



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το παραδοσιακό γλέντι και το σύγχρονο πανηγύρι της Πάρου:

μία εθνογραφική προσέγγιση

Λουίζα Σ. Στεφανιδάκη

Επιβλέπων: **Νίκος Πουλάκης**, Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό

ΑΘΗΝΑ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το παραδοσιακό γλέντι και το σύγχρονο πανηγύρι της Πάρου:

μία εθνογραφική προσέγγιση

Λουΐζα Σ. Στεφανιδάκη

A.M.: 1569201400044

Τριμελής Επιτροπή:

Νίκος Πουλάκης, Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό
Αναστάσιος Χαψούλας, Καθηγητής
Μαρία Παπαπαύλου, Καθηγήτρια

Σημείωμα της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβριο του 2022. Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά την συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
Κεφάλαιο 1°	
Η επιστήμη της εθνομουσικολογίας: Θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο	
1.1 Προς έναν ορισμό της εθνομουσικολογίας.....	7
1.2 Η ιστορική εξέλιξη της εθνομουσικολογίας.....	10
1.3 Η σύνδεση εθνομουσικολογίας ανθρωπολογίας-	12
1.4 Τα μεθοδολογικά εργαλεία της εθνομουσικολογίας.....	13
1.4.α Η έννοια του πεδίου.....	13
1.4.β Επιτόπια έρευνα(field research) και εθνογραφία.....	14
1.4.γ Η συμμετοχική παρατήρηση.....	15
1.5 Η εθνομουσικολογία στην Ελλάδα.....	17
Κεφάλαιο 2°	
Από τη θεωρία στο πεδίο	
2.1 Το νησί της Πάρου ως ερευνητικό πεδίο.....	18
2.2 Μία σύντομη επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας.....	22
Κεφάλαιο 3°	
Οι παριανές μουσικές παραδόσεις κατά τον 20° αιώνα	
3.1 Τα μουσικά όργανα και οι οργανοπαίχτες.....	25
3.1.α Η τσαμπούνα και οι τσαμπουνάρηδες.....	25
3.1.β Το τουμπάκι και οι τουμπακάρηδες.....	26
3.1.γ Η διάδοση του κλαρίνου.....	26
3.1.δ Τα «βιολιά»: Βιολί και λαούτο.....	28
3.1.ε Ο «σαντουριέρης».....	29
3.1.ζ Οι λατέρνες των Λευκών.....	30
3.1.στ Οι φιλοξενούμενοι μουσικοί.....	31

3.2 Οι απόκριες, το γλέντι στις «σαλάρες» και οι παρέες των Λευκών.....	35
3.3 Τα παραδοσιακά πανηγύρια.....	37
3.4 Το τριήμερο γλέντι του παραδοσιακού γάμου και ο αντίγαμος	40
3.5 Το μουσικό ρεπερτόριο.....	43

Κεφάλαιο 4^ο

Η μουσική ζωή της Πάρου κατά τον 21^ο αιώνα

4.1 Οι σύγχρονοι μουσικοί.....	45
4.1.α Συνομιλώντας με τους μουσικούς της σύγχρονης εποχής: το πλαίσιο των συναντήσεων.....	45
4.1.β Οι τσαμπουνιέρηδες νέας γενιάς και οι Παγκυκλαδικές συναντήσεις λαϊκών πνευστών: Η αναβίωση της τσαμπούνας	51
4.1.γ Οι «DelaParo».....	53
4.2 Οι γιορτές και τα πανηγύρια του φθινοπώρου: το γλέντι των καζανιών.....	58
4.3 Τα μουσικά μαγαζιά της χειμερινής περιόδου.....	60
4.4 Οι εκδηλώσεις και τα γλέντια της άνοιξης.....	62
4.5 Οι γιορτές και τα πανηγύρια του καλοκαιριού.....	64
4.6 Ο παραδοσιακός γάμος στην σύγχρονη εποχή.....	66

Κεφάλαιο 5^ο

Συμπεράσματα και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	69
Βιβλιογραφία	73
Πηγές-συνεντεύξεις	74
Παράρτημα	75

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία εντάσσεται στο πλαίσιο της ανθρωπολογίας οίκου και είναι μία προσπάθεια μουσικής εθνογραφικής έρευνας, πεδίο της οποίας αποτελεί το νησί της Πάρου. Η φυσική μου παρουσία στο νησί ξεκίνησε τον Νοέμβριο του 2021 και ολοκληρώθηκε τον Ιούνιο του 2022, δίνοντας μου την ευκαιρία να πραγματοποιήσω έρευνα πεδίου με βάση το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της επιστήμης της εθνομουσικολογίας. Το θέμα που απασχόλησε την ερευνητική μου σκέψη στρέφεται γύρω από την παραδοσιακή νησιώτικη μουσική όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τα παριανά συλλογικά και συμμετοχικά γλέντια σε δημόσιο και ιδιωτικό επίπεδο.

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αφορά το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της επιστήμης της εθνομουσικολογίας μέσα από το οποίο σχεδιάστηκε και πραγματοποιήθηκε η έρευνα και η συγγραφή της παρούσας εθνογραφίας. Με βάση την μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας πραγματοποιείται μία επισκόπηση γύρω από τον ορισμό και την ιστορική εξέλιξη του επιστημονικού κλάδου καθώς και την σύνδεση μεταξύ της εθνομουσικολογίας με τον τομέα της ανθρωπολογίας και της επιρροής που άσκησαν οι Αμερικάνοι ανθρωπολόγοι με το εργαλείο της επιτόπιας έρευνας. Στην συνέχεια αναπτύσσονται ζητήματα που αφορούν τα μεθοδολογικά εργαλεία της εθνομουσικολογικής έρευνας σχετικά με την έννοια και την διαμόρφωση ενός ερευνητικού πεδίου, τον τρόπο προετοιμασίας και διεξαγωγής μίας επιτόπιας έρευνας και της κατασκευής μίας εθνογραφίας καθώς και την σημασία της φυσικής παρουσίας και συμμετοχικής παρατήρησης του ερευνητή εντός του πεδίου. Η παρουσία και εξέλιξη της εθνομουσικολογίας στον ελληνικό χώρο είναι το τελευταίο ζήτημα που απασχολεί την συγκεκριμένη ενότητα της εργασίας.

Το δεύτερο κεφάλαιο συνδέει την επιστημονική θεωρία και μεθοδολογία με την διαμόρφωση του προσωπικού μου ερευνητικού πεδίου στο νησί της Πάρου. Περιγράφω τον σχεδιασμό και τον τρόπο διεξαγωγής της έρευνας καθώς και τα ερευνητικά αδιέξοδα και τους προβληματισμούς στους οποίους οδηγήθηκα κατά την ερευνητική διαδικασία. Το βασικό μεθοδολογικό εργαλείο είναι οι συνεντεύξεις που πραγματοποίησα σε αρκετά χωριά της Πάρου με παλαιότερους και σύγχρονους ντόπιους οργανοπαίχτες του παραδοσιακού και λαϊκού ρεπερτορίου. Οι πληροφορητές μου ήταν το «κλειδί» της συμμετοχής μου στα σύγχρονα τοπικά γλέντια και πανηγύρια της άνοιξης και του καλοκαιριού όπου οι ίδιοι πλαισιώναν ως μουσικοί, στα οποία εφαρμόστηκαν τα εργαλεία της συμμετοχικής παρατήρησης και του ερευνητικού ημερολογίου.

Το κύριο μέρος της εργασίας χωρίζεται σε δύο διαφορετικά κεφάλαια για λόγους μεθοδολογικούς και συγκριτικούς. Το τρίτο κεφάλαιο περιγράφει την έρευνα γύρω από τις παριανές μουσικές παραδόσεις του 20^{ου} αιώνα και βασίζεται στις μαρτυρίες των πληροφορητών μου καθώς και στην σχετική βιβλιογραφία. Τα ερευνητικά ζητήματα στρέφονται γύρω την φυσιογνωμία και την δραστηριότητα των ντόπιων και φιλοξενούμενων μουσικών, τα μουσικά όργανα της παλαιάς και νέας γενιάς, την εξέλιξη και επιρροή του ρεπερτορίου, τις πρακτικές και παραδόσεις των τοπικών πανηγυριών του κύκλου των θρησκευτικών εορτών, τα ιδιωτικά συμμετοχικά γλέντια στις λεγόμενες «σαλάρες» της εποχής καθώς και τα έθιμα και τα τραγούδια του γάμου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο προστίθεται το ερευνητικό εργαλείο της συμμετοχικής παρατήρησης και του προσωπικού ερευνητικού ημερολογίου σε συνδυασμό με τις μαρτυρίες των συνεντεύξεων. Το κεφάλαιο αφορά τις σύγχρονες μουσικές παραδόσεις της Πάρου κατά τα τελευταία είκοσι χρόνια μέχρι και την εποχή της πανδημίας του σήμερα. Διερευνώνται θέματα που σχετίζονται με τα σύγχρονα πανηγύρια και τα συλλογικά-συμμετοχικά γλέντια όπως αυτά διαμορφώνονται σε δημόσιο και ιδιωτικό επίπεδο σε κάθε εποχή του κύκλου του χρόνου. Στο επίκεντρο του ερευνητικού μου ενδιαφέροντος βρίσκονται οι ντόπιοι μουσικοί νέας γενιάς και η μουσική τους δραστηριότητα στα τοπικά γλέντια και πανηγύρια. Πραγματοποιείται μία επισκόπηση γύρω από το πλαίσιο των συναντήσεων με τους συνομιλητές μου που αποσκοπεί να αναδείξει την συμβολή τους στην διαμόρφωση μίας σύγχρονης παριανής μουσικής παράδοσης. Μέσα από την συστηματική μελέτη και παρατήρηση των σύγχρονων μουσικών παραδόσεων εξετάζονται ζητήματα που αφορούν την επιβίωση εθίμων, τοπικών τραγουδιών και γλεντικών πρακτικών του προηγούμενου αιώνα στην σημερινή εποχή καθώς και την αναβίωση και διάδοση των μουσικών οργάνων από τους νέους οργανοπαίχτες.

Το τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αφιερώνεται στα συμπεράσματα που οδήγησε η επιτόπια έρευνα κατά την ολοκλήρωση και συγγραφή της. Μέσα από μία προσωπική ερμηνεία για τα αποτελέσματα όσων συγκεντρώθηκαν και συλλέχθηκαν από τις σχετικές μαρτυρίες, τις βιωματικές και συμμετοχικές εμπειρίες μου στο πεδίο πραγματοποιείται μία συγκριτική μελέτη της παλαιάς και σύγχρονης μουσικής παράδοσης κατά τον 20^ο και 21^ο αιώνα. Η σύγκριση αυτή περιστρέφεται γύρω από τα ζητήματα της εξέλιξης, της επιβίωσης και της αναβίωσης των εθίμων, των πρακτικών και των τοπικών τραγουδιών καθώς και τα ζητήματα που αφορούν την παρακμή και τον μετασχηματισμό των γλεντικών και μουσικοχορευτικών πρακτικών της Πάρου, καθώς και τους λόγους μη επιβίωσής τους στο πέρασμα των χρόνων. Η εργασία ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των προσωπικών μου προτάσεων για αξιοποίηση της παρούσας εθνογραφικής μελέτης καθώς και ορισμένων θεματικών για περαιτέρω έρευνα.

Κεφάλαιο 1°

Η επιστήμη της εθνομουσικολογίας: Θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο

1.1 Προς έναν ορισμό της εθνομουσικολογίας

Προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα ο Guido Adler στο άρθρο του *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*[*Το πεδίο, η μέθοδος και ο στόχος της Μουσικολογίας*] έθεσε τις βάσεις της επιστήμης της μουσικολογίας, διαχωρίζοντάς την σε δύο κύριους και αλληλένδετους κλάδους, τον ιστορικό και τον συστηματικό(Χαψούλας 2010: 13). Στο ίδιο άρθρο όρισε για πρώτη φορά στην ιστορία της, την «συγκριτική μουσικολογία» ως: «την σύγκριση των μουσικών έργων –ιδιαίτερα των δημοτικών τραγουδιών- διαφόρων λαών της γης για εθνογραφικούς σκοπούς και την ταξινόμηση των έργων αυτών ανάλογα με τις διαφορετικές μορφές του»(Adler 1885: 5-20 στο Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 74).

Ο συνοπτικότερος ορισμός για την συγκριτική μουσικολογία αποδόθηκε από τον Glen Haydon το 1941 στο βιβλίο *Introduction to Musicology*[*Εισαγωγή στην Μουσικολογία*]:«το χαρακτηριστικότερο αντικείμενο μελέτης της συγκριτικής μουσικολογίας είναι κυρίως η μη ευρωπαϊκή και η δημοτική μουσική [...]»(σελ. 237),«Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής που μελετάται στο πλαίσιο της συγκριτικής μουσικολογίας μεταδίδεται μέσω της προφορικής παράδοσης[...]»(σελ.219)(Haydon 1941 στο Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 74). Οι σημαντικότερες διαστάσεις που προκύπτουν από τον ορισμό του Haydon είναι η «έξω-ευρωπαϊκή μουσική» και «η μετάδοση μέσω της προφορικής παράδοσης», δύο έννοιες που τις επόμενες δεκαετίες θα είναι η αφορμή της εγκατάλειψης του όρου «συγκριτική».

Ο όρος «Εθνομουσικολογία» πρωτοεμφανίζεται γραπτώς μόλις το 1950 στο βιβλίο *Musicologica* του Ολλανδού εθνομουσικολόγου Jaap Kunst εγκαταλείποντας τον όρο «συγκριτική μουσικολογία» που είχε υιοθετηθεί(Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 9 και 61), για τον λόγο ότι η επικρατούσα μέχρι τότε ορολογία δεν ήταν «ιδιαζόντως συγκριτική» (Kunst 1950: 7 στο Nettl 2016: 35). Η προσπάθεια ορισμού της επιστήμης της εθνομουσικολογίας χαρακτηρίζεται από μία συνεχή και επίμονη αναζήτηση γύρω από τον προσανατολισμό, το υπό διερεύνηση αντικείμενο και τον ερευνητικό της σκοπό, σε βαθμό όπου οι ερευνητές απέκτησαν σχεδόν εμμονική σχέση με την προσωπική τους αναζήτηση γύρω από την επιστήμη και την ταυτότητά της.

Η μεγαλύτερη προσπάθεια ορισμού της επιστήμης στην ιστορία της εθνομουσικολογίας αποδίδεται στον αμερικανό εθνομουσικολόγο Alan Merriam, ο οποίος παραθέτει πάνω από σαράντα ορισμούς μέχρι το 1976. Ο Merriam τόνισε την ανάγκη που αποκτά ο ερευνητής να προσδιορίσει τι κάνει και τι θα ήθελε να

κάνει(Nettl 2016: 26). Η ανάγκη ορισμού έχει απασχολήσει σχεδόν όλη την εθνομουσικολογική επιστημονική κοινότητα χωρίς όμως όλοι οι ερευνητές να συμφωνούν γύρω από έναν και μοναδικό ορισμό. Θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να αποδοθεί ομόφωνα ένας πλήρης και ταυτόχρονα ουσιώδης ορισμός για την εθνομουσικολογία μέσα σε μία διαρκή εξέλιξη, αμφισβήτηση και αναδόμηση του κλάδου.

Σύμφωνα με τον Merriam ο ορισμός του εθνομουσικολογικού κλάδου είναι «πρωταρχικής σημασίας» για διάφορους λόγους(Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 61-64). Πηγάζει από την έννοια της «επαγγελματικής ευθύνης» που κάθε εθνομουσικολόγος οφείλει να αναλάβει και από την ποικιλία των αντικειμένων που απασχολούν το ερευνητικό πεδίο. Ο πιο σημαντικός λόγος είναι ότι «η θεωρία, η μέθοδος και τα δεδομένα είναι άρρηκτα συνυφασμένα... και αν κάποιος δεν μπορεί να ορίσει το πεδίο, δεν μπορεί να έχει και θεωρία αναφορικά με αυτό» (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 63). Εδώ επισημαίνεται η σημασία της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στα τρία θεμελιώδη συστατικά της θεωρίας, των μεθοδολογικών εργαλείων και του διερευνώμενου αντικειμένου προς έναν ουσιαστικό ορισμό της εθνομουσικολογίας. Μέσα από τις ανάγκες και τους λόγους ορισμού της εθνομουσικολογίας γεννιούνται σημαντικά προβλήματα γύρω από τα κριτήρια ορισμού της και τον κίνδυνο περιγραφικών προσεγγίσεων όπως ότι «ο ορισμός μπορεί να προκύψει στη βάση του τι είναι αυτό που κάνουν οι εθνομουσικολόγοι». Αυτή η προσέγγιση παραμένει προβληματική διότι «στην ουσία δεν είναι κατατοπιστική, ... είναι απλώς περιγραφική»(Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014 61-62).

Μέσα από μία επισκόπηση της βιβλιογραφίας παρουσιάζονται πολυάριθμοι και παράλληλα διαφορετικοί ορισμοί που έχουν αποδοθεί στον επιστημονικό κλάδο. Ο Bruno Nettel στο βιβλίο του *The study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*[*Η μελέτη της Εθνομουσικολογίας: τριάντα-ένα ζητήματα και έννοιες*] προτείνει μία ομαδοποίηση των ορισμών της εθνομουσικολογίας σε τρεις διαφορετικούς τύπους εξέτασης(2016: 26-27). Οι τύποι ορισμών διαχωρίζονται βάσει του υπό εξέταση υλικού, του τύπου δραστηριότητας και του τελικού σκοπού της επιστήμης. Οι εκδοχές βάσει του υπό εξέταση υλικού είναι: 1)η παραδοσιακή μουσική(«πρωτόγονη»), 2)η έξω-ευρωπαϊκή και δημοτική μουσική, 3)οι μουσικές εκτός του πολιτισμού του ερευνητή, 4)οι μουσικές που επιβιώνουν μέσω της προφορικής παράδοσης, 5)οι μουσικές ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού τόπου κ.α., ενώ βάσει του τύπου δραστηριότητας διακρίνονται σε: 1)συγκριτική μελέτη(μουσικολογική δραστηριότητα), 2)ανάλυση του μουσικού πολιτισμού μίας κοινωνίας(ανθρωπολογική δραστηριότητα), 3)μελέτη των μουσικών ως συστημάτων, 4)μελέτη της μουσικής στον ή ως πολιτισμό, 5)ιστορική μελέτη της μη δυτικής μουσικής. Τέλος, οι ορισμοί βάσει του τελικού σκοπού περιλαμβάνουν: 1)την αναζήτηση των καθολικών χαρακτηριστικών, 2) τους λόγους που οδηγούν στο

πρότυπο του ήχου που παράγει ένας συνθέτης ή μία κοινωνία(Blacking 1970: 69 στο Nettl: 2016: 27) και 3) την επιστήμη της μουσικής η οποία αποσκοπεί σε νόμους που ρυθμίζουν την μουσική εξέλιξη.

Στο συγκεκριμένο βιβλίο ο ίδιος, ορίζει την εθνομουσικολογία σε τέσσερα διαφορετικά πεδία: «ως μελέτη της μουσικής στον πολιτισμό», «ως μελέτη των μουσικών του κόσμου υπό συγκριτική και σχετικιστική οπτική», «μελέτη που χρησιμοποιεί την επιτόπια έρευνα» και ως «μελέτη όλων των μουσικών εκδηλώσεων μίας κοινωνίας»(Nettl: 2016: 36-37). Ο ορισμός του Nettl, ένας σύγχρονος ορισμός που αποδόθηκε μόλις πριν από λίγα χρόνια, συμφωνεί με την τοποθέτηση του Merriam πριν από αρκετές δεκαετίες πως η εθνομουσικολογία είναι «η μελέτη της μουσικής μέσα στον πολιτισμό» και «η μελέτη της μουσικής ως πολιτισμού»(Merriam 1960: 109, 1977: 204 στο Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 9). Την ίδια περίπου περίοδο ο Kunst υποστηρίζει πως η εθνομουσικολογία «...μελετά τις κοινωνιολογικές πτυχές της μουσικής και τα φαινόμενα μουσικού επιπολιτισμού...».

Παρατηρείται ότι από εκείνους τους ορισμούς που ήθελαν την εθνομουσικολογία ως μία επιστήμη που μελετά απλώς τις μουσικές εκτός Δύσης ή τις «πρωτόγονες» μουσικές αρχίζουν να υιοθετούνται οι έννοιες του «πολιτισμού» και της «κοινωνίας» στους ορισμούς ενός μεγάλου αριθμού θεωρητικών. Παλαιότεροι αλλά και σύγχρονοι ορισμοί, πιθανόν επηρεασμένοι από την επιστήμη της ανθρωπολογίας, προσεγγίζουν τον αντικείμενο μελέτης της εθνομουσικολογίας γύρω από τους ίδιους τους ανθρώπους που παράγουν την μουσική. Κάποιοι από τους ορισμούς παραμένουν προβληματικοί διότι ο ορισμός της μουσικής δεν προσδιορίζεται με τον ίδιο τρόπο από όλους τους λαούς, για κάποιους από αυτούς δεν χρησιμοποιείται καν ο όρος μουσική όπως τον χρησιμοποιεί ο δυτικός πολιτισμός. Κατά συνέπεια και ο ορισμός της επιστήμης της μουσικής θα χρειάζονταν διαμόρφωση ανάλογα με τον εκάστοτε μουσικό πολιτισμό, γεγονός που δεν θα ήταν επιστημονικά ορθό.

Ο κλάδος της εθνομουσικολογίας, όπως και κάθε ερευνητικός κλάδος, χρειάζεται έναν αντικειμενικό ορισμό που θα μπορεί να περιγράψει την μελέτη της μουσικής σε ένα παγκόσμιο επίπεδο. Η διερεύνηση της μουσικής σε άμεση συνάρτηση με την κουλτούρα και τους κοινωνικούς δεσμούς του κάθε πολιτισμού και η υιοθέτηση της επιτόπιας έρευνας ως του βασικού μεθοδολογικού εργαλείου αποκτούν κεντρικό λόγο στις ορολογικές προσεγγίσεις των εθνομουσικολόγων τις τελευταίες δεκαετίες και τείνουν σταδιακά προς την σημερινή εθνομουσικολογία και την σύγχρονη εικόνα της επιστήμης.

1.2 Η ιστορική εξέλιξη της εθνομουσικολογίας

Η ιστορία της εθνομουσικολογίας ξεκινάει πολύ νωρίτερα από την εμφάνιση του όρου της το 1950. Ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα(1885) η μουσικολογία ως επιστήμη έχει θεμελιωθεί σε δύο διαφορετικά πεδία, την ιστορική και την συστηματική μουσικολογία. Οι σπόροι της εθνομουσικολογίας διακρίνονται μέσα από τις πρώιμες μελέτες και την συστηματική διερεύνηση της μουσικής εκτός Δύσης από την συγκριτική μουσικολογία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η αλήθεια, όμως, είναι ότι το ερευνητικό ενδιαφέρον των δυτικών για έξω-ευρωπαϊκούς μουσικούς πολιτισμούς δεν ξεκινά με την συγκριτική μουσικολογία και αργότερα την εθνομουσικολογία. Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, ιεραπόστολοι και περιηγητές εκτός Ευρώπης αρχίζουν να γράφουν τις πρώτες μελέτες για μη δυτικούς πολιτισμούς(Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 12). Τα κείμενα αυτά αποτελούν την πρώτη προσπάθεια αναζήτησης και διερεύνησης μίας διαφορετικής μουσικής κουλτούρας και ταυτόχρονα μίας σταδιακής αποδοχής της από τον δυτικό πολιτισμό.

Πιο αναλυτικά, κατά το α΄ μισό του 20^{ου} αιώνα στην Ευρώπη ξεκινούν οι πρώτες συστηματικές μελέτες για την μη δυτική μουσική μέσω απλών μουσικών περιγραφών. Στην Βόρεια Αμερική η εθνομουσικολογική έρευνα άρχισε να ενσωματώνει τις μεθόδους της αμερικάνικης πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Ο ανθρωπολόγος Franz Boas καθιέρωσε την επιτόπια έρευνα ως ερευνητικό εργαλείο της ανθρωπολογίας ενώ ταυτόχρονα θεμελίωσε επιστημονικά την εθνομουσικολογία στην Αμερική(Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 16). Παράλληλα, οι ερευνητές στον χώρο της δύσης επηρεάστηκαν σημαντικά από τον κλάδο της αμερικάνικης ανθρωπολογίας και υιοθέτησαν σταδιακά τα μεθοδολογικά της εργαλεία. Οι πρώιμες ακόμη μελέτες εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος άρχισαν να συνδυάζουν τις μεθόδους της μουσικολογίας και της ανθρωπολογίας και να διερευνούν πλέον την μουσική «μέσα από τα εθνολογικά της συμφραζόμενα»(Merriam 1964: 4). Οι δύο επιστήμες αναπτύχθηκαν σχεδόν παράλληλα και η μία επηρέασε και συμπλήρωσε την άλλη όσον αφορά την μεθοδολογία και τον τρόπο προσέγγισης του ερευνητικού αντικειμένου.

Μετά τον β΄ παγκόσμιο πόλεμο η εθνομουσικολογία περνά σε μία νέα φάση στην ιστορία της. Ήδη από τις αρχές του αιώνα το ενδιαφέρον είχε μετατοπιστεί από την Ευρώπη στην Αμερική με τις ισχυρές επιρροές της πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Η αλλαγή του όρου της «συγκριτικής μουσικολογίας» σε «εθνομουσικολογία» από τον Kunst(1950), «συμβόλιζε ελκυστικά τον δεσμό με την ανθρωπολογία ή κάτι που ηχούσε ανθρωπολογικό»(Nettl 2016: 35). Ο Merriam στο άρθρο του με τίτλο *Definitions of «Comparative Musicology» and «Ethnomusicology»: a Historical-Theoretical Perspective*[Ορισμοί της «συγκριτικής μουσικολογίας» και της

«εθνομουσικολογίας»: μία ιστορικο-θεωρητική προσέγγιση] εξηγεί τις αιτίες που οδήγησαν στην ορολογική αυτή αλλαγή.

Οι αιτίες πηγάζουν από την ίδια την ανεπάρκεια του όρου «συγκριτική», διότι στην πραγματικότητα δεν είναι περισσότερο συγκριτική από άλλες επιστήμες ούτε αποτελεί το μοναδικό ερευνητικό εργαλείο της εθνομουσικολογίας (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 66-67). Άλλοι παράγοντες είναι φυσικά η ενσωμάτωση των ανθρωπολογικών επιρροών και η συμμετοχή πολλών ανθρωπολόγων στην εθνομουσικολογική έρευνα, σημαντικό ρόλο έπαιξε η καλλιέργεια του αμερικάνικου εθνικισμού για την συμβολή τους στην έρευνα, ενώ οι εθνομουσικολόγοι χρειάζονταν πλέον έναν συγκεκριμένο όρο έναντι του απλού, συμβατικού υποπεδίου της μουσικολογίας (Nettl 2016: 35). Η καινούργια αυτή εξέλιξη του όρου «εθνομουσικολογία» χαρακτηρίζεται αφενός από τις σημαντικές επιρροές που άσκησε η ανθρωπολογία στις θεωρητικές και μεθοδολογικές βάσεις της, την εξέλιξή ως ένα αυτόνομο γνωστικό πεδίο και την ακαδημαϊκή της ανάπτυξη σε πανεπιστήμια και ερευνητικά κέντρα και αφετέρου την αναζήτηση της ταυτότητας και του προσανατολισμού της (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 18).

Την περίοδο 1950-1970 στον χώρο της εθνομουσικολογίας αρχίζει σταδιακά να ωριμάζει η νέα της κατεύθυνση σε επίπεδο θεωρίας και μεθοδολογίας. Την δεκαετία του 1960 η μουσική μελετάτε με βάση το κοινωνικό και πολιτισμικό της πλαίσιο, με τις ανθρωπολογικές ιδέες να κυριαρχούν στον τρόπο σκέψης και ερμηνείας. Τα ζητήματα που απασχολούν τους εθνομουσικολόγους μετατοπίζονται στις διαστάσεις που αποκτά η μουσική σε σχέση με την κουλτούρα της εκάστοτε κοινωνίας. Μέχρι το τέλος του 1970 η επιτόπια έρευνα έχει πλέον καθιερωθεί ως βασικό μεθοδολογικό εργαλείο στις εθνομουσικολογικές μελέτες. Από την δεκαετία του 1980 ο κλάδος αρχίζει να αποκτά την σημερινή του σημασία σε επίπεδο ταυτότητας και αναγνώρισης.

Οι θεωρητικές και μεθοδολογικές εθνομουσικολογικές τάσεις αρχίζουν να ωριμάζουν ως προς τον τρόπο διεξαγωγής της επιτόπιας έρευνας και τον τρόπο συγγραφής των εθνογραφικών κειμένων. Σκοπός των εθνομουσικολόγων είναι να απαντήσουν στο γιατί και το πως οι άνθρωποι είναι μουσικοί, μέσω μίας τεράστιας προσπάθειας ερμηνείας, κατανόησης, υπεράσπισης και τεκμηρίωσης των διαφορετικών μουσικών πολιτισμών ανά τον κόσμο (Rice 2014: 16). Τα σύγχρονα θέματα που απασχολούν σήμερα την επιστημονική εθνομουσικολογική κοινότητα στρέφονται γύρω από ένα τεράστιο εύρος θεμάτων όπως: το φαινόμενο της παγκόσμιας μουσικής (world music), ζητήματα μουσικής επιτέλεσης και αυτοσχεδιασμού, της δημοφιλούς μουσικής (popular music) και της μουσικής βιομηχανίας.

1.3 Η σύνδεση εθνομουσικολογίας-ανθρωπολογίας

Η ανθρωπολογία και η εθνομουσικολογία είναι σχετικά δύο νέες επιστήμες που αναπτύχθηκαν ιστορικά σχεδόν παράλληλα. Η ιστορία της ανθρωπολογίας ξεκινά μόλις από τον 19^ο αιώνα, ενώ αναπτύχθηκε σημαντικά κατά την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Όπως όλοι οι επιστημονικοί κλάδοι, διαιρείται σε επιμέρους γνωστικά πεδία όπως: η φυσική ανθρωπολογία, η πολιτισμική(κοινωνική) ανθρωπολογία, η εφαρμοσμένη ανθρωπολογία κ.α., καθώς και η μουσική ανθρωπολογία(ή ανθρωπολογία της μουσικής). Σύμφωνα με τον Thomas Eriksen, ανθρωπολογία είναι η «συγκριτική μελέτη της πολιτισμικής και κοινωνικής ζωής των ανθρώπων»(2007: 25).

Το αντικείμενο της έρευνας αφορά την συστηματική μελέτη μίας συγκεκριμένης κοινωνίας και κουλτούρας. Η κοινωνία αποτελεί το σύνολο των ανθρώπων ενώ η κουλτούρα το σύνολο των κανόνων και του τρόπου ζωής τους καθώς και τα αποτελέσματα αυτών(πράξεις, αντιλήψεις κλπ.) Δεν μπορεί να αναπτυχθεί ανθρωπολογική προσέγγιση μίας κοινωνίας χωρίς την κουλτούρα της και αντίστοιχα μίας κουλτούρα χωρίς την κοινωνία που την διαμορφώνει. Οι επιστήμονες του κλάδου προτιμούν να χρησιμοποιούν τις έννοιες αυτές ως «κοινωνίες» και «κουλτούρες», λόγω των διαφορετικών χαρακτηριστικών που αναπτύσσονται ανά τον κόσμο. Παράλληλα, ο τομέας της εθνομουσικολογίας, η οποία αναπτύχθηκε σχεδόν την ίδια περίοδο, μελετά την μουσική στο πολιτισμικό της πλαίσιο(music in culture), ως μία κοινωνική διαδικασία και πρακτική των ανθρώπων(Merriam 1964: 35). Η μουσική προσεγγίζεται μέσα από τα εθνολογικά της συμφραζόμενα. Η έμφαση δίνεται στον ρόλο της μουσικής στα πλαίσια της κοινωνικής και πολιτισμικής οργάνωσης του ανθρώπου.

Οι κλάδοι της μουσικής ανθρωπολογίας και της εθνομουσικολογίας διαθέτουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά ως προς το περιεχόμενο, την μεθοδολογία και τον τρόπο προσέγγισης. Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ τους είναι πως η μουσική ανθρωπολογία εστιάζει στην μελέτη της κουλτούρας μέσα από την μουσική, ενώ η εθνομουσικολογία στρέφεται στην μουσική ως ένα κομμάτι της κουλτούρας. Η γέφυρα ανάμεσα στα δύο επιστημονικά πεδία έγκειται στην ερευνητική μέθοδο. Η μεθοδολογία της ανθρωπολογίας, το βασικό χαρακτηριστικό που την διαχωρίζει από τις υπόλοιπες κοινωνικές επιστήμες, είναι η κατασκευή μίας εθνογραφίας μέσω της επιτόπιας έρευνας και της συμμετοχικής παρατήρησης.

Αντίστοιχα, ο χώρος της εθνομουσικολογίας, ιδιαίτερα επηρεασμένος από την αμερικάνικη ανθρωπολογία υιοθέτησε την επιτόπια έρευνα ως το κατεξοχήν μεθοδολογικό της εργαλείο. Η διαμόρφωση λοιπόν μίας κοινής μεθοδολογίας ανάμεσα στους δύο κλάδους έφεραν ανθρωπολόγους και εθνομουσικολόγους σε μία παρόμοια ερευνητική διαδικασία. Η σύνδεση των επιστημονικών κλάδων παρατηρείται και στην «ανθρωπολογία οίκοι». Μετά από πολυάριθμες

ανθρωπολογικές μελέτες σε μη δυτικές κοινωνίες οι ερευνητές στράφηκαν στην διερεύνηση της δικής τους κοινωνίας και κουλτούρας, ενώ οι εθνομουσικολόγοι ασχολήθηκαν με την παραδοσιακή-λαϊκή μουσική της χώρας τους.

1.4 Τα μεθοδολογικά εργαλεία της εθνομουσικολογίας

1.4.α Η έννοια του πεδίου

Η έννοια του «πεδίου»(the field of research) είναι η κατασκευή της επιτόπιας έρευνας. Το εθνογραφικό πεδίο δημιουργείται από τον ίδιο τον ερευνητή μέσω των προσωπικών εμπειριών, της συλλογής πληροφοριών και υλικού, των συνεντεύξεων και αλληλεπιδράσεων με τους ανθρώπους που διερευνά. Το πεδίο, λόγω της ιδιαίτερης φύσης του, χαρακτηρίζεται ως μία «ακανόνιστη συμπεριφορά» ή ως μία «ακαθόριστη πραγματικότητα»(Corrigan 2004: 23). Αποτελεί μία συμβολική έννοια που επισημαίνει συνεχώς την θέση του υποκειμένου-ερευνητή στην εθνογραφική δημιουργία της έρευνας και της συγγραφής. Ο ρόλος του είναι να συμμετέχει, να παρατηρεί και να καταγράφει τον τρόπο συμμετοχής των ανθρώπων στην έρευνα.

Το ερευνητικό πεδίο αναδιαμορφώνεται συνεχώς μέσω μίας κυκλικής διαδικασίας: από την έρευνα στην γραφή, από την γραφή στην εθνογραφία και ξανά στην έρευνα. Είναι λοιπόν, η τεχνητή δημιουργία μίας κοινωνίας μέσα από την ματιά του ερευνητή, μία συστηματική διαδικασία και μία προσωπική εμπειρία. Η Helen Myers στο άρθρο της *Fieldwork[Επιτόπια έρευνα]* γράφει πως «το πεδίο έρευνας του εθνομουσικολόγου μπορεί να είναι μία γεωγραφική ή γλωσσική περιοχή, μία εθνότητα[...], ένα χωριό, μία κωμόπολη, ένα προάστιο μία πόλη, μία έρημος ή μία ζούγκλα, ένα τροπικό δάσος ή μία αρκτική τούντρα»(Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 122). Εδώ η Myers επισημαίνει πως δεν υπάρχουν γεωγραφικά όρια για τον ορισμό ενός ερευνητικού πεδίου, όμως σίγουρα το εκάστοτε πεδίο είναι ένας συγκεκριμένος τόπος έρευνας.

