



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η «Ίδια Φωνή» στη μουσική παράδοση της Κύπρου
The "Ishia Foni" in the traditional music of Cyprus**

ΜΑΡΚΟΥΛΛΗΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

A.M.: 22028

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΛΑΪΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022

Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία.

Ευχαριστίες

Σε αυτο το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω όλα τα άτομα που με στήριξαν για τη εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Θα ήθελα να ευχαριστήσω, όλους τους καθηγητές οι οποίοι συνέβαλαν στην ολοκλήρωση των μεταπτυχιακών σπουδών μου, στο πρόγραμμα «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής». Ιδιαίτερες ευχαριστίες, επιθυμώ να εκφράσω στον επιβλέποντα καθηγητή μου, τον κύριο Αθανάσιο Λάιο, για την συνεχή στήριξη και ουσιαστική καθοδήγησή του καθόλη την διάρκεια της έρευνάς μου. Η άμεση ανταπόκρισή του στα προβλήματα που αντιμετώπισα, αποτέλεσε την κινητήρια δύναμη να συνεχίσω μέχρι το τέλος με τον ίδιο ζήλο. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς όλους τους συμμετέχοντες της έρευνας για την διάθεσή τους να με βοηθήσουν, όπως επίσης, την οικογένειά μου για την αμέριστη υποστήριξή τους.

Στις πηγές έμπνευσής μου,
Χριστίνα†
Ηλία†

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στη μουσική της Κύπρου συναντάται το φαινόμενο των «Φωνών»¹, δηλαδή κάποιων χαρακτηριστικών μελωδιών που αποτελούν μελωδικά πρότυπα στα οποία προσαρμόζονται και τραγουδιούνται διάφοροι ομοιοκατάληκτοι στίχοι. Οι Φωνές θεωρούνται από τις πιο παλιές και σημαντικές μελωδίες του νησιού, οι οποίες έπαιξαν μεγάλο ρόλο στην μετέπειτα εξέλιξη της μουσικής του. Η κάθε κυπριακή «Φωνή» φέρει ένα όνομα το οποίο προσδιορίζει την ίδια τη μελωδία. Η συγκεκριμένη εργασία θα ασχοληθεί κυρίως με την «Ίδια Φωνή», και το πώς ορίζεται μουσικά, κάτι για το οποίο υπάρχουν αρκετές διχογνωμίες και ασάφειες στις καταγραφές της και στη σχετική βιβλιογραφία. Ακολουθήθηκε η μέθοδος της επιτόπιας έρευνας, ενώ πραγματοποιήθηκαν τόσο συνεντεύξεις / συναντήσεις με εκπροσώπους της μουσικής παράδοσης του τόπου, όσο και μουσικές καταγραφές. Η συγκριτική μελέτη των καταγραφών έχει ως σκοπό να αποσαφηνιστούν τα μοναδικά (;) χαρακτηριστικά της «Ίδιας Φωνής», όπως επίσης και να φανεί το εύρος των μορφών και των παραλλαγών της στις 5 επαρχίες της Κύπρου. Τα αποτελέσματα της μελέτης είχαν ερευνητική διάσταση και μέσα από τη μουσική εμπειρία, καθώς μετουσιώθηκαν και ενσωματώθηκαν σε μια συναυλία στο τέλος των μεταπτυχιακών σπουδών.

¹ Όταν το κείμενο αναφέρεται στην «φωνή» ως το ανθρώπινο μέσο έκφρασης τότε το «φ» είναι μικρό. Όταν το κείμενο αναφέρεται στην «Φωνή» ως το αντικείμενο που μελετάται –δηλαδή μια μελωδία– τότε θα εμφανίζεται με Φ κεφαλαίο.

ABSTRACT

In the music of Cyprus, the phenomenon of "Fones" can be found, which are some characteristic melodies that constitute melodic patterns into which various rhyming verses are adapted and sung. The Fones are considered to be among the oldest and most important melodies of the island, which played an important role in the subsequent development of its music. Each Cypriot "Foni" has a name which identifies the melody itself. This dissertation will deal mainly with the "Ishia Foni", and how it is defined musically, something about which there are several dichotomies and ambiguities in its records in the relevant literature. The method of field research was followed, while both interviews / meetings with representatives of the local musical tradition, as well as musical recordings, were carried out. The purpose of the comparative study of the recordings is to clarify the unique (?) characteristics of the "Ishia Foni", as well as to show the range of its forms and variations in the 5 provinces of Cyprus. The results of the study had a research dimension through the musical experience, as they were transformed and integrated into a concert at the end of the postgraduate studies.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Εισαγωγή - Βιβλιογραφική επισκόπηση	8
Μεθοδολογία	11
Αποδελτίωση συνεντεύξεων, μουσικές καταγραφές, ανάλυση	13
Νεόφυτος Κωνσταντίνου (Φυτής)	13
Ανδρέας Χρίστακκος	17
Δημήτρης Τζιαμπάζης	22
Ηλίας Βιολάρης	24
Μιχάλης Ττερλικκάς	32
Συγκριτική ανάλυση (των εκδοχών)	34
Τροπικότητα	34
Η Αρχή	37
Δεσπόζοντες φθόγγοι και η βαρύτητά τους	38
Καταλήξεις	39
Στίχος	40
Συμπεράσματα	41
Τροπικότητα	41
Επικυριαρχία βαθμίδων - Ονομασία	41
Περιορισμοί στην έρευνα	42
Γενικό - Ειδικό συμπέρασμα	43
Μελλοντική εργασία	44
Επίλογος	45
Λεξικό κυπριακών όρων	46
Σύμβολα απόδοσης κυπριακής διαλέκτου	47
Πηγές - Συνεντεύξεις	47
Βιβλιογραφία	48

Εισαγωγή - Βιβλιογραφική επισκόπηση

Στη μουσική της Κύπρου συναντάται το φαινόμενο των «Φωνών», δηλαδή μελωδιών που χρησιμοποιούνται ως πρότυπα για τη φωνητική εκτέλεση ομοιοκατάληκτων στίχων, οι οποίοι δύνανται να έχουν ποικίλες μορφές. Θεωρούνται από τις πιο παλιές και σημαντικές μελωδίες του νησιού, οι οποίες έπαιξαν μεγάλο ρόλο στη μετέπειτα εξέλιξη της μουσικής του. Όσον αφορά τον ορισμό της «Φωνής» στην κυπριακή παραδοσιακή μουσική, είναι σημαντικό να αναφερθούν κάποιες απόψεις προηγούμενων ερευνητών. Σύμφωνα με τον Giorgoudes (2013:2), οι Φωνές είναι μελωδικά πρότυπα πάνω στα οποία μπορούν να προσαρμοστούν διάφοροι δημοτικοί ή αυτοσχέδιοι στίχοι. Η Demetriou (2015b:15) διατυπώνει με απλά λόγια ότι η μελωδία ενός τραγουδιού στην Κύπρο ορίζεται με τη λέξη Φωνή, καθώς επίσης ο Τομπόλης (1966:66) σημειώνει, «Φωνή στην Κύπρο σημαίνει οποιαδήποτε μελωδία». Ο ίδιος συμπληρώνει ότι η κάθε χαρακτηριστική μελωδία/φωνή είχε αρχικά τοπικό χαρακτήρα και μετέπειτα γινόταν ευρέως γνωστή, κάτι στο οποίο θα βρεθεί σύμφωνος και ο Γεώργιος Αβέρωφ. «Με τη λέξη “φωνή”, όπως είναι η παφίτικη [...], εννοούμε στην Κύπρο μια ειδική μελωδία χαρακτηριστική του τόπου προέλευσής της» (Ιωαννίδης 1987:18). Σύμφωνα πάλι με τον Αβέρωφ (1989:202), «Ουσιαστικό στοιχείο στην Κυπριακή Δημοτική μουσική αποτελούν και οι διάφορες “Φωνές”, όπως αποκαλούνται οι μελωδίες πάνω στις οποίες τραγουδιούνται διάφορα τετράστιχα ή και εξάστιχα ομοιοκατάληκτα τραγούδια». «Οι Φωνές είναι απλή υπόθεση. Η Φωνή είναι μια μελωδία. Φωνή σημαίνει 2 πράγματα στον κυπραίό μουσικό: “πέμου την Φωνήν τούντου τραουθκιού” σημαίνει πές μου την μελωδία, ή “Πιάσ’ το μιαν φωνή πιο κάτω”, ταυτόχρονα εννόαν τζι έναν τόνο πιο κάτω»².

