα.	219
98	1913	Γεώργιος Φλεμετάκης του Σταματίου	Βάμος	Λύρα & Θαμπιόλι		69

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

99	1914	Εμμανουήλ Κουρκουνάκης του Παντελή	Λικοτιναρά	Λύρα	Επαγγελματίας. Έχει παίξει σε πολλές μεγάλες μουσικές εκδηλώσεις και συναυλίες και κάποιες φορές έπαιξε για τον Ελευθέριο Βενιζέλο	133
100	1914	Νικόλαος Σταυριανουδάκης του Γεωργίου	Εξώπολη	Λύρα	Ερασιτέχνης	86
101	1914	Σταύρος ή Σταυριανός Ζουλάκης του Γεωργίου	Φρε	Λύρα	Ερασιτέχνης	213
102	1915	Κωνσταντίνος Μουσουράκης του Μιχαήλ	Παλαιώνη	Λύρα	Ερασιτέχνης. Ο πατέρας του έπαιζε λύρα.	180
103	1915	Χαρίδημος Μουνταντωνάκης του Ιωάννη	Κεφαλάς	Λαούτο	Ερασιτέχνης	120
104	1915	Σπύρος Σταυρουλάκης του Γεωργίου	Κάινα	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	92
105	1915	Γεώργιος Τρουλιτάκης του Κωνσταντίνου	Βαφές	Λαούτο	Ερασιτέχνης	75
106	1915	Κωνσταντίνος Λεονάκης του Ιωάννου	Αλικάμπος	Βιολί	Επαγγελματίας που έπαιζε στις επαρχίες Αποκορώνου σε περιοχές του Ρεθύμνου	53
107	1915	Τζανής Λεονάκης του Ιωάννου	Αλικάμπος	Λαούτο		53
108	1915	Γεώργιος Καμπουράκης του Νικολάου	Βαφές	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	74
109	1916	Τζαγκαράκης Εμμανουήλ του Ιωάννου	Τζιτζιφές	Λύρα	Ερασιτέχνης	211
110	1916	Μαρία Σταυρουλάπη του Ματθαίου	Κάινα	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	89
111	1916	Κωνσταντίνος Χελιουδάκης του Αντωνίου	Εμπρόσνερο	Λαούτο	Επαγγελματίας	80
112	1916	Θεόδωρος Σαρτζετάκης του Χρήστου ή Χτενιάς	Βάμος	Λύρα	Ερασιτέχνης	69
113	1916	Αρτέμης Καλαϊτζάκης του Νικολάου	Γαβαλοχώρι	Λύρα	Επαγγελματίας	76

Αποκορωνιώτες οργανοπαίκτες - Βιβλίο Λεντάρη & Γιακουμινάκη

114	1916	Απόστολος Αποστολάκης του Ανδρέα	Βαφές	Θαμπιόλι	Ερασιτέχνης	74
115	1916	Ιωάννης Καλαϊτζάκης του Γεωργίου ή Καλαϊτζογιάννης	Πεμόνια	Λαούτο	Επαγγελματίας	183
116	1917	Γεώργιος Μαθιουδάκης του Ιωάννη	Πεμόνια	Βιολί	Επαγγελματίας	182
117	1917	Ευάγγελος Φρουδάκης του Αντωνίου	Αλίκαμπος	Λύρα		56
118	1917	Βασίλειος Καβρουλάκης του Δημήτριου	Αρμένιοι	Βιολί	Ερασιτέχνης	62
119	1917	Εμμανουήλ Χατζηδάκης του Μιχαήλ	Αρμένιοι	Λύρα	Ερασιτέχνης	62
120	1917	Αντώνιος Μαλεκάκης του Μιχαήλ	Βάμος	Λύρα	Ερασιτέχνης	69
121	1917	Μπολανάκης Θεόδωρος του Εμμανουήλ	Βάμος	Θαμπιόλι	Ερασιτέχνης	69
122	1917	Ιωσήφ Βαρδάκης του Βαρδή	Εμπρόσνερο	Λαούτο		80
123	1918	Δέσποινα Σταυρουλάκη του Παναγιώτη	Κάινα	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	90
124	1918	Πέτρος Θεοδωράκης του Δημητρίου	Καρές	Λύρα	Επαγγελματίας	116
125	1918	Ευανθία Τζιτζικαλάκη του Ανδρέα	Φρε	Μαντολίνο	Ερασιτέχνης	216
126	1919	Νικόλαος Σοφιάκης του Κωνσταντίνου	Πλάκα	Λύρα	Επαγγελματίας	192
127	1919	Καμαριωτάκης Εμμανουήλ του Κωνσταντίνου	Φρε	Λαούτο	Επαγγελματίας	211