Η έννοια του πεδίου είναι ο τόπος εφαρμογής της εθνομουσικολογικής θεωρίας και αποτελεί μία ζωντανή απόδειξη πως η μουσική διαδικασία είναι μέρος του πολιτισμού μίας κοινωνίας(Rice 2008:46). Θα ήταν αδύνατον μέσα στο πεδίο ένας ερευνητής να προσεγγίσει την μουσική απομονωμένη από τους ίδιους τους ανθρώπους που την παράγουν. Δεδομένου ότι η μουσική αποτελεί έναν τρόπο κοινωνικής συμπεριφοράς και επικοινωνίας, η διαμόρφωση ενός ερευνητικού πεδίου στρέφεται γύρω από το κοινωνικό σύνολο και επικεντρώνεται γύρω από τα ιδιαίτερα και ξεχωριστά πολιτισμικά χαρακτηριστικά του.

1.4.β Επιτόπια έρευνα(field research) και εθνογραφία

Σύμφωνα με τον Jean Corrans «η μοντέρνα εθνολογία γεννήθηκε τη στιγμή που ο ερευνητής του γραφείου(ο περίφημος armchair anthropologist) πήγε μόνος να περισυλλέξει τα δεδομένα του επί του πεδίου»(2004: 24). Οι εθνομουσικολόγοι με την σειρά τους, από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, εγκατέλειψαν τις μελέτες από την «πολυθρόνα»(desk work) περιμένοντας απλώς τους ανθρωπολόγους να κάνουν την έρευνα πεδίου και εκείνοι να την αναλύσουν ή να την ερμηνεύσουν από το γραφείο τους(Nettl 1964: 40). Πως διαμορφώνεται όμως μία έρευνα πεδίου;

Η εθνογραφική μέθοδος είναι προϊόν μίας ανθρώπινης κατασκευής. Είναι το αποτέλεσμα της έρευνας πεδίου και της συγγραφής της. Η επιτόπια έρευνα(fieldwork) είναι μία εμπειρική, μακροχρόνια και συστηματική έρευνα γύρω από δύο βασικές διαστάσεις: την εκάστοτε κουλτούρα και το θέμα διερεύνησης, εν προκειμένω την μουσική. Μία κουλτούρα-πολιτισμός δεν μπορεί να μελετηθεί στο σύνολό της παρά μόνον κάτω από συγκεκριμένα ζητήματα. Η επιτόπια έρευνα έχει καθιερωθεί ως η πιο σημαντική ερευνητική μέθοδος στις εθνομουσικολογικές σύγχρονες μελέτες ήδη από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, όμως εξίσου σημαντικός είναι και ο τρόπος παρουσίασης και μετάδοσης της έρευνας από την συγγραφή ενός εθνογραφικού κειμένου(Eriksen 2007: 71).

Η συγγραφή αποτελεί την οργάνωση της έρευνας σύμφωνα με τους κανόνες της επιστήμης. Κάθε εθνογραφική μελέτη είναι η «κατασκευή» μίας συγκεκριμένης-υπαρκτής κοινωνίας και κουλτούρας(construction of reality). Ο ερευνητής-εθνογράφος κατασκευάζει αναστοχαστικά μία ερμηνεία της πραγματικότητας μέσω της εμπειρικής, βιβλιογραφικής(ήδη υπάρχουσας) γνώσης και της γραφής της. Ο στόχος μίας εθνογραφίας δεν είναι μόνο να μελετήσει και να κατανοήσει έναν μουσικό πολιτισμό αλλά να τον ερμηνεύσει με «επιστημονικά τεκμηριωμένο τρόπο»(Χαψούλας 2010: 21). Συνεπώς, η ευθύνη του ερευνητή στρέφεται γύρω από την συλλογή, την παρουσίαση και την τεκμηρίωση του καταγεγραμμένου υλικού κατά την διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής. Για να ορίσουμε μία έρευνα ως έρευνα πεδίου πρέπει να πληροί κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος έρευνας. Η βασικότερη προϋπόθεση είναι η παρουσία του ερευνητή και η ενεργή του συμμετοχή στην τοπική ζωή της εκάστοτε κοινωνίας που διερευνά.

Ο κάθε τύπος επιτόπιας έρευνας απαιτεί έναν σχεδιασμό πριν την εμφάνιση του ερευνητή στο πεδίο. Το πρώτο βήμα είναι η επιλογή του θέματος και των επιμέρους κοινωνικο-πολιτισμικών διαστάσεων που αποκτά, μία βασική προεργασία σχετικά με την επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας και μία προετοιμασία όσον αφορά τα ερευνητικά ερωτήματα που απασχολούν τον ερευνητή. Στην πράξη πολλές φορές, ακόμη και μετά από μία πολύ καλή ερευνητική προετοιμασία και οργάνωση παρουσιάζονται σημαντικά εμπόδια όπως ο ερευνητής να μην γνωρίζει καλά την

γλώσσα του πληθυσμού, οι διάφορες προκαταλήψεις τον ντόπιων και η πιθανότητα οι συνομιλητές του ερευνητή να μην αντιπροσωπεύουν το κοινωνικό σύνολο (Eriksen 2007: 61). Άλλοι προβληματισμοί που απασχολούν τον ερευνητή είναι η αποδοχή του στο νέο περιβάλλον, η προσαρμογή της συμπεριφοράς του στους κοινωνικούς κανόνες καθώς και θέματα εμπιστοσύνης ή μη με τους συνομιλητές. Ζητήματα που αφορούν την προσωπικότητα του ερευνητή σχετίζονται με τον ρόλο του μέσα στο πεδίο, την ηθική του στάση απέναντι στο αντικείμενο και την πολιτισμική ταυτότητα.

1.4.γ Η συμμετοχική παρατήρηση

Ως έκφραση η «συμμετοχική παρατήρηση» εμπεριέχει δύο όρους οι οποίοι αρχικώς φαίνονται αντιθετικοί μεταξύ τους αλλά στην κατασκευή ενός πεδίου αλληλοσυμπληρώνουν την ερευνητική πράξη. Η διαδικασία της συμμετοχής περιγράφει την «εσωτερική δραστηριότητα» του ανθρωπολόγου-εθνομουσικολόγου με την εισαγωγή του στο κοινωνικό πλαίσιο ως ένα μέλος του συνόλου, ενώ η διαδικασία της παρατήρησης περιγράφει την «εξωτερική θέση» του μέσω της κατασκευής ενός συγκεκριμένου ρόλου, τον ρόλο του ερευνητή.

Κατά την διαμόρφωση ενός ερευνητικού πεδίου ο ερευνητής καλείται να συνδυάσει τις δύο αυτές ενέργειες με την ταυτόχρονη εισχώρηση και «αποστασιοποίηση» από την εκάστοτε κοινωνική δραστηριότητα για λόγους ερευνητικούς και ηθικούς. Αφενός η παρατήρηση προϋποθέτει την ενεργή συμμετοχή μέσω της φυσικής παρουσίας στην κοινωνική και πολιτισμική ζωή. Αφετέρου ο ερευνητής συμμετέχει με στόχο να παρατηρήσει, έχοντας δηλαδή έναν ερευνητικό σκοπό και όχι απλώς για την εμπειρική και βιωματική γνωριμία του με το πεδίο. Η συμμετοχική παρατήρηση ως ένα βασικό μεθοδολογικό εργαλείο της επιτόπιας έρευνας προϋποθέτει την φυσική και ίσως μακροχρόνια παρουσία του ερευνητή στο πεδίο.

Το πρώτο στάδιο της εθνογραφικής έρευνας ξεκινά με την εγκατάσταση στο πεδίο και την γνωριμία με το κοινωνικό σύνολο. Σταδιακά ο ερευνητής αναπτύσσει κοινωνικές σχέσεις με τους συνομιλητές και τους συμμετέχοντες με σκοπό την δημιουργία μίας σχέσης εμπιστοσύνης και όχι μίας τυπικής συναναστροφής. Η ουσιαστική σχέση ερευνητή-ερευνώμενου λειτουργεί ως «οδηγός» για την εισαγωγή στο πεδίο και την αποδοχή από το κοινωνικό σύνολο. Με την είσοδό του στο πεδίο ο εθνομουσικολόγος ξεκινά μία επαναλαμβανόμενη διαδικασία συμμετοχικής παρατήρησης των μουσικών δραστηριοτήτων και ταυτόχρονης καταγραφής, ταξινόμησης και οργάνωσης του υλικού. Ως εργαλείο για την καταγραφή χρησιμοποιεί ημερολόγιο με συστηματικές σημειώσεις και παρατηρήσεις κατά την διάρκεια ή στο τέλος κάθε συμμετοχικής παρατήρησης. Μέσω της συστηματικής παρατήρησης οι συμμετέχοντες γίνονται και συνομιλητές

προσφέροντας στον ερευνητή την δυνατότητα να εκφράσει τα ερευνητικά του ερωτήματα και να συλλέξει την γνώμη της κοινότητας μέσω των συνεντεύξεων.

Στην σχετική ανθρωπολογική βιβλιογραφία έχουν διακριθεί τέσσερις διαφορετικές βαθμίδες συμμετοχικής παρατήρησης: α) ο ολοκληρωτικά συμμετέχων ερευνητής, ο οποίος δεν αποκαλύπτει την ερευνητική του ιδιότητα, ο συμμετέχων ως παρατηρητής, όπου ορισμένοι γνωρίζουν την ιδιότητά του, γ) ο παρατηρητής ως συμμετέχων, με την δημόσια γνώση της ιδιότητάς του και δ) ο αποκλειστικός παρατηρητής που παρατηρεί χωρίς να τον παρατηρούν(Junker 1960: 35-7 στο Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 132).

Για λόγους όμως δεοντολογικούς και ηθικούς ο σύγχρονος επιτόπιος ερευνητής δεν αποκρύπτει την ταυτότητα και την ερευνητική του ιδιότητα από τους συμμετέχοντες. Ο ρόλος του είναι γνωστός και συγκεκριμένος ως μελετητής της μουσικής και κοινωνικά αποδεκτός από το σύνολο. Ο χρόνος της συμμετοχής του μέσα στο πεδίο εξαρτάται από το θέμα και την εξέλιξη της έρευνας. Μπορεί να πρόκειται μία μακροχρόνια και συνεχή διαδικασία μηνών(ή/και ετών) ή για κάποιες τακτικές επισκέψεις που αποσκοπούν στην ενεργή συμμετοχή του μελετητή. Σε ορισμένες επιτόπιες έρευνες η εκ νέου επίσκεψη του εθνομουσικολόγου στο πεδίο πριν την καταγραφή της εθνογραφίας ή της δημοσίευσής της στον επιστημονικό φορέα είναι σχεδόν απαραίτητη για λόγους αναστοχασμού και παρατήρησης των πολιτισμικών εξελίξεων.

1.5 Η Εθνομουσικολογία στην Ελλάδα

Οι πρώτες συστηματικές μελέτες στον ελλαδικό χώρο ξεκινούν με την έρευνα του δημοτικού τραγουδιού γύρω από την θεματολογία των στίχων του από την επιστήμη της λαογραφίας, η οποία στην συνέχεια συνδυάστηκε με μουσικολογικές καταγραφές και αναλύσεις που οδήγησαν στην έκδοση σχετικών συλλογών και αρχείων (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 15).

Με αυτόν τον τρόπο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ξεκίνησε να διαμορφώνεται η ελληνική εθνομουσικολογική έρευνα με σκοπό την διάσωση και καταγραφή της προφορικής παράδοσης, της τοπικής παραδοσιακής μουσικής και των χορών ανά περιοχή της Ελλάδας. Ο Ελβετός Samuel Baud-Bovy ήταν από τους πρώτους ερευνητές που θεμελίωσε την εθνομουσικολογική έρευνα στην Ελλάδα αντιμετωπίζοντας της ως ενιαία σύνθεση ήχου, λόγου και κίνησης (Γιωργούδης 2004: 40). Οι αποστολές και καταγραφές του Σίμωνα Καρρά ανά την Ελλάδα και η ίδρυση της Εθνικής Ραδιοφωνίας βοήθησαν σημαντικά στην διάδοση της δημοτικής μουσικής. Η ερευνητική κοινότητα χρησιμοποίησε σαν εργαλείο την επιτόπια έρευνα από την μεθοδολογία της αμερικάνικης ανθρωπολογίας σε συνδυασμό με τις μουσικολογικές καταγραφές.

Από την δεκαετία του 80' η εθνομουσικολογία εισήχθη στον επιστημονικό χώρο με την ίδρυση του Τμήματος Μουσικών Σπουδών στο ΑΠΘ το 1985 και σταδιακά αναπτύχθηκε και εξαπλώθηκε στα τμήματα της Αθήνας, του Ιονίου, της Μακεδονίας και του ΤΕΙ της Άρτας. Σήμερα μέσα από την ακαδημαϊκή θεσμοθέτηση της επιστήμης και των ερευνητικών προγραμμάτων η εθνομουσικολογική έρευνα έχει εξελιχθεί σημαντικά με την δημοσίευση αρκετών επιτόπιων ερευνών και εθνογραφιών από την ελληνική ερευνητική κοινότητα.

Κεφάλαιο 2°

Από την θεωρία στο πεδίο

2.1 Το νησί της Πάρου ως ερευνητικό πεδίο

Ήδη από τα πρώτα χρόνια φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ η κατεύθυνση της εθνομουσικολογίας κέρδισε το ενδιαφέρον μου λόγω του ερευνητικού της προσανατολισμού σε μη-ευρωπαϊκούς μουσικούς πολιτισμούς, ένα πεδίο άγνωστο προς εμένα μέχρι τα πρώτα φοιτητικά μου χρόνια σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο λόγω των σπουδών μου αποκλειστικά γύρω από την δυτική έντεχνη μουσική, που θα μου έδινε την ευκαιρία να γνωρίσω διαφορετικές μουσικές πρακτικές και κουλτούρες. Το μεθοδολογικό εργαλείο της επιτόπιας έρευνας ήταν πάντα για εμένα μία ερευνητική πρόκληση λόγω της πρακτικής και βιωματικής φύσεως διερεύνησης του εκάστοτε μουσικού πολιτισμού και της κατασκευής μίας μουσικής εθνογραφίας.

Ο σχεδιασμός της παρούσας πτυχιακής, η οποία εντάσσεται στο πλαίσιο της ανθρωπολογίας οίκοι, ξεκίνησε με την σκέψη ότι δεν θα μπορούσα να αποφοιτήσω από την συγκεκριμένη σχολή χωρίς να έχω εφαρμόσει το έργο του εθνομουσικολόγου, έστω και σε ένα μικρό-πειραματικό πλαίσιο και απλώς να περιοριστώ στην μελέτη της ανθρωπολογικής-εθνομουσικολογικής βιβλιογραφίας ή τις επιτόπιες έρευνες της επιστημονικής κοινότητας. Τα πρώτα ερευνητικά μου βήματα ξεκίνησαν εντός του προπτυχιακού μαθήματος «Οργάνωση και Διαχείριση Εθνομουσικολογικών Αρχείων» και των σεμιναρίων «Μεθοδολογία της έρευνας/συγγραφής» με την απόπειρα των πρώτων συνεντεύξεων, συμμετοχικών παρατηρήσεων και καταγραφών. Ο στόχος μου ήταν η εφαρμογή και αξιοποίηση των θεωρητικών και μεθοδολογικών γνώσεων στην ερευνητική πράξη με την διαμόρφωση του προσωπικού μου ερευνητικού πεδίου.

Παράλληλα με τις σκέψεις που αφορούσαν τις σπουδές μου έτυχε να εγκατασταθώ το περυσινό φθινόπωρο(2021) στο νησί της Πάρου λόγω εργασίας στο Δημοτικό Ωδείο της Παροικιάς, γεγονός που αποτέλεσε την αφορμή για την επιλογή του πεδίου μου. Ένας από τους λόγους που αποφάσισα την μετάβασή μου στην επαρχία ήταν ότι θα είχα την ευκαιρία να παραμείνω για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα επτά μηνών σε έναν νέο και άγνωστο τόπο που θα μου έδινε την ευκαιρία και τον χρόνο να πραγματοποιήσω μία μικρή επιτόπια έρευνα γύρω από τις παραδοσιακές και σύγχρονες μουσικές πρακτικές. Με αυτόν τον τρόπο η Πάρος αποτέλεσε για εμένα ένα συνδυαστικό πεδίο εργασίας, αφενός με την ιδιότητα του δασκάλου και αφετέρου με την ιδιότητα του ερευνητή. Η διαμονή μου στο «σπίτι της Λογοτεχνίας» των Λευκών με έφερε σε επαφή με συγγραφείς και μεταφραστές που φιλοξενούνταν με σκοπό την απομόνωση και την συγγραφή και με τοποθέτησε σε

ένα οικείο και εμπνεύσιμο περιβάλλον με οργανωμένο πλαίσιο εργασίας γύρω από την ερευνητική διαδικασία και την συγγραφή της πτυχιακής.

Με την άφιξή μου στο νησί ξεκίνησα τον σχεδιασμό της εργασίας μου σχεδόν «στα τυφλά» αφού ήταν για εμένα ένας τελείως άγνωστος προορισμός όπου δεν είχα ποτέ προσωπικά βιώματα και ούτε γνώριζα την τοπική κοινωνία μέχρι τότε. Σε αντίθεση με τον συνομιλητή μου Νίκο Τσαντάνη ο οποίος επέλεξε το θέμα της πτυχιακής του γύρω από την τσαμπούνα της Πάρου, αφενός λόγω της παριανής του καταγωγής και αφετέρου λόγω της ενασχόλησής του με το όργανο, στην δική μου περίπτωση η Πάρος ήταν ένας λευκός καμβάς.

Το πρώτο στάδιο ήταν η διατύπωση των ερευνητικών ερωτημάτων και η αναζήτηση σχετικής βιβλιογραφίας και οπτικοακουστικού υλικού γύρω από την παριανή μουσική παράδοση και τα τοπικά γλέντια, η οποία εξ αρχής αποδείχτηκε περιορισμένη ως προς την μουσική και διανθισμένη ως προς την λαογραφία του νησιού. Το πιο σημαντικό όμως ήταν η γνωριμία και συναναστροφή με την τοπική κοινωνία που θα ήταν και ο οδηγός μου προς την αναζήτηση των ντόπιων παραδοσιακών μουσικών. Αυτή ήταν και η πιο χρονοβόρα διαδικασία συναρτήσεως των εβδομαδιαίων μου ταξιδιών τα Σαββατοκύριακα στην Αθηνά λόγω εργασίας. Η φθινοπωρινή και χειμερινή περίοδος στο νησί φάνηκε απογοητευτική και οδήγησε αρχικά σε ερευνητικό αδιέξοδο διότι οι δημόσιες μουσικές εκδηλώσεις ήταν περιορισμένες, αφενός λόγω της μη τουριστικής περιόδου και αφετέρου λόγω των μέτρων για τον Covid-19.

Με την πάροδο των μηνών και γνωρίζοντας όλο και περισσότερο κόσμο άρχισα να αναζητώ οποιαδήποτε πληροφορία γύρω από την μουσική ζωή του νησιού. Εξ αρχής έλαβα θετική ανταπόκριση και ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την τοπική κοινωνία ως προς το θέμα της εργασίας μου. Κυρίως ο κύκλος του ωδείου ήταν αυτός που με βοήθησε να εισαχθώ στο πεδίο γνωρίζοντας τους ανθρώπους-οδηγούς προς τους συνομιλητές μου. Εκείνοι με έφεραν σε επαφή με αρκετούς συναδέλφους και σύντομα διαμόρφωσα μία λίστα μουσικών που θα μπορούσαν να γίνουν οι μελλοντικοί μου συνομιλητές. Την περίοδο της άνοιξης, όπου το άνοιγμα του καιρού και της τουριστικής σεζόν έφερε και τις πρώτες μουσικές εκδηλώσεις, ξεκίνησα να συναντώ τους πληροφορητές μου.

Η επιλογή των συνομιλητών δεν έγινε τυχαία αλλά μέσα από μία προσπάθεια να γνωρίσω μουσικούς με εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά και βιώματα. Οι συνεντεύξεις που πραγματοποίησα ήταν συνολικά έξι και οι συνομιλητές μου επτά, λόγω της απόπειρας μίας διπλής συνέντευξης. Οι πληροφορητές μου με την σειρά που τους επισκέφτηκα είναι ο Φανούρης Πετρόπουλος(λαούτο-τσαμπούνα) από τα Μάρμαρα, ο Θοδωρής Κρητικός(μπουζούκι) από τις Λεύκες, ο Μανώλης Δελέντας(βιολί) από το Πίσω Λιβάδι, ο Νίκος Τσαντάνης(τσαμπούνα-κλαρίνο) με την

Διονυσία Παππούλη(τραγουδιστή) από την Αθήνα, ο Νίκος Ανδρουλής(κιθάρα) και ο Μανώλης Χανιώτης(ψάλτης-ερευνητής) από τις Λεύκες.

Το πρώτο κριτήριο επιλογής ήταν οι συνομιλητές να ανήκουν σε διαφορετικές ηλικιακές ομάδες ώστε να καλυφτεί μία όσον το δυνατόν μεγαλύτερη χρονική-ιστορική περίοδος. Με αυτόν τον τρόπο γνώρισα μουσικούς από την παλαιά γενιά της δεκαετίας του '40, την μεσαία γενιά του '60 και την νέα γενιά μουσικών του '80 και '90. Δεύτερο κριτήριο ήταν η διαφορετική ιδιότητα και δραστηριότητα των μουσικών έτσι ώστε να μην περιοριστώ σε ένα και μοναδικό μουσικό όργανο ή ρεπερτόριο, επιλέγοντας παραδοσιακούς μουσικούς στο βιολί, το λαούτο και την τσαμπούνα (τουμπάκι και κλαρίνο, αλλά όχι ως βασικά όργανα) και λαϊκούς μουσικούς στο μπουζούκι και την κιθάρα. Ο τρίτος και τελευταίος παράγοντας με στόχο να μην επικεντρωθώ σε μία συγκεκριμένη περιοχή του νησιού ήταν η καταγωγή των μουσικών από διαφορετικά χωριά της Πάρου, διότι μπορεί ορισμένες παραδόσεις να παραμένουν ίδιες για όλο το νησί αλλά οι άνθρωποι και οι πρακτικές τους από χωριό σε χωριό διαφοροποιούνται και ανάλογα. Με αυτόν τον τρόπο οι συνεντεύξεις εστίασαν στις μουσικές παραδόσεις της περιοχής του κάθε συνομιλητή. Το γενικότερο πεδίο της Πάρου απέκτησε μικρότερα υπο-πεδία: τις Λεύκες, τα Μάρμαρα, την Νάουσα και την Μάρπησσα(Πίσω Λιβιάδι).

Το βασικό μεθοδολογικό εργαλείο που χρησιμοποίησα στην έρευνα πεδίου είναι οι συνεντεύξεις με τους πληροφορητές μου, όπου ένα μεγάλο μέρος της βασίζεται στις μαρτυρίες τους με παραπομπές σε στον δικό τους αυθόρμητο λόγο. Κατά την διάρκεια των συνεντεύξεων το ημερολόγιο και οι σημειώσεις μου παρέμειναν κρυφές από τους συνομιλητές μου, ένα εργαλείο που χρησιμοποιούσα μετά τις συναντήσεις μας με σκοπό την δημιουργία ενός κλίματος εμπιστοσύνης και ελευθερίας στην εξέλιξη της συζήτησης και όχι μίας στημένης συνέντευξης. Γρήγορα απέκτησα την οικειότητα που επιδίωκα μαζί τους με αποτέλεσμα σχεδόν να ξεχάσουμε την καταγραφή της συζήτησης και πιστεύω πως αυτός ήταν και ο λόγος που οι συνεντεύξεις μας στάθηκαν επιτυχείς στο κομμάτι της επικοινωνίας. Συνομιλώντας όλο και με περισσότερους μουσικούς τα ερωτήματα και τα θέματα προς συζήτηση διευρύνονταν συνεχώς και η ανταπόκριση ήταν μεγαλύτερη απ' ό,τι εξ' αρχής περίμενα.

Η διαδικασία των συνεντεύξεων με οδήγησε στην συμμετοχική παρατήρηση όταν κάποιοι από τους πληροφορητές μου πρότειναν να τους ακολουθήσω σε κάποια γλέντια που είχαν κανονίσει να παίξουν για να τα γνωρίσω βιωματικά. Και σίγουρα οι εμπειρία μου από τα συμμετοχικά γλέντια δεν θα μπορούσε να συγκριθεί με τις περιγραφές τους. Η χειμερινή περίοδος ουσιαστικά δημιούργησε ένα ερευνητικό κενό όμως τους ανοιξιάτικους μήνες είχε ήδη δημιουργηθεί το πεδίο μου με αρκετούς συνομιλητές και την άμεση γνωριμία μου με τον τρόπο διαμόρφωσης των παριανών γλεντιών. Την περίοδο του Πάσχα φιλοξενήθηκα στην Νάουσα όπου

συμμετείχα στο πρώτο δημόσιο γλέντι λόγω των εορτών. Τις επόμενες εβδομάδες βρέθηκα με τον συνομιλητή μου Θοδωρή Κρητικό σε ένα ιδιωτικό γλέντι μίας μικρής παρέας στο καζάνι του Δαβερώνα στην Νάουσα όπου ξαναεπισκέφτηκα μετά από κάποιες μέρες για να γνωρίσω μία διαφορετική μουσική παρέα. Ο Φανούρης Πετρόπουλος και ο Μανώλης Δελέντας με οδήγησαν στις μουσικές τους βραδιές στα μαγαζιά που συνεργάζονται, τον «Πινόκλη» στην Παροικιά και το «Τακίμι» στην Νάουσα.

Οι επισκέψεις μου αυτές με βοήθησαν να κατανοήσω μέσω των δικών μου βιωμάτων όσα ήδη είχα ακούσει από τους πληροφορητές μου για την σύγχρονη μουσική ζωή του νησιού καλύπτοντας το φάσμα των μουσικών δραστηριοτήτων σε δημόσιο και ιδιωτικό επίπεδο. Όπως και στις συνεντεύξεις έτσι και στην συμμετοχική μου παρατήρηση δεν κρατούσα σημειώσεις πεδίου κατά την διάρκεια των γλεντιών αλλά κατά την επιστροφή μου για να μην φέρω σε δύσκολη θέση τους συμμετέχοντες με την σκέψη ότι «κάποιος μας παρακολουθεί ή μας καταγράφει». Η εικόνα που μου πρόσφεραν οι παρατηρήσεις μου με οδήγησε σε μία συγκριτική μελέτη της σημερινής μουσικής δραστηριότητας με την παριανή μουσική παράδοση του προηγούμενου αιώνα μέσα από τις μαρτυρίες των πληροφορητών μου. Με αυτόν τον τρόπο άρχισα να εντοπίζω στοιχεία της μουσικής παράδοσης που κάποια έχουν αλλοιωθεί, κάποια εντελώς ξεχαστεί και άλλα που επιβιώνουν μέχρι και σήμερα.

Όταν οι συνεντεύξεις, οι παρατηρήσεις και οι καταγραφές ολοκληρώθηκαν προχώρησα στην απομαγνητοφώνηση, αποδελτίωση και ανάλυση των συνεντεύξεων, μία διαδικασία που απαιτούσε μία συστηματική από πλευράς μου μεθοδολογία. Στην συνέχεια οδηγήθηκα σε επιμέρους θεματικές ενότητες διαχωρίζοντας την θεματική της εργασίας σε δύο διαφορετικές διαστάσεις: την παριανή μουσική παράδοση του 20^{ου} αιώνα και την νέα μουσική δραστηριότητα της σύγχρονης εποχής του 21^{ου} αιώνα. Τελευταίο στάδιο ήταν η παρουσίαση όσων μαρτυριών και βιωμάτων είχα συγκεντρώσει με την συγγραφή των προσωπικών μου συμπερασμάτων στην παρούσα εργασία και σίγουρα εκφράζω την επιθυμία να συνεχίσω την ερευνητική μου απόπειρα αν μου δοθεί μελλοντικά η ευκαιρία διευρύνοντάς την με περισσότερες συνεντεύξεις και συμμετοχές στο πεδίο.

2.2 Μία σύντομη επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας

Η αναζήτηση ερευνητικών πηγών σχετικών με την παριανή μουσική παράδοση όπως βιβλιογραφία, καταγραφές, ηχογραφήσεις ή βιντεογραφία είναι ακόμη και σήμερα σχετικά περιορισμένη στον αριθμό. Κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα η μοναδική απόπειρα καταγραφής παριανών μελωδιών πραγματοποιήθηκε από την Ellen Fry κατά την περιήγησή της στο νησί η οποία κατέγραψε μόλις 5-6 μελωδίες (Χανιώτης 2008: 9).

Η πρώτη συστηματική μελέτη και καταγραφή φωνητικών και οργανικών τραγουδιών ξεκινά το 1965 από τον Μανώλη Χανιώτη, Παριανό στην καταγωγή από τις Λεύκες και μαθητή του Σίμωνα Καρά, τον οποίο γνώρισα προσωπικά προς συνέντευξη γύρω από την έρευνα και τις γνώσεις του. Οι καταγραφές διήρκησαν συνολικά περίπου 35 χρόνια κατά τα οποία ο Μ. Χανιώτης «με ένα μαγνητόφωνο στο ώμο» κατέγραψε οργανοπαίχτες και τραγουδιστές της εποχής σε κάθε χωριό του νησιού. Ο ίδιος συμμετέχει στις εκτελέσεις των καταγραφών τραγουδώντας ή συνοδεύοντας τους μουσικούς με λαούτο και τουμπάκι. Με αυτόν τον τρόπο δημιούργησε μία πολύ μεγάλη μουσική συλλογή, ένα μέρος της οποίας κυκλοφόρησε σε CD και σε δύο διαφορετικούς τόμους βιβλίων με τίτλο *Παραδοσιακή μουσική Πάρου-Αντιπάρου*.

Στα βιβλία αυτά περιλαμβάνονται μουσικές καταγραφές σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία από συρτούς, μπάλους, καλαματιανούς, αγεράνους, νανουρίσματα, νταχταρίσματα, κάλαντα, μοιρολόγια, αργά, ζειμπέκικα-χασάπικα και οργανικά καθώς και πλήθος από στίχους και ρίμες. Στον πρώτο τόμο(1996-επανεκδοση 2008) οι περισσότερες καταγραφές πραγματοποιήθηκαν σε Λεύκες και Νάουσα και στα χωριά Παρασπόρος, Αλυκή, Μάρπησσα και Μάρμαρα την περίοδο 1965-1995. Στον δεύτερο τόμο(2001) οι καταγραφές διευρύνονται χρονικά και γεωγραφικά σε Λεύκες, Μαράθι, Αγκαιριά, Αμπελά, Αλυκή, Παρασπόρο, Μάρπησσα, Βουτάκο και Νάουσα αλλά και με σκοπούς της Αντίπαρου την χρονική περίοδο 1957-2001.

Οι προσωπικές καταγραφές του Μανώλη Χανιώτη ξεκινούν το 1965 ενώ ενσωματώνονται και παλαιότερες καταγραφές(από κασέτες) από συλλογές ντόπιων που ξεκινούν από το 1957. Οι καταγραφές και στα δύο βιβλία συνολικά ξεπερνούν τις διακόσιες στον αριθμό. Από τα συγκεκριμένα συγγράμματα σχηματίζουμε μία σφαιρική εικόνα γύρω από το ρεπερτόριο, τα μουσικά όργανα και τους μουσικούς-τραγουδιστές της εποχής καθώς και σημαντικές πληροφορίες μέσα από το φωτογραφικό υλικό και τα εισαγωγικά σημειώματα για τον παραδοσιακό γάμο και τα μουσικά όργανα.

Υλικό αντλούμε από δύο ακόμη συγγράμματα τα οποία δεν επικεντρώνονται μόνο στην μουσική αλλά σε όλους τους τομείς της παριανής παράδοσης. Συγκεκριμένα στο *Αρμενίζοντας στην παράδοση της Πάρου*(2004) οι Υπαπαντή Ρούσσου και Λευτέρης Μενέγος, φιλόλογοι και μόνιμοι κάτοικοι της Νάουσας, παρουσιάζουν μία συστηματική έρευνα γύρω από τα έθιμα και τις γιορτές της Πάρου με καταγραφές από τους ίδιους τους ντόπιους και τις λαογραφικές ομάδες του νησιού. Το βιβλίο περιλαμβάνει έναν μεγάλο αριθμό στίχων τραγουδιών που δεν συνοδεύονται όμως από μουσική σημειογραφία. Αντλούμε στοιχεία γύρω από τα έθιμα, τα τραγούδια, τα γλέντια και τα πανηγύρια του νησιού. Τα στοιχεία του βιβλίου που σχετίζονται με την παρούσα πτυχιακή είναι αυτά που αφορούν το γενικότερο κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο επιτέλεσης της μουσικής και το περιεχόμενο των τραγουδιών όπως είναι τα έθιμα, τα τραγούδια και το γλέντι του γάμου, τα έθιμα του θανάτου και τα μοιρολόγια, η γιορτή των Χριστουγέννων και τα τοπικά κάλαντα, τα αποκριάτικα τραγούδια και ο χορός του Αγεράνου, τα τραγούδια της Κούνιας και του Κλήδονα. Σημαντικός ο κατάλογος παριανών τραγουδιών με στίχους από τραγούδια της ξενιτιάς, ακριτικά, παραλογές, νανουρίσματα-νταχταρίσματα, ρίμες, καντάδες και τραγούδια της αγάπης.

Στο *Πάρος και Αντίπαρος: το εικονοστάσι της ψυχής μου 1900-1960* η Κυριακή Ραγκούση-Κοντογιώργου καταγράφει στοιχεία γύρω από τους ανθρώπους, τα επαγγέλματα, τα παριανά σπίτια και τον τρόπο διασκέδασης της εποχής. Συγκεκριμένα στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «Ανταμώματα» αντλούμε υλικό για τα πανηγύρια, τους παραδοσιακούς χορούς, τα παλιά καφενεδάκια και το γλέντι του γάμου. Σημαντικές είναι οι αναφορές στις κομπανίες και τους κανταδόρους, τους μουσικούς της παρέας και των πανηγυριών που δραστηριοποιήθηκαν στην Νάουσα και στα υπόλοιπα χωριά του νησιού. Το πλούσιο φωτογραφικό υλικό μας προσφέρει μία έντονη εικόνα των μουσικών της εποχής.

Στον ακαδημαϊκό χώρο έχουν δημοσιευτεί δύο μελέτες το αντικείμενο των οποίων είναι πιο εξειδικευμένο και αφορά αποκλειστικά το κατεξοχήν παραδοσιακό κυκλαδίτικο μουσικό όργανο, την τσαμπούνα, αλλά ευρύτερες γεωγραφικά, δεν περιορίζονται μόνο στο έδαφος της Πάρου. Η πρώτη είναι η πτυχιακή εργασία του Νίκου Τσαντάνη με τίτλο *Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και την Σύρο*(2011-ΤΕΙ Ηπείρου), με τον οποίο πραγματοποίησα συνέντευξη στην Αθήνα γύρω από την ερευνητική και καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην Πάρο. Η εργασία στρέφεται γύρω από τον τρόπο κατασκευής, τις τεχνικές παιξίματος και το ρεπερτόριο της τσαμπούνας στα δύο νησιά. Μεγάλης σημασίας είναι η προσέγγιση του οργάνου και του οργανοπαίκτη μέσα από το ιστορικό και πολιτισμικό περιβάλλον της Πάρου και της Σύρου και η συγκριτική μελέτη της παριανής και συριανής τσαμπούνας σε επίπεδο τεχνικής, ρεπερτορίου και πολιτισμικού υποβάθρου. Το ερευνητικό κείμενο συνοδεύεται από μουσικά παραδείγματα με προσωπικές καταγραφές ηχογραφήσεων και την σύγκριση του ρεπερτορίου στις

δύο τσαμπούνες καθώς και από δύο συνοδευτικά CD με ηχητικά παραδείγματα. Στην συγκεκριμένη εργασία το υλικό που προσφέρεται γύρω από την παριανή τσαμπούνα, πέραν από ζητήματα κατασκευής, ρεπερτορίου και τεχνικών παιχνιδιού, είναι το κοινωνικό πλαίσιο, οι συνθήκες και η γενικότερη πολιτισμική εικόνα του νησιού μέσα στην οποία δραστηριοποιήθηκαν οι τσαμπουνιέρηδες.