Πολλοί παλαιότεροι μελετητές έχουν προσπαθήσει να συνδέσουν απευθείας τις Φωνές της Κύπρου με την αρχαία Ελλάδα και τη βυζαντινή περίοδο³. Πιο συγκεκριμένα, η Demetriou (2015a:59) παρατηρεί την ανάγκη των διαφόρων ερευνητών στην Κύπρο, ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αι., για σύνδεση του Ελληνοκυπριακού πολιτισμού με την αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο μέσω των κυπριακών δημοτικών τραγουδιών. Οι λόγοι που οδήγησαν τους ερευνητές σε κάτι τέτοιο παρατίθενται εύστοχα από την Demetriou στο κεφάλαιο «Appropriating Culture: Traditional Music and Greek Cypriots» του συλλογικού τόμου *Music in Cyprus* (2015a:57-63). Ο Καλλίνικος (1951), από τον πρόλογο κιάλας του

² Μιχάλης Ττερλικκάς, προσωπική συνέντευξη, Λευκωσία, 24 Ιανουαρίου 2022

³ Ωστόσο, ο γράφων αυτής της εργασίας κρατά αποστάσεις από τέτοιους δύσκολα αποδείξιμους ισχυρισμούς.

βιβλίου «Κυπριακή Λαϊκή Μούσα», τονίζει τους δύο σκοπούς της συγκεκριμένης συλλογής. Μιλάει για αποκάλυψη του μουσικού πλούτου και της καλλιτεχνικής ιστορίας του νησιού. Ταυτόχρονα θέλει να αποδείξει την ελληνικότητα των τραγουδιών, μέσα από τις κλίμακες και τους ρυθμούς, όπως και την ομηρική και αρκαδική καταγωγή τους. Όσο για την *ομηρική ραψωδική παράδοση* και το πέρασμά της δια μέσου των Βυζαντινών υμνογράφων στα σημερινά δρώμενα της Κύπρου μιλά και ο Κ. Δ. Ιωαννίδης (1987:18). Ως συνέχεια αυτών έρχεται ο Γιωργούδης (2004:136-7) να ενισχύσει τις παραπάνω απόψεις, υποστηρίζοντας ότι οι Φωνές είναι ένα «μουσικό είδος» το οποίο μπορεί πολύ εύκολα να παραλληλιστεί με τις πρακτικές σύνθεσης ύμνων, από Υμνογράφους και Μελωδούς, οι οποίοι ψάλλονταν στην βάση καθιερωμένων προτύπων κατά τους βυζαντινούς χρόνους. Την προσαρμογή ύμνων στα καθιερωμένα πρότυπα (Ειρμών και Αυτομέλων) την αποκαλούσαν «Προσόμοια», κάτι αντίστοιχο με την προσαρμογή στίχων στις δικές μας Φωνές. *Κατάλοιπα των αρχαίων ελληνικών αυθεντικών Τρόπων*, που μετονομάστηκαν σε Ήχους αργότερα από τους βυζαντινούς, χαρακτηρίζει τις Φωνές στην Κύπρο ο Ιωαννίδης (1987:18). Ο ίδιος παραλληλίζει τις κυπριακές Φωνές με διάφορα τροπικά συστήματα όπως τους «Raga» των Ινδών, τα «Magamat» των Αράβων αλλά και τους «Ήχους» των Βυζαντινών (1987:18).

Οι κυπριακές Φωνές αποτελούν βασικό στοιχείο της δημοτικής μουσικής της Κύπρου και θεωρούνται «το σημαντικότερο συστατικό της κυπριακής μουσικοποιητικής παράδοσης, το κυρίαρχο μουσικό είδος της συγκεκριμένης παράδοσης και το πιο γνωστό και αγαπητό μουσικό άκουσμα των κατοίκων του νησιού» (Γιωργούδης 2004:147). Οι Φωνές είχαν θέση σε διάφορα πλαίσια διασκέδασης, όπως γάμους και πανηγύρια, ή διαγωνισμούς, όπως τα «Τσιαττίσματα»⁴. Σε τέτοιους διαγωνισμούς ο Αβέρωφ (1989:202) αναφέρει ότι χρησιμοποιούσαν κυρίως την Ίδια ή Παραλιμνίτισσα Φωνή η οποία, μαζί με τις παραλλαγές της, είχε κυρίαρχη θέση μεταξύ των υπόλοιπων Φωνών. Επισημαίνει ακόμη ότι η αρχαιότερη όλων ενδεχομένως να είναι η Ποιητάρικη⁵ Φωνή με τις πολλές παραλλαγές της (1989:202-

⁴ Τα τσιαττίσματα ή τσιαττιστά είναι ομοιοκατάληκτα δίστιχα που στην απλή τους μορφή αποτελούνται από δύο δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Η δομή κάθε στίχου είναι ως εξής: οκτώ συλλαβές έχει το πρώτο ημιστίχιο και επτά συλλαβές το δεύτερο, δηλαδή ένα ολοκληρωμένο τσιαττιστό έχει 30 συλλαβές. Συνηθίζεται επίσης να διπλασιάζεται το πρώτο ημιστίχιο των στίχων προσθέτοντας έτσι οκτώ συλλαβές σε κάθε στίχο (Demetriou 2015a:63). Τα τσιαττιστά έχουν ποικίλη θεματολογία όπως τον έρωτα, την ξενιτιά, την προσφυγιά κ.ά. (Τερλικκός 2008:8). Τα «Τσιαττίσματα» αναφέρονται στο διαγωνιστικό χαρακτήρα τους με ανταγωνιστικό περιεχόμενο που λάμβαναν και λαμβάνουν χώρα μέχρι σήμερα σε μεγάλες συγκεντρώσεις και γιορτές, όπως ο Κατακλυσμός (γιορτή Αγίου Πνεύματος) (Τερλικκός 2008:8).

⁵ Οι ποιητάρηδες στη Κύπρο, μέχρι και την δεκαετία του 1960, είχαν τον ρόλο των «Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας», θα μπορούσε να πει κανείς. Παρουσίαζαν με ποιητικό τρόπο τις διάφορες πτυχές της ζωής και ειδήσεις της εποχής, τις έγραφαν σε φυλλάδες και τις πουλούσαν. Επίσης δεν έχαναν την ευκαιρία να

3). Αυτό, βέβαια, δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στην άποψη του Καλλίνικου (1951:45) η οποία είναι η εξής: «Φαίνεται δε ότι είναι η πλέον αρχαιοτάτη φωνή και επ'αυτής της παραλλαγής ετραγουδήθησαν όλαι αι δεκαπεντασύλλαβαι υμνολογίαι του έρωτος». Εδώ ο Καλλίνικος μιλάει για την «Ίσια Φωνή» ως την αρχαιότερη επισημαίνοντας παράλληλα ότι ήταν διαδεδομένη σε ολόκληρη την Κύπρο, ακόμα και στο πιο μικρό και απομακρυσμένο χωριό, πράγμα το οποίο είχε συμπεράνει από τις καταγραφές του σε πολλά μέρη του νησιού κατά το 1930-1950 (Καλλίνικος 1951:45).