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

Α.	Έτος Γέν.	Ονοματεπώνυμο	Επαρχία	Όργανο	Αρχικό όργανο	Όργανο Πατέρα	Σημαντικές Πληροφορίες	Σ.Α΄	Σ.Β΄
1	Πριν το 1740	Στέφανος Τριανταφυλλάκης Κιώρος	Κίσαμος	Βιολί			Καταγραφή από το "Ναύτη"	70	266
2	1778	Μανώλης Θεοδωράκης Θεοδορομανώλης	Σέλινο	Λύρα				40	
3	Πριν το 1785	Αντώνιος Σ. Τριανταφυλλάκης Κιώρος	Κίσαμος	Βιολί			Καταγραφή από το "Ναύτη"	70	266
4	1827	Ιωάννης Ε. Δρακάκης	Σέλινο	Λύρα			Διάσημος σε Κίσαμο & Σέλινο	34	
5	1836	Γιάννης Αντωνογιαννάκης ή Ματζιοράνας	Κίσαμος	Βιολί				7	
6	Πριν το 1840	Στέφανος Α. Τριανταφυλλάκης Κιώρος	Κίσαμος	Βιολί			Καταγραφή από το "Ναύτη"	70	267
7	Πριν το 1840	Κωνσταντίνος Μπαλαμπός Κοπανίδης	Κίσαμος	Βιολί			Καταγραφή από το "Ναύτη"		267
8	Πριν το 1840	Ιωάννης Βουράκης Βουρογιάννης	Σέλινο	Βιολί			Καταγραφή από το "Ναύτη"		267
9	1840	Κωνσταντίνος Μπουλαδάκης ή Καναρίνης	Κίσαμος	Βιολί				44	
10	1845	Μουσταφάς Καραγκιουλές	Κίσαμος	Βιολί			Μουσουλμάνος	56	
11	1855	Κωνσταντίνος Παπαδάκης	Κίσαμος	Λύρα			Έπαιξε σε γλέντια & εκδηλώσεις		193
12	1858	Αντρέας Μαριάνος	Κίσαμος	Βιολί				135	
13	1858	Μανώλης Μπερτάκης	Κίσαμος	Λαούτο				149	
14	1859	Στέλιος Αγγανάκης	Αποκόρωνας	Λύρα					13
15	1859	Νικόλαος Λαϊνάκης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα			113	
16	1860	Γιάννης Μανιάτακης Μανιατογιάννης	Κίσαμος	Βιολί				128	

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

17	1866	Γιάννης Κοτσιφάκης	Σέλινο	Βιολί					73
18	1866	Στρατής Γ. Παλιμετάκης	Κίσαμος	Βιολί		Μουγιρνάρα			168
19	1866	Γιάννης Φελεσάκης Φελεσογιάννης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα		Έπαιξε λύρα μέχρι τα 40. Θεός του Χάρχαλη		261
20	1868	Νικηφόρος Μαυροδημητράκης	Κίσαμος	Λύρα					143
21	1872	Γιάννης Η. Τσουρλάκης	Κυδωνιάς	Λύρα			Έπαιξε δοξάρι με γερακοκούδουνα. Αναφορά σε μουσουλμάνο Κουτσοχασάνη (Λυράρης)		251
22	1872	Ηλίας Ε. Παπαδογεωργάκης	Κίσαμος	Λαούτο					174
23	1872	Φραγκιός Αν. Φραγκάκης	Σέλινο	Λύρα			Οργανοποιός λύρας		263
24	1872	Κωστής Κουνελάκης	Κίσαμος	Βιολί			Είχε στην κατοχή του Βιολί Στραντιβάριους του Κιώρα, ο οποίος το έπαιξε για να χορεύει το Χαρέμι του Πασά.		85
25	1874	Γιάννης Λουράκης	Σέλινο	Λαούτο			Δύο αδέρφια ο ένας λύρα ο άλλος βιολί		122
26	1874	Αντώνης Κ. Κατάκης	Σέλινο	Κανονάκι	Λαούτο		Έμαθε κανονάκι από έναν Εβραίο, στα 15.		64
27	1875	Παναγιώτης Ραϊσάκης	Κίσαμος	Μπουλγαρί					195
28	1877	Γεώργιος Καντέρης ή Καντεράκης	Αποκόρωνας	Λύρα					48
29	1877	Νικόλαος Κατσούλης Κουφιανός	Κυδωνιάς	Λύρα					107
30	1877	Μανώλης Φαντάκης	Κίσαμος	Βιολί			Έπαιξε όλες τις χορδές του βιολιού. Είχε πρόγονο Νικηφόρο λυράρη.		255