Η δεύτερη μελέτη είναι η διδακτορική διατριβή του Περικλή Σχινά με τίτλο *Η τσαμπούνα του Αιγαίου: οργανολογία, ρεπερτόριο και σύγχρονη αναβίωση* (2015-ΕΚΠΑ). Στην παρούσα διατριβή διευρύνεται ακόμη περισσότερο ο γεωγραφικός μουσικός χάρτης της τσαμπούνας από όλα τα νησιά του Αιγαίου: Κυκλάδες, Εύβοια, Δωδεκάνησα, Κρήτη, Βόρειο και Ανατολικό Αιγαίο. Διερευνώνται ζητήματα οργανολογίας, κατασκευής, κουρδίσματος και τεχνικών παιχνιδιού ενώ πραγματοποιείται μία συστηματική ταξινόμηση του ρεπερτορίου ή αλλιώς η «διαστρωμάτωση του ρεπερτορίου». Το τελευταίο μέρος της διατριβής αποτελεί η αναβίωση της τσαμπούνας στην σύγχρονη εποχή μέσω των φεστιβάλ λαϊκών πνευστών, της δισκογραφίας και των ΜΜΕ. Όσον αφορά την παριανή τσαμπούνα αντλούμε μία πλήρη και τεκμηριωμένη οργανολογική περιγραφή της για την κατασκευή, το ρεπερτόριο και την τεχνική παιχνιδιού αλλά και για τους ενεργούς τσαμπουνιέρηδες του νησιού με αναφορά και στον Νίκο Τσαντάνη στο κεφάλαιο «τσαμπουνιέρηδες νέας γενιάς».

Κεφάλαιο 3^ο

Οι παριανές μουσικές παραδόσεις κατά τον 20^ο αιώνα

3.1. Τα μουσικά όργανα και οι οργανοπαίχτες

3.1.α Η τσαμπούνα και οι τσαμπουνιέρηδες

Το μουσικό όργανο που χαρακτηρίζει την παλαιά μουσική ζωή της Πάρου είναι η τσαμπούνα που συνοδευόταν σχεδόν πάντα από το τουμπάκι, απαραίτητο συνοδευτικό όργανο για να κρατάει το ρυθμό στον χορό. Στην Πάρο προφέρεται ως «τζαμπούνα» και ο παίχτης ως «τζαμπουνάρης». Δεν συναντιόνται διαφορές με την τσαμπούνα της Αντιπάρου σε επίπεδο κατασκευής, κουρδίσματος και τεχνικής.

Η παριανή τσαμπούνα, όπως συναντάται και στα περισσότερα νησιά των Κυκλάδων, είναι 5:5. Αποτελείται δηλαδή από πέντε τρύπες σε κάθε μελωδικό αυλό. Το επιστόμιό της κατασκευάζεται από κόκκαλο κατσικιού ή από καλάμι ενώ δεν χρησιμοποιείται βαλβίδα. Ο ασκός δένεται χωρίς να χρησιμοποιηθεί το περαστό ξύλο όπως σε άλλες τσαμπούνες του Αιγαίου. Οι αυλοί ονομάζονται «μπιμπικομάνες» ή «τζαμπουνάκια». (Σχινάς 2015: 264). Ο σκελετός κατασκευάζεται από καλάμι και η καμπάνα από κέρατο. Παλαιότερα δεν υπήρχαν επαγγελματίες κατασκευαστές τσαμπούνας όπως συμβαίνει σήμερα και η κατασκευή της από απλά υλικά και εργαλεία έδινε την δυνατότητα στους οργανοπαίχτες να κατασκευάζουν μόνοι τους τα όργανα τους (Τσαντάνης 2011: 45). Σημαντικό ρόλο παίζει η καλή κατασκευή του οργάνου για την ποιότητα ήχου και το τονικό ύψος του οργάνου (Χανιώτης 1996: 16). Παλαιότερα το κούρδισμα δεν ήταν στην ταυτοφωνία όπως συναντάται σήμερα αλλά με μία μικρή διαφορά συχνότητας για πιο «νευρώδη ήχο» και σε αρκετά ψηλές συχνότητες, από σι έως σχεδόν ρε. (Σχινάς 2015: 264). Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μία πολύ χαρακτηριστική χροιά κατάλληλη για το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Πέραν από τις βασικές τεχνικές του στακάτο και των μελωδικών ποικιλιμάτων οι παριανοί τσαμπουνιέρηδες χρησιμοποιούν επίσης γκλισάντο σε νότες εκτός της κανονικής έκτασης, συστηματική χρήση ποικίλων γύρω από το μι, περάσματα με διπλό ισοκράτη στο ντο ή ρε και ρυθμική αυξομείωση της πίεσης του ασκού (Σχινάς 2015: 264).

Μέχρι και τις δεκαετίες του '30-'40 η ζυγιά της τσαμπούνας με το τουμπάκι ήταν τα μοναδικά όργανα που πλαισίωναν όλες τις γιορτές, τα πανηγύρια και τα γλέντια του γάμου στο νησί. Παράλληλα ενώ υπήρχαν τα όργανα «νέας γενιάς» όπως βιολί, λαούτο, κλαρίνο και σαντούρι οι οργανοπαίχτες ήταν ελάχιστοι και έπρεπε αν πληρωθούν πολύ καλά για να παίξουν σε γλέντι, με αποτέλεσμα να πλαισιώνουν ειδικές περιστάσεις. Αντίθετα, οι τσαμπουνιέρηδες ήταν πολλοί, περίπου εκατό στον αριθμό σε όλο το νησί. Συνομιλώντας με τον Νίκου Τσαντάνη, έναν από τους νέους ενεργούς τσαμπουνιέρηδες στο νησί για τους παλιούς οργανοπαίχτες της

Πάρου μου ανέφερε την χαρακτηριστική φράση που λέγανε οι παλιοί: «Κάθε κατοικιά και μια τσαμπούνα» η οποία, με όλη την υπερβολή που κρύβει, αποδεικνύει την ενεργή παρουσία της τσαμπούνας στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Παρόλα αυτά οι τσαμπουνιέρηδες δεν ήταν επαγγελματίες, έπαιζαν «για το καλό». Για να γλεντήσουνε, να πιούνε και κυρίως για να χορέψει η παρέα. Ορισμένες φορές μπορεί να τύχαινε κάποιο φιλοδώρημα από τους καλεσμένους αλλά δεν το δεχόντουσαν, ντρεπόντουσαν να πάρουν χρήματα, δεν το έβλεπαν ως επάγγελμα.

Από την δεκαετία του '50 λόγω της μεγάλης μετανάστευσης και της σταδιακής εξάπλωσης του τουρισμού η παριανή ζωή αλλά και η διασκέδαση των ανθρώπων άρχισε να αλλάζει ριζικά. Ξεκίνησε ο εκτοπισμός της τσαμπούνας από τα μεγάλα πανηγύρια και γλέντια στον στενό κύκλο της οικογένειας ή στα μικρά πανηγύρια στα εκκλησιάκια. Στους γάμους και τα πανηγύρια άρχισαν να παίζουν ενεργά πια τα «καλά όργανα» ή τα «λαϊκά» όπως τα αποκαλούσαν, αυτά που πληρωνόντουσαν, τα κλαρίνα, τα σαντούρια και αργότερα και τα βιολιά, διαχωρίζοντάς τα από τα «παραδοσιακά» που ήταν η τσαμπούνα και το τουμπάκι. Η τσαμπούνα άρχισε να δραστηριοποιείται περισσότερο στα γλέντια σε σπίτια, τις λεγόμενες «σάλες», τις Κυριακές σε παρέες, σε ονομαστικές εορτές και κυρίως το τριήμερο της Αποκριάς που πάντα οι τσαμπουνιέρηδες θα συνόδευαν τον χορό. Ο συνομιλητής μου Φανούρης Πετρόπουλος, νέος τσαμπουνιέρης σήμερα αφηγείται πως:

Η τσαμπούνα ήταν όργανο της παρέας! Δεν ήταν τόσο όργανο του πανηγυριού και του γάμου. Στο γάμο παλιά ήταν σαν να απαγορεύεται. Υπήρχε προκατάληψη, ότι και καλά δεν παίζουμε τσαμπούνα στο γάμο γιατί θα έχει λέει ο γάμος γρίνα...(Πετρόπουλος 2022)

Η τσαμπούνα άρχισε να ανήκει πια στο αγροτο-κτηνοτροφικό παρελθόν. Σημαντικό ρόλο έπαιξε επίσης και η ανάπτυξη της δισκογραφίας και των νέων μέσων παραγωγής όπως τα γραμμόφωνα και αργότερα τα πικάπ. Οι παλιοί παίχτες σχεδόν ντρεπόντουσαν να παίζουν και το θεωρούσαν κάτι που πλέον είχε τελειώσει. Από την δεκαετία του '60 οι παίχτες άρχισαν να υποχωρούν σταδιακά, ελάχιστοι συνέχισαν να παίζουν ενώ κάποιοι άλλοι λόγω ηλικίας άρχισαν να φεύγουν από την ζωή. Η τσαμπούνα εξαφανίζεται από τα μεγάλα παριανά πανηγύρια και τις εκδηλώσεις. Από την γενιά των τσαμπουνιέρηδων που γεννήθηκαν τις δεκαετίες του '20-'30 η επόμενη γενιά είναι αυτοί που γεννήθηκαν από το '80 και μετά με αποτέλεσμα να υπάρχει ένα μεγάλο κενό ανάμεσα στην παλαιά και την νέα γενιά παιχτών.

Στην συνέχεια θα αναφερθώ σε ορισμένους χαρακτηριστικούς παριανούς τσαμπουνιέρηδες της παλαιάς γενιάς γύρω από τους οποίους συγκέντρωσα στοιχεία από τα οποία ελάχιστα έχουν καταγραφεί στην σχετική βιβλιογραφία. Ένας από τους παλαιότερους παίχτες του νησιού ήταν ο Παναγιώτης Βιτζηλαίος,

γεννημένος το 1873 στο χωριό των Λευκών. Έχει χαρακτηριστεί ως δεξιότηχνης για τις πολυάριθμες ρυθμικές του ικανότητες. Ο Μανώλης Χανιώτης στην εισαγωγή του Β' τόμου των καταγραφών του γράφει το εξής:

Στα οργανικά είχα την μοναδική ευκαιρία(...), να συμπεριλάβω τις εκτελέσεις στην τζαμπούνα από τον Παναγιώτη Βιτζηλαίο (...), πολλών γνωστών μελωδιών και από τον Α' τόμο, οι οποίες όμως παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον για το δεξιotechνικό πλέξιμο τους και ιδιαίτερα την ικανότητα του εκτελεστή να αντιμετωπίζει ποικιλία ρυθμών. Έτσι θα δούμε για πρώτη φορά καλαματιανό, ζειμπέκικο κτλ με τσαμπούνα. Η ικανότητα αυτή του μπάρμπα-Παναγιώτη πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα γιατί είναι ο μόνος που τολμά και με επιτυχία παίζει τέτοιους ρυθμούς. Κατά την προσωπική μου άποψη και την μέχρι τώρα έρευνά μου φαίνεται ότι ο μπάρμπα-Παναγιώτης ίσως είναι ο κορυφαίος δεξιότηχνης αυτού του οργάνου, στην Πάρο-Αντίπαρο(Χανιώτης 2001: 11).

Η τσαμπούνα στην Πάρο συνήθως παίζει ρυθμούς συρτού και μπάλου ενώ υπάρχει και ο μπουρδάρικος ή μπουργάρικος χορός(Τσαντάνης 2011: 73). Ο Παναγιώτης Βιτζηλαίος ήταν ο μοναδικός τσαμπουνιέρης, με πιο διευρυμένο ρεπερτόριο, που έπαιζε και άλλους ρυθμούς όπως 7/8 ή 9/8. Ήταν ένας από τους παίκτες που παρέμεινε ενεργός μέχρι τα βαθιά γεράματά του. Ο Κυριάκος Κυδωνιεύς, παρατσούκλι «Πρέσβος», γεννήθηκε το 1905 και έπαιζε σχεδόν πάντα με τον Στάθη Αρκά στο τουμπάκι. Στον Α' τόμο καταγραφών του Μανώλη Χανιώτη υπάρχουν πάρα πολλές καταγραφές μπάλων με αυτό το δίδυμο και πολλές φωτογραφίες από γλέντια τους στους δρόμους των Λευκών. Χαρακτηριστική μουσική φυσιογνωμία ήταν ο Βασίλης Σκιαδάς από την Αλυκή γεννημένος το 1907. Ο Μανώλης Χανιώτης έχει εκδώσει CD με ηχογραφήσεις του. Ο ίδιος αναφέρει:

Είχα ακούσει από τον εγγονό του ότι μπορούσε μόνος του να παίζει τσαμπούνα, να τραγουδάει και να παίζει και το τουμπάκι ταυτόχρονα...! Επλησίαζε ένας σπίτι και νόμιζες πως ήτανε τρεις άνθρωποι! Αυτόν τον άνθρωπο τον θαύμασα γιατί ήταν πολύ τρυφερός στο παίξιμό του και έκανε σκοπούς και ρυθμούς πολύ πολύ σίγουρα και απίθανα. (Χανιώτης 2022)

Ο τσαμπουνιέρης Άρης Βιτζηλαίος γεννήθηκε το 1931 και εκτός από τσαμπούνα έπαιζε και τουμπάκι. Υπήρξε ο πιο παραγωγικός κατασκευαστής τσαμπούνας στην Πάρο και την Αντίπαρο(Τσαντάνης 2011: 46). Άλλοι δραστήριοι παριανοί παίκτες ήταν ο Γιώργος Σκιαδάς με παρατσούκλι «Σαλούβαρδος», ο Βασίλης Σκαρμαγκάς με παρατσούκλι «Κοτάκης», ο Γιώργος Μωστράτος ή «Αμπελουρής», ο Μιχάλης Βιτζηλαίος και ο Νικόλαος Ραγκούσης. Τέλος, ο Τριαντάφυλλος Θεολόγος γεννημένος το 1921 στην Αντίπαρο, εντάσσεται στους Παριανούς τσαμπουνιέρηδες λόγω της μουσικής του δραστηριότητας και στα δύο νησιά, ο οποίος χαρακτηρίζεται

για την έντονη τεχνική του vibrato που χρησιμοποιούσε πιέζοντας αρκετά το ασκί της τσαμπούνας. (Χανιώτης 2001: 11).

3.1.β Το ντουμπάκι και οι ντουμπακάρηδες

Το τουμπάκι(στην Πάρο προφέρεται ντουμπάκι) είναι κρουστό κυλινδρικό όργανο κατασκευασμένο κυρίως από ξύλο(ή μέταλλο) και παίζεται με δύο τουμπακόξυλα διαφορετικού μήκους(Χανιώτης 1996: 16). Σαν κρουστό συνόδευε πάντα τους σκοπούς της τσαμπούνας για να δίνει τον ρυθμό στους χορευτές. Οι παριανοί τουμπακάρηδες ήταν όπως και οι τσαμπουνιέρηδες αρκετοί στον αριθμό και όπως αναφέρει ο συνομιλητής μου Θεωδωρής Κρητικός: *«Όποιος είχε λίγο τον ρυθμό μέσα του και στα χέρια του μπορούσε και βαρούσε τα τουμπάκια»*(Κρητικός 2022). Δραστήριοι οργανοπαίχτες ήταν ο Στάθης Αρκάς(γεννηθείς το 1906), ο Πέτρος Βιτζηλαίος(γεννηθείς το 1927), ο Κοσμάς Σαρρής, και η Σοφία Κεφάλια. Η κ. Σοφία, εν ζωή σήμερα, γνωστή τουμπακάρισσα από την Μάρπησσα ήταν μία γυναίκα από τις ελάχιστες οργανοπαίκτριες της εποχής. Λένε πως είχε τρομερή ικανότητα να κατασκευάζει αυτοσχέδια στιχάκια. Αποπειράθηκα να την επισκεφτώ για να την γνωρίσω αλλά πλέον έχει περιορίσει σημαντικά τις συναντήσεις της λόγω της πανδημίας.

3.1.γ Η διάδοση του κλαρίνου

Περί το 1910 με 1920, άγνωστη η ακριβής χρονολογία, εγκαταστάθηκε και παντρεύτηκε στο νησί ένας κλαρινίστας ο Γιάννης Ανδρουλής που τον φώναζαν «Νιότη» στο παρατσούκλι του επειδή ήταν από την Ίο. Ήταν ο πρώτος κλαρινίστας του νησιού και ο πρώτος που διέδωσε το όργανο στο νησί. Οι ντόπιοι λένε ότι ήταν βιρτουόζος και έπαιζε επαγγελματικά. Άρχισε να παίζει σε γάμους και μεγάλα πανηγύρια και όσοι μπορούσαν να διαθέσουν χρήματα τον καλούσαν για να παίξει. Με αυτόν τον τρόπο ξεκίνησε η δημιουργία μίας παράδοση γύρω από το κλαρίνο στην Πάρο, να θεωρείται ένα από τα παραδοσιακά όργανα του νησιού. Μετά το 1950 θεωρείτο πια το παραδοσιακό όργανο του γάμου. Δίπλα του μαθήτευσαν δύο νέοι τότε ντόπιοι, ο Νικόλαος Βιτζηλαίος και ο Μανώλης Ραγκούσης οι οποίοι τις επόμενες δεκαετίες συνέχισαν το έργο του. Τα κλαρίνα αυτών των παιχτών είναι σε Do τονικότητα και έχουν έκταση δύο οκτάβων(Χανιώτης 1996: 17). Συνολικά την εποχή τις δεκαετίες του '50-'60 υπήρχαν αρκετοί κλαρινίστες συνολικά περίπου επτά στον αριθμό.

Ο Νικόλαος Βιτζηλαίος, το παρατσούκλι του «Κλαρίνος», γεννήθηκε στις Λεύκες το 1911. Από μικρή ηλικία ξεκίνησε να παίζει σουραύλι και τσαμπούνα. Ήταν γιος του τσαμπουνιέρη Παναγιώτη Βιτζηλαίου και λένε πως ακούγοντας τον πατέρα του να

παίζει μετέφερε την τέχνη της τσαμπούνας στο κλαρίνο. Ο Μανώλης Χανιώτης περιγράφει:

Έπαιζε πολύ ζωντανά, πολύ ωραία, κεφάτα! Ήμουν μικρό παιδί 5-6 χρονών και αντιλαλούσανε εδώ οι λαγκαδιές! Δεν μπορούσα να κοιμηθώ όλη τη νύχτα! (...), αντιλαλούσανε τα σύμπαντα! Τι έπαιζε αυτός ο άνθρωπος; Πρακτικά... Ότι άκουγε... (Χανιώτης 2022)

Σε μεγαλύτερη ηλικία, από το '76 και μετά, έπαιζε κλαρίνο με τους συνομιλητές μου Θεωρή Κρητικό(μπουζούκι) και Νίκο Ανδρουλή(κιθάρα) στα πανηγύρια των Λευκών στην «Χαραυγή». Άλλος μεγάλος παίχτης του νησιού υπήρξε ο Μανώλης Ραγκούσης από τα Μάρμαρα, Λευκιανής καταγωγής που γεννήθηκε το 1921. Και αυτός πρακτικός μουσικός και δεξιοτέχνης του κλαρίνου ενώ είχε κάνει ελάχιστα μαθήματα με τον Νιότη. Ο Μανώλης Χανιώτης περιγράφει για το παίξιμό του σε ηχογράφηση του '87 με την Δόμνα Σαμίου:

(...)Λέω εγώ το όργανο θα παίξει τώρα τον σκοπό, έπαιζε έναν πάρα πολύ ωραίο σκοπό ο σκοπός «Τζαμπούνα» με το κλαρίνο (βλ. α' τόμο σ.278), παρίστανε δηλαδή το κλαρίνο την τσαμπούνα: «Βάρα τσαμπούνα δυνατά και εσύ τουμπί γεμάτα μήπως και την λολάνουμε αυτή τη μαυρομάτα». Μου λέει λοιπόν ο μπάρμπα Μανώλης: «Βρε εγώ δεν μπορώ να παίξω έτσι», του λέω «Τι θέλεις;», «Εε κανένα τσιπουράκι για να ζεσάνω και το κλαρίνο», δήθεν τώρα!(γέλια). Λέω «παιδιά ένα τσιπουράκι για τον μπάρμπα Μανώλη...», φέρνει λοιπόν μία μπουκάλα, είχε και ποτηράκι... ένα, δύο, τρία... «Είμαι έτοιμος τώρα» μου λέει... λέω «Πάμε!». (...) Άρχισε λοιπόν και έπαιζε ωραία, καταπληκτικά... Μου λέει κάποια στιγμή η Δόμνα(Σαμίου) «Πες του να σταματήσει». Που να σταματήσει, δεν σταματούσε με τίποτα! (γέλια). Αυτοί ήταν οι άνθρωποι, έπρεπε και θέλαν να ζήσουν αυτό που κάνανε! Δεν ήτανε δήθεν! Και να ανεβούμε στην σκηνή να παίξουμε, ήτανε μία πραγματικότητα. Πρέπει να ζήσουνε την πραγματικότητα, να δούνε τον χορευτή να του φτιάξουνε στιχάκια... (Χανιώτης 2022)

Το 1963 μετανάστευσε στην Αθήνα και το 1965 σπούδασε κλασικό βιολί στο Εθνικό Ωδείο σε ηλικία 44 ετών. Ο ανιψιός του, Φανούρης Πετρόπουλος, αφηγείται:

Εγώ πρόλαβα τον θείο μου τον Μανώλη(...), ο οποίος ήταν γεννημένος το 1921 στην Πάρο... και μου έχει διηγηθεί γενικά πάρα πολλά... κοντά του πήγα για να μάθω κλαρίνο και για να μάθω και όλα αυτά που έλεγε..(...) γύρω στο '65 όταν πρωτοήρθε εδώ το γραμμόφωνο, όλοι οι μουσικοί της Πάρου φύγανε! Είπανε: «Εμείς τελειώσαμε... τέλος!». (...)Δεν μπορούσε κανείς να το ανταγωνιστεί αυτό! Ήτανε το νέο...(...) Και φύγανε, ξενιτευτήκανε... Δηλαδή αυτός πήγε στην Αθήνα και έπιασε σε ένα

θυρωρείο, ο οποίος(...), ενώ ήταν πρακτικός, λαϊκός μουσικός, έπαιζε κλαρίνο όλα αυτά τα χρόνια.(...)Πήγε στο ωδείο και τέλειωσε κλασικό βιολί, έκανε κλασικές σπουδές όσο ήτανε εκεί...(Πετρόπουλος 2022)

Μετά από χρόνια επέστρεψε στην Πάρο και έκανε μαθήματα κλαρίνου στους συνομιλητές μου Νίκο Τσαντάνη και Φανούρη Πετρόπουλο οι οποίοι σήμερα είναι οι πιο δραστήριοι κλαρινίστες στο νησί. Παλαιός παίχτης κλαρίνου ήταν και ο Δημοσθένης Σκιαδάς, παρατσούκλι «Σουραυλάς» από την Νάουσα γνωστός και περιζήτητος για την κομπανία του με τους Παναή Σκιαδά στο ακορντεόν, Χρυσόστομο Σκιαδά στην κιθάρα και Μπαντιστάκη στην τσαμπούνα(Ραγκούση-Κοντογιώργου: 406). Άλλοι παριανοί κλαρινίστες ήταν ο Ανδρέας Ραγκούσης από την Λαγκάδα(Χανιώτης 1996: 17) και ο Αντώνης Τσιγώνιας, παρατσούκλι «Αγγελής», από την Μάρπησσα.

3.1.δ Τα «βιολιά»: Βιολί και λαούτο

Στο πρώτο βιβλίο καταγραφών του Μανώλη Χανιώτη υπάρχει φωτογραφία από γάμο στην Αντίπαρο το 1928 με βιολί, λαούτο, κλαρίνο και σαντούρι(Χανιώτης 1996: 287). Για αυτήν την φωτογραφία ο Νίκος Τσαντάνης γράφει το εξής: *Παρότι το instrumentarium είχε εμπλουτιστεί από τις αρχές σχεδόν του 20ου αιώνα με βιολί, λαούτο, σαντούρι αλλά και κλαρίνο (Χανιώτης, 1996, σελ. 287), «τα βιολιά» ήταν κατά κάποιο τρόπο όργανα πολυτελείας(Τσαντάνης 2011: 24). Είναι αλήθεια πως το βιολί και το λαούτο αποτελούν δύο όργανα που άργησαν να ανθίσουν στην μουσική παράδοση της Πάρου. Οι ντόπιοι επαγγελματίες οργανοπαίχτες ήταν ελάχιστοι ενώ υπήρχαν και κάποιοι που έπαιζαν εντελώς ερασιτεχνικά. Και οι έξι συνομιλητές μου συμφώνησαν πως το κλαρίνο είχε διαδοθεί περισσότερο από το βιολί στην Πάρο. Ο βιολιστής Μανώλης Δελέντας αναφέρει πως:*

Δεν είχε καθόλου μουσικούς τίποτα! Καθόλου. (...) Βιολιά ας πούμε δεν είχε μέχρι εμάς. (...) Ξεκινήσανε αυτά τα μπουζουκοκίθαρα και λίγο αρμόνιο και με τα χορευτικά που ήρθανε στο νησί αρχίσανε πάλι τα βιολιά. Βιολιά όταν λέω... βιολί- λαούτο.(Δελέντας 2022)

Ο Νίκος Ανδρουλής, κιθαρίστας που έπαιζε και λαούτο σε χορευτικές παραστάσεις αφηγείται:

Να φανταστείς βέβαια ότι δεν είχαμε βιολί. Όλα τα παιδιά που παίζουν τώρα άρχισαν να ασχολούνται το '85-'86 και μετά όταν εμφανίστηκαν τα δύο χορευτικά. Το πρώτο χορευτικό που έγινε και πήγαμε Ιταλία έγινε το '86' και μετά. Λόγω τις ανάγκης να υπάρχουνε λαούτα και βιολιά άρχισαν τα παιδιά να μαθαίνουν. Έγινε η σχολή στην Παροικιά που τώρα είναι Δημοτικό Ωδείο, οπότε άρχισαν να ψάχνονται και να γεννιόνται βιολιά.

Εκείνες τις εποχές δεν υπήρχαν αυτά!(...) Είχε απόλυτη ανομβρία μουσικών μέχρι αρχές '90. (Ανδρουλής 2022)

Μέχρι τις αρχές του '60 οι ντόπιοι οργανοπαίχτες στο βιολί που κατάφερα να εντοπίσω σε καταγραφές και μαρτυρίες είναι ελάχιστοι. Ανάμεσά τους ήταν ο Τάσος Ραγκούσης, παρατσούκλι «Σαντουριέρης» ένας από τους δεξιότεχνες και επαγγελματίες του βιολιού, περιζήτητος στους γάμους ο οποίος έπαιζε επίσης σαντούρι και μπουζούκι. Ο Μανώλης Πράσινος από την Παροικιά, έγραφε δικούς του σκοπούς και έπαιζε επαγγελματικά σε γάμους και γλέντια. Ο Μανώλης Χανιώτης έχει καταγράψει στον α' τόμο έναν δικό του σκοπό με τίτλο «Συρτός του Πράσινου», καταγραφή το 1995 από την συλλογή του Λευτέρη Μενέγου(Χανιώτης 1996: 246). Αντίστοιχα οι μοναδικοί λαουτιέρηδες της εποχής ήταν ο Στεφανής Ραγκούσης πατέρας του κλαρινίστα Μανώλη Ραγκούση, ο Νίκος Ραγκούσης και ο Δημήτρης Ραγκούσης. Από το '65 και μετά τα «βιολιά» διαδόθηκαν στην Πάρο από τους γείτονες Αξιώτες οργανοπαίχτες, κυρίως τους Κονιτοπουλέους που ταξίδευαν συχνά για τα πανηγύρια. Για αυτόν τον λόγο ο Νίκος Τσαντάνης τα ονομάζει «όργανα πολυτελείας», έπαιζαν μόνο σε ειδικές περιστάσεις και οι μουσικοί ήταν «φιλοξενούμενοι».

Προς το τέλος του '70 οι Ναξιώτες άρχισαν σταδιακά να υποχωρούν και να δημιουργούνται ντόπια συγκροτήματα. Επομένως η επόμενη γενιά βιολιών και λαούτων είναι γεννημένοι την δεκαετία του '80, παράδειγμα οι συνομιλητές μου Φανούρης Πετρόπουλος-λαούτο και Μανώλης Δελέντας-βιολί. Όπως αναφέρουν ο Μανώλης και ο Νίκος η ανάγκη παρουσίας των «βιολιών» στις χορευτικές παραστάσεις σε συνδυασμό με την ίδρυση μουσικής σχολής στο νησί έδωσαν ώθηση στην νέα γενιά να γνωρίσει τα λαουτόβιολα. Πέραν λοιπόν από τους ελάχιστους παλιούς οργανοπαίχτες και τους φιλοξενούμενους Αξιώτες η πρώτη δραστήρια γενιά παριανών «βιολιών» ξεκινά να δραστηριοποιείται στο νησί τις δεκαετίες '90-'00.

3.1.ε Ο «σαντουριέρης»

Το σαντούρι όπως προαναφέρθηκε ακουγόταν στο νησί ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο μοναδικός επαγγελματίας δεξιότηχης και κατασκευαστής του οργάνου ήταν ο Τάσος Ραγκούσης γεννημένος το 1906. Επίσης έπαιζε βιολί, μπουζούκι και κιθάρα. Γεννήθηκε στον Πειραιά όπου σπούδαζε μουσική σε ωδείο. Ο πατέρας του ήταν Λευκιανής καταγωγής. Στην Πάρο έφτασε πρώτη φορά το 1928 για να παίξει σε γάμο και το 1929 παντρεύτηκε και εγκαταστάθηκε στις Λεύκες. Ο Μανώλης Χανιώτης αναφέρει:

Ήταν τόσο δεξιότηχης, έπαιζε σαντούρι... Στον πρώτο, δεύτερο γάμο,(...) είδε μία κοπελίτσα εκεί την ερωτεύτηκε,(...) και δεν μπορούσαν να παντρευτούνε γιατί είχε επί 6 μήνες κάθε σαββατοκύριακο είχε γάμο...! Μου τα 'λεγε η γυναίκα του η κυρά Ειρήνη. Και στην Πάρο και στην Αντίπαρο. Αυτός λοιπόν μπόρεσε και μάζεψε και έναν που έπαιζε κλαρίνο. Ο «σαντουριέρης» λεγότανε Τάσος Ραγκούσης, ο «κλαρίνος» λεγότανε Νικόλαος Βιτζηλαίος. (Χανιώτης 2022)

Ήταν περιζήτητος στους γάμους και έπαιζε επίσης σε πανηγύρια και σάλες. Του αποδόθηκε το προσωνύμιο «σαντουριέρης» λόγω του επαγγέλματος. Το 1930 ξεκίνησε την συνεργασία του με τον Νικόλαο Βιτζηλαίο με έντονη μουσική δραστηριότητα κυρίως σε γάμους, στα μαγαζιά των Λευκών και σε σπίτια. Συνεργάστηκαν με μουσικούς ερχόμενους από την Νάξο και την Σύρο. Ήταν επαγγελματίες και βιοπορίζονταν από τα πανηγύρια. Σε μεγαλύτερη ηλικία, την δεκαετία του '70, συνεργάστηκαν με τους συνομιλητές μου Θοδωρή Κρητικό(μπουζούκι) και Νίκο Ανδρουλή(κιθάρα) στο μαγαζί του πατέρα του τελευταίου «Χαραυγή».

Επίσης σαντούρι έπαιξε ο Δημήτρης Τσιγώνιας, παρατσούκλι «Αγγελής», από την Μάρπησσα και ο Μανώλης Πράσιнос από την Παροικιά.

3.1.ζ Οι Λατέρνες των Λευκών

Οι λατέρνα, όσο παράξενο και αν ακούγεται, για τους Παριανούς θεωρείται παραδοσιακό όργανο των Λευκών. Την δεκαετία του '50 και κυρίως του '60 πρωταγωνίστησε στα μικρά καφεενεδάκια και στις σάλες του χωριού. Πολλές φορές τις μετέφεραν από σάλα σε σάλα ή στην κεντρική πλατεία του χωριού για να γλεντήσουν. Πέραν από τα γλέντια με όργανα στα μαγαζιά των Λευκών αποτελούσε μέρος της κύριας διασκέδασης της εποχής. Δραστηριοποιήθηκε πολύ στα γλέντια των Αποκριών στις λεγόμενες «σαλάρεις» και στις καντάδες της εποχής. Ο Θωδωρής Κρητικός αναφέρει:

(...) με αυτές γινότουσαν πολλά γλέντια! Ήτανε δύο-τρία ταβερνάκια (...) μεγάλες σάλες ήτανε αλλά τις χρησιμοποιούσανε σαν επαγγελματικό χώρο οι ιδιοκτήτες τους και εκεί μέσα γινότουσαν κάποια γλέντια με τις λατέρνες(...) Ήτανε και κάποια σπίτια, καναδυό νομίζω, που είχανε κι αυτά λατέρνες και αν γινόταν κάποιο γλέντι στην σάλα του Σουραυλά (...) ή στην σάλα του Κονταράκου (...) παίρνανε τις λατέρνες και τις πηγαίνανε εκεί. (Κρητικός 2022)

Η ιδιοκτησία μίας λατέρνας για την εποχή δεν ήταν κάτι κοινό και συνηθισμένο. Οι ιδιοκτήτες ήταν ελάχιστοι και πιθανόν ευκατάστατοι. Κάποιες από τις συγκεκριμένες λατέρνες, γνωρίζουμε τουλάχιστον για την μία, κατασκευάστηκαν κατόπιν παραγγελίας από τον κατασκευαστή Ιωάννη Σιγάλα στο εργοστάσιο κλειδοκυμβάλων της Σύρου. Ένας από τους ιδιοκτήτες λατέρνας ήταν ο Δημήτρης Περάκης(1890-1963) ο οποίος απέκτησε το όργανο την δεκαετία του '30. Αυτή η λατέρνα αποτελούνταν από αρκετούς σκοπούς: Χασάπικο, Χασαποσέρβικο, Μπάλο, Αντικρυστό, Συρτό(πολίτικο), Συρτόμπαλο, Ζεϊμπέκικο καθώς και κάποια ευρωπαϊκά σε ρυθμούς valse, tango και fox anglais. (Χανιώτης 1996: 289).

Ο δεύτερος ιδιοκτήτης λατέρνας που γνωρίζουμε στις Λεύκες ήταν ο Θανάσης Χανιώτης(Ραγκούση-Κοντογιώργου 2004: 410).