Κάπου εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι –για τον προσδιορισμό της μελωδίας– η κάθε Φωνή ακολουθεί ή ακολουθείται από ένα όνομα π.χ. «Παραλιμνίτισσα Φωνή» ή «Φωνή Παραλιμνίτισσα» (Demetriou 2015b:16). Τα διάφορα ονόματα μπορούν να αναφέρονται στο *χωριό ή στην περιφέρεια* που τραγουδιέται η Φωνή, *σε ονόματα ηρώων, σε διάφορες περιστάσεις, στην ιδιότητα του εκτελεστή* (βλ. υπ. 4) (Γιωργούδης 2004:137-38). Μερικά παραδείγματα είναι η «Καρπασίτισσα» από την περιοχή της Καρπασίας, οι Ακριτικές Φωνές, η Φωνή «των σατῶν» που συνόδευε τη μεταφορά των σακίων με άχυρο, οι ποιητάρικες κ.ά. (Γιωργούδης 137-38). Επιπρόσθετα, η λέξη «τραούδιν ή τραούν», δηλαδή «τραγούδι» στην κυπριακή μουσική ορολογία, έχει τη σημασία των ομοιοκατάληκτων στίχων, τους οποίους έντυναν οι λαϊκοί οργανοπαίχτες, τραγουδιστές και ποιητάρηδες με τις διάφορες Φωνές. Η έκφραση «θα πω τα τραούθκια μου πάνω στην Παφίτισσα Φωνή» πάει να πει «θα τραγουδήσω τα δίστιχά μου στη συγκεκριμένη μελωδία της Πάφου».

Όλες οι παραπάνω πηγές αποτέλεσαν την κινητήρια δύναμη για την εκπόνηση της συγκεκριμένης εργασίας. Η κάθε μια ξεχωριστά είχε να δώσει πολλά και διαφορετικά στοιχεία για τη μουσική του νησιού μου, της Κύπρου. Οι Φωνές υπήρξαν αντικείμενο μελέτης για πολλές δεκαετίες και έχουν γίνει σημαντικές καταγραφές και –ειδικά την τελευταία εικοσαετία– έχουν πραγματοποιηθεί ακόμα και αναλυτικές εθνομουσικολογικές / μουσικολογικές προσεγγίσεις. Ωστόσο, θεωρήθηκε αναγκαίο να γίνει μια προσπάθεια πολύ συγκεκριμένης μελέτης κυρίως του τραγουδιστικού μέρους της «Ίσιας Φωνής» στο σήμερα, ούτως ώστε να γίνει πιο σαφές το μουσικό της περιεχόμενο και να διερευνηθεί αν αυτό είναι ίδιο στις πέντε μεγάλες επαρχίες του νησιού.

τραγουδήσουν δικά τους –όπως και άλλα– τραγούδια σε γιορτές, γάμους, πανηγύρια, ακόμα και μέσα στις γειτονιές, χρησιμοποιώντας αυτές τις Φωνές οι οποίες πήραν το όνομά τους από την ιδιότητα των εκτελεστών, δηλ. Ποιητάρικες (Γιωργούδης 2004:138, 154). Όλη αυτή η πρακτική θυμίζει και τους αοιδούς της αρχαιότητας, ακόμα και τους τροβαδούρους του Μεσαίωνα (Αβέρωφ 1989:203).

Μεθοδολογία

Στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας πραγματοποιήθηκαν συναντήσεις και συνεντεύξεις με εκπροσώπους της κυπριακής μουσικής παράδοσης, κάποιιοι εκ των οποίων υπήρξαν επαγγελματίες μουσικοί. Ως επαγγελματίες μουσικοί θεωρήθηκαν όσοι βιοπορίστηκαν εξ ολοκλήρου μέσα από τη μουσική, είτε παίζοντας είτε τραγουδώντας. Η επιλογή των συμμετεχόντων έγινε με βάση ορισμένα κριτήρια, με το κυριότερο να είναι το κατώτατο όριο ηλικίας, το οποίο τέθηκε στα 65 χρόνια. Βασικός στόχος ήταν οι συγκεκριμένοι άνθρωποι να είχαν βιώματα και ακούσματα από τη μουσική πράξη στην Κύπρο κατά τα μέσα και τέλη του 20^{ου} αιώνα. Δεύτερο κριτήριο ήταν, ο καθένας από τους συνεντευξιζόμενους να έχει γεννηθεί και να έχει μεγαλώσει στο ίδιο χωριό ή –έστω– περιφέρεια. Η ιδέα να συναντηθώ με 5 ανθρώπους οι οποίοι θα κατάγονταν ο καθένας από διαφορετική επαρχία της Κύπρου, αποσκοπούσε στην εκμαίευση μουσικών πληροφοριών για την Ίδια Φωνή από τον κάθε τόπο, κάτι το οποίο θα με βοηθούσε να διαπιστώσω αν αυτή τελικά υπήρξε η ίδια παντού σε όλο το νησί. Ωστόσο, οι δύο από τις πέντε περιπτώσεις δεν πληρούσαν αυτό το κριτήριο, είτε για λόγους ξενιτιάς, είτε προσφυγιάς. Αυτό δεν αποτέλεσε μεγάλο πρόβλημα, γιατί οι δύο αυτοί άνθρωποι έφυγαν σε σχετικά μεγάλη ηλικία από τον τόπο τους και έτσι είχαν ήδη αρκετές εικόνες, ήχους και βιώματα, τα οποία κουβαλούσαν για το υπόλοιπο της ζωής τους. Τρίτο κριτήριο για την επιλογή των συμμετεχόντων υπήρξε το να μην είναι άτομα που εκτίθενται επανειλημμένα σε τηλεοπτικούς και ραδιοφωνικούς σταθμούς, μέσα από τους οποίους πολύ συχνά οι μουσικοί προσαρμόζονται στις απαιτήσεις των παραγωγών, της τηλεθέασης και της ακροαματικότητας.

Σε κάποιες επαρχίες δεν ήταν δυνατό να τηρηθούν όλα τα παραπάνω κριτήρια, γεγονός που αποτέλεσε περιορισμό όσον αφορά την εύρεση αυτών των ανθρώπων που θεωρήθηκαν ως ιδανικοί για την παρούσα μελέτη. Να σημειωθεί ότι υπήρξαν και επαρχίες με περισσότερους από έναν άνθρωπο ο οποίος πληρούσε όλα τα παραπάνω κριτήρια. Σε αυτή την περίπτωση πραγματοποιήθηκαν συναντήσεις με όλους τους πληροφορητές και στη συνέχεια έγινε η επιλογή των πιο κατάλληλων για την παρούσα εργασία. Για όσες συνεντεύξεις έχουν απομείνει εκτός θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο.