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

31	1878	Ηλίας Δροσερός	Κίσαμος	Μπουλγαρί				35	
32	1878	Θεόδωρος Σταυρουλάκης Φελεσοθοδωρής	Σέλινο	Λαούτο				222	
33	1878	Αντρέας Κουτσουρέλης	Κίσαμος	Λαούτο				89	
34	1880	Βασίλης Παπαδάκης Κοπανίδης	Κίσαμος	Βιολί				77	
35	1880	Γιώργης Μαντωνανάκης	Κυδωνιάς	Λύρα					146
36	1881	Δημήτρης Σγουρομάλλης	Κίσαμος	Λαούτο				208	
37	1881	Γεώργιος θ. Νικολακάκης	Κίσαμος	Βιολί				159	
38	1882	Γιάννης Εμμ, Ρηγάκης	Σέλινο	Λύρα			Έπαιξε λύρα μαζί με Μαριάνο & Χάρχαλη	197	
39	1883	Γεώργιος Γομπάκης	Σέλινο	Λύρα & Λαούτο			Έδρασε στις Η.Π.Α.		43
40	1884	Νικόλας Χάρχαλης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα		Ανιψιός Ιωάννη Φελεσάκη (λύρα). Στην αρχή έφτιαξε μια λύρα μόνος του και μετά αγόρασε μια μεταχειρισμένη.	270	
41	1884	Δημήτρης Τσουρουνάκης	Κίσαμος	Βιολί				253	
42	1885	Αντώνης Μπασάκης ή Ψαραντώνης	Κίσαμος	Ζήλια				147	
43	1885	Δημήτρης Χριστοφοράκης,	Κίσαμος	Βιολί		Λύρα		279	
44	1885	Αντώνιος Φρουδάκης	Αποκόρωνας	Λύρα			Έφτιαχνε λύρες		318
45	1886	Μανούσος Π. Παντελάκης	Κίσαμος	Λαούτο				170	
46	1886	Στυλιανός Παπαγιαννάκης	Σέλινο	Λαούτο					189
47	1886	Κωστής Ι. Γλεντουσάκης	Αποκόρωνας	Κλαρίνο			Προπάππους λύρα. Έδρασε μουσικά στην Κίσαμο	26	

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

48	1887	Γιάννης Κουριδάκης	Κίσαμος	Λαούτο			Λύρες και λαούτα ευρύτερα στην οικογένεια		114
49	1887	Δημήτρης Ξανθουδάκης ή Αλεξανδρινός	Σέλινο	Λύρα			Έδρασε στην Αλεξάνδρεια	163	
50	1889	Γιάννης Ορνεράκης	Αποκόρωνας	Λύρα					183
51	1890	Αντώνης Τζιάκης	Σέλινο	Λύρα			Έπαιξε με Εβραίο λαουτιέρη (Κοέν)	229	
52	1890	Γιώργης Μαν. Αναγνωστάκης	Κυδονίας	Βιολί				20	
53	1891	Γιώργης Μαρνανάκης ή Μαριάνος	Κίσαμος	Βιολί			Κατασκεύαζε λύρες ως έφηβος. Πατέρας Αντρέας Μαριάνος (βιολί)	137	
54	1893	Χαρίλαος Πιπεράκης	Αποκόρωνας	Λύρα			Έδρασε στις Η.Π.Α.	188	
55	1894	Αντόνιος Κλεινάκης	Σέλινο	Λαούτο				72	
56	1895	Μιχάλης Παπατσάκης	Κίσαμος	Βιολί				175	
57	1896	Μανώλης Σκορδυλάκης	Κίσαμος	Βιολί				298	
58	1898	Γιώργης Ν. Λαϊνάκης	Κίσαμος	Βιολί	Μαντολίνο & λαούτο				
59	1899	Δημήτριος Φουράκης	Κίσαμος	Βιολί					316
60	1899	Νικόλαος Φαντάκης ή Ζερβός	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα		Θείος λύρα	257	
61	1900	Γεώργιος Χατζηγεωργίου	Κυδονίας	Σαντούρι			Καταγωγή Μ. Ασία. Ορχήστρες με πολλά όργανα στα Χανιά.	277	
62	1900	Σταύρος Ν. Μαυροδημητράκης	Κίσαμος	Λαούτο		Λύρα	Γιος του λυράρη Νικηφόρου	145	
63	1900	Σπύρος Πορτοκάλακης	Κυδονίας	Βιολί	Λύρα			194	
64	1900	Αριστείδης Λαϊνάκης	Κίσαμος	Λαούτο				111	