3.1.στ Οι Φιλοξενούμενοι μουσικοί

Η Πάρος πάντα φιλοξενούσε μουσικούς από τα υπόλοιπα νησιά των Κυκλάδων, κυρίως από την Νάξο και την Σύρο, οι οποίοι αποτελούσαν τους βασικούς οργανοπαίχτες του νησιού. Πέραν από τους ελάχιστους ντόπιους επαγγελματίες μουσικούς στο σαντούρι και το κλαρίνο όπως ήταν ο Τάσος Ραγκούσης, ο Νικόλαος Βιτζηλαίος και ο Μανώλης Ραγκούσης κ.α., η Πάρος βίωνε μία τεράστια ανομβρία μουσικών. Οι μικρές παριανές «ζύες», όπως ονόμαζαν οι Παριανοί τα μικρά μουσικά σχήματα της εποχής, συμπληρωνόντουσαν από αξιώτικα λαούτα και συριανές κιθάρες.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '60 έως το '80 οι Αξιώτες μουσικοί ήταν το 95% του μουσικού πακέτου όλων των πανηγυριών και αποτελούσαν τους κεντρικούς μουσικούς του νησιού. Ο πατέρας του συνομιλητή μου Νίκου Ανδρουλή είχε φιλοξενήσει στο μαγαζί του στις Λεύκες την «Χαραυγή» για πάνω από μία δεκαετία την οικογένεια των Κονιτόπουλων, τον Γιώργο Κονιτόπουλο στο βιολί και την αδελφή του την Ειρήνη στο τραγούδι, σε όλα τα πανηγύρια του χωριού. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά:

(...)τα μεγάλα πανηγύρια ήταν εισαγόμενα από Νάξο,(...), δηλαδή η Πάρος έχει ταΐσει, μεγαλώσει όλο το Κονιτοπουλαίικο, όλο, όλο! Τους Χατζόπουλους από την Νάξο. (Ανδρουλής 2022)

Την συγκεκριμένη χρονική περίοδο οι ντόπιοι οργανοπαίχτες εκτοπίστηκαν από τον ρόλο των κεντρικών μουσικών στα πανηγύρια ειδικά των Λευκών διότι οι Παριανοί δεν τους προτιμούσαν τόσο πια ως βασικούς. Πλαισιώναν τις ορχήστρες των αξιώτικων «βιολιών» στα πανηγύρια πλέον συμπληρωματικά. Οι παριανοί μουσικοί αντιμετώπισαν ιδιαίτερο πρόβλημα ειδικά όσοι βιοπορίζονταν από την μουσική. Ο Μανώλης Χανιώτης αφηγείται πως:

(...) ήρθε ο Κονιτόπουλος ο οποίος ήταν χαρισματικός, (...) και εκτόπισε με τον δικό του τρόπο όλα αυτά τα συγκροτήματα εδώ, όσα υπήρχανε. Και καθιερώθηκε αυτός και την αδελφή του την Ειρήνη η οποία ήταν ωραία φωνή(...). (Χανιώτης 2022)

Την δεκαετία του '80 οι Κονιτόπουλοι άρχισαν να αποχωρούν σταδιακά από τα πανηγύρια λόγω των νέων παριανών συγκροτημάτων που δημιουργήθηκαν. Άλλοι Αξιώτες μουσικοί που δραστηριοποιήθηκαν στην Πάρο τη ίδια χρονική περίοδο ήταν ο Μαριωλάς Γιώργος με την τραγουδίστρια Έλενα Μάγκελ. Επίσης από την Αμοργό ερχόταν ο Βαζαίος ο οποίος έπαιζε κυρίως στα πανηγύρια των Μαρμάρων.

3.2 Οι απόκριες, το γλέντι στις «σαλάρες» και οι παρέες των Λευκών

Οι Παριανοί είχαν έντονη μουσική δράση την εποχή της Αποκριάς. Μαζεύονται για φαγητό και χορό και αποκρίωναν και διασκέδαζαν με πολλά αποκριάτικα παιχνίδια και πλάκες. Ντύνονταν «Μοσκάροι», μασκαράδες δηλαδή και οι παρέες τριγυρνούσαν στα σοκάκια των χωριών συνοδευόμενοι πάντα από μουσικούς. Πείραζαν όλο τον κόσμο και συχνά τους έδερναν με καλάμια (Ρούσσου και Μενέγος 2004: 83). Το αποκριάτικο γλέντι λάμβανε χώρα κυρίως στις Λεύκες και στην Νάουσα.

Για περίπου δύο δεκαετίες από την εποχή του '40 έως και του '60 εκτός από τα γλέντια στα μαγαζάκια των Λευκών πραγματοποιούνταν χειμωνιάτικοι χοροί σε σπίτια, τις περιβόητες «σαλάρες» του χωριού. Τότε δεν υπήρχαν ούτε πολλά μαγαζιά αλλά ούτε και πολλά χρήματα να διατεθούν για ένα γλέντι με αποτέλεσμα οι Λευκιανοί να γλεντούν πολύ στα σπίτια τους. Στο χωριό υπήρχαν αρκετά σπίτια που είχαν μεγάλες σάλες, οι σάλες είναι τα μεγάλα σαλόνια και όταν λέγανε μεγάλα σαλόνια την εποχή εκείνη εννοούσαν δωμάτια περίπου στα 15-20 τ.μ. στα οποία υπήρχε αρκετός χώρος για να χορέψουν οι καλεσμένοι. Ο σκοπός όλου του γλεντιού ήταν ο χορός. Χόρευαν μπάλο και καλαματιανό αλλά κυρίως τον αποκριάτικο χορό του Αγεράνου όπου άνηθιζαν τα αυτοσχέδια στιχάκια. Υπήρχαν και χοροί αποκλειστικά για νέους, «αζάπηδες» όπως τους ονόμαζαν. Χωριζόντουσαν σε ανδρωνίτες και γυναικωνίτες, όλα τα κορίτσια σε μία μεριά και οι άντρες στην παρέα. Εκείνοι διάλεγαν την κοπέλα που χορευόταν περισσότερο και ήταν η καλύτερη στον χορό.

Οι σάλες υποδέχονταν μουσικούς και φιλοξενούμενους τις Κυριακές, σε ονομαστικές εορτές, βαφτίσια, γάμους αλλά κυρίως το ξέφρενο γλέντι λάμβανε χώρα την περίοδο της Αποκριάς. Τις τέσσερις ή πέντε Κυριακές της Αποκριάς ρωτάγανε τα μεσημέρια «Που έχει λατέρνα σήμερα;» ή «Ποιος έχει χορό;» αφού αποτελούσε την «μεγάλη διασκέδαση» για όλο το χωριό. Όλοι έχουν να αφηγηθούν ιστορίες για τις Απόκριες στις σαλάρες και υπάρχουν και πάρα πολλές σχετικές φωτογραφίες τις εποχής. Ο κλαρινίστας Μανώλης Ραγκούσης, αφηγείται στον συνομιλητή μου Φανούρη Πετρόπουλο:

(...)ο μπάρμπας ο Μανώλης, μου το είχε διευκρινίσει: «Όταν λέγαμε χορός τότε δεν ήταν όπως είναι τώρα, τραπέζια στρωμένα. «Όχι, ήταν, λέει, η σάλα άδεια για να μπορεί να χορέψει ο κόσμος». Και χορεύανε όλοι, δεν ήταν κάποιος που δεν χόρευε. «Είχαμε, λέει, μόνο να ακουμπάμε το κρασί» (Πετρόπουλος 2022)

Δεν υπήρχε ακριβώς η σχέση του οικοδεσπότη και των φιλοξενούμενων στους χορούς αλλά μία συλλογική συμμετοχή των ανθρώπων στο γλέντι: οι οικογένειες, οι συγγενείς και οι γείτονες όλοι διοργάνωναν το γλέντι, συγκέντρωναν το φαγητό και

το κρασί, ορισμένοι έφερναν τις τσαμπούνες και τα τουμπάκια τους. Οι μουσικοί δεν έπαιζαν με πληρωμή αλλά «για το καλό». Υπήρχαν οικογένειες που έκαναν πιο συχνά γλέντια μέσα στον κύκλο του χρόνου και οι σάλες τους ήταν πιο γνωστές. Ο Θοδωρής Κρητικός περιγράφει:

(...) ειδικά στου Σουραυλά που σου λέω, του μπάρμπα Μανώλη του Ρούσσου το σπίτι, εκεί γινόντουσαν πολλά γλέντια. Γιατί... ο άνθρωπος δεν ήταν πλούσιος, μεροκαματιάρης και τα μεροκάματα τότε ήταν της πείνας... (...) Απλά επειδή είχαν μεγάλες σάλες και επειδή είχαν μεγάλη ανοιχτοκαρδία, έτσι; Ελάτε, να φάμε, να πιούμε, μαγειρέψτε... τώρα αν παίρνανε και κάτι... δεν νομίζω... δηλαδή χρήματα έτσι... αμοιβή για την σάλα... τα περισσότερα θεωρώ ότι γινόντουσαν συλλογικά...(Κρητικός 2022)

Οι σάλες ήταν το κατεξοχήν πεδίο δράσης της τσαμπούνας και της λατέρνας ενώ αργότερα και των jukebox. Τα γλέντια μπορεί να διαρκούσαν από μία έως τρεις μέρες και οι τσαμπουνιέρηδες δεν έπαιζαν όλη την ημέρα αλλά εμβόλιμα από τις λατέρνες ή τα jukebox και πολλές φορές μεταφερόντουσαν από σάλα σε σάλα για να παίξουν σε όλες. Σε μία συγκέντρωση είχανε μαζευτεί σε σάλα μέχρι και δώδεκα τσαμπουνιέρηδες. Μπορεί ταυτόχρονα μία Κυριακή να υπήρχε χορός σε τρεις ή τέσσερις διαφορετικές σάλες οπότε οι μουσικοί και οι λατέρνες μετακινούνταν από γλέντι σε γλέντι ενώ μετά από ώρες γλεντιού βγαίνανε να παίξουν στα σοκάκια του χωριού. Το γλέντι συνεχιζόταν μέχρι και την Καθαρά Δευτέρα που κλείνανε με τα κούλουμα. Συνομιλώντας με τον Μανώλη Χανιώτη εξιστορεί γλέντι παραμονής και ανήμερα Καθαράς Δευτέρας στις Λεύκες με έναν «παππού τσαμπουνιέρη», αναφερόμενος στον Νίκο Βιτζηλαίο:

Έπαιζε η τσαμπούνα συνέχεια θυμάμαι... ήταν ένας παππούς, είχε κοκκινίσει από το παίξιμο...,(...), δεν σταματούσε γιατί το θεωρούσε αναγκαστικό για να μην κόψει τον χορό. Εφόσον λοιπόν ήτανε κοπέλες ή μεγάλοι αυτός ο δόλιος έπαιζε συνέχεια. (...)Μετά αφού τελείωνε η Κυριακή, την Δευτέρα πάλι χωρίς να φύγουν από το μέρος αυτό συνεχίζανε με κούλουμα, ημέρα νηστείας. Και στο τέλος θυμάμαι πιάναν οι νεαροί τα χέρια έτσι... (σχηματίζοντας χ)... ανεβάζαν τον γέρο πάνω για να μην περπατάει γιατί ήταν πολύ γέρος, έπαιζε και τον κάνανε βόλτα στο χωριό! Ο τουμπακάρης ήταν από δίπλα βέβαια, έπαιζε και ήταν ένα πράγμα σαν λιτανεία... Δηλαδή τέτοια τρέλα! Ήταν όλο το χωριό μέσα εκεί... Κάνανε λοιπόν όλο το χωριό βόλτα και στο τέλος πάλι καταλήγανε σε αυτή την κεντρική πλατεία που σου λέω. Εκεί ερχότανε και η λατέρνα. Ήταν το άλλο μεγάλο και σπουδαίο όργανο!(Χανιώτης 2022)

3.3 Τα παραδοσιακά πανηγύρια

Τα παριανά πανηγύρια ήταν πολλά και άρρηκτα συνδεδεμένα με τις θρησκευτικές εορτές του χρόνου. Γινόντουσαν ως επί το πλείστον στα μαγαζιά των χωριών αλλά και σε εξωκλήσια και μοναστήρια. Τα μαγαζιά και τα καφενεδάκια της εποχής ήταν λίγα στον αριθμό και τα περισσότερα μικρά σε έκταση. Η Παροιικιά λόγω του λιμανιού και του εμπορίου ήταν πάντα πιο κοσμοπολίτικη και ενώ είχε πολλά πανηγύρια με την πάροδο του χρόνου δεν ήταν πια τόσο παραδοσιακά. Τα παραδοσιακά πανηγύρια γινόντουσαν στα χωριά του νησιού την περίοδο της άνοιξης και κυρίως του καλοκαιριού, μέσω των οποίων επιβίωσε ένα μεγάλο μέρος της παριανής παράδοσης. Η μεγαλύτερη μουσική και χορευτική παράδοση του νησιού αναπτύχθηκε κυρίως στο ορεινό χωριό των Λευκών και στο ψαροχώρι της Νάουσας. Η συνολική εικόνα των παριανών πανηγυριών ανά περιοχή και θρησκευτική εορτή παρουσιάζεται στον παρακάτω πίνακα:

Νάουσα	Της Παναγιάς της Φανερωμένης, της Υπαπαντής, του Α. Γεωργίου, τα Εννιάμερα, του Αϊ-Γιάννη του «Δέτη» ή «Θαλασσίτη» στο μοναστήρι
Παροιικιά	της Κοιμήσεως της Θεοτόκου τον Δεκαπενταύγουστο, της Αγ. Θεοκτίστης, της Ζωοδόχου Πηγής, των Αγ. Αναργύρων, του Αγίου Φωκά
Λεύκες	Της Αγίας Τριάδας, του Αγ. Ιωάννη του Καπαρού, της Αγίας Κυριακής
Κώστος	του Αγ. Παντελεήμονα, Αγ. Μαρίας, Αγ. Αθανάσιου του Πάριου
Μάρμαρα	της Πέρα Παναγιάς
Πρόδρομος	του Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου
Μάρπησσα-Πίσω Λιβιάδι	της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, της Αναλήψεως, του Αγ. Αντωνίου, του Αι-Γιώργη
Αμπελάς	του Αγ. Φανουρίου
Αγκαιριά	του Σταυρού

Στην συνέχεια θα αναφερθώ σε ορισμένα από τα μεγάλα και χαρακτηριστικά πανηγύρια του νησιού. Στις Λεύκες τα μεγάλα λαϊκά πανηγύρια ήταν δύο: της Αγίας Τριάδος, της κεντρικής ενορίας του χωριού που είναι κινητή εορτή και του Αγ. Ιωάννη στις 29 Αυγούστου. Το γλέντι φιλοξενούνταν στα τρία «μεγάλα» μαγαζιά του χωριού: το πρώτο ονομαζόταν «Πάνθεον». Ήταν το παλαιότερο μαγαζί με τα μεγαλύτερα γλέντια του χωριού, το οποίο σταμάτησε νωρίς, πριν από την δεκαετία του '70. Τα επόμενα ταβερνάκια με λαϊκά πανηγύρια ήταν το μαγαζί του Περούλη, το σημερινό «Αραντώ» και η «Χαραυγή» του Νίκου Αρκουλή, που σήμερα ονομάζεται «Αγνάντιο». Η Χαραυγή ανήκε στην οικογένεια των Αρκουλήδων με τελευταίο ιδιοκτήτη τον κιθαρίστα συνομιλητή μου Νίκο Αρκουλή μέχρι το '97. Ο Νίκος έπαιζε στα πανηγύρια και στα γλέντια της Χαραυγής από το '76. Ο ίδιος αφηγείται:

(...)οι καταβολές μου είναι μία ζωή μέσα σε μία ταβέρνα(...). Ήταν ευχής έργο που μέσα στο μαγαζί το δικό μου είχα εμπειρίες πολλές λόγω πανηγυριών. Οπότε έζησα και τους παλιούς τους Λευκιανούς (...) και κατά 90-95% τους ερχόμενους από Νάξο.(...)Το πρωί; Χαραυγή... Η ανατολή του ηλίου, το σήκωμα... «Ο της Αυγής κροκάτη γάζα» που λέει στο τραγούδι του Γκάτσου και λέει ο Θοδωράκης «Μες την υπόγεια την ταβέρνα...»(...) Πριν σκάσει ο ήλιος είναι η χαραυγή. Επειδή λοιπόν στα πανηγύρια τα βιολιά τα έβρισκε το πρωί (...) του είχε κάτσει του προπάππου μου «Χαραυγή». Γιατί στα γλέντια τα μεγάλα τους έβρισκε πάντα το πρωί...(Ανδρουλής 2022)

Την περίοδο αρχές του '65-'80 οι Λεύκες φιλοξένησαν πολύ στα πανηγύρια τους Ναξιώτες μουσικούς, τα περίφημα «βιολιά». Ήταν όπως αναφέρει ο Νίκος Αρκουλής οι βασικοί μουσικοί των παριανών γλεντιών. Κάποιοι από τους ντόπιους μουσικούς όπως ο Νικόλαος Βιτζηλαίος στο κλαρίνο και ο Τάσος Ραγκούσης στο σαντούρι και το βιολί συνεργάστηκαν μαζί τους στα πανηγύρια για αρκετά χρόνια. Από το Πάσχα του '76 το μουσικό πακέτο των πανηγυριών άρχισε να αλλάζει. Σχηματίστηκαν σταδιακά μικρά συγκροτήματα από Παριανούς με αρχή τους συνομιλητές μου Νίκο Αρκουλή στην κιθάρα και Θοδωρή Κρητικό στο μπουζούκι που πλαισιώναν τα πανηγύρια των Λευκών στην «Χαραυγή» για τις επόμενες δύο δεκαετίες. Ήταν τα λεγόμενα «γλέντια με χαρτούρα» με σειρά στον χορό. Σιγά σιγά οι Αξιώτες άρχισαν να αποχωρούν και όλο και περισσότεροι να εντάσσονται στα παριανά μουσικά σχήματα. Ήταν η εποχή άνθισης του λαϊκού ρεπερτορίου στην Πάρο. Σημαντικός παράγοντας ήταν τα λαϊκά ακούσματα που ήρθαν στο νησί από τα παλιά jukebox και πικάπ της εποχής.

Στον Αμπελά γινόταν μόνο ένα πανηγύρι, του Αγ. Φανουρίου στις 27 Αυγούστου, αλλά ήταν το μεγαλύτερο γλέντι όλου του καλοκαιριού. Γινόταν στην ταβέρνα της κυραΛένης του Βεντουρή όπου μέσα στο μαγαζί υπήρχε, και υπάρχει ακόμη, ένα μικρό εκκλησάκι του Αγ. Φανουρίου. Στον β' τόμο καταγραφών του Μ. Χανιώτη υπάρχουν καταγραφές από κασέτα από το συγκεκριμένο πανηγύρι το 57'. Παίζουν ο Ν. Βιτζηλαίος στο κλαρίνο, ο Δ. Φυρογένης-Ναξιώτης στο λαούτο, και ο Ν. Μπόνης στο ακορντεόν, συρτά με τίτλους όπως «Θα αρχίσω και θα τραγουδώ», «Στον Αρτεμώνα» και «Συλιβριανό»(Χανιώτης 1996: 29-47).

Στον Πρόδρομο την παραμονή του Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου στις 23 Ιουνίου διαδραματιζόταν το έθιμο του «Κλήδονα», ένα λαϊκό έθιμο που επιβιώνει από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα όχι μόνο στην Πάρο αλλά σε πολλά μέρη της χώρας. Την παραμονή του Αγ. Ιωάννου άναβαν φωτιές στους δρόμους ή μπροστά από τα σπίτια και πηδούσαν πάνω από αυτές, ρίχνοντας στην φωτιά τα στεφάνια της Πρωτομαγιάς. Πρόκειται για ένα λατρευτικό έθιμο πρόγνωσης του συζυγικού μέλλοντος των νέων κοριτσιών κατά το οποίο οι κοπέλες χρησιμοποιούν ένα πιθάρι

που ονομάζεται «κλήδονας» και ρίχνουν το νερό που έχουν μαζέψει από το πηγάδι. Κατά την διάρκεια της διαδικασίας οι κοπέλες δεν πρέπει να μιλήσουν, για αυτόν τον λόγο το νερό ονομάζεται «αμίλητο». Σκεπάζουν τον κλήδονα με ένα κόκκινο πανί και ρίχνουν διάφορα αντικείμενα μέσα στο πιθάρι. Λέγανε τραγούδια και στίχους με ερωτικό και περιπαικτικό περιεχόμενο όπως (Ρούσσου και Μενέγος 2004: 140):

*Αν αρχινήσω και σας πω τα πάθη μου τραγούδια,
Θα ξεραθεί η μαύρη γης, δεν βγάζει πια λουλούδια.
Τα ωραία σου τα κάλλη πατσαβούρα του μπακάλη.*

Το άνοιγμα του κλήδονα γινόταν ανήμερα των γενεθλίων του Αγ. Ιωάννου στις 24 Ιουνίου. Ανοίγοντας το πιθάρι του κλήδονα τραγουδούσαν (Ρούσσου και Μενέγος 2004: 140):

*Ανοίξατε τον κλήδονα στου Αι-Γιαννιού τη χάρη
Να βγεί τώρα το μήλο μου με μαργαριτάρι
Ανοίξατε τον κλήδονα και στρώσατε βελούδα,
Γιατί περνά ο βασιλιάς με την βασιλοπούλα.*

Το έθιμο του κλήδονα διαδραματιζόταν και στο χωριό των Μαρμάρων εκτός από του Προδρόμου. Στην Νάουσα γινόταν ένα από τα ελάχιστα πανηγύρια του νησιού σε μοναστήρι. Στις 29 Αυγούστου το γλέντι στο μοναστήρι του Αι-Γιάννη του Δέτη ή «Θαλασίτη» όπως τον ονόμαζαν ήταν ένα μικρό πανηγύρι με λίγους παραβρισκόμενους όπου πήγαιναν από την παραμονή στην εκκλησία για το γλέντι και έφευγαν την επόμενη μέρα το πρωί.

3.4 Το τριήμερο γλέντι του παραδοσιακού γάμου και ο αντίγαμος

Κατά την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα τα έθιμα και τα τραγούδια του γάμου ήταν κομμάτι της μεγαλύτερης αφορμής για γλέντι στο νησί. Από τις δεκαετίες του '20-'30 το γλέντι του γάμου παραμένει σχεδόν αναλλοίωτο μέχρι και σήμερα ενώ τα τραγούδια και οι σκοποί του γάμου αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της παριανής παράδοσης. Ο γάμος γινόταν πάντα την Κυριακή και από την παραμονή, ημέρα Σαββάτου, ξεκινούσε το τριήμερο γλέντι μέχρι και την Δευτέρα που ήταν το «ξύπνημα» των νεόνυμφων με όργανα στο σπίτι της νύφης. Πριν από το '50 ο γάμος συνήθως ετελείτο στο σπίτι και όχι τόσο στην εκκλησία όπως συνέβαινε τις επόμενες δεκαετίες.

Το απόγευμα της Πέμπτης πριν από την ημέρα του γάμου γινόταν το στρώσιμο του νυφικού κρεβατιού. Τα παλαιότερα χρόνια εκτός από τον πατέρα, τον γαμπρό και τον κουμπάρο οι καλεσμένοι στο στρώσιμο ήταν κυρίως γυναίκες, οι φίλες, οι μητέρες τους, η κουμπάρα κτλ. Όλοι έπρεπε να ρίξουν στο κρεβάτι χρήματα, κουφέτα και ρύζι. Το στρώσιμο συνοδευόταν από τα αντίστοιχα τραγούδια που τραγουδούσε μία γυναίκα και οι υπόλοιπες επαναλάμβαναν τους στίχους χωρίς συνοδεία μουσικής. Τα δίστιχα ξεκινούσαν με προσφωνήσεις (Ρούσσου και Μενέγος 2004: 33):

*Ω Παναγιά μου Παριανή με τα εκατό καντήλια
βοήθα το ζευγάρι μας να σου τα κάνει χίλια
κατέβα κυρα-Παναγιά, βλόγησε τα σεντόνια
τ' αντρόγυνο που θα γενεί να ζήσει χίλια χρόνια(...)*

Στην συνέχεια μέσα από τα δίστιχα παρακινούσαν τις εργασίες του κάθε προσώπου για το στρώσιμο του κρεβατιού(Ρούσσου και Μενέγος 2004: 33):

*(...)Έλα μανούλα του γαμπρού και συ μάνα τη νύφης
Κι οι δυο μαζί να ρίξετε σεντόνια στο κρεβάτι,
Να ευχηθείτε στα παιδιά με γέλιο και μ' αγάπη(...)*

Στο τέλος του κρεβατιού έλεγαν τα δίστιχα(Ρούσσου και Μενέγος 2004: 33):

*Στο τελείωμα του κρεβατιού δώστε μας και το ρύζι
Να το εράνουμε όλοι μας να πούμε καλορύζι
Στο τελείωμα του κρεβατιού ρίχτε και την κουβέρτα
Όλοι να τήνε ράνουμε με ρύζι και κουφέτα.*

Το Σάββατο γίνονταν οι τελευταίες προετοιμασίες για το τραπέζι και τα δώρα. Την παραμονή του μυστηρίου γινόταν και το πρώτο γλέντι του γάμου. Ο Μανώλης Χανιώτης αναφέρει: *Τα όργανα στο γλέντι αυτό κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση. Θα ακολουθήσει χορός, όχι μεγάλης διάρκειας,(...), έτσι όλοι οι συγγενείς αποσύρονται για να αναπαυθούν(2001: 13).* Και στο γλέντι της παραμονής τραγουδούσαν αντίστοιχα δίστιχα ενώ ήταν μικρής διάρκειας για να ξεκουραστεί το ζευγάρι και οι καλεσμένοι για την επόμενη μέρα. Η Κυριακή ήταν η μεγάλη μέρα του γάμου.

Την εποχή του '20-'30 νωρίς το απόγευμα οι κουμπάροι με την συνοδεία οργάνων γυρνούσαν τα σοκάκια και έκαναν «καλεστάδες», το λεγόμενο «κάλεσμα» του χωριού στον γάμο. Η νύφη και ο γαμπρός ντύνονταν ο καθένας στο πατρικό του σπίτι με παραδοσιακές φορεσιές και αργότερα με νυφικά κουστούμια. Το ντύσιμο συνοδευόταν με δίστιχα που προσαρμόζονταν σε κάθε ενέργεια όπως και στο στρώσιμο του κρεβατιού. Όταν το ζευγάρι ήταν έτοιμο μία ώρα πριν από τον γάμο τα όργανα συνόδευαν τον γαμπρό με τον «σκοπό του γαμπρού» στην εκκλησία και καλούσαν το «κάλεσμα» περιπλανώμενοι στο χωριό. Στην συνέχεια παραλάμβαναν την νύφη από το σπίτι της με τον «σκοπό της νύφης» και κατευθύνονταν προς την εκκλησία. Προπορεύονταν πάντα η ορχήστρα και το ζευγάρι πήγαινε χωριστά στην εκκλησία για την στέψη. Κατά την διάρκεια του γάμου τα όργανα σταματούσαν.

Μετά την λήξη του μυστηρίου ξεκινούσαν για το τραπέζι με τον οργανικό σκοπό «Τζιτζαέρι». Το τραπέζι γινόταν σε σπίτι, σε μία μεγάλη σάλα της εποχής, εάν διέθετε το ζευγάρι, ή σε φιλικό σπίτι. Τα επόμενα χρόνια το γλέντι μπορεί να γινόταν και σε μαγαζί. Η ορχήστρα ξεκινούσε χορευτικό σκοπό όπου χόρευαν όλοι. Ακολουθούσε ο μεγάλος χορός της νύφης, ένας συρτός σε σχήμα μαιάνδρου από την τετράδα των νεόνυμφων και των κουμπάρων. Ακολουθούσαν οι γονείς, οι συγγενείς κ.ο.κ. που χόρευαν με την νύφη και την κουμπάρα και στην συνέχεια όλο το κάλεσμα έπρεπε να χορέψει τις δύο γυναίκες, «κόβοντας» τον γαμπρό και τον κουμπάρο((Ρούσσου και Μενέγος 2004: 41). Ο χορός αυτός διαρκούσε πάρα πολλές ώρες ανάλογα το «κάλεσμα» και τα «κοψίματα»(Χανιώτης 2001: 15). Ακολουθούσαν και οι άλλοι χοροί που χόρευαν όλοι με το ζευγάρι, ένα τραγούδι για από την πλευρά της νύφης, ένα από την πλευρά του γαμπρού. Το γλέντι συνεχιζόταν μέχρι πρωίας από τους καλεσμένους και το ζευγάρι αποχωρούσε για να ξεκουραστεί.

Ξημερώματα Δευτέρας το κάλεσμα με την ορχήστρα πήγαινε στο σπίτι των νεόνυμφων για να τους ξυπνήσει, ήταν το λεγόμενο «ξύπνημα» μετά το γάμο. Τα όργανα ξεκινούσαν με αργό σκοπό και ακολουθούσε ένας «ταχύτατος χαρούμενος σκοπός» για να ξεκινήσει το γλέντι και το ζευγάρι κερνούσε τους καλεσμένους(Χανιώτης 2001: 15). Το ξύπνημα μπορεί να συνεχιζόταν στο σπίτι ή σε μαγαζί με τραπέζι μέχρι το απόγευμα. Υπήρχαν και περιπτώσεις όπου έλεγαν δύο-

τρία στιχάκια έξω από την πόρτα, έκαναν έναν ολιγόλεπτο χορό με το κέρασμα και σταματούσαν. Το γλέντι για τους καλεσμένους δεν διακόπτεται μέχρι και το απόγευμα της Δευτέρας με αποτέλεσμα μία ολόκληρη μέρα συνεχούς χορού από το κάλεσμα και ασταμάτητου παιζίματος από τους μουσικούς. Στο τριήμερο γλέντι πολλές φορές έπαιζαν δύο τακίμια(ορχήστρες) για να αποφευχθεί η εξάντληση των μουσικών και να μην διακόπτεται ο χορός. Άλλωστε θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο για τρεις-τέσσερις οργανοπαίχτες να κρατήσουν ένα τριήμερο γλέντι και ειδικά χωρίς ηχητικό εξοπλισμό, μόνο με φυσικό ήχο. Στους γάμους μετά το '70 ορισμένοι προνοούσαν και διέθεταν ηχητικό εξοπλισμό στο σπίτι για το γλέντι της Δευτέρας.

Την επόμενη Κυριακή από την ημέρα του γάμου γινόταν ο αντίγαμος, πάλι με γλέντι, χορό και τραπέζι όπου παραβρίσκονταν μόνο οι στενής συγγενείς(Ραγκούση-Κοντογιώργου 2004: 417). Στην Αντίπαρο οι παραδόσεις του γάμου είναι πολύ κοντά με εκείνες της Πάρου. Το γλέντι διαρκούσε τρεις μέρες από το Σάββατο μέχρι και την Δευτέρα. Παρατηρείται μία μικρή διαφοροποίηση: το στρώσιμο του κρεβατιού γινόταν την Κυριακή το πρωί ανήμερα του γάμου με αντίστοιχα τραγούδια. Το ξύπνημα και ο αντίγαμος γινόντουσαν με παρεμφερή τρόπο.

Μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα τα όργανα που δραστηριοποιούνταν στους γάμους ήταν κυρίως η τσαμπούνα και το τουμπάκι. Τα «καλά όργανα» δηλαδή το κλαρίνο, το σαντούρι και το βιολί ήταν δυσεύρετα και οι οργανοπαίχτες ελάχιστοι. Ορισμένοι γάμοι άρχισαν να πλαισιώνονταν σταδιακά από αυτά με την πάροδο του χρόνου και την εξέλιξη των μουσικών. Η τσαμπούνα άρχισε να εκτοπίζεται από το γλέντι του γάμου. Όταν ο Νιότης από την Ίο εγκαταστάθηκε στο νησί το κλαρίνο διαδόθηκε πολύ και σταδιακά αποτέλεσε το κατεξοχήν όργανο του γάμου, ήταν η λεγόμενη «Νιότικη κομπανία» που έπαιζε σε πολλούς γάμους. Τις επόμενες δεκαετίες ο κλαρινίστας Μανώλης Ραγκούσης συνόδευε πάρα πολλούς γάμους στο νησί. Επίσης ο Τάσος Ραγκούσης στο σαντούρι και το βιολί ήταν περιζήτητος επαγγελματίας μουσικός στους γάμους της Πάρου και της Αντιπάρου. Μέχρι και την δεκαετία του 70' δεν υπήρχαν πολλοί επαγγελματίες ντόπιοι που έπαιζαν σε γάμους και σχεδόν πάντα πλαισιώνονταν από Αξιώτες μουσικούς.

3.5 Το μουσικό ρεπερτόριο

Στην Πάρο, όπως και στα περισσότερα νησιά των Κυκλάδων, κυριαρχούσε περισσότερο η φωνητική μουσική σε σχέση με την οργανική. Όλοι τραγουδούσαν και μπορούσαν να τραγουδήσουν ενώ οι οργανοπαίχτες ήταν λίγοι και με περιορισμένο ρεπερτόριο. Ο Μανώλης Χανιώτης έχει καταγράψει στην συλλογή του πλήθος τοπικών φωνητικών τραγουδιών όπως αγέρανοι, μοιρολόγια, νανουρίσματα, νταχταρίσματα και κάλαντα, με μικρές μελωδίες, κυρίως σε μορφή διστίχων αλλά και κάποιων πολύστιχων. Ο Φανούρης Πετρόπουλος αναφέρει πως:

(...) στην Πάρο υπήρχε και ένα άλλο στοιχείο. Υπήρχε παντού, αλλά στην Πάρο υπήρχε πάρα πολύ έντονα. Υπήρχε πολύ τραγούδι... χωρίς όργανα. Πάρα πολύ! Δηλαδή είναι πάρα πολλοί οι αγέρανοι και τα τραγούδια που είναι χωρίς όργανα. Που πλέον αυτά έχουν εξαφανιστεί πλήρως. Δεν υπάρχουνε καθόλου! Δηλαδή δεν ξέρω πολλούς εγώ που να ξέρουνε αγέρανους και τέτοια πράγματα. (Πετρόπουλος 2022)

Το οργανικό ρεπερτόριο ήταν κυρίως μπάλοι, συρτοί και καλαματιανοί χοροί. Παίζεται ακόμη ένας χορός, ο «Βουλγάρικος» ή «Μπουρδάρικος» όπως τον προφέρουν, που αποτελεί μία τοπική παραλλαγή του χασαποσέρβικου. Ενώ κάποιοι μπάλοι και συρτοί μπορούσαν να τραγουδηθούν, οι χοροί ήταν κυρίως οργανικοί σκοποί. Μπάλο και συρτό έπαιζε κυρίως η τσαμπούνα σε δίσσημο ρυθμό που πάντα κρατούσε το τουμπάκι. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο καλαματιανός δεν παιζόταν από τσαμπούνα. Ο Παναγιώτης Βιτζηλαίος ήταν ο μοναδικός τσαμπουνιέρης που μπορούσε με επιτυχία να παίξει διαφορετικούς ρυθμούς στην τσαμπούνα όπως καλαματιανό και ζεϊμπέκικο (Χανιώτης 2001: 11).