Οι συζητήσεις με τους συμμετέχοντες είχαν τη μορφή μη-δομημένων συνεντεύξεων και έγιναν σε πάρα πολύ χαλαρό και οικείο κλίμα, κάτι το οποίο βοήθησε στην ομαλή

διεξαγωγή τους. Ήταν σημαντικό για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας οι πληροφορητές να νιώσουν άνετα να μιλήσουν για τη ζωή τους και τη σχέση τους με τη μουσική. Μετά από αρκετή ώρα συζήτησης περί της ζωής τους και της μουσικής τους δραστηριότητας, ζητούσα να μου τραγουδήσουν κάτι, αν δεν το είχαν κάνει ήδη. Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις κάποια στιγμή έφερναν στην κουβέντα μας την λέξη «Φωνή» θέλοντας να μιλήσουν για κάποια μελωδία, την ονομάτιζαν, και την τραγουδούσαν. Η πρόκληση ήταν να μου μιλήσουν, χωρίς να τους καθοδηγήσω με άμεσες ερωτήσεις, για την «Ίδια Φωνή» και να μου τραγουδήσουν κάποιον στίχο πάνω σε αυτήν. Κάποιοι το έκαναν με πολλή σιγουριά, κάποιοι δεν την ανέφεραν ποτέ ενώ κάποιοι –μετά από αρκετές παρεμβολές μου και με πλάγιες ερωτήσεις– κατέληγαν να μου πουν δυο λόγια, και αυτά με φειδώ. Στόχος μου στο πλαίσιο της συνέντευξης αποτελούσε αυτή να καταλήξει σε μια μουσική απάντηση που θα έριχνε λίγο φως σε ένα βασικό μου ερώτημα, το αν και πώς ορίζεται για τον καθένα μουσικά η Ίδια Φωνή.

Για την καταγραφή των μουσικών παραδειγμάτων χρησιμοποιήθηκε μια συσκευή ψηφιακής ηχογράφησης (Zoom H1n), προκειμένου να υπάρχει η δυνατότητα αναπαραγωγής τους για συστηματική μελέτη. Στη συνέχεια έγινε η καταγραφή των διαφορετικών εκδοχών σε δυτική μουσική σημειογραφία για να καταστεί δυνατή η συγκριτική τους μελέτη. Οι μεταγραφές έγιναν μετά από πολλές και προσεκτικές ακροάσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις χρειάστηκε να μεταγραφούν διορθωμένα κάποια στιγμιαία λάθη και αστοχίες του μουσικού. Σε άλλες περιπτώσεις χρειάστηκε να γίνει συγκερασμός των μικροδιαφορών που υπήρχαν μεταξύ των επαναλήψεων του κάθε μελωδικού τμήματος, για την καλύτερη αποτύπωση της πρόθεσης του πληροφορητή. Εδώ είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι δεν υπήρχε ανάγκη οι καταγραφές να είναι απόλυτα ακριβείς, κυρίως γιατί στόχος της παρούσας μελέτης δεν ήταν να γίνει μια τέτοια λεπτομερής ανάλυση, παρά να φανεί ο σκελετός, η μελωδική και τροπική υπόσταση της μελωδικής γραμμής. Επιπλέον, δεν δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στην ακριβή αποτύπωση των πολύ λεπτών ρυθμικών αποχρώσεων. Επίσης, οι εισαγωγές και οι οργανικές ανταποκρίσεις –όπου υπάρχουν– δεν έχουν τόσο μεγάλη σημασία για την παρούσα έρευνα, όσο έχει η μελέτη του τραγουδιστικού κομματιού της κάθε εκδοχής.

Έχουν πραγματοποιηθεί συνολικά 12 συνεντεύξεις από τις 5 επαρχίες της Κύπρου ψάχνοντας τις πιο ουσιαστικές μουσικές πληροφορίες για την Ίδια Φωνή. Για την παρούσα έρευνα έγινε επιλογή των 5 πιο χρήσιμων συνεντεύξεων. Στην αμέσως επόμενη ενότητα θα σχολιαστούν τα σημαντικά σημεία σε αυτές, θα παρουσιαστούν οι μουσικές καταγραφές των διαφόρων εκδοχών της Ίδιας Φωνής και θα γίνει μουσική ανάλυση αυτών.

Αποδελτίωση συνεντεύξεων, μουσικές καταγραφές, ανάλυση

Νεόφυτος Κωνσταντίνου (Φυτής)

Ο κ. Νεόφυτος Κωνσταντίνου, ένας άνθρωπος «ζυμωμένος μέσα στην κυπριακή κοινωνία», όπως χαρακτηριστικά μου είπε, γεννήθηκε τον Σεπτέμβριο του 1941 και ήδη από τα 15 του χρόνια δούλεψε σε μεταλλεία της Πάφου, από όπου κατάγεται. Ένα χρόνο μετά αγόρασε το πρώτο του βιολί με τα λεφτά από το μεταλλείο και έτσι ξεκίνησε τα πρώτα του μαθήματα με δάσκαλο τον Ιωάννη Πετριθιώτη (από τα Πετριθκια). Παρακολούθησε μαθήματα για 2,5 χρόνια κοντά στον «μάστρον» του και ακολούθως συνέχισε μόνος καθώς –όπως μου είπε χαρακτηριστικά– είχε αντί και τα άκουγε με τη μία. Στα δεκαοχτώ του χρόνια έπαιξε βιολί για πρώτη φορά επαγγελματικά σε γάμο, σε στόλισμα γαμπρού και νύφης.⁶ Πλέον θεωρεί τον εαυτό του 62 χρόνια επαγγελματία «φκιολάρη» καθώς επίσης και δεινό χορευτή, εφόσον για πολλά χρόνια υπήρξε χοροδιδάσκαλος σε μεγάλους χορευτικούς συλλόγους. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι άκουγε τα κυπριακά τραγούδια από τον πατέρα του, ο οποίος ήταν καλλίφωνος και ήξερε όλους τους κυπριακούς σκοπούς, τους οποίους σφυρούσε και με το στόμα. Όπως όλα τα υπόλοιπα, έτσι και την Ίδια Φωνή την είχε ακούσει κυρίως από τον πατέρα του αλλά και από έναν που θεωρούσε ως τον καλύτερο εκτελεστή της Ίδιας, τον Φίλιππο Γαλαταρκώτη. Πήρε στοιχεία και από τους δύο και σήμερα είναι ο συνεχιστής αυτής της τοπικής Φωνής. Γνήσια, αυθεντική Ίδια Φωνή για τον κ. Νεόφυτο είναι η Φωνή της Πάφου. Μου είχε μιλήσει επίσης για την «καταραμένη», μια άλλη τοπική Φωνή της Πάφου, πάνω στην οποία τραγουδούσαν τα ερωτικά δίστιχα ή τα «δίστιχα του τραουδισμάτου», όπως τα αποκάλεσε.

Στην πιο κάτω παρτιτούρα φαίνεται η εκδοχή του κ. Φυτή για την Ίδια Φωνή. Στην συγκεκριμένη καταγραφή αποτυπώνονται, επεξεργασμένες, δύο διαφορετικές εκτελέσεις από τον ίδιο μουσικό, μία με βιολί και μία χωρίς. Ο κύριος λόγος που αξιοποιήθηκαν δύο εκτελέσεις ήταν ότι στην πρώτη εκτέλεση υπήρξε μία παράλειψη όσον αφορά την δομή του στίχου από τον κ. Φυτή, πράγμα το οποίο συζητήθηκε με το τέλος της συνέντευξης και

⁶ Έθιμο του γάμου το λεγόμενο «στόλισμα ή άλλαμα», στο οποίο τραγουδούσαν διάφορα δίστιχα (κυρίως παινήματα) σε μία συγκεκριμένη Φωνή του γάμου στο σπίτι του γαμπρού και της νύφης πριν την εκκλησία.