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

65	1900	Νικόλαος Τοπολιαννάκης	Κίσαμος	Λαούτο				234	
66	1900	Δράκος Δρακάκης	Κυδωνίας	Λαούτο					49
67	1900	Γιώργης Γουβεράκης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα			32	
68	1901	Μανώλης Σιδεράκης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα	Λύρα		214	
69	1902	Κωστής Γουβεράκης	Κίσαμος	Βιολί				29	
70	1902	Ευτύχης Μαρκ. Περδικάκης	Κίσαμος	Βιολί		Λύρα		179	
71	1903	Σταύρος Οικονομάκης	Αποκόρωνας	Λαούτο					180
72	1903	Νικόλαος Κουρκουμελάκης	Κυδωνίας	Μπουλγαρί & μπουζούκι					116
73	1903	Μανώλης Μυλωνάκης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα		Τη λύρα την είχε φτιάξει ο αδερφός του	157	
74	1904	Χαρίλαος Δημοτάκης	Κυδωνίας	Βιολί			Ο αδερφός του έφτιαχνε λύρες και έπαιξε πρωτύτερα από αυτόν		48
75	1904	Γιάννης Κ. Γιαννενάκης	Κίσαμος	Βιολί				21	
76	1904	Ιωάννης Εμμ. Πολυχρονάκης	Κίσαμος	Λαούτο			Αργότερα έπαιξε βιολί	192	
77	1904	Κωστής Λεουνάκης	Αποκόρωνας	Βιολί					135
78	1905	Γεώργιος Βαρδάκης	Σέλινο	Βιολί					21
79	1906	Γεώργιος Αγκανάς	Αποκόρωνας	Λύρα					13
80	1906	Δημήτρης Βαθυλακής	Σέλινο	Βιολί		Λύρα			22
81	1906	Ανδρέας Εμ. Κατσικανταράκης	Κίσαμος	Βιολί				67	
82	1906	Ευτύχης Μπουλαδάκης	Κίσαμος	Λαούτο					164
83	1906	Αντώνης Κουράκης	Κυδωνίας	Λαούτο					111

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

84	1906	Μιχάλης Κοκολογιάννης	Κυδωνίας	Βιολί					69
85	1906	Μανώλης Γιακουμάκης	Κίσαμος	Βιολί					38
86	1906	Μιχάλης Π. Παντελάκης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα			172	
87	1907	Κωνσταντίνος Μ. Παπαδάκης	Κυδωνίας	Λύρα & Μαντολίνο					275
88	1907	Γεώργιος Τωμαδάκης	Κυδωνίας	Κλαρίνο					311
89	1908	Στυλιανός Δρακάκης	Σέλινο	Βιολί			Παππούς, θείους που παίζανε λύρα.	52	
90	1908	Γεώργιος Δρακάκης	Σέλινο	Λαούτο			Παππούς, θείους που παίζανε λύρα.	52	
91	1908	Γεώργιος Παπαδάκης	Σέλινο	Λαούτο			Ανιψός Κ. Παπαδάκη (λύρα)		192
92	1909	Μάρκος Παπαρηγοράκης	Σέλινο	Βιολί					190
93	1909	Ονούφριος Γλαμπεδάκης	Κυδωνίας	Κλαρίνο			Προπάππους λύρα. Καταγωγή Αποκόρωνας	25	
94	1909	Κωνσταντίνος Δεικτάκης	Κίσαμος	Βιολί					45
95	1909	Ευθύμης Λυραντωνάκης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα			123	
96	1910	Μανώλης Γ. Καρεφυλλάκης	Κίσαμος	Λαούτο	Μαντο- λίνο			59	
97	1910	Νίκος Σαριδάκης Μάυρος	Κίσαμος	Βιολί				205	
98	1910	Θεωχάρης Ι. Μαρεντάκης	Κίσαμος	Λαούτο				133	
99	1910	Μιχάλης Τσαμαντάκης	Αποκόρωνας	Λύρα					307
100	1910	Στέφανος Νικολουδάκης	Κυδωνίας	Βιολί				161	
101	1910	Ορέστης Φαντάκης	Κίσαμος	Λαούτο					315
102	1910	Μιχάλης Μανιουδάκης	Κυδωνίας	Βιολί					144
103	1911	Μιχάλης Χαρχαλάκης	Κίσαμος	Βιολί			Ανιψός Χαρχάλη	268	