Από την δεκαετία του '60 εισάγεται ρεπερτόριο κυρίως από την γειτονική Νάξο, αφού οι Αξιώτες μουσικοί πλαισιώνουν σχεδόν όλα τα πανηγύρια του νησιού. Για τα «λαϊκά» όργανα όπως βιολί, λαούτο, σαντούρι και κλαρίνο «το ρεπερτόριο τους αποτελεί κατά βάση τοπική παραλλαγή του ευρύτερου κυκλαδίτικου-μικρασιατικού ρεπερτορίου» (Σχινάς 2015: 244). Για τις επιρροές του οργανικού ρεπερτορίου ο κιθαρίστας Νίκος Αρκουλής αναφέρει ότι:

Όσον αφορά την έννοια της παραδοσιακότητας και την ύπαρξη γηγενών τραγουδιών δεν νομίζω ότι... και μάλιστα σε αυτό είχαμε και μία αντιπαράθεση με τον Μανώλη τον Χανιώτη που έχει γράψει το βιβλίο τουλάχιστον εμείς δεν βρήκαμε καθαρόαιμα δικά μας τραγούδια. Γηγενή που να παράχθηκαν εδώ. Βέβαια σημαντικό ρόλο παίζει το κομμάτι της εισόδου όλων των ανθρώπων που ήρθαν το '22(...) Δηλαδή τα μισά τραγούδια που υπάρχουνε εδώ είναι από εκεί. «Μάτια σαν τα δικά σου»... όλα αυτά που τραγουδάμε. (...) Οπότε πάρα πολλά τραγούδια θεωρώ τα οποία ήρθαν, αφομοιώθηκαν, αγαπήθηκαν και έγιναν

κομμάτι της παράδοσης εδώ(...). Δηλαδή υπάρχουν τραγούδια που δεν έχουν καμία σχέση με εκφράσεις ή με λόγια παραδοσιακά. (Αρκουλής 2022)

Ο Νίκος Αρκουλής περιγράφει επίσης κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα δάνειων οργανικών τραγουδιών:

Ένα από αυτά τα τραγούδια είναι η «Αγιοθοδωρίτισσα(1934)... πεντάμορφη στα κάλη» η οποία μιλάει «τρελαίνεις τους σοφέρηδες που 'ρχονται απ' την Ραφήνα τρελαίνεις και όλα τα παιδιά που πάνε για ρετσίνα» η Αγιοθοδωρίτισσα εδώ έχει κάνει πρώτο!, σου λέω ένα ζωντανό παράδειγμα τώρα. Το οποίο δεν έχει καμία σχέση με Πάρο! Είναι εισαγόμενο, τώρα είναι εισαγόμενο από Μ. Ασία, από Σμύρνη... Όμως αυτό αποτελεί ένα κομμάτι της Πάρου έχει γίνει ένα με την Πάρο! Αν με ρωτάς πια τραγούδια θα μπορούσε να είναι καθαρόαιμα Παριανά δεν μπορώ να σου πω κανένα! Δηλαδή ο Μάωκας είναι κατασκευή του Κονιτόπουλου, το «πάω να βγω στην Πάρο», είναι ένα τραγούδι του '50-'60 που έφτιαξε. Όλα αυτά που παίζονται τώρα έχουν κάποιες παλιές βάσεις αλλά δεν θα βρεις πέραν από αυτά που έχει καταγράψει ο Μανώλης στο βιβλίο του, τα οποία δεν πολύ παίζονται. Τώρα κανα-δυο έχουν κάνει ο Οικονομίδης με την Κική την Σπανού που έχουν επανεκδώσει. Δεν υπάρχουν πάρα πολλά.

Πιο πολλά θα βρεις στις τσαμπουνοσυνάξεις. Μιλάμε για ρίμες και στιχάκια που παίζουμε με τσαμπούνες μαζί. Αλλιώς τα τραγούδια που παίζονται με βιολολάουτα και σε πανηγύρια τώρα δεν υπάρχουν καθαρόαιμα Παριανά, είναι μετρημένα στα δάχτυλα. Ο μπάλος, «ο συρτός του Πράσινου» που λένε, «Κυπαρισσάκι μου», το οποίο δεν παίζεται(...). πιο πολύ αφομοιώθηκαν εισερχόμενα τραγούδια. (...) Τι εννοώ «Καπετάν Αντρέα Ζέπο χαίρομαι όταν σε βλέπω» ο οποίος είναι Παπαϊωάννου καθαρόαιμος! Και οι ρεμπέτες... η «Ψαρόβαρκα» καμιά φορά ή στα καλαματιανά «Σαμιώτισσα, Σαμιώτισσα πότε θα πας στην Σάμο». δεν είναι δικά μας... «Έλα να πάμε σε ένα μέρος άνθρωπος να μην υπάρχει» ...Κονιτόπουλος. Πιο πολλά θα βρεις σε τσαμπουνοτέτοια που τα παίζουμε σε τσαμπούνες «Πάρτην την εύγα; γιε μου την Τραουλιανή» ο Τραουλάς είναι ο Δραγουλάς έτσι; Ο Αρχίλογος που είναι στα τρία χωριά κάτω «που έχει κουτουρίδια και γλυκό κρασί», πιο πολύ θα βρεις από τσαμπουνοπαιξίματα τέτοιους στίχους παρά καθαρόαιμα νησιώτικα παιγμένα με βιολιολαούτα. (Αρκουλής 2022)

Κεφάλαιο 4^ο

Η μουσική ζωή της Πάρου κατά τον 21^ο αιώνα

4.1 Οι σύγχρονοι μουσικοί

4.1.α Συνομιλώντας με τους μουσικούς της σύγχρονης εποχής: το πλαίσιο των συναντήσεων

Η ερευνητική δραστηριότητα στο νησί της Πάρου ξεκινά μέσω των συναντήσεών μου με ντόπιους παραδοσιακούς και λαϊκούς μουσικούς της παλαιότερης και νέας γενιάς. Από τον Απρίλιο μέχρι και τον Ιούλιο του 2022 πραγματοποιήθηκαν συνολικά έξι συνεντεύξεις με επτά διαφορετικούς συνομιλητές, λόγω της απόπειρας μίας διπλής συνέντευξης. Στόχος μου εξ αρχής ήταν να επιλέξω μουσικούς με εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά όπως η ηλικιακή ομάδα, η μουσική δραστηριότητα, το ρεπερτόριο και η παριανή καταγωγή ώστε να μην περιοριστώ σε μία και μοναδική κοινωνική ομάδα. Στην συνέχεια περιγράφω το πλαίσιο αυτών των συναντήσεων και την φυσιογνωμία των συνομιλητών μου με επίκεντρο την μουσική τους συμβολή και τις χαρακτηριστικές τους δράσεις στην σύγχρονη παριανή μουσική ζωή όπως αυτές πηγάζουν μέσα από τις συζητήσεις μας.

Η γνωριμία με τους σύγχρονους μουσικούς ξεκινά με την πρώτη μου επαφή με τον Φανούρη Πετρόπουλο. Το απόγευμα της 27^{ης} Απριλίου επισκέφτηκα το χωριό των Μαρμάρων και γνώρισα τον Φανούρη στο πλαίσιο της αγροτικής του ζωής, στα κτήματα που καλλιεργεί κοντά στην παραλία του Μώλου. Τα τελευταία δύο χρόνια λόγω της πανδημίας ο συνομιλητής μου οδηγήθηκε σε βιοποριστικό αδιέξοδο ως παραδοσιακός μουσικός και στράφηκε στις αγροτικές καλλιέργειες λόγω της παύσης των μουσικών εκδηλώσεων στο νησί. Πρόκειται για τον νεότερο συνομιλητή μου, γεννημένο στα Μάρμαρα το 1991, η δράση του οποίου αντιπροσωπεύει την σύγχρονη γενιά παριανών μουσικών λόγω της συμβολής του στην διάδοση του λαούτο, την αναβίωση της τσαμπούνας και την κατασκευή παραδοσιακών οργάνων. Ξεκίνησε να παίζει παραδοσιακή μουσική ως αυτοδίδαχτος στην ηλικία των 24 ετών. Είναι από τους πρώτους νέους ντόπιους που ασχολήθηκαν επαγγελματικά με το λαούτο εδραιώνοντας την παρουσία του στο νησί και ένας από τους πιο δραστήριους τσαμπουνιέρηδες της νέας γενιάς. Παράλληλα υπήρξε μαθητής του παριανού δεξιοτέχνη Μανώλη Ραγκούση στο κλαρίνο. Παρακολούθησε για τρία χρόνια μαθήματα οργανοποιίας στην Αθήνα και αποτέλεσε τον μοναδικό νέο κατασκευαστή παραδοσιακών οργάνων στην Πάρο όπου για τέσσερα χρόνια πριν από την πανδημία κατασκεύαζε επαγγελματικά τσαμπούνες και τουμπάκια. Ο ίδιος αφηγείται πως:

(...)έχουμε ένα σχήμα το οποίο παίζει με τον παραδοσιακό τρόπο. Θα παίξουμε και καινούργια τραγούδια, έτσι; Της τελευταίας 20ετίας-

30ετίας εννοώ. Αλλά ο τρόπος... γιατί αυτό είναι που ορίζει την παράδοση για εμένα... στην ουσία η παράδοση για εμένα, είναι η εντοπιότητα. (...) Αν αυτό που παίζεις είναι ντόπιο. Και για να είναι ντόπιο πρέπει να έχει έναν τρόπο. (...) Αυτό είναι ταυτότητα! Και της μουσικής είναι ταυτότητα! Ότι παίζεται με έναν συγκεκριμένο τρόπο. (...) Μπορεί να παίζεις καινούργια πράγματα αλλά την εντοπιότητα την ορίζει ο τρόπος παιξίματος. Εμείς παίζουμε με αυτόν τον τρόπο. Απλά είναι πάρα πολύ δύσκολο να ανταγωνιστείς όλο αυτό το μπούγιο! Με ένα βιολί και ένα λαούτο, δύο όργανα με συγκεκριμένο φάσμα συχνοτήτων να συναγωνιστείς μία άλλη ορχήστρα που έχει βιολί, synthesizer, λαούτο και μπάσο. Έχει όλο το φάσμα των συχνοτήτων. Αυτό στα αυτιά κάποιου που δεν έχει σχέση με την μουσική ακούγεται ένα πολύ γεμάτο και ωραίο πράγμα, ας πούμε... στον περισσότερο κόσμο. Υπάρχει παραδοσιακή μουσική! Η απάντηση είναι ότι υπάρχει παραδοσιακή μουσική στα πανηγύρια. Είναι λίγη...(Πετρόπουλος 2022)

Μέσα από τα θέματα που αναπτύχθηκαν παρατήρησα πως ο τρόπος σκέψης και ζωής του συνομιλητή μου είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την παράδοση, λόγω της αποκλειστικής του ενασχόλησής με την παραδοσιακή μουσική και την διαμόρφωση μίας διαφορετικής αισθητικής από εκείνη του νέο-νησιώτικου ρεπερτορίου που ανθίζει στις μουσικές εκδηλώσεις της σύγχρονης εποχής. Τα καλοκαίρια μαζί με τον συνεργάτη του Μανώλη Δελέντα στο βιολί πλαισιώνουν τα μοναδικά αμιγώς παραδοσιακά πανηγύρια του νησιού στα χωριά του Κώστου και τον Πρόδρομου. Η πρώτη μου συνέντευξη με τον Φανούρη αποδείχτηκε καρποφόρα γύρω από την δραστηριότητα των νέων παραδοσιακών μουσικών στο νησί ενώ παράλληλα γέννησε νέα ερευνητικά ερωτήματα.

Λίγες μέρες αργότερα, στις 9 Μαΐου, συνάντησα τον Θοδωρή Κρητικό από τις Λεύκες. Η συνέντευξή μας πραγματοποιήθηκε στο καφέ «Ράμνος» στο χωριό των Λευκών. Ο Θοδωρής γεννήθηκε στις Λεύκες το 1959 και ανήκει σε διαφορετική γενιά μουσικών από εκείνη του Φανούρη, την «μεσαία γενιά» όπως την ονομάζω, η οποία συνδέει τους παλαιούς οργανοπαίχτες του 20^{ου} αιώνα με τους σύγχρονους. Ο Θοδωρής από την ηλικία των δεκαεπτά ετών, το '76, ως αυτοδίδαχτος μουσικός ξεκίνησε να παίζει μπουζούκι και να τραγουδάει επαγγελματικά με τον Νίκο Αρκουλή στην κιθάρα, τον Γιάννη Κοντό στα ντραμς και τον Νίκο Κρητικό στα φωνητικά στο κέντρο «Χαραυγή» των Λευκών. Ήταν από τα πρώτα ντόπια λαϊκά συγκροτήματα που δημιουργήθηκαν και δραστηριοποιήθηκαν στο νησί και κατάφεραν να εκτοπίσουν τα φιλοξενούμενα μουσικά σχήματα από την γειτονική Νάξο. Με αυτόν τον τρόπο άρχισαν να διαμορφώνονται σταδιακά καινούργια παριανά συγκροτήματα όπου τα πανηγύρια και τα γλέντια του νησιού πλαισιώνονταν πλέον από παριανούς μουσικούς και όχι Αξιώτες. Ο Θοδωρής αναφέρει χαρακτηριστικά πως:

(...)δεν θα το πω εγωιστικά... θεωρώ ότι τα πρώτα βήματα για τις μετέπειτα εκδηλώσεις και πανηγύρια και για τους μετέπειτα μουσικούς που έχει αυτήν την στιγμή η Πάρος, θέλω να το λέω και υπερηφανευόμεθα με τον Νικόλα ότι εμείς το ξεκινήσαμε... όταν ήμασταν 16-17 χρονών που ξεκινήσαμε να παίζουμε δεν υπήρχε εδώ ούτε ωδείο ούτε δάσκαλος ούτε τίποτα... Εμείς πηγαίναμε στην εκκλησία και ψάλαμε βυζαντινή μουσική, ένας δάσκαλος εδώ, με δίφωνα, με τρίφωνα, ευρωπαϊκά και βυζαντινά και από εκεί κολλήσαμε το μικρόβιο με τον Νικόλα και με ένα άλλο παιδί που έπαιζε και αυτός ντραμς και από εκεί κολλήσανε πάρα πολλά παιδιά. Δηλαδή αυτό έγινε όταν ξεκινήσαμε εμείς να παίζουμε ήταν το... 1977,1976. (...) Παιδάκια στο μαγαζί του πατέρα του... Μετά πήραμε την πρώτη μας μικροφωνική, κάποια μικρόφωνα και ξεκινήσαμε σιγά σιγά. Είχαμε και έναν γέρο που έπαιζε κλαρίνο εδώ, (αναφέρεται στον παλαιό κλαρινίστα Νικόλαο Βιτζηλαίο, τον γνωστό «Κλαρίνο», με τον οποίον συνεργάστηκε για αρκετά χρόνια στα πανηγύρια των Λευκών)(...) και μαζί σιγά σιγά ξεκινήσαμε και ερχόντουσαν τα παιδάκια, οι πιο μικροί από εμάς και μας βλέπανε και από εκεί ξεκίνησε το μεγάλο κύμα! Γιατί θεωρώ πως αυτή τη στιγμή γίνεται μία καλή δουλειά στην Πάρο! Αρκετά καλή τουλάχιστον όσο μπορούμε να πούμε... Εμείς αυτοδίδαχτοι μην φανταστείς!(Κρητικός 2022)

Παρόλο που ο Θεωρής για 25 χρόνια έζησε στην Αθήνα, λόγω εργασίας ως μηχανικός αεροπλάνων, επισκεπτόταν πολύ συχνά την Πάρο για να συμμετέχει όλα αυτά τα χρόνια στα πανηγύρια και τις μουσικές εκδηλώσεις που τον καλούσαν. Από τις αρχές του '00 συνεργάστηκε με ένα από τα δημοφιλέστερα σύγχρονα παριανά συγκροτήματα, τους «DeLaParo» πλαισιώνοντας το λαϊκό ρεπερτόριο του σχήματος σε μουσικά αφιερώματα των Τσιτσάνη, Ζαμπέτα, Θεοδωράκη κ.α. Ο συνομιλητής μου εξ αρχής έδειχνε ενθουσιασμένος για τον λόγο της συνάντησής μας και πάρα πολύ πρόθυμος να αφηγηθεί για τους μουσικούς της παλαιάς γενιάς και την προσωπική του μουσική δράση στο νησί. Το καλό κλίμα της συνέντευξης και η χημεία που αναπτύχθηκε με οδήγησε να αποδεχτώ το κάλεσμα του συνομιλητή μου το ίδιο βράδυ σε ένα ιδιωτικό γλέντι που θα έπαιζε μπουζούκι, στο καζάνι του Δαβερώνα στην Νάουσα. Μέσω του Θεωρή κατάφερα να συμμετέχω σε ένα συλλογικό «γλέντι της παρέας» που χωρίς την γνωριμία μας δεν θα μπορούσα να έχω πρόσβαση και πόσο μάλλον σε έναν ιδιωτικό χώρο. Από αυτήν την επίσκεψή μου στο καζάνι γνωρίζοντας και άλλους μουσικούς ξεκίνησαν τις επόμενες μέρες οι συμμετοχικές μου παρατηρήσεις και σε άλλα συμμετοχικά γλέντια του νησιού.

Συνεχίζοντας την ερευνητική μου δραστηριότητα στις 24 Μαΐου επισκέφτηκα το Πίσω Λιβάδι για να γνωρίζω τον πληροφορητή μου Μανώλη Δελέντα. Ο Μανώλης γεννήθηκε στην Μάρπησσα το 1981 και ανήκει, όπως και ο Φανούρης με τον οποίο

συνεργάζεται, στην σύγχρονη γενιά μουσικών του νησιού. Είναι από τους πρώτους νέους ντόπιους που ασχολήθηκαν επαγγελματικά με το βιολί και η δραστηριότητά του έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διάδοση του βιολιού διαμορφώνοντας την πρώτη γενεά «βιολιών» του νησιού. Μέχρι και την γενιά του Μανώλη και του Φανούρη στο λαούτο, τα «βιολιά» ήταν δυσέυρετα στο νησί και οι μοναδικοί βιολιστές και λαουτιέρηδες που δραστηριοποιούνταν στην Πάρο ταξίδευαν από την γειτονική Νάξο. Ο Μανώλης είναι και αυτός ένας αυτοδίδαχτος μουσικός, γνήσιος υποστηρικτής της παραδοσιακής μουσικής και του νησιώτικου ρεπερτορίου. Η συζήτησή μου με τον Φανούρη με οδήγησε στην περιέργεια να γνωρίσω την μουσική του συνεργασία με τον Μανώλη για ερωτήματα που αφορούν την επιβίωση και διατήρηση του παραδοσιακού ρεπερτορίου στο νησί. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά:

(...)Θυμάμαι στον Κώστο που κάναμε δύο, για εμένα ήταν τα πιο ζεστά. Ή του Προδρόμου που είναι ξέρεις πλατεία...(αναφέρεται στα παραδοσιακά πανηγύρια του Κώστου και του Προδρόμου που παίζει με τον Φανούρη τα καλοκαίρια)(...) Σε όλα νησιώτικα παίζουμε αλλά έχει να κάνει πως πλασάρεται αυτό. Και ο 15Αύγουστος νησιώτικα είναι αλλά είναι βεγγαλικά, είναι χορευτικά είναι λίγο folklore αυτό θέλω να πω.(...)Υπάρχει αλλά δεν το προτιμούνε! (...)είναι συγκεκριμένο κομμάτι κόσμου που θα πάει να ακούσει... Το μεγαλύτερο κομμάτι όμως θα ακούσει(...)Νεοναξιώτικο; Λαϊκόσκυλάδικο; Είναι ένα μείγμα...(...)Δηλαδή είναι όλο το πράγμα, είναι ο ηχητικός εξοπλισμός, τι πετάλια θα βάλω πριν, με τι ήχο θα παίξω... Μα αφού δεν παίζεις με ηλεκτρικό όργανο παίζεις με φυσικό, ξύλινο εννοώ, με ηχείο. Τι χρειάζεται; Γιατί εστιάζουμε εκεί; Εκεί εστιάζουμε όμως... Οι μουσικοί εννοώ. Το πως θα βγω... Και έχει αυτόν τον ήχο που μοιάζει με αρμόνιο δεν είναι... Το βιολί έχει γρατζουνιά, έτσι; (Δελέντας 2022)

Σήμερα οι δύο συνομιλητές μου Μανώλης και Φανούρης μαζί με τον Κίμωνα στο κανονάκι είναι από τους λίγους οργανοπαίχτες που δραστηριοποιούνται μουσικά την περίοδο του χειμώνα και όχι αποκλειστικά στην τουριστική σεζόν του καλοκαιριού στα μαγαζιά του «Πινόκλη» της Παροικιάς και του «Τακίμι» της Νάουσας. Μέχρι τις αρχές του καλοκαιριού όπου παρέμενα στο νησί λόγω εργασίας είχα ήδη ολοκληρώσει τις πρώτες συνεντεύξεις και τις συμμετοχές μου σε ορισμένα από τα τοπικά γλέντια.

Κατά την επιστροφή μου στην Αθήνα επισκέφτηκα στις 5 Ιουλίου τον τέταρτο συνομιλητή μου Νίκο Τσαντάνη, μόνιμο κάτοικο Αθηνών, όπου πραγματοποιήσαμε μία διπλή συνέντευξη με την σύζυγό του Διονυσία Παππούλη. Καθ' όλη την διάρκεια της ερευνητικής μου πορείας στην Πάρο άκουγα συχνά από ντόπιους πληροφορητές για την μεγάλη καλλιτεχνική και ερευνητική δραστηριότητα του

πληροφορητή μου γύρω από την παριανή τσαμπούνα και αυτός ήταν και ο λόγος που επέμενα για αρκετούς μήνες στην γνωριμία μας. Ο Νίκος Τσαντάνης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1978 και είναι ο πρώτος τσαμπουνιέρης νέας γενιάς, δραστήριος μουσικός στην Πάρο και την Αντίπαρο, που επανέφερε την τσαμπούνα στα πανηγύρια και τα γλέντια του νησιού μετά από δεκαετίες απουσίας της. Το πρώτο ερέθισμα για την ενασχόληση του με την τσαμπούνα ήταν ένας ηλικιωμένος τσαμπουνιέρης που περπατούσε στις Λεύκες με την τσαμπούνα του τις Απόκριες του '96. Ξεκίνησε να παίζει τσαμπούνα ως αυτοδίδαχτος αντλώντας υλικό από κασέτες και ηχογραφήσεις των παριανών τσαμπουνιέρηδων. Το σημαντικό έργο του συνέβαλε στην τοπική αναβίωση του οργάνου και παράλληλα ενέπνευσε πολλούς νέους παριανούς να ασχοληθούν με την τσαμπούνα και την παραδοσιακή μουσική. Η συμβολή του Νίκου προς την αναβίωση του οργάνου στην σύγχρονη εποχή διευρύνεται με την ερευνητική πτυχιακή εργασία στο πλαίσιο σπουδών του στο ΤΕΙ της Άρτας, η οποία αποτελεί την πρώτη επιστημονική δημοσίευση για την τσαμπούνα από έναν οργανοπαίκτη του οργάνου. Την τελευταία δεκαετία ο συνομιλητής μου επισκέπτεται το νησί πολύ συχνά για να συμμετέχει στους τοπικούς γάμους και τα πανηγύρια του καλοκαιριού. Έχει συνεργαστεί με τους περισσότερους μουσικούς του νησιού, το συγκρότημα «DelaParo», τον Νίκο Οικονομίδα και την Κυριακή Σπανού κ.α παίζοντας κυρίως κλαρίνο και εμβόλιμα τσαμπούνα.

Η συνέντευξή μας διήρκησε αρκετές ώρες καθώς τα ζητήματα προς συζήτηση γύρω από την προσωπική του μουσική δραστηριότητα αλλά και για το γενικότερο γλεντικό πλαίσιο της Πάρου ήταν αρκετά και τα ερευνητικά μου ερωτήματα ακόμη περισσότερα. Η συζήτηση εμπλουτίστηκε με την συμμετοχή της Διονυσίας, μουσικολόγο και καθηγήτρια θεωρητικών, γύρω από τα σύγχρονα τοπικά γλέντια της Πάρου στα οποία η ίδια δραστηριοποιείται ως παραδοσιακή τραγουδίστρια για πάνω από μία δεκαετία. Η προσπάθεια από πλευράς μου να πραγματοποιήσω συνέντευξη με δύο συνομιλητές ήταν εξ αρχής μία επιθυμία μου και με την ευκαιρία αυτή κατάφερα να σχεδιάσω και να υλοποιήσω κάτι καινούργιο ερευνητικά που δεν είχα μέχρι στιγμής δοκιμάσει.

Μετά την ολοκλήρωση της συνάντησης στην Αθήνα η επιστροφή μου στο πεδίο τον μήνα του Ιουλίου ήταν σχεδόν απαραίτητη λόγω νέων ερευνητικών ερωτημάτων που θα εφαρμόζονταν σε δύο ακόμη συνεντεύξεις. Ο επόμενος συνομιλητής μου είναι ο Νίκος Αρκουλής, κιθαρίστας από τις Λεύκες, με τον οποίο γνωριστήκαμε στο γλέντι του Δαβερώνα την νύχτα που επισκέφτηκα την παρέα με τον Θοδωρή Κ. Η συνέντευξή μας πραγματοποιήθηκε στις 13 Ιουλίου στο λιμανάκι της Νάουσας. Οι δύο συνομιλητές μου συνεργάζονται μουσικά στην Πάρο από το '76 και η επαφή μας στο γλέντι μου γέννησε την περιέργεια να συζητήσουμε για τα γλέντια των Λευκών αυτής της εποχής. Ο Νίκος γεννήθηκε το 1960 και ανήκει στην μεσαία γενιά μουσικών που γεφυρώνει το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα με την σύγχρονη εποχή.

Από την ηλικία των 16 ετών συμμετείχε στα γλέντια και τα λαϊκά πανηγύρια των Λευκών στο μαγαζί του πατέρα του «Χαραυγή» και στην ταβέρνα του «Κλαρίνου» από το '76 μέχρι το '97. Ήταν από τα πρώτα παριανά συγκροτήματα που δημιουργήθηκαν στο νησί μαζί με τους Θοδωρή Κρητικό στο μπουζούκι, Γιάννη Κοντό στα ντραμς και Νίκο Κρητικό στα φωνητικά. Την ίδια περίοδο ο Νίκος με τον Θοδωρή συνεργάστηκαν με τους παλιούς μουσικούς των Λευκών, τον «σαντουριέρη» Τάσο Ραγκούση και τον «κλαρίνο» Νικόλαο Βιντζηλαίο, οι οποίοι ήταν τότε σε μεγάλη ηλικία. Από το '86 συνόδευσε παίζοντας λαούτο τους χορευτικούς συλλόγους του νησιού σε παραστάσεις στην Πάρο και το εξωτερικό και για αρκετά χρόνια συνεργάστηκε με το δημοφιλές συγκρότημα «Delarago» στα πανηγύρια και τους γάμους του καλοκαιριού. Για την δημιουργία του πρώτου μουσικού σχήματος της εποχής ο Νίκος αφηγείται πως:

Κάποιος λοιπόν που μας άκουσε τότε, μιλάμε για το '75 εμείς ήμασταν 15-16 χρονών,(...), παρατσούκλι και αυτός «Τσαμπουνάρης», μου λέει «βρε σεις! Αφού δεν υπάρχουν όργανα και έρχονται οι Αξιώτες δεν θέλετε να φτιάξουμε μία ορχήστρα να παίζουμε εμείς στο μαγαζί του πατέρα σου;». Μας έβαλε στα αίματα και ξεκινήσαμε να κάνουμε την πρώτη μας εμφάνιση, την κάναμε Πάσχα του '76 μέσα στο «Αγνάντιο»(...)και ήταν η πρώτη φορά που παίξαμε... Είχε πάρα πολύ μεγάλη πλάκα! Με έναν ενισχυτή όλοι πάνω... Το πολύ ωραίο της υπόθεσης είναι ότι πιτσιρικάδες όταν αρχίσαμε να παίζουμε όλοι οι παλιοί τότε, δεν υπήρχε μέσα στο χωριό τότε η δυνατότητα, σε οποιοσδήποτε γιορτές που υπήρχανε τον χειμώνα, του Αι Γιαννιού, του Αι Γιώργη, του Αι Σπυριδώνα κτλ παίρνανε τους δύο πιτσιρικάδες την βραδιά των σπιτιών μέσα. Και είχαμε φτιάξει δύο ραδιοφωνάκια μικρούς ενισχυτές τα οποία τα είχαμε ενώσει και ήμασταν πια το φαινόμενο, γινότανε το έλα να δεις όταν εμφανιζόμασταν! Οπότε άρχισε σιγά σιγά το Αξιώτικο να μαζεύεται λιγάκι...(Αρκουλής 2022)

Μέσω της συνέντευξης με τον Νίκο Αρκουλή οι συναντήσεις μου με τους παριανούς μουσικούς είχαν ολοκληρωθεί. Μετά από δύο μέρες, στις 15 Ιουλίου, πραγματοποίησα την τελευταία συνέντευξη στο πεδίο αυτή τη φορά με έναν ερευνητή της παριανής μουσικής παράδοσης, τον Μανώλη Χανιώτη. Ο λόγος συνάντησής μας είναι η ερευνητική δραστηριότητά του συνομιλητή μου μέσω των καταγραφών από οργανοπαίχτες της εποχής και το έργο του γύρω από την διάδοση και διάσωσή τους. Ο Μανώλης Χανιώτης γεννήθηκε στις Λεύκες το 1948, υπήρξε μαθητής του Σίμωνα Καρά στην βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική και είναι απόφοιτος του Ωδείου Αθηνών με πτυχίο ιεροψάλτη και μουσικοπαιδαγωγού.

Το έργο του για την παριανή παράδοση ξεκινά με την διοργάνωση του πρώτου μουσικοχορευτικού συλλόγου Λευκιανών στην Αθήνα το '76. Μόλις στην ηλικία των

δεκαεπτά ετών, το 1965, ξεκίνησε την πρώτη συστηματική μελέτη και καταγραφή φωνητικών και οργανικών τραγουδιών της Πάρου που διήρκεσε μέχρι το 2001, όπου «με ένα μαγνητόφωνο στο ώμο» κατέγραψε οργανοπαίχτες και τραγουδιστές της εποχής σε κάθε χωριό του νησιού. Την συλλογή αυτή κατέγραψε σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία. Λόγο της μεγάλης του αγάπης και ενασχόλησης με την παραδοσιακή παριανή μουσική του αποδόθηκε στις Λεύκες το προσωνύμιο «Παραδοσιακός». Ο κ. Μανώλης από την αρχή ήταν πολύ πρόθυμος να με βοηθήσει και να λύσει πολλές απορίες μου γύρω από το πλαίσιο των καταγραφών του αλλά για τους παλαιούς μουσικούς που εκείνος γνώρισε και συνεργάστηκε μαζί τους και σίγουρα φάνηκε ενθουσιασμένος γύρω από την ερευνητική μου δραστηριότητα που ο ίδιος ξεκίνησε πριν από περίπου εξήντα ολόκληρα χρόνια.

4.1.β Οι τσαμπουνιέρηδες νέας γενιάς και οι Πανκυκλαδικές συναντήσεις λαϊκών πνευστών: Η αναβίωση της τσαμπούνας

Από την δεκαετία του '50 και κυρίως του '60 η τσαμπούνα άρχισε να υποχωρεί από τον πρωταγωνιστικό της ρόλο στις γιορτές και τα πανηγύρια του νησιού και να αποκτά δευτερεύουσα και συμπληρωματική δράση ενώ τις επόμενες δεκαετίες απουσίαζε εντελώς από τον γλεντικό τρόπο ζωής των παριανών. Οι λόγοι εξαφάνισης και εκτόπισης του οργάνου είναι το κύμα της μεγάλης και μαζικής μετανάστευσης και της σταδιακής εξάπλωσης του τουρισμού σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της δισκογραφίας, των νέων μέσων παραγωγής και την διάδοση των «καλών οργάνων» (κλαρίνο, σαντούρι και αργότερα βιολί και το λαούτο).

Κατά αυτόν τον τρόπο οι τσαμπουνιέρηδες εκτοπίστηκαν από το πεδίο των μεγάλων πανηγυριών του νησιού και έπαιζαν κυρίως στα μικρά γλέντια της παρέας. Η τσαμπούνα άρχισε να ανήκει πλέον στο αγροτο-κτηνοτροφικό παρελθόν. Οι παίχτες άρχισαν να υποχωρούν σταδιακά, ελάχιστοι συνέχισαν να παίζουν σε ορισμένες περιστάσεις ενώ κάποιοι άλλοι λόγω μεγάλης ηλικίας άρχισαν να φεύγουν από την ζωή. Οι παλιοί παίχτες, οι περισσότεροι ηλικιωμένοι, σχεδόν ντρεπόντουσαν να παίξουν δημόσια και το θεωρούσαν κάτι που πλέον είχε ξεχαστεί. Η τσαμπούνα άρχισε να δραστηριοποιείται περισσότερο στα μικρότερα γλέντια της παρέας σε σπίτια, σε ονομαστικές εορτές ενώ διατήρησε την παρουσία της την περίοδο της Αποκριάς. Από την γενιά των παλαιών τσαμπουνιέρηδων που γεννήθηκαν τις δεκαετίες του '20-'30 η επόμενη γενιά παιχτών είναι αυτοί που γεννήθηκαν την δεκαετία του '80. Κατά αυτόν τον τρόπο παρατηρείται ένα μεγάλο ηλικιακό, πολιτισμικό και αισθητικό χάσμα ανάμεσα στην παλαιά και την νέα γενιά παιχτών.

Οι λόγοι αναβίωσης της τσαμπούνας και του ρεπερτορίου της στην Πάρο ξεκινά αφενός με τον πρώτο, και μοναδικό για αρκετά χρόνια, τσαμπουνιέρη νέας γενιάς, ερευνητή και κατασκευαστή Νίκο Τσαντάνη που υπήρξε η αφορμή έμπνευσης και παρότρυνσης πολλών νέων Παριανών να ασχοληθούν με την τσαμπούνα και

αφετέρου με την διοργάνωση των Παγκυκλαδικών συναντήσεων λαϊκών πνευστών που υπήρξε η αφορμή για πολλούς παλαιούς παίχτες του νησιού να ξαναπαίξουν τσαμπούνα μετά από αρκετά χρόνια αδράνειας.

Με τον Νίκο Τσαντάνη γνωριστήκαμε στο σπίτι του στην Αθήνα το φετινό καλοκαίρι. Δικαίως έχει χαρακτηριστεί και αναγνωριστεί ως αναβιωτής της παριανής τσαμπούνας αφού ήταν ο πρώτος νέος που καταπιάστηκε και ασχολήθηκε επαγγελματικά με την τσαμπούνα σε μία περίοδο όπου οι παλιοί ενεργοί τσαμπουνιέρηδες ήταν αρκετοί αλλά οι περισσότεροι ηλικιωμένοι και με περιορισμένη μουσική και επαγγελματική δραστηριότητα. Ο Νίκος περιγράφει το πρώτο του ερέθισμα με την παριανή τσαμπούνα και το ενδιαφέρον που του προκάλεσε για την μετέπειτα ενασχόλησή του:

(...)έχω κατέβει στην Πάρο χειμώνα και με έχει πάρει ένας γνωστός(...) να βολτάρουμε χειμώνα στη Πάρο. Κάποια στιγμή έχουμε πάει προς τους Αγίους Πάντες βόλτα και κατεβαίνουμε και σκάμε μέσα στις Λεύκες. Ήταν Απόκριες, Φλεβάρης, (...), και στο πλακόστρωτο περνάνε μπροστά μας τσαμπούνα-τουμπάκι και παίζουμε μέσα στο δρόμο. Σοκ εγώ! Δεν θυμάμαι αν είχα δει τσαμπούνα, αν είχα δει πιο μικρός.(...) Ήταν '95 ή '96. Και ρωτάει(ο φίλος): «που πάτε»; Λέει «στο καφενείο». Δηλαδή οι τύποι είχαν βγει την βόλτα τους να πάνε στο καφενείο να δουν τηλεόραση με τους άλλους και είχανε και την τσαμπούνα μέσα και παίζανε, έτσι απλά! Παρκάρουμε τους παίρνω από πίσω έτσι από μακριά, μπήκαν οι τύποι στο καφενείο, αφήσανε την τσαμπούνα και βλέπανε «χρυσό κουφέτο»(...)Και του λέω εγώ αυτουνού: «κανένα τουμπάκι θα βρούμε»; «Τουμπάκι, μου λέει, δεν ξέρω αλλά τσαμπούνα έχουμε μια που την έχουμε πάρει και κάθεται. Θες να την πιάσεις;» «Φέρτηνα...». Αυτή ήταν η πρώτη επαφή...