επιβεβαιώθηκε η υποψία του γράφοντα. Έτσι, αποφασίστηκε να αξιοποιηθούν στοιχεία και από τις δύο εκτελέσεις, ώστε να εντοπιστούν και να αφαιρεθούν κάποια τυχαία λάθη, με αποτέλεσμα να αποτυπωθεί στην καταγραφή αυτό που ιδανικά ήθελε να τραγουδήσει / παίξει ο πληροφορητής. Η παρέμβαση φυσικά είχε σκοπό να αναδείξει την πρόθεση του πληροφορητή και έγινε με βάση το μουσικό υλικό που υπάρχει στις δύο εκτελέσεις και τίποτα περισσότερο. Πρέπει, τέλος, να σημειωθεί ότι το τονικό ύψος ήταν διαφορετικό μεταξύ των δύο εκτελέσεων καθώς το βιολί χρησιμοποιήθηκε μόνο στην μία εκ των δύο. Παρ'όλα αυτά, η επιλογή έγινε από τον χειρισμό του βιολιού ο οποίος ήταν σε Λα, παρόλο που το βιολί ήταν κουρδισμένο ενάμιση τόνο χαμηλότερα (~Φα#).

Σημαντικό είναι να γίνει αναφορά στη σύμβαση που ακολουθείται σε ολόκληρη την εργασία όσον αφορά την εμφάνιση της 2ης βαθμίδας στις παρτιτούρες πάντα ως «φυσική». Αν και δεν ανταποκρίνεται στην πραγματική της συμπεριφορά, η 2η βαθμίδα συνειδητά εμφανίζεται χωρίς αλλοιώσεις για την αποφυγή διαφόρων παρερμηνειών. Η συγκεκριμένη βαθμίδα όπως –και η 6η βαθμίδα στους διατονικούς Τρόπους που εμφανίζονται στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο– έχουν μία ελευθερία κίνησης, η οποία βέβαια υπακούει στην πορεία της μελωδίας. Πιο συγκεκριμένα, σε όλες τις περιπτώσεις, όταν η μελωδία φτάνει μέχρι και την τονική τότε η 2η βρίσκεται χαμηλότερα από την φυσική, μερικές φορές ενδεχομένως να ακούγεται και βαρυσμένη. Όταν η μελωδία μετά την 2η βαθμίδα κινείται ψηλότερα, τότε αυτή είναι κουρδισμένη ψηλότερα, σχεδόν συγκερασμένη. Για λίγες φορές που η μελωδία θα σταθεί για λίγο στην 2η βαθμίδα, θα μπορούσαμε να πούμε για ένα διάστημα ενδιάμεσο του Σι και Σιβ. Όπου η μελωδία έχει καθοδική πορεία και καταλήγει στην τονική, τότε το πρώτο Σι εμφανίζεται με ↓ και αν υπάρχει ταυτόχρονα και γλίστρημα τότε προστίθεται και μία πλάγια γραμμή πάνω από τους φθόγγους που εκτελείται.

Στην παρούσα φάση να επισημανθεί επίσης και η ελευθερία που υπάρχει στις αναλύσεις όλων των καταγραφών όσον αφορά την τροπικότητα και τη μικροδιαστηματική πλοκή. Δεν αποτελεί κύριο ζητούμενο της έρευνας, γι'αυτό, συνειδητά ακολουθήθηκε ένας πιο απλός τρόπος ανάλυσης.

Ίδια Φωνή

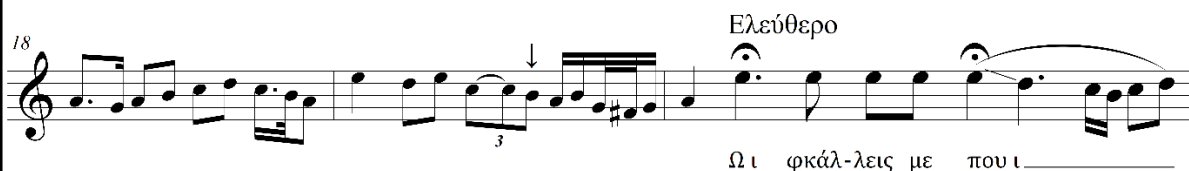
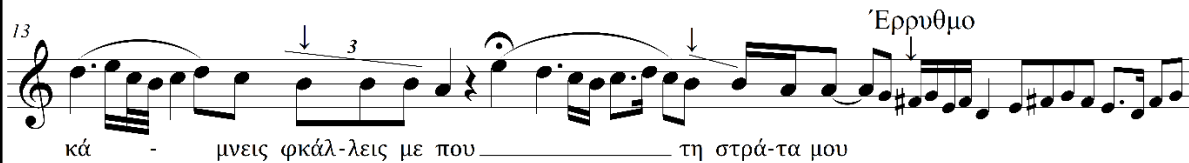
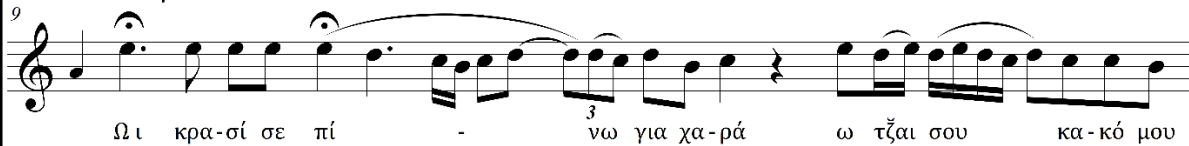
Πάφος - Λετύμπου
Νεόφυτος Κωνσταντίνου

♩ = 60

Έρρυθμο



Ελεύθερο



Στίχος:

Κρασίν σε πίνω για χαρά τζι εσου κακό μου κάμνεις	(15)
(φκάλλεις με που την στράτα μου)	(8)
φκάλλεις με που την στράτα μου μες τα μαζιά με βάλλεις	(15)

Επωδός

Γύρε κρασίν να πίνουμεν	(8)
τζι' στον Θεόν τ' αφήνουμεν	(8)

Ανάλυση στίχου:

Δύο 15-σύλλαβοι αποτελούν ένα ολοκληρωμένο δίστιχο με ομοιοκαταληξία. Στην εκτέλεση της Φωνής βέβαια για να κλείσει ο πρώτος στίχος ακούγεται ολόκληρος ο 15-σύλλαβος και ακολουθεί το 8-σύλλαβο του επόμενου στίχου, έχοντας έτσι 15+8. Στη συνέχεια για επωδό υπάρχουν δύο 8σύλλαβοι. Αυτή είναι μάλιστα η συνήθης πλοκή του στίχου στη μουσική παράδοση της Κύπρου. Ο στίχος αφορά την αγάπη και τον έρωτα.

Τροπικότητα:

Η Φωνή κινείται σε διατονικό Τρόπο. Με όρους Μακάμ και βυζαντινής μουσικής⁷, τη συγκεκριμένη Φωνή θα μπορούσαμε να την εντάξουμε στο Χουσεϊνί Μακάμ και στον Ήχο πλάγιο α' αντίστοιχα. Στη συγκεκριμένη Φωνή υπάρχουν εναλλαγές έρρυθμου και ελεύθερου μέτρου ανάμεσα στα οργανικά και φωνητικά μέρη. Στα ελεύθερα μέρη είναι μελισματική και αργή. Οι βαθμίδες με τη μεγαλύτερη βαρύτητα θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι (σε φθίνουσα σειρά) η 5η, η 3η και η 1η (Μι', Ντο', Λα). Παρατηρείται μία προφανής πτωτική πορεία της μελωδίας από την 5η βαθμίδα έως την 1η, με μία στάση στην 3η σε κάθε αρχή του στίχου. Η επωδός είναι το μόνο σημείο που η μελωδία έχει ανοδική πορεία για ένα

⁷ Πρέπει ωστόσο να αναγνωρίσουμε ότι η εργασία αυτή ασχολείται με μία λαϊκή μουσική, η οποία δεν ακολουθεί απαραίτητα τους «κανόνες» των Μακάμ και των ήχων της βυζαντινής μουσικής. Για αυτόν το λόγο, τυπικά, δεν είναι σωστή η ένταξη της κάθε εκδοχής σε ένα συγκεκριμένο Μακάμ ή Ήχο. Ωστόσο, η ορολογία αυτή, καθώς μου είναι οικεία, χρησιμοποιείται μονάχα με όρους κλίμακας και όχι με όρους Τροπικής συμπεριφοράς.