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

104	1911	Παύλος Μαριανάκης	Κίσαμος	Λαούτο			Γιος Μαριάνου Γιώργη		147
105	1911	Γεώργιος Τρουλάκης	Σέλινο	Βιολί				235	
106	1911	Γιάννης Τζανακάκης	Κίσαμος	Λαούτο				227	
107	1911	Γιώργης Λιονάκης	Κίσαμος	Λαούτο					138
108	1911	Εμμανουήλ Λουπασάκης	Αποκόρωνας	Λύρα					140
109	1912	Μανώλης Α. Γαλανάκης	Κίσαμος	Λαούτο	Λύρα				28
110	1912	Βασίλης Αναγνωστάκης	Κυδονίας	Λαούτο				20	
111	1912	Αρτέμης Λεβεντάκης	Κυδονίας	Λαούτο				115	
112	1912	Χρήστος Λεβεντάκης	Σέλινο	Λαούτο				116	
113	1912	Μανώλης Φραγκεδάκης	Κυδονίας	Λαούτο			Οργανοποιός που έμαθε να φτιάχνει όργανα από τον μουσουλμάνο Χάσανη	265	
114	1912	Γιάννης Νταγκουνάκης	Σέλινο	Βιολί					172
115	1912	Αριστείδης Φαραντάκης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα			259	
116	1912	Βασίλης Σκευάκης	Κίσαμος	Λαούτο				216	
117	1913	Στέλιος Τζανακάκης	Κίσαμος	Λαούτο	θαμπιόλ ι			226	
118	1913	Βασίλης Κουρκουνάκης	Αποκόρωνας	Λαούτο					118
119	1913	Σταμάτης Γουβεράκης	Κίσαμος	Λαούτο					44
120	1913	Μιχάλης Μπριντάκης	Κίσαμος	Λαούτο					166
121	1913	Κωνσταντίνος Μπραουδάκης	Κυδονίας	Βιολί		Λύρα	Ο γείτονας του έφτιαξε λύρα με αθάνατο (ξύλο).	154	

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

122	1913	Γιώργης Τζιμάκης	Σέλινο	Λύρα & Βιολί	Μαντολίνο		Καταγωγή Ρέθυμνο (πατέρας). Ο Τζιμάκης μεγάλωσε στο Ρέθυμνο.		297
123	1913	Θοδωρής Σημαντηράκης	Κίσαμος	Βιολί	Λύρα		Κατασκεύασε μόνος του τη λύρα με αθάνατο.	211	
124	1914	Αντρέας Τσιναράκης	Αποκόρωνα	Λύρα					308
125	1914	Μανόλης Κουρκουνάκης	Αποκόρωνα	Λύρα					118
126	1914	Κώστας Δημητριάδης	Κίσαμος	Βιολί					47
127	1914	Γιώργης Κουτσουρέλης	Κίσαμος	Λαούτο	Μαντολίνο		Πολλά άτομα τις οικογένειας έπαιζαν λύρες, λαούτα, μαντολίνα	92	
128	1915	Γιάννης Λεφάκης	Κίσαμος	Λαούτο					136
129	1916	Ανάργυρος Μαρτσάκης	Κίσαμος	Λαούτο					158
130	1916	Κωνσταντίνος Χελιουδάκης	Αποκόρωνα	Λαούτο					319
131	1916	Στρατής Γαλαθιανός	Κυδωνίας	Βιολί				12	
132	1917	Γεώργιος Σκουλούδης	Σφακίων	Λύρα					293
133	1917	Γιώργης Ι. Μαθιουδάκης	Αποκόρωνα	Βιολί				126	
134	1918	Μιχάλης Ανδρουλάκης	Κίσαμος	Λαούτο					19
135	1918	Στέλιος Μαριανάκης	Κίσαμος	Βιολί					147
136	1918	Χαράλαμπος Χουδαλάκης	Κίσαμος	Βιολί			Έφτιαχνε βιολιά		321
137	1918	Γιαννής Φραγκουλάκης	Κυδωνίας	Βιολί				267	
138	1918	Δημήτρης Σημαντηράκης	Κίσαμος	Λαούτο				209	
139	1919	Θοδωρής Ευσ. Μπονάτος	Κίσαμος	Βιολί				151	

Κατάλογος μουσικών Ν. Χανίων - Τόμοι Α & Β Δεικτάκη

140	1919	Θεόφιλος Μαργαριτάκης	Κίσαμος	Λαούτο				131	
141	1919	Μενέλαος Κασσινάκης	Κυδωνιάς	Λαούτο					62
142	1919	Γιάννης Μαρτσάκης	Κίσαμος	Λαούτο					158
143	1919	Νίκος Σαρημανώλης	Κυδωνιάς	Μπουλγαρί			Καταγωγή Μ. Ασία	200	
144	1919	Μιχάλης Φαντάκης	Κίσαμος	Λαούτο					313