Ήταν μία τσαμπούνα που είχαν αγοράσει από έναν άνθρωπο στην Αθήνα, που δεν έπαιζε, ήθελε ρύθμιση... τίποτα καθόλου. Δοκίμαζα εγώ, δεν έμπαινε ο αέρας μέσα είχε διάφορα τεχνικά. Και μου δώσανε το τηλέφωνο του ανθρώπου στην Ηλιούπολη(...)πήγα την έφτιαξε να παίζει λίγο καλύτερα και μου έδωσε και ένα μονοτσάμπουνο.(...)μου έδωσε και πως το πιάνουμε και μου έπαιξε και ένα σκοπό μπροστά μου και είδα πως το πιάνουνε. Και μετά ξεκίνησα μοναχός μου τελείως. Χωρίς να έχω επαφή με μελωδικό όργανο μέχρι τότε. Ότι ακούει το αυτί. Ρωτώντας μου έδωσαν κάποιες κασέτες από γλέντια παλιά και άρχισα να ακούω μελωδίες κτλ αλλά πάρα πολύ απλά.(...)

Έπαιζα, ήταν Πάσχα ο πατέρας μου έπαιζε τουμπάκι όπως και όλοι οι παλιοί, απλά παίζανε τουμπάκι. Πηγαίναμε στον θείο τον τάδε παίζαμε μία τσαμπουνιά, έτσι για το καλό! Αυτοί όλοι οι άνθρωποι είχανε ακούσματα τσαμπούνας, δηλαδή ο κοντινός θείος μου έπαιζε ο πατέρας του τσαμπούνα πολύ καλή και αυτός έπαιζε τουμπάκι. Και μου έχει πει την φοβερή ατάκα «Κοίταξε βρε Νίκο καλά το πας αλλά η τσαμπούνα δεν είναι κλαρίνο», αυτός εννοούσε ότι στην τσαμπούνα δεν παίζεις ταραραρα(τραγουδάει μελωδικά) αυτά τα πραγματάκια. Και κάποια στιγμή αυτό μου βγήκε πολύ αυτόματα αλλά πέρασαν χρόνια. Μετά ασχολιόμουν με την τσαμπούνα μου άρεσε, έπαιζα και τουμπελέκι, άρχισα να πηγαίνω σε δουλειές να πηγαίνουμε σε γάμους, σε γλέντια με παιδιά της ηλικίας μου(...). Το χειμώνα στην Αθήνα, καλοκαίρια στην Πάρο.(Τσαντάνης 2022)

Ο Νίκος ξεκίνησε μία διαδικασία βιωματικής εξερεύνησης, προσωπικής συναναστροφής και συνεντεύξεων με τους παλιούς τσαμπουνιέρηδες, την ακρόαση και καταγραφή του ρεπερτορίου από κασέτες και ηχογραφήσεις τους σε γλέντια, με στόχο την εκμάθηση της τεχνικής, του ρεπερτορίου και του τοπικού ιδιώματος του οργάνου. Το έντονο ενδιαφέρον, η έρευνα και η πρακτική ενασχόλησή του με την τσαμπούνα σε συνδυασμό με το νεαρό της ηλικίας του, προκάλούσε έκπληξη τόσο και στους παλαιούς παίχτες όσο στο παριανό κοινό:

Μετά άρχισαν να τυχαίνουν δουλειές να φεύγουμε από Αθήνα να πάμε στην Πάρο επί τούτου(...). Με αφορμή ότι πήγαινα να παίξω τουμπελέκι έπαιζα και τσαμπούνα, ένα-δυό κομμάτια όσα μπορούσα και υπήρχε από κάτω το «οο ένας νέος που παίζει τσαμπούνα». Δηλαδή όταν εγώ άρχισα να ασχολούμαι ο επόμενος από εμένα ήταν 55-60 χρονών. Υπήρχε ένα τεράστιο κενό. Και είχε τύχει να παίξω σε γάμο και να 'ρθει τσαμπουνιέρης που ήταν καλεσμένος και μου λέει «να παίξω μία;», λέω εννοείται! Και να βγει να παίζει και να γίνει χαμός γιατί ήτανε τσαμπουνιέρης πολύ σπουδαίος. Τώρα έχει αλλάξει αυτό έχουνε βγει νέα παιδιά, υπάρχει κίνηση(...).

Όταν εγώ έτυχε να είμαι πάλι χειμώνα στην Πάρο σε ένα σπίτι και παρέα(...) και ήταν εκεί ο Βασίλης ο Σκαραμαγκάς, παρατσούκλι «Κοτάκης», για εμένα ο καλύτερος τσαμπουνιέρης του νησιού! Ζει ο άνθρωπος είναι 90 τόσο χρονών. Και κάποια στιγμή βάζουν στο κασετόφωνο μία κασέτα που παίζει αυτός, παλιό γλέντι. Και ακούω και παθαίνω πλάκα! Και λέω: «πως μπορώ να πάρω την κασέτα να την αντιγράψω;». Και μου λέει «να τον ρωτήσουμε τον άνθρωπο γιατί κάποια στιγμή αυτή η κασέτα είχε κυκλοφορήσει και κάποιος είχε κάνει πειρατεία», την είχε αντιγράψει και την πούλαγε χωρίς ο άνθρωπος να

το ξέρει καν!(...) Λέω «κ. Βασίλη μπορώ να την πάρω την κασέτα να την αντιγράψω;» Μου λέει: «τι να την κάνεις;», «Ε λέω μου αρέσει και εντάξει σκέφτομαι ότι ίσως θέλω να μάθω τσαμπούνα». «Να μάθεις τσαμπούνα, γιατί;» Γιατί να μάθει ένας νέος τσαμπούνα; Ήταν κάπως έτσι η αντιμετώπιση... «Ε λέω μου αρέσει...» «Ε καλά πάρτην, άμα νομίζεις ότι μπορείς...». Δηλαδή νομίζανε ότι δεν μπορεί ένας νέος να το κάνει, δεν θα βοσκήσει σε πρόβατα, δεν θα έχει ακούσματα, δεν θα το ζήσει, ότι δεν γίνεται! «Αλλά άμα θες κάντο, ότι νομίζεις!» Όταν μετά άρχισα να βγαίνω και να παίζω σε γάμους ήτανε πολύς ο κόσμος που πήρε θάρρος να αρχίσει να παίζει και αυτός! (Τσαντάνης 2022)

Η μακροχρόνια ερευνητική διαδικασία μέσω συνεντεύξεων, ηχογραφήσεων, καταγράφων και αναλύσεων του ρεπερτορίου και της συγκριτικής μελέτης προσωπικών εκτελέσεων με εκείνες της παλαιάς γενιάς τσαμπουνιέρηδων ήταν πάνω απ' όλα ένα εργαλείο για την προσωπική εκμάθηση και εξέλιξή του στο όργανο αλλά και την κατανόηση του γενικότερου πολιτισμικού και αισθητικού υποβάθρου. Τα επόμενα χρόνια δημοσίευσε την πτυχιακή του εργασία στο ΤΕΙ της Άρτας με θέμα την τσαμπούνα στην Πάρο και την Σύρο η οποία αποτελεί το πρώτο επιστημονικό δημοσίευμα στην ελληνική βιβλιογραφία με θέμα την τσαμπούνα γραμμένο από έναν ενεργό τσαμπουνιέρη(insider)(Σχινάς 2015: 521).

Πολλοί νέοι Παριανοί ακούγοντας τον ήχο της τσαμπούνας από έναν νέο οργανοπαίχτη με μία σύγχρονη εκτελεστική προσέγγιση εμπνεύστηκαν και πήραν θάρρος για να ξεκινήσουν και εκείνοι να αναβιώνουν το όργανο. Σήμερα οι τσαμπουνιέρηδες νέας γενιάς είναι αρκετοί στον αριθμό και παράλληλα δραστήριοι οργανοπαίχτες. Ανάμεσά τους είναι η Αγγελική Κρητικού, μία από τις ελάχιστες γυναίκες οργανοπαίκτριες στην ιστορία της παριανής τσαμπούνας και ο αδελφός της Μάριος Κρητικός από την Παροικιά, ο συνομιλητής μου Φανούρης Πετρόπουλος από τα Μάρμαρα, ο μοναδικός νέος κατασκευαστής τσαμπούνας στην Πάρο, ο Βασίλης Τριαντάφυλλος από το Άσπρο Χωριό και ο Γιάννης Φαρούπος από την Αντίπαρο.

Εκτός από τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε η δράση των νέων τσαμπουνιέρηδων στην αναβίωση του οργάνου και του ρεπερτορίου του, μία ακόμη αφορμή δημόσιας επανεμφάνισης της τσαμπούνας, εκτός από τα πανηγύρια και τις εκδηλώσεις του καλοκαιριού, είναι η ετήσια διοργάνωση των τσαμπουνοσυνάξεων. Οι παγκυκλαδικές συναντήσεις διοργανώνονται από το 2001 με πρωτοβουλία της Νομαρχίας Κυκλάδων κάθε χρόνο και σε διαφορετικό νησί των Κυκλάδων. Οι συναντήσεις αυτές έδωσαν την ευκαιρία στους παλαιούς τσαμπουνιέρηδες να θυμηθούν την τέχνη τους και να ξαναπαίξουν δημόσια μετά από δεκαετίες. Τα πρώτα χρόνια ο μοναδικός νέος παίχτης που συμμετείχε από την Πάρο ήταν ο Νίκος Τσαντάνης, ενώ στις επόμενες συναντήσεις όπου η τσαμπούνα άρχισε να ακούγεται

και να διαδίδεται περισσότερο άρχισαν να εμφανίζονται όλο και περισσότεροι νέοι τσαμπουνιέρηδες. Ο Νίκος Τσαντάνης περιγράφει τις πρώτες συναντήσεις:

Γιατί εκείνη την εποχή το 2001 ήταν που ξεκίνησε και έγινε η πρώτη παγκυκλαδική συνάντηση λαϊκών πνευστών από την Νομαρχία και αυτό είχε τεράστιο αντίκτυπο ας πούμε στο να σταματήσουν οι άνθρωποι να ντρέπονται... Γιατί ντρεπόντουσαν!(...) Μετά άλλαξε πολύ και έπαιξαν ρόλο αυτές οι συναντήσεις. Την πρώτη χρονιά δεν το έμαθα καν. Την δεύτερη χρονιά πήγα ήταν δυο Παριανοί, ένα τακίμι τσαμπούνα-τουμπάκι και εγώ. Ήτανε στην Τζια η συνάντηση με εξαίρεση τους Τζιώτες, γιατί στην Τζια δεν σταμάτησε ποτέ να παίζει η τσαμπούνα, πάντα παίζανε όλες οι γενεές, με εξαίρεση τους Τζιώτες από όλα τα άλλα τα νησιά ήμουν με διαφορά ο πιο νέος! Δηλαδή ήμουν εγώ και μετά ήταν 55 οι επόμενοι! Και λόγω των συναντήσεων πριν ξεκινήσουν να μαθαίνουν νέοι ξανά εμφανίστηκαν τσαμπουνιέρηδες που το χαν παρατημένο... Δηλαδή άνθρωποι που ήταν 45, 50, 60, 65 που παίζανε κάποτε και την είχαν αφήσει γιατί ήτανε της παλιάς ζωής πράγμα αυτό! Και είδανε ότι αυτό το πράγμα πάει καλά! Το έδειχναν τα τοπικά κανάλια, μαθεύτηκε στις τοπικές εφημερίδες και ξαφνικά άρχισε να υπάρχει μία αναβίωση από τους ήδη παίχτες όμως...(Τσαντάνης 2022)

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αναγέννησης των παλαιών παριανών τσαμπουνιέρηδων ήταν ο παριανός τσαμπουνιέρης Γιώργος Σκιαδάς από την Αλυκή. Ο Νίκος Τσαντάνης αναφέρει χαρακτηριστικά πως :

(...)θυμάμαι την τρίτη χρονιά που είχα πάει ήταν στην Νάξο η συνάντηση και ήρθε και ένας από την Αλυκή ο Γιώργος ο Σκιαδάς, παρατσούκλι «Σαλούβαρδος», έχει πεθάνει και αυτός. Εγώ τον ήξερα τον άνθρωπο ήταν ένας ψαράς. Μα λέω «ο Σαλούβαρδος παίζει τσαμπούνα;» Και ήτανε μία τσαμπούνα χάλια μαύρα, με ένα στραβό κέρατο, με ένα μικρό τουλούμι μπαλωμένο και έπαιζε τις σκοπούς κουτσά στραβά. Και έρχεται την επόμενη χρονιά με καινούργια τσαμπούνα που λαμποκοπάει και παίζει τραγούδια και σκοπούς και χαμό. Δηλαδή είχε ένα πράγμα που το 'χε θαμμένο 40 χρόνια! Και πήγε εκεί είδε άλλους να παίζουν και να περνάνε καλά και σου λέει εδώ είμαστε... Και αυτός ο άνθρωπος μετά έπαιξε πάρα πολύ τσαμπούνα ήτανε και στο ΚΑΠΗ πηγαίνανε εκδρομές με το ΚΑΠΗ ανά την Ελλάδα η τσαμπούνα μαζί μέσα στο πλοίο, με οποιαδήποτε αφορμή έπαιζε τσαμπούνα πέθανε κάποια στιγμή είχε προβλήματα υγείας και λέγανε οι γιατροί και η γυναίκα του «η τσαμπούνα του έδωσε 10-15 χρόνια ζωής σίγουρα» το κουράγιο και η χαρά δηλαδή ερχόταν σε γλέντια να παίζει που δεν μπορούσε πια να περπατήσει και ήρθε και ακούμπησε στο πεζουλάκι και ήταν εκεί για να

παίζει τους 5 σκοπούς που ήθελε να παίξει. Γίνανε τέτοια πράγματα σε όλα τα νησιά από αυτή τη συνάντηση νομίζω. (Τσαντάνης 2022)

Το σημαντικότερο είναι πως οι παλιοί παριανοί τσαμπουνιέρηδες, αλλά και οι παίχτες όλων σχεδόν των Κυκλάδων, με εξαίρεση ότι στην Πάρο η τσαμπούνα ξεχάστηκε για περίπου τριάντα ολόκληρα χρόνια ενώ στα υπόλοιπα νησιά η δράση της δεν σταμάτησε εξ ολοκλήρου, ξαναζωντάνεψαν και αναβίωσαν οι ίδιοι πλέον, πέραν από τους νέους, την παλαιά τους τέχνη.

4.1.γ Οι «DelaParo»

Το 2003 δημιουργείται από τον Σπύρο Μπάλιο και τον Νίκο Παπαδάκη, ένας μικρός πόλος μουσικού ενδιαφέροντος γύρω από την παριανή και κυκλαδίτικη μουσική παράδοση. Το 2007 συγκροτείται το μουσικό σχήμα «DelaParo» από μία μικρή ομάδα ντόπιων μουσικών. Ο συνομιλητής μου Θεωδωρής Κρητικός στο μπουζούκι, μέλος του σχήματος από το '09, περιγράφει την δημιουργία και την εξέλιξη των «DelaParo» μέχρι σήμερα:

Οι Delararo δημιουργηθήκανε το... 2004, 2005; Ξεκινήσανε στην αρχή ο Σπύρος ο Μπάλιος βιολί, ο Νίκος ο Παπαδάκης λαούτο και κιθάρα, ο Μανώλης ο Ραγκούσης πλήκτρα και φωνή. Είχανε την Κική την Σπανού, την γυναίκα του Οικονομίδη τώρα,(...) από εμάς ξεκίνησε,(...) το λέω το από εμάς γιατί(...) στα πανηγύρια αυτά που μπορούσα να φεύγω από την δουλειά μου και να έρχομαι... ερχόμουνα. Από εμάς ξεκίνησε η Κική με λαϊκά, με συναυλίες με διάφορες παραστάσεις, αφιερώματα, Θεοδωράκη, Τσιτσάνη, Νταλάρα,(...) Ζαμπέτα... πολύ! Ήταν αυτοί οι τέσσερις στην αρχή.(...) παραδοσιακό το σχήμα, δηλαδή λαούτο, βιολί, ο Μανώλης έπαιζε πλήκτρα έπαιζε κάποια κομμάτια, παίρνανε και κανένα μπουζουξή όποτε μπορούσα εγώ από την δουλειά μου και κατέβαινα. (...) κάποια στιγμή το '08 νομίζω έφυγε η Κική, ερχόταν μετά η Διονυσία η Παππούλη.(...) Πολύ νησιώτικη φωνή η Διονυσία μου αρέσει πάρα πολύ!

Και από το 2009(...), με είχανε φάει πολλές φορές και εμένα τα παιδιά να κατεβαίνω για το λαϊκό κομμάτι του πράγματος,(...) μπήκα και εγώ στο συγκρότημα. Ο Νίκος ο Αρκουλής ήταν ήδη εκεί, είχε έρθει πριν από εμένα και έτσι πια στελεχωθήκε το σχήμα σαν πεντάδα. Και όταν θέλαμε και έξτρα... Πεντάδα, δηλαδή Μπάλιος βιολί, Παπαδάκης λαούτο, Αρκουλής κιθάρα, ο Μανώλης πλήκτρα και εγώ(μπουζούκι). Φωνές... τραγουδούσε ο Μανώλης, εγώ και ο Νίκος ο Αρκουλής και όταν ήταν τα μεγάλα πανηγύρια ή οι μεγάλοι γάμοι, γιατί μετά πηγαίναμε σε γάμους,

σε βαφτίσια, ήμασταν πια ξέρεις συγκρότημα ας πούμε δεμένο κτλ. Παίρναμε και την Διονυσία. Ή αν ήθελε κάποιος που είχε γάμο που ήτανε από το Αγρίνιο και ήθελε κλαρίνα... οπότε ερχόταν και κλαρίνο ή ήθελε λύρα κρητική... ερχόταν λύρα κρητική...(...) Και έτσι εδραιωθήκαμε με τους Delarago(...).

Θεωρώ ότι σαν Delarago είμαστε ένα ολοκληρωμένο συγκρότημα! Δηλαδή είμαστε ένα συγκρότημα που ξέφευγε από τα παραδοσιακά δεδομένα... (...) είχαμε πιο ευρύ φάσμα... παίζαμε από λαϊκά, ρεμπέτικα μέχρι σημερινά. Παίζαμε ποπ, παίζαμε ροκ... Ανάλογα με το τι ήθελε αυτός που μας έπαιρνε για δουλειά... (...) Είχαμε κάποια παιδιά που ερχόντουσαν εξτρά... (...) Κάναμε πολύ μεγάλους γάμους, έτσι; Με πολύ κοινό. Και στις εκδηλώσεις αυτές θεωρώ ότι... θα τον βγάλω το εαυτό μου έξω, και ο Μπάλιος και ο Παπαδάκης είναι πάρα πολύ καλοί μουσικοί. Και να το πω λίγο έτσι εγωιστικά και ο Μανώλης και εγώ πολύ καλές φωνές... Σίγουρα είχαμε ένα κοινό που μας αγαπούμε, που του αρέσαμε... (...) Κάναμε αφιερώματα εδώ πέρα Θεοδωράκη, Νταλάρα, Τσιτσάνη... τα οποία ήτανε καταπληκτικά! Φοβερές δουλειές! (Κρητικός 2022)

Το σχήμα έχει δώσει παραστάσεις παραδοσιακής μουσικής σε όλη την Ελλάδα και κυρίως στα καλοκαιρινά γλέντια της Πάρου, σε μουσικά φεστιβάλ της Παροικιάς και στις «διαδρομές στην Μάρπησσα», σε πολιτιστικές εκδηλώσεις και στα παραδοσιακά πανηγύρια του νησιού. Έχει συνεργαστεί με πλήθος καλλιτεχνών όπως ο Νίκος Οικονομίδης, ο Παντελής Θαλασσινός, η Μάρθα Μαυροειδή, ο Στάθης Κουκουλάρης και πολλούς άλλους. Έχει συμμετάσχει στις τηλεοπτικές εκπομπές «Κυριακάτικο τραπέζι», «Έχει γούστο», «Ελλήνων δρώμενα» κ.α. Το 2016 κυκλοφόρησε η πρώτη δισκογραφική δουλειά της ομάδας με τίτλο «βαθειά στο φώς, στην θάλασσα», σε συνεργασία με τον Στάθη Κουκουλάρη και την Μάρθα Μαυροειδή. Στο σχήμα έχουν συμμετάσχει επίσης ο συνομιλητής μου Νίκος Τσαντάνης στην τσαμπούνα και το κλαρίνο και ο Γιώργος Βεντουρής στο κοντραμπάσο. Ο Νίκος Τσαντάνης αφηγείται πως:

Εμείς σαν σχήμα που ήμασταν(...) δεν γουστάρουμε να το κάνουμε αυτό, να έρχεται ο καθένας και να σου ζητάει ότι σκυλάδικο ήτανε της μόδας! Είχαμε γράψει ότι εμείς είμαστε πληρωμένοι και παίζουμε αυτά που γουστάρουμε να γουστάρει και ο κόσμος... (...) εμείς προσπαθούσαμε να έχουμε κάποια στάνταρ, όχι απαραίτητα παραδοσιακά... (...) Πολλά χρόνια παίζαμε με τον Σπύρο τον Μπάλιο, την Κυριακή την Σπανού που τραγουδάει, τον Γιώργο τον Βεντουρή, τον Νίκο τον Παπαδάκη δηλαδή ήμασταν πολλά χρόνια συγκρότημα. Και με διάφορες προσθήκες ή αλλαγές. Από τότε που ήμασταν 17 χρονών μέχρι 30 τόσο... (...) Τώρα άμα

με καλέσουν να πάω για μια δουλειά που μου αρέσει πηγαίνω. Πολλές φορές σκάω σαν κλαρινιτζής(...) που θα παίξω και τσαμπούνα, θα τραγουδήσω κιόλας, πιο πολύ σαν κλαρίνο πηγαίνω.(...) όταν ήμουν Αθήνα ή Άρτα όταν σπούδαζα μπορεί να κατέβαινα και σε 15 γάμους μέσα στον χειμώνα, δηλαδή Σεπτέμβριο με Ιούνιο σε 15 γάμους σε 20! (Τσαντάνης 2022)

Τα τελευταία χρόνια οι «Delarago» πλαισιώνουν κάθε καλοκαίρι, όπως και το φετινό του 2022, το πανηγύρι του «Καράβολα» στις Λεύκες. Η αγάπη του παριανού κοινού για το συγκρότημα είναι μεγάλη ενώ έχουν αποκτήσει το προσωπικό τους κοινό, κόσμο που συμμετέχει αποκλειστικά σε συγκεκριμένα πανηγύρια του καλοκαιριού για να τους ακούσει. Σαν σχήμα έχει διαμορφώσει αρκετές συνεργασίες με εμβόλιμους μουσικούς, ντόπιους ή μη, ανάλογα με την περίπτωση και τα όργανα που ταιριάζουν στον χαρακτήρα του κάθε γλεντιού και γάμου. Η κατάλληλη διαμόρφωση του ρεπερτορίου και της συμμετοχής των μουσικών ανάλογα με την περίπτωση δείχνει μία ευελιξία στην προσαρμογή των μουσικών. Σήμερα, το συγκρότημα των «Delarago» αποτελεί μία γέφυρα ανάμεσα στην σύγχρονη εποχή και την παράδοση λόγω της διατήρησης της αισθητικής του νησιώτικου ρεπερτορίου και της κατάλληλης προσέγγισής της στο τοπικό πλαίσιο του σύγχρονου πανηγυριού.

4.2 Οι γιορτές και τα πανηγύρια του φθινόπωρου: Το γλέντι των καζανιών

Κάθε φθινόπωρο στην Πάρο, τους μήνες Οκτώβριο και Νοέμβριο, είναι η εποχή των «καζανιών» όπου γίνεται η απόσταξη και η παραγωγή της τοπικής σούμας. Το καζάνι ονομάζεται και «ρακιδιό» αφού το προϊόν που παράγεται είναι το ρακί(Ρούσσου και Μενέγος 2004: 61). Η απόσταξη των καζανιών συνέβαινε από πολύ παλιά στο νησί και ήταν μία δύσκολη διαδικασία, επίπονη και εξαντλητική αφού τα μέσα της εποχής ήταν περιορισμένα.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες τα καζάνια έχουν εξελιχθεί και η παραγωγή είναι σαφώς πιο γρήγορη και εύκολη από το παρελθόν. Σήμερα τις περισσότερες φορές το «καζάνιασμα» καταλήγει σε μεγάλο γλέντι αφού οι παρέες δεν λείπουν ποτέ από την διαδικασία. Όχι πια με την ίδια ευρύτητα όπως πριν από την πανδημία. Η απόσταξη είναι μία αφορμή για να μαζευτούν φίλοι και μουσικοί και να γιορτάσουν την παραγωγή του τοπικού ποτού. Πρόκειται για ένα συλλογικό-αυθόρμητο γλέντι όπου όλοι μαζί προετοιμάζουν το φαγητό και οι μουσικοί συνοδεύουν τον χορό. Το γλέντι κρατάει μέχρι να βγει η ζεστή σούμα. Το καζάνι αποτελεί μία κοινωνική-συλλογική δραστηριότητα και όλοι είναι παρόντες στην φθινοπωρινή αυτή μάζωξη. Την εποχή του φθινοπώρου έρχονται στο νησί πολλοί επισκέπτες από την Αθήνα ή από άλλα νησιά του Αιγαίου μόνο για το γλέντι των καζανιών.

Στην Πάρο υπάρχουν σήμερα περίπου πενήντα ενεργά καζάνια που παράγουν σούμα και τα περισσότερα είναι οικογενειακά με μικρές παραγωγές. Τα δέκα από αυτά βρίσκονται στην Νάουσα. Τον Μάιο επισκέφτηκα ένα από τα καζάνια της Νάουσας, το καζάνι του Δαβερώνα που βρίσκεται κοντά στις Κολυμπήθρες, ένα υπερσύγχρονο σήμερα αποστακτήριο που λειτουργεί όλο τον χρόνο. Στο συγκεκριμένο καζάνι η αφορμή για γλέντι ξεκίνησε από την περίοδο της απόσταξης και καθιερώθηκε σταδιακά ως ένας χώρος συνάντησης μουσικών σχεδόν εβδομαδιαίως. Στις 9 Μαΐου γνώρισα τον Θοδωρή Κρητικό στις Λεύκες όπου πραγματοποιήσαμε συνέντευξη. Στο τέλος της συζήτησής μας ο Θοδωρής εξιστορούσε πως το παριανά γλέντια σήμερα δεν είναι μόνο τα «στημένα-folklore» πανηγύρια του καλοκαιριού αλλά τα σημαντικότερα είναι τα «αυθόρμητα γλέντια της παρέας». Την ίδια νύχτα τον ακολούθησα στο καζάνι του Δαβερώνα. Τον είχαν προσκαλέσει να παίξει μπουζούκι μαζί με τον φίλο και συνεργάτη του Νίκο Αρκουλή στην κιθάρα. Ο ιδιοκτήτης του καζανιού Γιώργος Δαβερώνας είχε φιλοξενούμενους από την Σύρο και με την αφορμή κάλεσε τους συνομιλητές μου για να παίξουν στο τραπέζι.

Το καζάνι ήταν ένας μεγάλος ενιαίος χώρος: στα αριστερά βρισκόταν το αποστακτήριο με τις χάλκινες δεξαμενές, στα δεξιά δύο μεγάλα μοναστηριακά τραπέζια και στο βάθος μία μικρή κουζίνα. Το γλέντι ξεκίνησε μετά το φαγητό και διήρκεσε περίπου έξι ώρες. Γύρω από ένα μεγάλο μοναστηριακό τραπέζι η παρέα ήταν περίπου είκοσι άτομα όπου όλοι τραγουδούσαν και χόρευαν. Το ρεπερτόριο ως επί το πλείστον ήταν λαϊκά τραγούδια των Τσιτσάνη, Ζαμπέτα, Χιώτη κ.α. Οι παριανοί σήμερα τρέφουν μία ιδιαίτερη συμπάθεια για το παλιό λαϊκό ρεπερτόριο. Ο ιδιοκτήτης ανέφερε πως μία νύχτα είχαν μαζευτεί δεκαοχτώ μουσικοί μέσα στο καζάνι, γλέντι που διήρκεσε μία ολόκληρη μέρα.

Μετά από μία εβδομάδα, στις 16 Μαΐου, επισκέφτηκα ξανά το συγκεκριμένο καζάνι. Η παρέα εκείνης της νύχτας αποτελείτο μόνο από μουσικούς, καθισμένους σε σχήμα κύκλου με τα όργανά τους. Σκοπός της συγκέντρωσης δεν ήταν το τραπέζι και το φαγητό αλλά «να μαζευτούμε να παίξουμε». Τα όργανα ήταν περισσότερα από την προηγούμενη επίσκεψη: τρία μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν και κανονάκι σε ρεπερτόριο λαϊκό και ρεμπέτικο όπου όλοι τραγουδούσαν. Το γλέντι κράτησε μέχρι πρωίας. Ειδικά την χειμερινή περίοδο όπου δεν πραγματοποιούνται πανηγύρια και τα περισσότερα μαγαζιά του νησιού είναι κλειστά οι μαζώξεις μουσικών σε ιδιωτικούς χώρους όπως το συγκεκριμένο καζάνι ή σε σπίτια είναι πολύ συχνές και έντονες. Είναι σήμερα ο χαρακτηριστικότερος τρόπος διασκέδασης των ντόπιων. Τα γλέντια αυτά πολλές φορές είναι ανοιχτά και ο καθένας μπορεί να καλέσει φίλους και γνωστούς, ειδικά την εποχή της απόσταξης. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις όμως είναι συγκεκριμένα άτομα με παρέες μόνο μουσικών ντόπιων ή/και φιλοξενούμενων.

4.3 Τα μουσικά μαγαζιά της χειμερινής περιόδου

Κατά την διάρκεια της χειμερινής περιόδου στην Πάρο οι δημόσιες μουσικές εκδηλώσεις και τα πανηγύρια λόγω του καιρού και της μη τουριστικής περιόδου περιορίζονται σημαντικά με αποτέλεσμα τα γλέντια να πραγματοποιούνται σε ιδιωτικό επίπεδο, πολύ συχνά σε σπίτια ή σε όσα καταστήματα εστίασης παραμένουν ανοιχτά. Τα περισσότερα όμως παραμένουν κλειστά μέχρι την αρχή της τουριστικής σεζόν.

Τα μοναδικά μαγαζιά που παραμένουν ανοιχτά για όλο τον χρόνο και φιλοξενούν μουσικούς για ζωντανή μουσική είναι ο «Πινόκλης» στην Παροικιά και το «Τακίμι» στην Νάουσα. Ο Πινόκλης είναι ένα μουσικό μεζεδοπωλείο που βρίσκεται στον παραλιακό δρόμο της Παροικιάς και το Τακίμι ένα μουσικό καφενείο στον οικισμό της Νάουσας. Είναι οι μοναδικοί χώροι σε όλο το νησί που μπορεί κανείς να ακούσει ζωντανά μουσική σε μη τουριστική περίοδο και από τους ελάχιστους χώρους που παίζεται παραδοσιακή μουσική. Οι συνομιλητές μου Μανώλης Δελέντας στο βιολί και Φανούρης Πετρόπουλος στο λαούτο δραστηριοποιούνται εβδομαδιαίως τα τελευταία τρία χρόνια στα live των δύο μαγαζιών και μέσα από την γνωριμία μας στις συνεντεύξεις με προσκάλεσαν να τους ακούσω και να γνωρίσω τα μαγαζιά και τις παρέες τους.

Η πρώτη μου επίσκεψη πραγματοποιήθηκε στο Τακίμι στις 15 Μαΐου και όχι κατά τους χειμερινούς μήνες. Εκεί θα έπαιζε ο Μανώλης με τον συνεργάτη του Κίμωνα στην κιθάρα. Οι δύο μουσικοί ήταν πλαισιωμένοι από φίλους που τους συνόδευαν με λαούτο, τουμπελέκι και κουτάλια που απλώς εκείνοι βρέθηκαν στο Τακίμι και αυθόρμητα έφτιαξαν το σχήμα, χωρίς να είχαν εξ αρχής κανονίσει να παίξουν μαζί. Στο Τακίμι τα live συνήθως γίνονται τις Κυριακές και είναι πιο «ανοιχτά», μπορεί οποιοσδήποτε να παίξει μουσική και να ενταχθεί στην σχήμα. Όλοι οι μουσικοί γίνονται μία παρέα και κάθονται ημικυκλικά μεταξύ τους. Το στήσιμο των οργάνων είναι πιο ελεύθερο, δεν υπάρχει η εικόνα της σκηνης και συνήθως παίζουν με φυσικό ήχο. Ο κόσμος είναι πιο σταθερός, κάθε εβδομάδα είναι ο ίδιος. Τα live στο Τακίμι έχουν αποκτήσει πλέον έναν σταθερό κύκλο διαμορφώνοντας μία μεγάλη παρέα και ένα κοινό στην σύγχρονη εποχή που αποδέχεται την παραδοσιακή μουσική ως τρόπο διασκέδασης. Μετά από τα live συνήθως η παρέα από το Τακίμι συνεχίζει το γλέντι στο μπάσκετ της κεντρικής πλατείας ή στον Άγιο Νικόλα στο λιμάνι.

Στην συζήτησή μας με τον Μανώλη για τα live των τελευταίων δύο χρόνων της πανδημίας ο ίδιος αφηγείται:

Νομίζω γενικά υπάρχει ένα μούδιασμα. Και στο να σηκωθούμε να χορέψουμε. Το βλέπεις στο Τακίμι τώρα. Παλιά θυμάμαι κύκλους και ένωνε και δυο κύκλους έξω στο δρόμο ή τέλειωνε το μαγαζί θα

πηγαίναμε στο μπάσκετ. Τώρα δεν υπάρχει αυτό καθόλου. Ξεχάστηκε; Φοβόμαστε; Δεν ξέρω.(...)Ο Πινόκλης (...) αλλάζει κιόλας. Το Τακίμι είναι πολύ σταθερό, γιατί έχει τον κύκλο του. Ο Πινόκλης εναλλάσσεται πιστεύω. Ας πούμε την τελευταία φορά δεν είδαμε κανέναν που είναι πάντα ή πολλές φορές! Κανένας όμως! Για εμάς είναι πρόκληση, είναι πιο ωραία έτσι! Να είσαι με άλλο κόσμο να δεις τι γίνεται που ανταποκρίνεται; (Δελέντας 2022)

Οι παρατηρήσεις μου στον Πινόκλη έγιναν κατά την καλοκαιρινή περίοδο όπου στις 31 Μαΐου ο Γιώργος Δαβερώνας, ιδιοκτήτης του καζανιού της Νάουσας που με είχε φιλοξενήσει σε δύο συμμετοχικά γλέντια, με κάλεσε στο μαγαζί όπου θα έπαιζε μπουζούκι. Μαζί του έπαιζαν η Κατερίνα στο ακορντεόν, η μοναδική γυναίκα οργανοπαίκτρια που συνάντησα στο πεδίο και ο Θέμης στην κιθάρα. Το ρεπερτόριο του σχήματος ήταν λαϊκό και ρεμπέτικο όπου οι ίδιοι μουσικοί την επόμενη μέρα, 1^η Ιουνίου, θα έπαιζαν ως πρόγραμμα στον κεντρικό πεζόδρομο της Παροικιάς.

Η δεύτερη επίσκεψη έγινε έναν μήνα μετά, στις 30 Ιουνίου, όπου έπαιζαν οι συνομιλητές μου Μανώλης στο βιολί και Φανούρης στο λαούτο μαζί με τον Κίμωνα στο κανονάκι. Το ρεπερτόριο ήταν νησιώτικο και παραδοσιακό ενώ το κλίμα και ο κόσμος πολύ διαφορετικά από την προηγούμενη επίσκεψη. Στον Πινόκλη τα live είναι οργανωμένα, σε συγκεκριμένες μέρες, όπως είναι η Πέμπτη που παίζουν οι συνομιλητές μου και σε συνεργασία με συγκεκριμένους μουσικούς. Σχεδόν πάντα η ορχήστρα παίζει με μικρόφωνα και έχει συγκεκριμένη θέση μέσα στον χώρο, σαν μία μικρή μουσική σκηνή. Σε αντίθεση με τις σταθερές παρέες που δημιουργούνται στο Τακίμι, ο κόσμος που συναντάει κανείς στον Πινόκλη εναλλάσσεται και κάθε εβδομάδα είναι σχεδόν διαφορετικός.