μέτρο και στη συνέχεια ακολουθεί το μοτίβο της πτώσης προς την τονική. Η 2η βαθμίδα, αν και δεν ανήκει στους δεσπόζοντες φθόγγους, καθορίζει όλο το πλαίσιο της τροπικότητας της Φωνής. Επίσης, είναι αρκετά ασταθής/μεταβλητή –ως προς το τονικό της ύψος– με τις περισσότερες φορές να «γλιστρά» προς την τονική. Επίσης, η 6η βαθμίδα σχηματίζει διάστημα 6ης μεγάλης με την τονική, παρ'όλα αυτά είναι χαμηλοκουρδισμένη, καθ'όλη την διάρκεια της Φωνής. Το φωνητικό κομμάτι έχει έκταση μιας έβδομης από Λα μέχρι Σολ' και στα οργανικά μέρη φτάνει μέχρι και το Ρε κάτω από το πεντάγραμμα.

Μέτρο:

Η καταγραφή έγινε σε μετρική ένδειξη 4/4, με την απόκρυψη των διαστολών στα ελεύθερα μέρη προκειμένου να φανεί ακριβώς αυτή η ελευθερία και η μελισματικότητα της Φωνής. Παρ'όλα αυτά, τα μέτρα εξακολουθούν να υπάρχουν χωρίς κάποια αλλαγή.

Ανδρέας Χρίστακκος

Ο Ανδρέας Χρίστακκος Κασάπης, όπως υπογράφεται, είναι γνωστός ως «Γρίστακκος» στις γύρω περιοχές. Γεννήθηκε το 1953 στο χωριό Αυγόρου της επαρχίας Αμμοχώστου. Βοσκός από μικρό παιδί στα χνάρια του πατέρα του και εξαιρετικός εκτελεστής του ποιμενικού αυλού που στην Κύπρο ονομάζουμε «πιθκιαύλιν». Έχει γίνει γνωστός για το ταλέντο του τόσο στο παίξιμο όσο και στην κατασκευή του οργάνου, για την οποία πολλοί σπεύδουν κοντά του με σκοπό μάθουν την τέχνη της. Έχει συμμετάσχει πολλάκις σε διαγωνισμούς όπως είναι αυτοί των «Τσιαττισμάτων» καθώς και διαγωνισμούς για την εκτέλεση του αυλού, αποκτώντας σε πολλές περιπτώσεις βραβεία χάρη στις εκτελέσεις του. Έχει μεγαλώσει μέσα στη γεωργοκτηνοτροφική κοινωνία της Κύπρου, γεγονός που τον καθιστά να έχει πολλές αναμνήσεις από μουσικά δρώμενα και συνάξεις ή αλλιώς «ζιαφέθκια», όπως λέγονται στην Κύπρο. Τα μουσικά ερεθίσματα από λαϊκούς ποιητές και τσιαττιστές ήταν ποικίλα και είχαν ξεκινήσει από πολύ μικρή ηλικία. Ο κ. Ανδρέας στο πλαίσιο της συνέντευξης μου έπαιξε και μου τραγούδησε διάφορες Φωνές και σκοπούς από την κυπριακή παράδοση. Στην ερώτησή μου «ποια είναι τελικά η Ίδια Φωνή», απάντησε χωρίς δεύτερη σκέψη «τούτη που τραγουδούμε εμείς οι Κοτσίνοχωρκάτες κανονικά» (δηλαδή αυτή που τραγουδάμε εμείς από συγκεκριμένες περιοχές της Κύπρου που συγκαταλέγονται στα Κοκκινοχώρια) και ξεκίνησε να την παίζει στο πιθκιαύλιν και να

τραγουδά διάφορους στίχους. Ολοκληρώνοντας, έσπευσε αμέσως να ταυτίσει την Ίδια Φωνή με την Φωνή «της τραουθικιάς», των «τ΄ιαττισμάτων» ή αλλιώς «κοτδινόχωρκάτισσα» ή αλλιώς «κοφτή». Δήλωσε χαρακτηριστικά ότι ο ίδιος αυτήν γνωρίζει ως Ίδια και πως έτσι την τραγουδούσε και ο παππούς του. Μετά από συζήτηση μαζί του για τις διαφορές ανάμεσα στην Ίδια Φωνή από την Πάφο και στην Ίδια από την Αμμόχωστο, μου είπε: «ο καθένας λαλεί την Φωνήν του Ίδιαν αλώπως». Καταλήγοντας, να σημειωθεί ότι πάνω σε αυτήν την μελωδία στην επαρχία Αμμοχώστου τραγουδούσαν τόσο τα ερωτικά στιχάκια τους οι λαϊκοί ποιητές, όσο και τα τ΄ιαττιστά τους στο πλαίσιο διαγωνισμού.

Πιο κάτω παρατίθεται η καταγραφή της Ίδιας Φωνής από τον κ. Χρίστακκο. Η παρτιτούρα δεν έχει σκοπό να αποτυπώσει με ακρίβεια το πολύ «πρωτόγονο» παίξιμο του εκτελεστή, αλλά κυρίως, μέσα από προσεκτική επεξεργασία, να παρουσιάσει την πρόθεσή του. Τα οργανικά μέρη έχουν καταγραφεί έναν τόνο πιο χαμηλά από αυτό που ακούγεται (όπου Λα=Σι). Αυτό γίνεται για το λόγο ότι ο κ. Χρίστακκος πήρε ένα τυχαίο πιθκιαύλιν το οποίο δεν ήξερε τι τονικότητα είναι, κάτι που όπως φάνηκε δεν έχαιρε μείζονος σημασίας για τον ίδιο. Το παίξιμό του σε γενικές γραμμές βασιζόταν σε βολικές, για τον ίδιο, δακτυλοθεσίες στο πιθκιαύλιν, ενώ όσον αφορά τις φωνητικές του εκτελέσεις, τραγουδούσε στα τονικά ύψη που μπορούσαν να ανταποκριθούν στην έκταση της φωνής του, με αποτέλεσμα η εκτέλεση του πιθκιαυλιού τονικά να μη συνάδει απαραίτητα με τη φωνητική του εκτέλεση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να τραγουδά έναν τόνο χαμηλότερα από εκεί που ακουγόταν η μελωδία στο πιθκιαύλιν. Ωστόσο για την ομοιομορφία αλλά και για την σαφήνεια της καταγραφής έχουν γραφτεί όλα σε τονικότητα Λα. Φαίνεται ότι ο συγκεκριμένος πληροφορητής ήξερε πολύ καλά πού και πώς θα τραγουδούσε τη συγκεκριμένη Φωνή, αδιαφορώντας για το παιχτικό κομμάτι, ενδεχομένως γιατί δεν μπορούσε να το ακολουθήσει λόγω έκτασης. Αυτό βέβαια δεν επηρέασε άμεσα την παρούσα έρευνα γιατί η διαστηματική σχέση και η προσωδία στο τραγουδιστικό κομμάτι είναι ξεκάθαρη. Τέλος, στην καταγραφή έγιναν κάποιες διορθώσεις στη μελωδία της εισαγωγής, όπου υπήρξαν φάλτσα τα οποία ήταν αναπόφευκτα λόγω κατασκευαστικών προβλημάτων του οργάνου⁸.