4.4 Οι εκδηλώσεις και τα γλέντια της Άνοιξης

Τους ανοιξιάτικους μήνες στην Πάρο ξεκινούν τα πρώτα γλέντια με αφορμή το άνοιγμα της τουριστικής περιόδου και τις γιορτές της Αποκριάς και του Πάσχα. Τα έθιμα και τα τραγούδια της παριανής αποκριάς με τα γλέντια στις σάλες ή στα μαγαζιά δεν επιβιώνουν ως πρακτικές σήμερα. Ο χορός του Αγέρανου δεν χορεύεται αυθόρμητα πια στα αποκριάτικα γλέντια, εκτός από κάποιες folklore παραστάσεις των χορευτικών συλλόγων. Η ανάγκη έκφρασης και επικοινωνίας μέσα από τους αυτοσχέδιους στίχους του Αγέρανου έχει χαθεί πλήρως στην εποχή μας διότι δεν εκφράζει πλέον τις σύγχρονες ιδέες και σκέψεις των ανθρώπων. Σήμερα τις Κυριακές του τριωδίου διοργανώνονται αποκριάτικοι χοροί σε μαγαζιά, όπως το Μαράθι και το Μινώα, από τους χορευτικούς συλλόγους του νησιού με ζωντανή μουσική. Πριν από την πανδημία οι πολιτιστικοί σύλλογοι διοργάνωναν καρναβάλια στον παραλιακό δρόμο της Παροικιάς και στα σοκάκια της Νάουσας. Ο δήμος σε συνεργασία με τους συλλόγους διοργανώνει γλέντια την ημέρα της Τσικνοπέμπτης και της Καθαρά Δευτέρας στο Κοινοτικό Μέγαρο των Λευκών ή στην Εκατονταπυλιανή της Παροικιάς.

Τα τελευταία χρόνια οι εορταστικές εκδηλώσεις και τα γλέντια του Πάσχα δεν έχουν τον παραδοσιακό χαρακτήρα του παρελθόντος. Το μοναδικό ανοιξιάτικο έθιμο που επιβιώνει σήμερα είναι το «έθιμο της κούνιας» που ονομάζεται και «κούνιες της Λαμπρής» ανήμερα την Κυριακή του Πάσχα, ένα έθιμο που το συναντάμε σε πολλές νησιωτικές περιοχές του Αιγαίου και κυρίως στις Κυκλάδες. Σήμερα στην Πάρο ονομάζεται και «Γιορτή της Αγάπης» ή «Πάσχα της Αγάπης». Στις πλατείες της Μάρπησας και των Μαρμάρων το έθιμο αναβιώνει στήνοντας με σχοινιά κούνιες στα δέντρα και ακολουθεί γλέντι με μουσικοχορευτικά συγκροτήματα που διοργανώνουν οι τοπικοί σύλλογοι των χωριών. Την φετινή άνοιξη οι εκδηλώσεις πραγματοποιήθηκαν ξανά μετά από δύο χρόνια παύσης λόγω της πανδημίας.

Στην Νάουσα το μεσημέρι της Κυριακής του Πάσχα πραγματοποιείται το «Ναουσαίικο Πάσχα» όπου κόσμος από όλο το νησί, μόνιμοι κάτοικοι, ντόπιοι και επισκέπτες, μετατοπίζονται στον παραδοσιακό οικισμό. Τα καταστήματα αναλαμβάνουν την οργάνωση του πασχαλινού γλεντιού, το κάλεσμα και την πληρωμή της ορχήστρας στο λιμανάκι της Νάουσας. Το φετινό πασχαλινό γλέντι ήταν το πρώτο που πραγματοποιήθηκε στο νησί με σχετική ελευθερία, όπως συνέβαινε πριν από την εμφάνιση της πανδημίας. Το πασχαλινό γλέντι στο λιμανάκι της Νάουσας ξεκίνησε για πρώτη φορά το 2013 και παραμένει από τα πιο δημοφιλή σε όλες τις Κυκλάδες.

Την περίοδο του φετινού Πάσχα φιλοξενήθηκα στον οικισμό της Νάουσας για όλη της Μεγάλη Εβδομάδα και την Κυριακή 24 Απριλίου επισκέφθηκα το γλέντι στο λιμανάκι. Όπως συνηθίζεται κάθε χρόνο το γλέντι ξεκίνησε μετά το φαγητό. Το μουσικό σχήμα αποτελούνταν από βιολί, λαούτο και κιθάρα και ήταν

εμπλουτισμένο με αρμόνιο και ντραμς. Στο βιολί έπαιξε ο γνωστός Γιάννης Μπαρμπαρής, στο λαούτο ο Δημήτρης Πατέλης, στην κιθάρα ο Μανώλης Φύτρος, στα τύμπανα ο Μάριος Πατέλης και στα πλήκτρα ο Δημήτρης Λεβάντης. Κυρίως τραγουδούσαν ο βιολιστής και ο λαουτιέρης. Το ρεπερτόριο δεν ήταν παραδοσιακό αλλά διασκευές από γνωστά νησιώτικα τραγούδια σε ρυθμό μπάλου και συρτού. Δεν έλειπε το λαϊκό και νέο-νησιώτικο ρεπερτόριο αφού τα παραδοσιακά πανηγύρια του νησιού πλέον είναι ελάχιστα στον αριθμό και πραγματοποιούνται πλέον κυρίως τους καλοκαιρινούς μήνες και σε συγκεκριμένα χωριά. Οι επισκέπτες χόρευαν και διασκέδαζαν ασταμάτητα επί ώρες πετώντας λευκά μαντήλια στον αέρα και όλα τα τραπέζια είχα γίνει σαν Ένα μεγάλο τραπέζι.

Ανήμερα της ημέρας του Πάσχα στην Νάουσα πραγματοποιείται αυτό που ονομάζουν οι Παριανοί «Δεύτερη Ανάσταση». Το μεσημέρι της Κυριακής μετά το φαγητό γίνεται λιτάνευση των εικόνων της Παναγίας των δύο μεγαλύτερων ενοριών της Νάουσας, Παντάνασσας και Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Μετά από δύο χρόνια παύσης της τελετής, οι εικόνες ξεκίνησαν από τους ναούς, διήλθαν από τα στενά σοκάκια της Νάουσας και συναντήθηκαν στην κεντρική πλατεία. Αυτή την ώρα μουσική και χορός σταματούν μέχρι να ολοκληρωθεί η περιφορά. Το μουσικό ηχοτοπίο μετατοπίστηκε από την χορευτική μουσική σε τροπάρια και ψαλμούς. Οι εικόνες πέρασαν από το λιμανάκι και ο κόσμος προσπαθούσε γρήγορα να μετακινηθεί για να αφήσει ελεύθερο χώρο για την περιφορά και το πλήθος που συμμετείχε. Επικρατούσε ησυχία και έντονος συνωστισμός. Τα χρόνια πριν την πανδημία κατά την διάρκεια της λιτανείας πραγματοποιούνταν το έθιμο των «Μπουρλοτιέρηδων» με τον έντονο ήχο των βαρελότων να διακόπτουν πολλές φορές την τελετή. Το έθιμο έχει τις ρίζες του από την εποχή της Τουρκοκρατίας προς τιμή της δράσης των Ελλήνων πυρπολητών ενάντια στα εχθρικά πλοία. Φέτος λόγω απαγόρευσης ρίψης βαρελότων το έθιμο δεν πραγματοποιήθηκε και οι εικόνες επέστρεψαν στους ναούς αμέσως μετά την περιφορά. Με την ολοκλήρωση της λιτανείας το λιμάνι επέστρεψε στους ρυθμούς του γλεντιού. Αργά το απόγευμα η ζωντανή μουσική σταμάτησε και συνέχισαν DJs.

4.5 Οι γιορτές και τα πανηγύρια του καλοκαιριού

Τα περισσότερα πανηγύρια στην Πάρο γίνονται κατά την διάρκεια του καλοκαιριού. Κάποια πανηγύρια σήμερα διατηρούν τον παραδοσιακό τους χαρακτήρα ενώ σε άλλα παρατηρείται ένα είδος αλλοίωσης ως προς την ουσία και την μορφή τους. Αυτό που έχει αλλάξει είναι κυρίως ο κόσμος στον οποίο απευθύνονται αυτά τα γλέντια. Παλαιότερα τα πανηγύρια του νησιού αποτελούσαν την μοναδική διασκέδαση των Παριανών, αφορούσαν την τοπική κοινωνία και όλα τα χωριά περίμεναν και προετοιμάζαν τα γλέντια με ανυπομονησία. Σήμερα τα παριανά πανηγύρια είναι ένας τρόπος διασκέδασης μέσα σε πάρα πολλούς άλλους, απευθύνονται εκτός από τους ντόπιους στους χιλιάδες επισκέπτες του καλοκαιριού και είναι προσαρμοσμένα στον σύγχρονο τρόπο διασκέδασης.

Η παραδοσιακότητα και αυθεντικότητα των παλαιών πανηγυριών έχει υποχωρήσει τις τελευταίες δεκαετίες και πολλές εορτές έχουν την μορφή φαντασμαγορικών εκδηλώσεων με πυροτεχνήματα και φολκλορικές μουσικοχορευτικές παραστάσεις. Πρόκειται για γλέντια που δεν αφορούν μόνο την τοπική κοινότητα αλλά απευθύνονται περισσότερο στους επισκέπτες και τουρίστες του νησιού. Σήμερα οι καλοκαιρινοί εορτασμοί έχουν τον χαρακτήρα πολιτιστικών εκδηλώσεων με συγκεκριμένες θεματικές, αναπαραστάσεις και αναβιώσεις των παλαιών τοπικών εθίμων που διοργανώνονται κυρίως από τον Δήμο και τους πολιτιστικούς-χορευτικούς συλλόγους του νησιού. Στην συνέχεια θα αναφερθώ στις σημαντικότερες εκδηλώσεις και πανηγύρια του καλοκαιριού που πραγματοποιούνται σήμερα στην Πάρο.

Τα παραδοσιακά πανηγύρια πλέον είναι ελάχιστα στον αριθμό όμως ορισμένοι μουσικοί σήμερα διατηρούν το ρεπερτόριο και την αισθητική τους ενώ το κοινό είναι περισσότεροι οι ντόπιοι και οι παρέες των μουσικών. Οι συνομιλητές μου Φανούρης Πετρόπουλος στο λαούτο και Μανώλης Δελέντας στο βιολί πλαισιώνουν τα τελευταία χρόνια τα παραδοσιακά πανηγύρια της Πάρου που γίνονται στα χωριά των Μαρμάρων, του Κώστου και του Προδρόμου. Αυτά είναι της Αγ. Μαρίας(Μάρμαρα), του Κλήδονα(Πρόδρομος), του Αγ. Παντελεήμονα(Πρόδρομος και Κώστος) και το πανηγύρι του τοπικού συλλόγου του Κώστου.

Στις Λεύκες το μεγαλύτερο γλέντι του χωριού είναι η «γιορτή του καράβολα» που γίνεται το πρώτο Σάββατο μετά τον Δεκαπενταύγουστο. Το πανηγύρι του καράβολα διοργανώνεται από τον πολιτιστικό σύλλογο των Λευκιανών «Υρία» ενώ δεν συνδέεται με κάποια θρησκευτική εορτή του καλοκαιριού. Ο σύλλογος ξεκίνησε αυτήν την εκδήλωση από την δεκαετία του '80 και την τελευταία δεκαπενταετία υιοθέτησε την ονομασία του από την τοπική έκφραση «καράβολας» που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα μεγάλα σαλιγκάρια. Η γιορτή εκφράζει την μεγάλη διατροφική αγάπη των Λευκιανών για τους καράβους, για αυτόν τον λόγο τους φωνάζουν και «Καραβολάδες» τα υπόλοιπα χωριά του νησιού και την αγάπη

τους αυτήν την έκαναν πανηγύρι. Η προετοιμασία του φαγητού και του χώρου της εκδήλωσης ξεκινά μία εβδομάδα νωρίτερα με πολλούς εθελοντές κατοίκους. Σήμερα έχει εξελιχθεί σε ένα από τα μεγαλύτερα πανηγύρια όλου του νησιού με κοινό περίπου δύο χιλιάδες άτομα κάθε χρόνο. Το φετινό καλοκαίρι η γιορτή του καράβου πραγματοποιήθηκε στο κοινοτικό μέγαρο των Λευκών μετά από δύο χρόνια παύσης στις 20 Αυγούστου. Την μουσική ανέλαβε όπως κάθε χρόνο το δημοφιλές συγκρότημα της Πάρου «Delarago» το οποίο πλαισιώνει αρκετά από τα γλέντια του καλοκαιριού.

Στην Παροικιά την ημέρα του δεκαπενταύγουστου γιορτάζεται η κοίμηση της Θεοτόκου στην Παναγιά την Εκατονταπυλιανή, ένα από τα μεγαλύτερα παλαιοχριστιανικά μνημεία της Ελλάδας. Τις πρωινές ώρες πραγματοποιείται με κάθε επισημότητα λιτάνευση της εικόνας της Παναγιάς στην αγορά της Παροικιάς ενώ το βράδυ ξεκινούν οι μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις από τους πολιτιστικούς συλλόγους με την ρίψη δεκάδων βεγγαλικών και την φωταγώγηση όλων των σκαφών στο λιμάνι. Μετά από εννέα μέρες στις 23 Αυγούστου γιορτάζονται στην Νάουσα τα «Εννιάμερα» της Παναγιάς και από τις απογευματινές ώρες πραγματοποιείται το «πανηγύρι των πειρατών» που ονομάζεται και «γιορτή των κουρσάρων». Η αφορμή είναι η επέτειος από την επιδρομή του Μπαρμπαρόσα στην Νάουσα το 1537 όπου πραγματοποιείται αναπαράσταση της πειρατικής επιδρομής στην Νάουσα και ακολουθεί γλέντι.

Στην Μάρπησσα τα τελευταία δώδεκα χρόνια διοργανώνεται ένα τριήμερο πολιτιστικό φεστιβάλ που ονομάζεται «Διαδρομές στην Μάρπησσα». Ξεκίνησε από μία μικρή ομάδα εθελοντών του χωριού με κεντρική ιδέα την δημιουργία διαδρομών μέσα στον παραδοσιακό οικισμό της Μάρπησσας και σημείων ενδιαφέροντος γύρω από τα εικαστικά, την μουσική, την λαογραφία κ.α. με παιχνίδια και βιωματικά δρώμενα. Το φεστιβάλ περιλαμβάνει εκθέσεις ζωγραφικής, προβολές ταινιών και ντοκιμαντέρ, ποιητικές αφηγήσεις και ομιλίες, εργαστήρια φωτογραφίας και την τελευταία μέρα ολοκληρώνεται με γλέντι και ζωντανή μουσική. Πρόκειται για μία δράση που στρέφεται γύρω την αυθεντικότητα του παρελθόντος του νησιού όπως η παραδοσιακή αρχιτεκτονική και οι «κατοικίες» της Μάρπησσας, η κατασκευή των παριανών ξύλινων σβουρών και το παραδοσιακό νησιώτικο πανηγύρι. Τα παλαιότερα χρόνια διοργανωνόταν μουσικές πατινάδες με τσαμπούνες και τουμπάκια στα σοκάκια του χωριού. Το φεστιβάλ έχει φιλοξενήσει παραδοσιακά, σύγχρονα και τζαζ σχήματα με μουσικούς από όλη την Ελλάδα. Το φετινό φεστιβάλ πραγματοποιήθηκε στις 26-28 Αυγούστου και φιλοξένησε τους μουσικούς Νίκο Οικονομίδη, Κυριακή Σπανού, Παναγιώτη Βέργο, Γιώργο Γαβρά και τον συνομιλητή μου Νίκο Τσαντάνη.

Στην Νάουσα στις 28-29 Αυγούστου γιορτάζεται το μοναστήρι του Αγ. Γιάννη του «Δέτη» ή «Νηστευτή» στο πολιτιστικό & περιβαλλοντολογικό πάρκο στις Κολυμπήθρες. Ο συνομιλητής μου Μανώλης Δελέντας περιγράφει πως:

(...)γίνεται και στην Νάουσα στο μοναστήρι, πολύ μικρό πράγμα όμως 29 Αυγούστου(...). Αυτό για εμένα είναι το καλύτερο... Ο καθένας τα φαγητά του... Παλιά βάζανε και φωτιές εκεί στην παραλία και ήτανε παρέες, παρέες, παρέες και εκεί στην εκκλησία τα όργανα. Για εμένα αυτό, αυτό θεωρώ πανηγύρι! Στην πεζούλα ρε παιδί μου τα όργανα, ούτε σκηνές ούτε διαόλοι! (Δελέντας 2022)

Το πανηγύρι του Αγ. Γιάννη του «Δέτη» είναι ένα από τα παλαιότερα και πλέον αυθεντικά παραδοσιακά πανηγύρια του νησιού που επιβιώνει στην σύγχρονη παριανή ζωή. Παράλληλα είναι από τα ελάχιστα πανηγύρια συλλογικού χαρακτήρα που σχετίζεται με θρησκευτική εορτή και πραγματοποιείται σε δημόσιο χώρο. Αποτελεί το τελευταίο πανηγύρι του καλοκαιριού και απευθύνεται στην τοπική κοινότητα και όχι σε τόσο στους επισκέπτες όπως συμβαίνει πλέον με τα περισσότερα πανηγύρια της καλοκαιρινής περιόδου.

4.6 Ο παραδοσιακός γάμος στην σύγχρονη εποχή

Πολλά στοιχεία από τα έθιμα, τα τραγούδια και τους σκοπούς του παραδοσιακού παριανού γάμου έχουν παραμείνει αναλλοίωτα μέχρι και σήμερα, περισσότερο ίσως από κάποια άλλα έθιμα που έχουν πια ξεχαστεί. Ένας μεγάλος αριθμός ντόπιων αλλά και κάποιων με παριανή καταγωγή επιλέγουν να παντρευτούν στο νησί με τα τοπικά εθιμικά πρότυπα. Στην σύγχρονη εποχή το γλέντι του γάμου διαρκεί δύο μέρες και όχι τρεις όπως συνέβαινε μέχρι το τέλος του 20^{ου} αιώνα. Έχει διατηρηθεί το γλέντι ανήμερα του γάμου και το «ξύπνημα» της επόμενης μέρας, που πλέον δεν επιβιώνει σε πολλές περιοχές της Ελλάδας.

Το έθιμο του αντίγαμου μία εβδομάδα μετά τον γάμο δεν πραγματοποιείται σήμερα όπως παλιά ενώ ο σκοπός της νύφης, τα δίστιχα του γάμου και του «ξυπνήματος» παίζονται και τραγουδιούνται ακόμη και την τελευταία δεκαετία. Ο συνομιλητής μου κλαρινίστας και τσαμπουνιέρης Νίκος Τσαντάνης, παριανής καταγωγής επισκέπτεται το νησί κάθε καλοκαίρι για να παίξει επαγγελματικά σε γάμους και πανηγύρια. Ο ίδιος περιγράφει:

Το πιο παραδοσιακό που έχω προλάβει εγώ είναι να ντύσουμε τον γαμπρό, να φύγουμε να πάμε να ντύσουμε την νύφη να παίζουμε τραγούδια και σκοπούς εκείνη την ώρα, να πάμε τον γαμπρό με τον σκοπό του γαμπρού που είναι άλλος και αυτός δεν πολύ παίζεται πια, να πάμε μετά την νύφη και μετά στο γλέντι. Και μετά το γλέντι, αυτό γίνεται

ακόμα, είναι το ξύπνημα. Που στην Πάρο γίνεται, οι περισσότεροι το κάνουν. Δεν γίνεται σε πολλά μέρη πια. Που το ζευγάρι κάποια στιγμή θα φύγει από το γλέντι, 2-3-4 θα φύγει. Οι υπόλοιποι συνεχίζουμε και το ξημέρωμα πάμε και τους ξυπνάμε, πάλι με στιχάκια ιδιαίτερα και πολλές φορές μπορεί να τύχει ας πούμε σε μεγάλους γάμους, το ξύπνημα μπορεί να είναι να πούμε 3 στιχάκια έξω από την πόρτα, να ανοίξουν την πόρτα, να κάνουμε έναν χορό, να κεραστήσουμε, να φύγουμε.

Μπορεί να είναι να κάτσουμε στο σπίτι και να παίξουμε 2 ώρες, γλέντι πάλι από την αρχή. (...) Και έχει τύχει και το άλλο λίγες φορές, να 'ναι γάμος γλεντάρια που μετά το ξύπνημα φεύγουμε πάλι όλοι και πάμε πάλι σε μαγαζί που έχουν στημένο μαγαζί και τραβάμε μέχρι το μεσημέρι. Διήμερο γλέντι δηλαδή.(...) Αυτό τελευταία φορά που έτυχε να είμαι εγώ ήταν πριν 4-5 χρόνια.(...) Γενικά στην Πάρο έχουμε γλιτώσει αυτό το σόνι και καλά να έχει και DJ μέσα. Γιατί όσο πάει γίνεται και κανόνας πιο πολύ DJ και λιγότερο τα όργανα. Στους πιο πολλούς γάμους τα όργανα θα παίζουμε κανονικά και τελείωσε. Θα βάλουν και λαϊκά, ναι τα θέλουνε! (Τσαντάνης 2022)

Εκτός από τα παραδοσιακά τραγούδια του γάμου και τα νησιώτικα το λαϊκό ρεπερτόριο ζητείται πολύ στους γάμους και συνήθως εντάσσεται και μπουζούκι αργά το βράδυ. Ξεκινούν με νησιώτικα, χορευτικά, συρτούς και μπάλους όπου χορεύουν όλοι και στην συνέχεια ένας ένας χορεύει ζεϊμπέκικο. Ο μεγάλος χορός της νύφης σε σχήμα μαιάνδρου δεν χορεύεται σήμερα στους γάμους παρά μόνο σε φολκlorικές χορευτικές παραστάσεις. Πολλές φορές για να αποφευχθεί η κούραση και η εξάντληση των μουσικών να κρατήσουν τόσες ώρες το γλέντι και για να μην διακόπτεται ο χορός παίζουν δύο διαφορετικές ορχήστρες. Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου η ζωντανή μουσική ξεκινά το γλέντι για κάποιες ώρες και συνεχίζει DJ μέχρι το πρωί. Ο βιολιστής Μανώλης Δελέντας αφηγείται πως:

Άμα είναι ντόπιος βάζει όργανα. Όχι όλοι, λέμε... Αλλά το μοτίβο είναι αυτό DJ και μια ώρα ή δύο live(...) και με δυο ορχήστρες, δηλαδή να παίζουνε μέχρι τις 6-7 η ώρα το πρωί και μετά να συνεχίσουμε εμείς. Τρεις φορές αυτό το πράγμα.(...) την τελευταία δεκαετία.(...) Τώρα τις προάλλες, τι ήτανε 7 Μάη; Πιάσαμε 15:00 και μετά σταματήσαμε 11 το βράδυ. Ήτανε μεγάλο! Μόνο παίξιμο εννοώ. Ούτε DJ ούτε άλλο ρεπερτόριο, βιολιά... αυτό! (Δελέντας 2022)

Στην Αντίπαρο, αν και οι παραδόσεις του νησιού παραμένουν ίδιες με αυτές της Πάρου, στον γάμο παρατηρείται μία μικρή διαφοροποίηση. Ο Νίκος Τσαντάνης εξηγεί:

Αντίστοιχη φάση με διήμερο γλέντι μου έχει τύχει στην Αντίπαρο όπου εκεί το κάνανε λίγο πιο διαφορετικά. Παίζαμε το πρώτο βράδυ να στολίσουμε την νύφη, να ντύσουμε τον γαμπρό κανονικά, μικρή διαφορά: φεύγαμε από το σπίτι του γαμπρού με τον γαμπρό-σκοπό του γαμπρού, πηγαίναμε στο σπίτι της νύφης παραλαμβάναμε την νύφη από εκεί αλλά πήγαιναν χωριστά, δηλαδή ήταν ο γαμπρός με το σόι του μπροστά, η νύφη με το σόι της πίσω μέχρι την εκκλησία και στην εκκλησία πια βρισκόταν το ζευγάρι για την στέψη. Και εκεί τι κάνανε; Ήταν γλέντι το βράδυ μέχρι τις 2-3 και σταμάταγε. Σταμάταγε για όλους δηλαδή. Πηγαίναμε όλοι να ξεκουραστούμε και την επόμενη μέρα ξύπνημα και γλέντι μέχρι το βράδυ. Ωραίο και αυτό, πιο πρακτικό! Γιατί είναι όλοι ξεκούραστοι. (Τσαντάνης 2022)

Αντίθετα στην Πάρο το γλέντι για τους καλεσμένους δεν διακόπτεται μέχρι και το απόγευμα της Δευτέρας με αποτέλεσμα μία ολόκληρη μέρα συνεχούς χορού από τους καλεσμένους και ασταμάτητου παιξίματος από τους μουσικούς.

Κεφάλαιο 5°

Συμπεράσματα και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Ολοκληρώνοντας την έρευνα και την συγγραφή όλων όσων προαναφέρθηκαν σχετικά με τις παλαιές και σύγχρονες μουσικές παραδόσεις της Πάρου προκύπτουν και τα ανάλογα συμπεράσματα γύρω από τα ερωτήματα που εξ' αρχής απασχόλησαν την ερευνητική μου σκέψη. Το κύριο μέρος της εργασίας διαχωρίστηκε σε δύο κεφάλαια όπου το πρώτο αναφέρεται στις μουσικές παραδόσεις, τα τοπικά έθιμα και τραγούδια, τα παραδοσιακά πανηγύρια και τους λαϊκούς οργανοπαίχτες της εποχής ενώ το δεύτερο μέρος στρέφεται γύρω από τους σύγχρονους μουσικούς, τα δημόσια και ιδιωτικά-συμμετοχικά γλέντια. Στόχος μου είναι η συγκριτική εξέταση των δύο διαφορετικά χρονικών, κοινωνικών και πολιτισμικών πλαισίων κάτω από ζητήματα αλλοίωσης ή επιβίωσης των παλαιών μουσικών πρακτικών και γλεντικών παραδόσεων στην σημερινή παριανή ζωή. Είναι σίγουρο πως η λειτουργία και το περιεχόμενο των παριανών γλεντιών κατά τον 20^ο αιώνα δεν παραμένουν αναλλοίωτα έως σήμερα αλλά παρατηρείται μία ταυτόχρονη εξέλιξη, αλλοίωση και προσαρμογή τους στις σύγχρονες κοινωνικές ανάγκες του νησιού.

Αρχικά, το πρώτο και σημαντικότερο ζήτημα είναι ο ίδιος ο σκοπός του γλεντιού. Στο παρελθόν τα γλέντια των χωριών όπως οι Λεύκες και τα Μάρμαρα αποτελούσαν τον μοναδικό τρόπο διασκέδασης των Παριανών, δημιουργούνταν από το κοινωνικό σύνολο και απευθύνονταν στην ίδια την τοπική κοινωνία. Παράλληλα, διέθεταν συλλογικό και αυθόρμητο χαρακτήρα όπου όλοι συμμετείχαν στην προετοιμασία και την εξέλιξη του γλεντιού ενώ αποσκοπούσαν στην επικοινωνία και την έκφραση των ανθρώπων μέσω της επαφής τους με την παράδοση και τα τοπικά ήθη και έθιμα. Αντίθετα σήμερα, τα παριανά γλέντια είναι ένας τρόπος διασκέδασης ανάμεσα σε πολλούς άλλους. Συνήθως διοργανώνονται από τον Δήμο ή τους πολιτιστικούς συλλόγους του νησιού και απευθύνονται εκτός από τους ντόπιους και στους χιλιάδες επισκέπτες του καλοκαιριού. Σημαντικός παράγοντας στην διαμόρφωση των σύγχρονων πανηγυριών αποτελεί η έντονη παρουσία του τουρισμού ειδικά την θερινή περίοδο.

Ορισμένα τοπικά έθιμα και τραγούδια έχουν ξεχαστεί εντελώς, ενώ κάποια άλλα επιβιώνουν μέσω των folklore αναπαραστάσεων και της αναβίωσης των τοπικών πρακτικών. Ο αρχαίος αποκριατικός χορός του Αγέρανου και η δημιουργία αυτοσχέδιων στίχων από τους συμμετέχοντες πάνω στους σκοπούς της παριανής τσαμπούνας έχουν πλήρως εξαφανιστεί ως τοπικές πρακτικές από τα σύγχρονα γλέντια και πλέον ανήκουν στα στοιχεία του γλεντικού αυθορμητισμού του μακρινού παρελθόντος. Τα μοναδικά έθιμα και τοπικά τραγούδια που μέχρι σήμερα

επιβιώνουν στα παριανά πανηγύρια είναι το έθιμο και οι φωτιές του Κλήδονα στον Πρόδρομο και οι κούνιες της Λαμπρής στην Μάρπησσα, που πλέον γιορτάζονται ως η «γιορτή της Αγάπης». Στα συγκεκριμένα πανηγύρια έχει διαμορφωθεί μία προσπάθεια αναβίωσης των τοπικών εθίμων μέσα από τις μουσικοχορευτικές αναπαραστάσεις και τα δρώμενα που διοργανώνουν οι σύλλογοι.

Η διατήρηση αυτών των εθίμων ερμηνεύεται μέσα σε ένα εντελώς διαφορετικό πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο, αναβιωτικού χαρακτήρα όπου δεν αποτελούν μέρος των σύγχρονων παριανών πρακτικών αλλά μία εικόνα του γλεντικού παρελθόντος προσαρμοσμένη στον σύγχρονο τρόπο σκέψης και δράσης. Αντίθετά, το διήμερο γλέντι με το περίφημο «ξύπνημα» και οι σκοποί του γάμου είναι τα μοναδικά στοιχεία που παραμένουν αναλλοίωτα στην παριανή παράδοση για πάνω από έναν αιώνα, επιβιώνοντας μέχρι και την τελευταία δεκαετία στους σύγχρονους γάμους του νησιού. Με αυτόν τον τρόπο, τα δημόσια πανηγύρια και τοπικά έθιμα έχουν μεταβληθεί και εξελιχθεί και ως προς το περιεχόμενο αλλά και ως προς την λειτουργία τους.

Τα «γλέντια της παρέας» που διαμορφώνονται σε ιδιωτικό επίπεδο ποτέ δεν σταμάτησαν στην Πάρο να λειτουργούν ως φορείς αυθόρμητης επικοινωνίας και συλλογικής δημιουργίας. Διατηρούν έντονα την παρουσία τους μέχρι και σήμερα αλλά με διαφορετικό περιεχόμενο όπως και τα δημόσια πανηγύρια. Τα συμμετοχικά γλέντια του '60 στις λεγόμενες «σαλάρες» των Λευκών με τις λατέρνες και τα παραδοσιακά όργανα της τσαμπούνας με το τουμπάκι έχουν προσαρμοστεί και εξελιχθεί στα σημερινά δεδομένα. Τα ιδιωτικά γλέντια της σύγχρονης εποχής διαμορφώνονται στις σύγχρονες κατοικίες (ως «κατοικιά» στην τοπική διάλεκτο χαρακτηρίζεται η κατοικία, το σπίτι) ή τα λεγόμενα «γλέντια των καζανιών» την εποχή του φθινοπώρου.

Η μουσική διάσταση ανάμεσα στο παραδοσιακό πανηγύρι του 20^{ου} αιώνα και του γλεντιού της σύγχρονης εποχής αποκτά νέα μορφή, λειτουργία και περιεχόμενο γύρω από τα μουσικά όργανα, το ρεπερτόριο και τους οργανοπαίχτες του νησιού. Περίπου τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια παρατηρείται μία συνεχή και ανοδική πορεία στην διάδοση και αναβίωση των μουσικών οργάνων, την διατήρηση του παραδοσιακού ρεπερτορίου και την εμφάνιση μουσικών νέας γενιάς. Μέχρι και την δεκαετία του '90 στην Πάρο παρατηρείται μία τεράστια ανομβρία ντόπιων μουσικών. Οι παριανοί οργανοπαίχτες της εποχής ήταν ελάχιστοι και δραστηριοποιήθηκαν κυρίως σε όργανα όπως η τσαμπούνα, το τουμπάκι, το σαντούρι και το κλαρίνο. Η απουσία των «βιολιών», λαούτου και βιολιού, πέραν από μεμονωμένες περιπτώσεις ντόπιων οργανοπαιχτών «εγκατέστησε» στο νησί την παρουσία φιλοξενούμενων μουσικών από την γειτονική Νάξο, την Αμοργό και την Αθήνα.

Η εγκατάλειψη και εκτόπιση της τσαμπούνας για πάνω από τριάντα χρόνια από τα παριανά γλέντια και η σχεδόν εξαφάνιση των ντόπιων τσαμπουνιέρηδων είναι ένα γεγονός απομάκρυνσης από την τοπική μουσική παράδοση και το ρεπερτόριό της. Όμως, τα τελευταία χρόνια ο κύκλος και η δράση των μουσικών έχει εμπλουτιστεί σε σημείο που διαμορφώνει από μόνη της μία σύγχρονη μουσική παράδοση. Η νέα γενιά Παριανών μουσικών της δεκαετίας του '80 κατάφερε να δημιουργήσει την πρώτη γενιά ντόπιων «βιολιών» στην μουσική ιστορία του νησιού με αποτέλεσμα σήμερα να δραστηριοποιούνται στο νησί κυρίως Παριανοί οργανοπαίχτες βιολιού και λαούτου. Η τσαμπούνα μετά από χρόνια εγκατάλειψης ξαναεμφανίζεται στις μουσικές εκδηλώσεις και τα τοπικά πανηγύρια μέσα από μία προσπάθεια αναβίωσης του οργάνου και του ρεπερτορίου του.

Οι παράγοντες που συνέβαλαν στον αναβιωτικό χαρακτήρα της τσαμπούνας είναι πρωτίστως το έργο του συνομιλητή του Νίκου Τσαντάνη, του πρώτου νέου τσαμπουνιέρη νέας γενιάς στην Πάρο, σε παικτικό και ερευνητικό επίπεδο γύρω από την παριανή τσαμπούνα που ενέπνευσε και άλλους νέους να εξερευνήσουν την τέχνη της τσαμπούνας. Συνολικά σήμερα οι τσαμπουνιέρηδες νέας γενιάς είναι αρκετοί, περίπου δεκαπέντε σε όλο το νησί. Ως δεύτερος παράγοντας οι Πανκυκλαδικές συναντήσεις λαϊκών πνευστών από το 2001 ώθησαν με την αφορμή των τσαμπουνοσυνάξεων την παλαιά γενιά των Παριανών τσαμπουνιέρηδων να συμμετάσχουν και να παίξουν δημόσια μετά από χρόνια αδράνειας. Θεωρώ πως η διαμόρφωση μίας δραστήριας νέας μουσικής γενιάς σχεδόν έσωσε την παραδοσιακή μουσική στο νησί. Επανέφερε ένα μουσικό όργανο του παλαιού αγροτικού τρόπου ζωής προσαρμόζοντάς το στην σύγχρονη μουσική σκηνή και εμφάνισε για πρώτη φορά τα «βιολιά» από ντόπιους οργανοπαίχτες.

Όσον αφορά την παρουσία παραδοσιακών παιχτών και την διατήρηση του παραδοσιακού ρεπερτορίου τα συμπεράσματα είναι πως ακούγεται παραδοσιακή μουσική στο νησί αλλά από λίγους και σε συγκεκριμένες περιστάσεις. Ορισμένοι οργανοπαίχτες παρακολουθούν την παράδοση από κοντά και διατηρούν την αισθητική και το νησιώτικο ιδίωμά της. Ζωντανό παράδειγμα είναι οι τρεις συνομιλητές μου Μανώλης Δελέντας στο βιολί, Φανούρης Πετρόπουλος στο λαούτο και την τσαμπούνα και Νίκος Τσαντάνης στην τσαμπούνα και το κλαρίνο. Το νέο-νησιώτικο ρεπερτόριο βέβαια ακούγεται και προτιμάται περισσότερο από το παραδοσιακό με αποτέλεσμα τα παραδοσιακά πανηγύρια του καλοκαιριού να περιορίζονται στα μοναδικά του Κώστου και του Προδρόμου.

Το λαϊκό ρεπερτόριο έχει αποκτήσει μία σημαντική παρουσία στα γλέντια των Παριανών ήδη από την επιρροή της εποχής των jukebox που διατηρείται μέχρι σήμερα. Το ρεπερτόριο που έχει καταγράψει ο Μανώλης Χανιώτης στα βιβλία του όπως οι Αγέρανοι και κάποια οργανικά όπως ο «συρτός του Πράσινου», δεν ακούγονται σήμερα στην Πάρο. Όπως είναι λογικό το ρεπερτόριο έχει

προσαρμοστεί στην αισθητική και την κουλτούρα της σύγχρονης εποχής. Υπάρχει όμως ένας κύκλος μουσικών νέας γενιάς που είναι και ο μοναδικός που διατηρεί τις τοπικές μουσικές παραδόσεις.

Κλείνοντας, η παρούσα εργασία παρουσιάζει μία ολοκληρωμένη και συστηματική ερευνητική διαδικασία όπως αυτή πραγματοποιήθηκε μέσω της κατασκευής ενός ερευνητικού πεδίου και της αντίστοιχης εθνογραφίας, του ορισμού των ερευνητικών ερωτημάτων, της ακριβής περιγραφής των προβλημάτων και των μεθοδολογικών εργαλείων καθώς και της διεξαγωγή των αντίστοιχων ερευνητικών συμπερασμάτων. Σχεδιάζοντας το τρόπο που θα μπορούσε η συγκεκριμένη επιτόπια έρευνα να συνεχιστεί και να διευρυνθεί με περισσότερα ερευνητικά αποτελέσματα μία πρόταση θα ήταν η κατασκευή μουσικών βιογραφιών των παριανών μουσικών. Οι μουσικές βιογραφίες θα μπορούσαν να αφορούν τους παλιούς τσαμπουνιέρηδες του νησιού που σήμερα είναι εν ζωή αλλά οι περισσότεροι αρκετά ηλικιωμένοι ή τους μουσικούς νέας γενιάς και το έργο τους γύρω από την αναβίωση των παραδοσιακών οργάνων και των τοπικών παραδόσεων. Μία ακόμη περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να αφορά την κατασκευή μίας εθνογραφίας γύρω από τις μουσικοχορευτικές παραδόσεις ανά συγκεκριμένη περιοχή/χωριό του νησιού όπως π.χ. οι Λεύκες ή τα Μάρμαρα, δύο χωριά τα οποία κρατούν στενή σχέση με την παράδοση και διατηρούν μέχρι και σήμερα πολλά από τα τοπικά έθιμα.

Βιβλιογραφία

- Copans, J.(2004) *Η επιτόπια Εθνολογική Έρευνα*. Αθήνα: Gutenberg
- Eriksen, T.(2007) *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα. Μία εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία*. Αθήνα: Κριτική
- Merriam, A.(1964) *The Anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press
- Nettl, B.(1964) *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe
- Nettl, B.(2016) *Εθνομουσικολογία. Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*. Αθήνα: Νήσος
- Rice, T.(2014) *Ethnomusicology: a very short introduction*. New York: Oxford University Press
- Γιωργούδης, Π.(2004) *Εθνομουσικολογία. Μεθοδολογία και εφαρμογή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα Α.Ε.
- Καλλιμοπούλου, Ε. και Μπαλαντίνα, Α. (επιμ).(2014) *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Αθήνα: Ασίνη
- Ραγκούση- Κοντογιώργου Κ.(2004) *Πάρος και Αντίπαρος: το εικονοστάσι της ψυχής μου(1900-1960)*. Πάρος: Ανθέμιον
- Ρούσσου Υ. και Μενέγος Λ.(2004) *Αρμενίζοντας στην Παράδοση της Πάρου*. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός
- Σχινάς, Π.(2015) *Η τσαμπούνα του Αιγαίου: οργανολογία, ρεπερτόριο και σύγχρονη αναβίωση*. Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: ΕΚΠΑ
- Τσαντάνης, Ν.(2011) *Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και την Σύρο*. Πτυχιακή εργασία. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου
- Χανιώτης, Μ.(1996) *Παραδοσιακή μουσική της Πάρου*. Αθήνα: Κοιν. Λευκών Πάρου
- Χανιώτης, Μ.(2001) *Παραδοσιακή μουσική Πάρου-Αντιπάρου Τόμος Β΄*. Αθήνα: Δήμος Πάρου, Κοινωνική Επιχείρηση Τουριστικής & Πολιτιστικής Ανάπτυξης Αντιπάρου, Σύλλογος Αγκαιριάς Πάρου, Σύνδεσμος Μαρπησαίων και Αρχιλοχιτών Πάρου
- Χαψούλας, Α.(2010) *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος

Ηλεκτρονικές Πηγές

Τα Αερινά: τραγούδια, χοροί και παιχνίδια στην Πάρο:

<https://www.youtube.com/watch?v=0JQtWRJFROw>

Τραγούδια και χοροί της Πάρου: <https://archive.ert.gr/8262/>

Πανηγύρια στην Πάρο: <https://www.youtube.com/watch?v=2JRdXnxt5A&t=2s>
<https://archive.ert.gr/69246/>

Απόκριες στην Μάρπησσα: https://www.youtube.com/watch?v=8NyjWsx_09Y

Το έθιμο της κούνιας: https://www.youtube.com/watch?v=IaD3_GisQIs

Αρχείο Σωματίου «Διαδρομές στην Μάρπησσα»: <https://blueheritage.gr/>

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Αρκουλή, Ν.(2022) *προσωπική συνέντευξη*. Πάρος, Νάουσα (13-07-22)

Δελέντας, Μ.(2022) *προσωπική συνέντευξη*. Πάρος, Πίσω Λιβάδι (24-05-22)

Κρητικός, Θ.(2022) *προσωπική συνέντευξη*. Πάρος, Λεύκες (09-05-22)

Πετρόπουλος, Φ.(2022) *προσωπική συνέντευξη*. Πάρος, Μάρμαρα (27-04-22)

Τσαντάνης, Ν.(2022) *προσωπική συνέντευξη*. Αθήνα (05-07-22)

Χανιώτης, Μ.(2022) *προσωπική συνέντευξη*. Πάρος, Λεύκες (15-07-22)

Παράρτημα

Α. Αποδελτιώσεις συνεντεύξεων

Α.1 Φανούρης Πετρόπουλος

Πεδίο	Στοιχεία
Όνοματεπώνυμο πληροφορητή	Πετρόπουλος, Φανούρης
Έτος γέννησης πληροφορητή	1991
Επάγγελμα πληροφορητή	Μουσικός(λαούτο, τσαμπούνα, κλαρίνο, τουμπάκι), αγρότης
Βιογραφικό σημείωμα πληροφορητή	Ο Φανούρης Πετρόπουλος γεννήθηκε στην Πάρο το 1991. Ως παιδί παρακολούθησε μαθήματα πιάνου στο νησί. Ξεκίνησε να παίζει παραδοσιακή μουσική στην ηλικία των 24 ετών, κυρίως λαούτο και τσαμπούνα. Επίσης παίζει τουμπάκι και κλαρίνο. Στην Αθήνα έζησε για τρία χρόνια και παρακολούθησε μαθήματα οργανοποιίας. Για τέσσερα χρόνια κατασκεύαζε τσαμπούνες και τουμπάκια επαγγελματικά στην Πάρο. Ήταν ο μοναδικός νέος κατασκευαστής παραδοσιακών οργάνων στο νησί. Σήμερα συνεργάζεται με τον Μανώλη Δελέντα και άλλους μουσικούς παίζοντας παραδοσιακή μουσική στον Πινόκλη της Παροικιάς και στα πανηγύρια του καλοκαιριού. Ακόμη ασχολείται επαγγελματικά με αγροτικές καλλιέργειες. Οδηγήθηκε σε αυτό το επάγγελμα λόγω της πανδημίας.
Ημερομηνία καταγραφής	27/4/2022
Διάρκεια καταγραφής	1:34:05
Τόπος καταγραφής	Πάρος/Μάρμαρα, Κυκλάδες, Ελλάδα
Λέξεις-κλειδιά καταγραφής	Πάρος, Μάρμαρα, πανηγύρι, γλέντι, παραδοσιακή μουσική, μουσική της υπαίθρου, παράδοση, ντόπιοι-Αξιώτες μουσικοί, μπάρμπα-Μανώλης, λαούτο, τσαμπούνα, τουμπάκι, κλαρίνο, βιολί, οργανοποιία, αγέρανος, σάλες, χορός, αγροτική ζωή, covid-19-καραντίνα
Θεματικές καταγραφής	<ol style="list-style-type: none"> 1. Η εποχή της Πανδημίας: από το επάγγελμα του μουσικού στο επάγγελμα του αγρότη 2. Η δυσκολία συνδυασμού μουσικής και αγροτικής ζωής 3. Η επαφή με την φύση: οργάνωση του μουσικού υλικού 4. Το ξεκίνημα: οι πρώτες μουσικές εμπειρίες στην Πάρο 5. Μετάβαση στην Αθήνα: η σχολή οργανοποιίας και τα επαγγελματικά παιξίματα 6. Τα παλιά πανηγύρια στα Μάρμαρα και η αισθητική τους 7. Οι ντόπιοι μουσικοί και ο μπάρμπα Μανώλης 8. Οι γενιές μουσικών: αποκλιμάκωση μετά το 60' 9. Η εισαγόμενη μουσική και οι μουσικοί από την Νάξο 10. Μουσικά όργανα: η τσαμπούνα, το κλαρίνο στον γάμο και ο Νιώτης, η απουσία του βιολιού 11. Τα νέα μέσα αναπαραγωγής: λατέρνα, γραμμόφωνο, τζουκ-μποξ 12. Οι χειμωνιάτικοι χοροί στις σάλες 13. Αγέρανος και αυτοσχέδιοι στίχοι: οι λόγοι εξαφάνισης 14. Οι μαντινάδες της Καρπάθου 15. Η άμεση πρόσβαση στον λαϊκό οργανοπαίχτη 16. Μουσική της υπαίθρου και σύγχρονη μουσική: η διασκέδαση, αποδοχή και ανταπόκριση του κοινού 17. Παράδοση και εντοπιότητα 18. Τα σύγχρονα παραδοσιακά πανηγύρια: οι μουσικοί και το κοινό

	<p>19. Οι μουσικές παρέες της καραντίνας</p> <p>20. Παράδοση και κουλτούρα: ο μελλοντικός μουσικός προσανατολισμός του νησιού</p> <p>21. Οι προσωπικές κατασκευές και ο «Μάης»: τσαμπούνα και τουμπάκι</p> <p>22. Οι νέοι τσαμπουνιέρηδες της Πάρου</p> <p>23. Η σύγχρονη γενιά μουσικών</p> <p>24. Ένα αξέχαστο γλέντι</p>
Περίληψη καταγραφής	<p>Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στο χωράφι του συνομιλητή κοντά στην παραλία του Μώλου στο χωριό Μάρμαρα της Πάρου. Η συζήτησή μας αναφέρεται σε βιογραφικά στοιχεία του συνομιλητή όπως το ξεκίνημά του με την παραδοσιακή μουσική, τα μαθήματα πιάνου και κλαρίνου στην Πάρο καθώς και οργανοποιίας στην Αθήνα. Ο συνομιλητής αφηγείται πως οδηγήθηκε από το επάγγελμα του μουσικού στο επάγγελμα του αγρότη τα 2 τελευταία χρόνια της πανδημίας. Οι θεματικοί άξονες της συνέντευξης επικεντρώνονται γύρω από την παλαιά και σύγχρονη μουσική ζωή της Πάρου. Ζητήματα που συζητήθηκαν είναι τα παλιά πανηγύρια και γλέντια του νησιού, οι ντόπιοι και Αξιώτες μουσικοί μέχρι περίπου το '90, τα μουσικά όργανα που άνθισαν αυτή την εποχή, ο παραδοσιακός χορός Αγέρανος και οι χοροί στις σάλες. Όσον αφορά την νεότερη μουσική ζωή αναπτύσσονται θέματα όπως τα σύγχρονα πανηγύρια και οι νέες γενιές μουσικών. Τέλος αναπτύσσονται ιδέες για θέματα όπως η παράδοση, η εντοπιότητα και η ανταπόκριση του κοινού.</p>
Όνοματεπώνυμο ερευνητή	Στεφανιδάκη, Λουίζα
Ημερομηνία αποδελτίωσης	26/7/2022
Τόπος αποδελτίωσης	Ανάφη, Κυκλάδες, Ελλάδα

A.2 Θοδωρής Κρητικός

Πεδίο	Στοιχεία
Όνοματεπώνυμο πληροφορητή	Κρητικός, Θοδωρής
Έτος γέννησης πληροφορητή	1959
Επάγγελμα πληροφορητή	Μουσικός(μπουζούκι, τραγούδι), συνταξιούχος(πρώην μηχανικός αεροπλάνων στην Ολυμπιακή)
Βιογραφικό σημείωμα πληροφορητή	Ο Θοδωρής Κρητικός γεννήθηκε στην Πάρο το 1959. Ως νέος παρακολούθησε βυζαντινή μουσική και ευρωπαϊκή σημειογραφία στο χωριό Λεύκες. Συμμετείχε σε χορωδίες και έψελνε στην εκκλησία του χωριού. Για 25 χρόνια έζησε στην Αθήνα και εργαζόταν στην Ολυμπιακή ως μηχανικός αεροπλάνων. Όταν συνταξιοδοτήθηκε επέστρεψε στην Πάρο. Σήμερα παίζει μπουζούκι και συνεργάζεται με τον Νίκο Αρκουλή παίζοντας σε εκδηλώσεις και χορούς του νησιού.
Ημερομηνία καταγραφής	9/5/2022
Διάρκεια καταγραφής	1:03:59
Τόπος καταγραφής	Πάρος/Λεύκες, Κυκλάδες, Ελλάδα
Λέξεις-κλειδιά καταγραφής	Πάρος, Λεύκες, πανηγύρι, γλέντι, συλλογικό γλέντι, παρέα, σάλες, «Αγνάντιο(Χαραυγή)», χαρτούρα, διασκέδαση, λαϊκά, παραδοσιακά, νησιώτικα, μπάρμπα Τάσος(Ραγκούσης), μπάρμπα Νικόλας(«Κλαρίνος»), ντόπιοι-Ναξιώτες μουσικοί, μπουζούκι, κιθάρα, κλαρίνο, λαούτο, βιολί, τσαμπούνα, ακορντεόν, σαντούρι, λατέρνα, μουσική εκπαίδευση, «Καράβολας», Delarago
Θεματικές καταγραφής	<ol style="list-style-type: none"> 1. Τα λαϊκά πανηγύρια των Λευκών: στην Χαραυγή και στου Περούλη 2. Τα συλλογικά γλέντια στις σάλες και οι παρέες 3. Οι παλιοί μουσικοί, τα όργανα και το ρεπερτόριο 4. Οι Ναξιώτες μουσικοί μετά το '60: η συνεργασία με τους ντόπιους 5. Το ξεκίνημα του συγκροτήματος στην «Χαραυγή»-1976 6. Οι παλιοί τσαμπουνάρηδες 7. Το γλέντι με «χαρτούρα» και οι παρεξηγήσεις: οι λόγοι εγκατάλειψης των πανηγυριών 8. Η σημασία της μουσικής εκπαίδευσης στο νησί 9. Η προκατάληψη των παλιών για το επάγγελμα του μουσικού 10. Το σύγχρονο πανηγύρι: το πανηγύρι του Καράβολα στις Λεύκες 11. Το συγκρότημα Delarago: οι μουσικοί και το ρεπερτόριο 12. Το κοινό και ο σημερινός τρόπος διασκέδασης 13. Το σύγχρονο και παλιό πανηγύρι: οι κοινωνικές αλλαγές 14. Η σύγχρονη γενιά μουσικών 15. Εμπειρίες από γλέντια
Περίληψη καταγραφής	Η συζήτησή μας αναφέρεται στην μουσική επαγγελματική εξέλιξη του συνομιλητή και το ξεκίνημά του συγκροτήματος με τον Νίκο Αρκουλή στην ταβέρνα του πατέρα του "Χαραυγή" το 1976 στις Λεύκες. Ο συνομιλητής αφηγείται για την συνεργασία του με το συγκρότημα Delarago, τα αφιερώματα, τις συναυλίες και την δραστηριότητά του στο νησί. Επίσης αναπτύσσονται θεματικές όπως: η παραδοσιακή, νησιώτικη και λαϊκή μουσική στην Πάρο, οι παλιοί μουσικοί και το ρεπερτόριό τους, τα παλιά γλέντια στις σάλες στα μαγαζιά των Λευκών. Η συνέντευξη κλείνει με τα σύγχρονα πανηγύρια του νησιού και την κοινωνική μεταβολή τους.
Όνοματεπώνυμο ερευνητή	Στεφανιδάκη, Λουίζα
Ημερομηνία αποδελτίωσης	28/7/2022
Τόπος αποδελτίωσης	Ανάφη, Κυκλάδες, Ελλάδα

A.3 Μανώλης Δελέντας

Πεδίο	Στοιχεία
Όνοματεπώνυμο πληροφορητή	Δελέντας, Μανώλης
Έτος γέννησης πληροφορητή	1981
Επάγγελμα πληροφορητή	Μουσικός(βιολί)
Βιογραφικό σημείωμα πληροφορητή	Ο Μανώλης Δελέντας ασχολείται με τον τουρισμό και με το βιολί. Παρακολούθησε κάποια μαθήματα βιολιού πριν από 3 χρόνια και είναι αυτοδίδακτος. Συνεργάζεται με τον Φανούρη Πετρόπουλο οι οποίοι παίζουνε νησιώτικα στο Τακίμι και στον Πινόκλη εβδομαδιαίως. Επίσης πλαισιώνουν τα καλοκαιρινά παραδοσιακά πανηγύρια του Κώστου και του Προδρόμου.
Ημερομηνία καταγραφής	24/5/2022
Διάρκεια καταγραφής	0:51:59
Τόπος καταγραφής	Πάρος/Πίσω Λιβάδι, Κυκλάδες, Ελλάδα
Λέξεις-κλειδιά καταγραφής	Πάρος, Πρόδρομος, Κώστος, Νάουσα, παραδοσιακή μουσική, νησιώτικη μουσική, γλέντι, ιδιωτικό γλέντι, συλλογικό γλέντι, πανηγύρι, καζάνι, γάμος, παρέα, χορός, folklore, χορευτικοί σύλλογοι, βιολί, λαούτο, τσαμπούνα, Πινόκλης, Τακίμι, Covid-19
Θεματικές καταγραφής	<ol style="list-style-type: none"> 1. Η εποχή των Καζανιών: Το γλέντι και η απόσταση 2. Ιδιωτικό γλέντι και δημόσιο πανηγύρι: η παρέα και «οι παρέες» 3. Τα παραδοσιακά πανηγύρια του Κώστου και του Προδρόμου 4. Το πανηγύρι του Δεκαπενταύγουστου 5. Η μουσική οικογένεια και το ξεκίνημα του Μανώλη στο βιολί 6. Η τσαμπούνα σήμερα 7. Η απουσία των μουσικών και του βιολιού-1970-90 8. Το γλέντι σε μαγαζιά: Το Τακίμι και ο Πινόκλης 9. Οι επιπτώσεις του covid-19 στην σημερινή διασκέδαση 10. Οι χορευτικοί σύλλογοι και οι folklore παραστάσεις 11. Το παραδοσιακό πανηγύρι στο μοναστήρι του Αϊ Γιάννη στην Νάουσα 12. Τα πανηγύρια εκτός θρησκευτικών εορτών: Καράβολας και πανηγύρι του Νηρέα(σύλλογος) 13. Το ιδιωτικό γλέντι σε σπίτια και βίλες 14. Ο σύγχρονος γάμος 15. Ο παραδοσιακός γάμος στην σύγχρονη εποχή(μέχρι το 10') 16. Ένα αξέχαστο γλέντι 17. Η νέα γενιά μουσικών και το μοντέρνο ρεπερτόριο 18. Γλέντια εκτός Πάρου: Δονούσα, Σχινούσα
Περίληψη καταγραφής	Τα θέματα προς συζήτηση αφορούν την σύγχρονη μουσική ζωή της Πάρου. Τα καλοκαιρινά παραδοσιακά και πιο μοντέρνα πανηγύρια, τα δύο μαγαζιά που φιλοξενούν παραδοσιακούς μουσικούς, Πινόκλη και Τακίμι, τα γλέντια στα καζάνια το φθινόπωρο, τους μουσικούς και το ρεπερτόριο. Ο συνομιλητής αναπτύσσει ιδέες γύρω από το συλλογικό και δημόσιο πανηγύρι και τους περιορισμούς λόγω covid-19 στην διασκέδαση τα δύο τελευταία χρόνια. Περιγράφει εμπειρίες γύρω από την συνοδεία των χορευτικών συλλόγων και το κοινό στα μαγαζιά και τα πανηγύρια.
Όνοματεπώνυμο ερευνητή	Στεφανιδάκη, Λουίζα
Ημερομηνία αποδελτίωσης	28/7/2022
Τόπος αποδελτίωσης	Ανάφη, Κυκλάδες, Ελλάδα

Α.4 Νίκος Τσαντάνης και Διονυσία Παππούλη

Πεδίο	Στοιχεία
Όνοματεπώνυμο πληροφορητή	Τσαντάνης, Νίκος/ Διονυσία Παππούλη
Έτος γέννησης πληροφορητή	1981/ 1980
Επάγγελμα πληροφορητή	Μουσικός(τσαμπούνα, κλαρίνο), εκπαιδευτικός/Μουσικός(τραγούδι, πιάνο), εκπαιδευτικός
Βιογραφικό σημείωμα πληροφορητή	Ο Νίκος Τσαντάνης, παριανής καταγωγής και μόνιμος κάτοικος Αθηνών είναι ο πρώτος τσαμπουνιέρης νέας γενιάς, δραστήριος μουσικός στην Πάρο και την Αντίπαρο, που επανέφερε την τσαμπούνα στα πανηγύρια και τα γλέντια του νησιού μετά από δεκαετίες απουσίας της. Ξεκίνησε να παίζει τσαμπούνα ως αυτοδίδαχτος αντλώντας υλικό από κασέτες και ηχογραφήσεις των παριανών τσαμπουνιέρηδων. Την τελευταία δεκαπενταετία έχει έντονη μουσική δραστηριότητα σε όλες τις Κυκλάδες, στους τοπικούς γάμους και στα πανηγύρια του καλοκαιριού της Πάρου. /Η Διονυσία Παππούλη είναι μουσικολόγος και καθηγήτρια θεωρητικών στο μουσικό σχολείο στο Ίλιον. Ασχολείται επαγγελματικά με το νησιώτικο τραγούδι και επισκέπτεται την Πάρο για τις μουσικές εκδηλώσεις του καλοκαιριού. Από το 2009 τραγούδησε με τους Delarago και άλλους μουσικούς σε πανηγύρια και γάμους του νησιού.
Ημερομηνία καταγραφής	5/7/2022
Διάρκεια καταγραφής	1:13:29
Τόπος καταγραφής	Αθήνα, Αττικής, Ελλάδα
Λέξεις-κλειδιά καταγραφής	Λέξεις-κλειδιά: Πάρος, Λεύκες, Νάουσα, Αντίπαρος, γλέντι, πανηγύρι, Απόκριες, τσαμπούνα, τουμπάκι, κλαρίνο, βιολί, Delarago, γάμος, χορός, παραδοσιακή μουσική, νησιώτικη μουσική, λαϊκή μουσική, τραγούδι, σκοπός, στίχος, ρεπερτόριο
Θεματικές καταγραφής	<ol style="list-style-type: none"> 1. Απόκριες στις Λεύκες 1996: το πρώτο ερέθισμα τσαμπούνας 2. Η πρώτη τσαμπούνα και η αρχή 3. «Ένας νέος που παίζει τσαμπούνα»: το κενό των γενεών 4. Το ΤΕΙ Άρτας και η πτυχιακή για την Τσαμπούνα 5. Ο σύγχρονος γάμος 6. Ο παραδοσιακός γάμος της Πάρου στην σύγχρονη εποχή 7. Ο παραδοσιακός γάμος της Αντιπάρου-μικρή παραλλαγή 8. Οι Delarago 9. Η επαναφορά της τσαμπούνας στο νησί-οι απουσία των τσαμπουνιέρηδων 10. Τα «καλά» όργανα και ο εκτοπισμός της τσαμπούνας στην «παρέα»-1950+ 11. Ο «Κοτάκης»-Βασίλης Σκαραμαγκάς 12. Παγκυκλαδικές συναντήσεις λαϊκών πνευστών: ο Γιώργος Σκιαδάς 13. Το γλέντι στο σπίτι: το πεδίο δράσης της τσαμπούνας 14. Το κοινωνικό πλαίσιο του παλιού γλεντιού και το ρεπερτόριο 15. Η μεγάλη διάρκεια των γλεντιών 16. Το ρεπερτόριο: περιοδική και παρατακτική λογική 17. Διδακτορικό Σχινά-στρώματα ρεπερτορίου 18. Το ρεπερτόριο στο παλιό και στο σύγχρονο γλέντι 19. Η αισθητική των μεγάλων πανηγυριών 20. Τα πανηγύρια της Πάρου σήμερα(+Διονυσία Παππούλη)
Περίληψη καταγραφής	
Όνοματεπώνυμο ερευνητή	Στεφανιδάκη, Λουίζα
Ημερομηνία αποδελτίωσης	1/8/2022
Τόπος αποδελτίωσης	Ανάφη, Κυκλάδες, Ελλάδα

A.5 Νίκος Αρκουλής

Πεδίο	Στοιχεία
Όνοματεπώνυμο πληροφορητή	Αρκουλής, Νίκος
Έτος γέννησης πληροφορητή	1959
Επάγγελμα πληροφορητή	Μουσικός(κιθάρα, λαούτο)
Βιογραφικό σημείωμα πληροφορητή	Ο Νίκος Αρκουλής γεννήθηκε στην Πάρο το 1959. Σπούδασε οικονομικά στην Αθήνα και σήμερα είναι συνταξιούχος. Ξεκίνησε να παίζει επαγγελματικά κιθάρα μαζί με τον Θοδωρή Κρητικό(μπουζούκι) στην ταβέρνα του πατέρα του "Χαραυγή" το 1976. Σήμερα συμμετέχει σε εκδηλώσεις, συναυλίες και μουσικά αφιερώματα του νησιού.
Ημερομηνία καταγραφής	13/7/2022
Διάρκεια καταγραφής	1:01:28
Τόπος καταγραφής	Πάρος/Νάουσα, Κυκλάδες, Ελλάδα
Λέξεις-κλειδιά καταγραφής	Πάρος, Λεύκες, Παροικιά, Νάουσα, πανηγύρι, γλέντι, ταβέρνα, «Χαραυγή», καζάνι, διασκέδαση, Απόκριες, σάλες, λατέρνα, τζουκ-μποξ, τσαμπούνα, βιολί, λαούτο, κλαρίνο, Ναξιωτές μουσικοί, ντόπιοι μουσικοί, παράδοση, παραδοσιακή μουσική, λαϊκή μουσική, ρεμπέτικη μουσική, τραγούδι, στίχοι, γάμος
Θεματικές καταγραφής	<ol style="list-style-type: none"> 1. Οι καταγραφές του Μανώλη Χανιώτη 2. «Μία ζωή μέσα σε μια ταβέρνα»: τα λαϊκά ακούσματα 3. Οι «ζύες» ντόπιων και Ναξιωτών 4. Η απουσία των γηγενών τραγουδιών: η αφομοίωση ως παράδοση 5. Τα ρεμπέτικα νησιώτικα τραγούδια 6. Η «Χαραυγή» 7. Το ξεκίνημα του συγκροτήματος και η υποχώρηση των Ναξιωτών 8. Τα καζάνια: η βίαιη διαδικασία του παρελθόντος 9. Η εξέλιξη των καζανιών σε χώρους διασκέδασης 10. Το τριήμερο της Αποκριάς: η δράση της τσαμπούνας 11. Απόκριες στις «σαλάρες» των Λευκών: το γλέντι με λατέρνα 12. Τα καφενεδάκια του χωριού: γλέντι με γραμμόφωνα και τζουκ-μποξ 13. Τα σύγχρονα πανηγύρια και οι χορευτικοί σύλλογοι 14. Τα σύγχρονα συγκροτήματα 15. Ο Παριανός γάμος σήμερα 16. Τα ταβέρνες των Λευκών
Περίληψη καταγραφής	Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε σε ένα καφέ στο λιμανάκι της Νάουσας. Τα θέματα που αναπτύσσονται στρέφονται γύρω από τα βιώματα του συνομιλητή από την ταβέρνα των Λευκών "Χαραυγή" της οποίας ήταν ιδιοκτήτης ο πατέρας του. Ο Νίκος αφηγείται για τα πανηγύρια και τα γλέντια, τους ντόπιους μουσικούς και τους Κονιτοπουλαίους που έπαιζαν στο μαγαζί, το γλέντι στις σάλες των Λευκών, τα μουσικά όργανα και τις λατέρνες της εποχής. Για την σύγχρονη εποχή συζητάμε για τα σημερινά πανηγύρια, τα γλέντια του φθινοπώρου στα καζάνια και τους χορευτικούς συλλόγους.
Όνοματεπώνυμο ερευνητή	Στεφανιδάκη, Λουίζα
Ημερομηνία αποδελτίωσης	1/8/2022
Τόπος αποδελτίωσης	Ανάφη, Κυκλάδες, Ελλάδα

A.6 Μανώλης Χανιώτης

Πεδίο	Στοιχεία
Όνοματεπώνυμο πληροφορητή	Χανιώτης, Μανώλης
Έτος γέννησης πληροφορητή	1948
Επάγγελμα πληροφορητή	Ερευνητής, ψάλτης, εκπαιδευτικός
Βιογραφικό σημείωμα πληροφορητή	Ο Μανώλης Χανιώτης υπήρξε μαθητής του Σίμωνα Καρά στην βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική και είναι απόφοιτος του Ωδείου Αθηνών με πτυχίο ιεροψάλτη και μουσικοπαιδαγωγού. Διοργάνωσε το πρώτο μουσικοχορευτικό σύλλογο Λευκιανών στην Αθήνα το '76, έχει οργανώσει και διευθύνει πολλές παραδοσιακές χορωδίες και ορχήστρες στην Αθήνα ενώ παράλληλα δίδασκε στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση και σε μουσικές σχολές, έγραψε πολλά παιδαγωγικά και ερευνητικά βιβλία. Στην ηλικία των δεκαεπτά ετών, το 1965, ξεκίνησε την πρώτη συστηματική μελέτη και καταγραφή φωνητικών και οργανικών τραγουδιών της Πάρου που διήρκησε μέχρι το 2001, όπου «με ένα μαγνητόφωνο στο ώμο» κατέγραψε οργανοπαίχτες και τραγουδιστές της εποχής σε κάθε χωριό του νησιού. Την συλλογή αυτή κατέγραψε σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία. Σήμερα είναι πρωτοψάλτης στον Ναό Αγ. Δημητρίου Όπλων στα Κάτω Πατήσια και ασχολείται με την διδασκαλία της βυζαντινής και ευρωπαϊκής μουσικής.
Ημερομηνία καταγραφής	15/7/2022
Διάρκεια καταγραφής	1:54:49
Τόπος καταγραφής	Πάρος/Λεύκες, Κυκλάδων, Ελλάδα
Λέξεις-κλειδιά καταγραφής	Πάρος, Λεύκες, Νάουσα, πανηγύρι, γλέντι, καταγραφή, σίχοι, τραγούδι, σκοπός, ρεπερτόριο, ντόπιοι μουσικοί, Κονιτόπουλος, παραδοσιακή μουσική, νησιώτικη μουσική, λαϊκή μουσική, τσαμπούνα, τουμπάκι, βιολί, λαούτο, κλαρίνο, σαντούρι, λαούτο, λατέρνα, σάλα
Θεματικές καταγραφής	<ol style="list-style-type: none"> 1. Η μουσική συλλογή του Μανώλη Σαγκριώτη 2. Η αρχή των καταγραφών το '65 σε Νάουσα και Λεύκες 3. Γλέντι σε σάλα το τριήμερο της Κ. Δευτέρας-δεκαετία 60' 4. Η λατέρνες των Λευκών 5. Οι ντόπιοι μουσικοί 6. Γιώργος Κονιτόπουλος: ο εκτοπισμός των ντόπιων μουσικών 7. Τα αυτοσχέδια στιχάκια 8. Το πανηγύρι του Α. Φανουρίου στον Αμπελά: η ταβέρνα της Κυρά-Λένης 9. Η επιρροή από την λαϊκή μουσική 10. Τα σύγχρονα συγκροτήματα 11. Το μουσικό ρεπερτόριο
Περίληψη καταγραφής	
Όνοματεπώνυμο ερευνητή	Στεφανιδάκη, Λουίζα
Ημερομηνία αποδελτίωσης	2/8/2022
Τόπος αποδελτίωσης	Ανάφη, Κυκλάδες, Ελλάδα

Β. Φωτογραφικό υλικό



Εικόνα Β.1: Λεύκες 1965. Στο βόλτο του φούρνου. Κυριάκος Κυδωνιεύς(τσαμπούνα) και Στάθης Αρκάς(τουμπάκι). (Χανιώτης, Μ.(1996) *Παραδοσιακή Μουσική Πάρου*. (<https://blueheritage.gr/>)



Εικόνα Β.2: Γλέντι σε σάλα των Λευκών. (<https://blueheritage.gr/>)



Εικόνα Β.3: Λεύκες 1965. Κέντρο «Χαραυγή». Κυριάκος Κυδωνιεύς,(τσαμπούνα) και Στρατής Κρητικός(τουμπάκι). (Χανιώτης, Μ.(1996) *Παραδοσιακή Μουσική Πάρου*. <https://blueheritage.gr/>)



Εικόνα Β.4: Έθιμο της κούνιας-Μάρπησσα. Στην κούνια η Μαρία Φυσιλάνη, Νίκος Βαράος, Στάθης Αλιπράντης, Δημ. Φρατζής (κουνιστές και ριμαδόροι). (Ραγκούση-Κοντογιώργου, Κ.(2004) *Πάρος και Αντίπαρος: το εικονοστάσι της ψυχής μου*-αρχείο Γιακουμίνας Φυσιλάνη). (<https://blueheritage.gr/>)



Εικόνα Β.5: Οι τουμπακάρηδες Σοφία Κεφάλια και Κοσμάς Σαρρής (www.greekgastronomyguide.gr/)



Εικόνα Β.6: Ο τσαμπουνιέρης Γιώργος Σκιαδάς-«Σαλούβαρδος». Φεστιβάλ «Διαδρομές στη Μάρπησσα» 2012 (<https://blueheritage.gr/>)



Εικόνα Β.7: Φεστιβάλ «Διαδρομές στη Μάρπησσα» 2012. Φανούρης Πετρόπουλος, Σοφία Κεφάλα, Νίκος Προμπονάς, Στέλιος Προμπονάς, Άρης Βιτζηλαίος, Νίκος Αλιπράντης, Σαρρής Κοσμάς, Σαρρής Νικολός-«Πιερράκι», Γιάννης Ρούσος-«Καμηλιάρης»(από δεξιά). Γιώργος Κρητικός, Γιώργος Χανιώτης, ο μικρός Γαβριήλ Χανιώτης, Γιώργος Σκιαδάς-«Σαλούβαρδος», Νίκος Τσαντάνης, Αγγελική Κρητικού, Μάριος Κρητικός (κάτω σειρά από αριστερά). (<https://blueheritage.gr/>)



Εικόνα Β.8: Γλέντι σε καζάνι. Νίκος Αρκουλής(κιθάρα), Θοδωρής Κρητικός (μπουζούκι) και Σπύρος Μπάλιος(βιολί) (www.greekgastronomyguide.gr/)