⁸ Παραπάνω αναφέρθηκε το ταλέντο που έχει ο κ. Χρίστακκος στην κατασκευή του οργάνου. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί ότι έχει έναν πολύ δικό του τρόπο τόσο στο κατασκευαστικό, όσο και στο παιχτικό κομμάτι πάνω στο πιθκιαύλιν. Τα φτιάχνει με βάση την δική του αισθητική –θα έλεγα το δικό του ιδιαίτερο κούρδισμα που τον κάνει να ξεχωρίζει– και χωρίς κανένα σημείο αναφοράς όσον αφορά τονικότητες. Δουλειά του οργάνου εξάλλου είναι να συντροφεύει τα ζώα, οπότε δεν έχει ανάγκη να μπει σε καλούπια «σωστού» κουρδίσματος και συμβατότητας με άλλα όργανα.

Ίδια Φωνή

Αμμόχωστος-Αυγόρου
Ανδρέας Χρίστακκος

♩ = 90



Ε, — Σή - με - ρα α - να - στέ - να - ξα πό -



'ρε - ξεν τζι'εν την εί - α,



Ε, — ε - ση - κω - στή - καν οι νε - κροί ούλ - λοι μη - ά - λοι τζαι μι - κροί 'που τα νε - κρο -



τα - φεί - α,



Ε, — ήρ - τεν η Εύ - α τζι'ο Α - δάμ - η



Σά - ρα με τον Α - βρα - άμ τζι'ο Ζευ με τα θη - ρί - α, τζι'ο Ζευ με τα θη - ρί - α

Στίχος:

(Α)	Σήμερα αναστέναξα πο' ρεξεν τζ' εν την εία	(15)
(Β)	εσηκωστήκαν οι νεκροί	(8)
(Γ)	ούλλοι μγάλοι τζαι μικροί	(8)
(Δ)	που τα νεκροταφεία	(7)
(Ε)	Ήρτεν η Εύα τζι' ο Αδάμ	(8)
(Στ)	η Σάρα με τον Αβραάμ	(8)
(Ζ)	τζι' ο Ζευ με τα θηρία	(7)

Ανάλυση στίχου:

Ο στίχος εδώ φαίνεται να ξεδιπλώνεται⁹ και να έχει διάφορες και διαφορετικές τεχνικές. Αρχικά ο πρώτος στίχος αποτελείται από έναν 15-σύλλαβο. Στη συνέχεια υπάρχουν δύο 8-σύλλαβοι οι οποίοι είναι ομοιοκατάληκτοι μεταξύ τους και ένας 7-σύλλαβος ο οποίος ομοιοκαταληκτεί με τον πρώτο 15-σύλλαβο. Αυτό είναι ένα ολοκληρωμένο τετράστιχο. Συνεχίζει και κλείνει με δύο 8-σύλλαβους, οι οποίοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους, και έναν 7-σύλλαβο που ομοιοκαταληκτεί με τους στίχους Α-Δ. Ομοιοκαταληξία υπάρχει στους στίχους Α-Δ-Ζ, Β-Γ, Ε-Στ. Ο στίχος είναι ερωτικού περιεχομένου.

Τροπικότητα:

Στην συγκεκριμένη Ίδια Φωνή φαίνεται να εναλλάσσονται ο διατονικός και ο χρωματικός Τρόπος. Με όρους Μακάμ και βυζαντινής μουσικής, στη συγκεκριμένη Φωνή θα μπορούσαμε να πούμε ότι γίνονται γρήγορες αλλαγές μεταξύ του Ουσάκ

⁹ Εδώ το «ξεδιπλώνεται» χρησιμοποιείται με την έννοια του αναπτύσσεται/εξελιίσεται ο στίχος. Η δομή του στίχου μεγαλώνει, αφού προστίθενται 8-σύλλαβα ημιστίχια, κάτι το οποίο προϋποθέτει άνεση και ευελιξία στην στιχοπλοκή. Δεν ακολουθεί το απλό και πολύ σύνηθες 30-σύλλαβο που επικρατεί στην κυπριακή μουσική, αλλά σπάει την αναμενόμενη δομή –προσθέτοντας όσα 8-σύλλαβα επιθυμεί ο ίδιος– αναπροσαρμόζοντας φυσικά κάθε φορά και την μελωδία.

και Χιτζάζ ή α' Ήχου και πλαγίου β' (βλ. υπ. 7). Η έκταση είναι μία οκτάβα, από Σολ μέχρι Σολ', και η φωνή χρησιμοποιεί μόνο την περιοχή Λα μέχρι Μι, δηλαδή ένα διάστημα πέμπτης. Η εισαγωγή μπαίνει από τα ψηλά και έχει καθοδική πορεία προς την τονική με τις εναλλαγές των δύο Τρόπων που κυριαρχούν στην εκδοχή. Ακολουθεί το τραγουδιστικό κομμάτι το οποίο χωρίζεται σε 3 μέρη (Α, Β-Γ-Δ, Ε-Στ-Ζ) τα οποία εισάγονται με ένα πολύ συγκεκριμένο μελωδικό μοτίβο (Μι'-Ρε'-Ντο'-Ρε') – με την χρήση επιφωνήματος «Ε»– και στο ενδιάμεσο τους ακούγεται μία ανταπόκριση από το πιθκιαύλι. Τα τρία αυτά μέρη κινούνται σε διατονικό Τρόπο και έχουν έντονη την παρουσία της 4ης βαθμίδας (Ρε'). Τα δύο πρώτα μέρη καταλήγουν στην 3η βαθμίδα (Ντο') ενώ στο τρίτο, ο τελευταίος 7-σύλλαβος χρησιμοποιείται εις διπλούν ως καταληκτική φράση με κατάληξη στην τονική. Σε αυτό το σημείο, για πρώτη φορά στο τραγουδιστικό μέρος εμφανίζεται χρωματικός Τρόπος. Η 2η βαθμίδα δεν είναι ποτέ σταθερή, ούτε και κουρδισμένη κατά το ισοσυγκερασμένο σύστημα. Έχει μία φυσική μεταβλητότητα και ακολουθεί την πορεία της μελωδίας. Στον χρωματικό Τρόπο φυσικά κουρδίζει πιο χαμηλά απ' ό,τι στον διατονικό. Η 6η βαθμίδα –που υπάρχει μόνο στην εισαγωγή– είναι και αυτή κουρδισμένη στα φυσικά διαστήματα του οργάνου, σημειώνεται με ↓ στην παρτιτούρα και είναι κάτι ενδιάμεσο του Φα και Φα#.

Μέτρο:

Η Φωνή έχει γραφτεί σε 2/4 και στα μέρη όπου έχει τραγούδι αφαιρέθηκαν οι διαστολές γιατί υπάρχει περισσότερη ελευθερία, κυρίως όπου υπάρχουν κόμματα για ανάσες.

Δημήτρης Τζιαμπάζης

Ο κ. Δημήτρης Τζιαμπάζης από το Κίτι Λάρνακος γεννήθηκε το 1946 και το 1964 ξενιτεύτηκε στην Αγγλία για προσωπικούς λόγους. Στα 57 του χρόνια επέστρεψε πλέον μόνιμα στην Κύπρο. Είναι λαϊκός ποιητής και ασχολείται με το τσιαττισμαν και την ποίηση εδώ και 40 χρόνια. Έχει πολλές συμμετοχές και βραβεία από διαγωνισμούς τσιαττισμάτων και ερωτικών διστίχων που λάμβαναν χώρα στην γιορτή του Αγίου Πνεύματος (Κατακλυσμού). Συγκεκριμένα, τα τελευταία 38 χρόνια έλειψε ελάχιστες φορές από τέτοιους διαγωνισμούς. Όπως ανέφερε, το μεράκι και το ταλέντο το πήρε από τον πατέρα του, Ηλία Τζιαμπάζη, που επίσης έγραφε ποιήματα και υπήρξε κριτής σε διαγωνισμούς για 20 χρόνια. Ο κ. Δημήτρης έχει αγαπηθεί από τον κόσμο και έχει ξεχωρίσει μεταξύ άλλων λαϊκών ποιητών, διότι έχει μία ιδιαίτερη αρχή το τραγούδι του στα τσιαττιστά. Μετά από αρκετή συζήτηση περί των τσιαττιστών, τον ρώτησα πάνω σε ποια Φωνή έλεγε τα τσιαττιστά και ευθύς μου απάντησε «τα τσιαττιστά, Ίδια Φωνή», και μου τραγούδησε ένα επί τόπου. Επισήμανε παράλληλα ότι είναι η ίδια Φωνή με αυτή που λεν τα τσιαττιστά στους διαγωνισμούς.

Η Ίδια Φωνή από τον κ. Τζιαμπάζη είναι η πιο απλή από όλες τις καταγραφές, καθώς απλώς μου τραγούδησε, χωρίς να παίξει κάποιο όργανο και χωρίς κάποια εισαγωγή ή ανταπόκριση ανάμεσα στους στίχους. Το πραγματικό τονικό ύψος στην ηχογράφιση είναι λίγο ψηλότερο από Φα#. Για πρακτικούς λόγους –όπως έγινε και σε προηγούμενες αναλύσεις– καταγράφηκε σε Λα, για να καταστεί ευκολότερη η σύγκριση μεταξύ των διαφορετικών εκδοχών.

Ίδια Φωνή

Λάρνακα - Κίτι
Τζιαμπάζης Δημήτρης

♩ = 90

E, ε - χά - ρη - κα πρα - γμα - τι - κά που 'ρτε - τε να με δεί - τε,

E, θα πού - μεν λλί - α τσιατ - τι - στά τζι'ε - σείς ό - μως να πεί - τε τζι'ε - σείς ό - μως να πεί - τε

Στίχος:

Εχάρηκα πραγματικά που 'ρτετε να με δείτε (15)

θα πούμεν λλία τ'διαττιστά τ'ξι εσείς όμως να πείτε (15)

Ανάλυση στίχου:

Ένα δίστιχο που αποτελείται από δύο δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Αυθόρμητος στίχος που προέκυψε μέσα από την συζήτησή μας για τα τ'διαττιστά με τον κ. Δημήτρη.

Τροπικότητα:

Έκταση της εκτέλεσης μόλις μία πέμπτη καθαρή. Ο Τρόπος είναι διατονικός με διαστήματα που δεν συναντώνται στο ισοσυγκερασμένο σύστημα. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα Ουσάκ ή Ήχος α' (βλ. υπ. 7). Πριν από κάθε στίχο ακούγεται το μελωδικό μοτίβο (Μί'-Ρε'-Ντο'-Ρε') με την χρήση επιφωνήματος «Ε». Στην εκδοχή του κ. Δημήτρη φαίνεται η έντονη χρήση της 4ης βαθμίδας. Ο πρώτος στίχος καταλήγει με ένα γλίστρημα στην 2η βαθμίδα, η οποία κουρδίζει κάπου στο ενδιάμεσο του φυσικού και του βαρημένου φθόγγου, και σημειώνεται με ↓. Στον δεύτερο στίχο επίσης δεσπόζει η 4η βαθμίδα –με κατάληξη, βέβαια, στην τονική του κομματιού–, ενώ –για να κλείσει η Φωνή– γίνεται επανάληψη του τελευταίου 7-σύλλαβου (κάτι το οποίο συναντάται και στις εκδοχές των κ. Χρίστακκου και κ. Βιολάρη).

Μέτρο:

Η συγκεκριμένη Φωνή εκτελείται σε σταθερή ταχύτητα και η καταγραφή έγινε σε μετρική ένδειξη 4/4.

Ηλίας Βιολάρης

Ο κ. Ηλίας Βιολάρης γεννήθηκε στο Λιμνάτι, ένα χωριό της επαρχίας Λεμεσού, το 1934. Από μικρή ηλικία δούλευε ως τσαγκάρης και στη συνέχεια άφησε το επάγγελμα και πήγε να μάθει βιολί. Είχε μουσικά ερεθίσματα και ακούσματα κυρίως από τον καλλίφωνο πατέρα του, ο οποίος ήξερε πολλά κυπριακά τραγούδια, αλλά και από έναν θείο του, βιολιστή. Θεωρεί τον εαυτό του επαγγελματία βιολιστή, αν και πάντα έκανε δεύτερη δουλειά παράλληλα με το βιολί. Πρώτος του δάσκαλος ήταν ο αδελφός του και στη συνέχεια ο Κωστής Μενταλιώτης και η Λέλλα Λουλλουπή από τους οποίους έμαθε «πρακτικά», όπως μου ανέφερε. Αρχικά έπρεπε να μάθει τους κυπριακούς καρσιλαμάδες που ήταν ο «θεμελιός του φκιολάρη» σύμφωνα με τον ίδιο. Σε ηλικία 14 ετών ξεκίνησε να δουλεύει σε γάμους, αρχικά με ένα λαουτάρη, με τον οποίο αποτελούσαν ζυγιά, όπως συνηθίζεται στην Κύπρο, και στη συνέχεια «εκσυγχρονίστηκε», όπως το αποκάλεσε, γύρω στο 1970-72 δημιουργώντας μεγάλη ορχήστρα. Ακόμα και σήμερα, στα 87 του έτη, αναλαμβάνει στολίσματα γαμπρού και νύμφης. Χάρη στο βιολί γύρισε ολόκληρη την Κύπρο παίζοντας μουσική στους γάμους, με αποτέλεσμα να μάθει την μουσική που παιζόταν σε ολόκληρο το νησί. «Το φτιν μου εν δυνατό, έντζαι έμαθα φθόγγους, εν τζαι ξέρω μουσική εγώ, εν με το αυτί που έμαθα την μουσική εγώ», δηλώνει χαρακτηριστικά. Τονίζει τον τρόπο που έμαθε μουσική, μέσα δηλαδή από την προφορική παράδοση. Από την αρχή της συζήτησής μας, ο κ. Ηλίας είχε φέρει το βιολί με το οποίο έπαιζε και τραγουδούσε διάφορες Φωνές και σκοπούς που ήξερε. Είχε παίξει Φωνές από περιοχές της Κύπρου, όπως την Πάφο, την Αμμόχωστο, την Καρπασία και φυσικά από την Λεμεσό την οποία Φωνή μάλιστα ονόμασε «λεμεσιανά», δηλαδή τα λεμεσιανά δίστιχα. Σε αυτό το σημείο θεωρώ σημαντικό να αναφερθώ σε έναν προσωπικό μου προβληματισμό όσον αφορά την περίπτωση του κ. Ηλία. Καθ'όλη τη διάρκεια της συνάντησής μου μαζί του δεν συνειδητοποίησα την οικειότητα με την οποία τραγούδησε τα «λεμεσιανά» δίστιχα, παρά μόνο όταν μπήκα στην διαδικασία των αποδελτιώσεων. Τότε διαπίστωσα πόσο πολύ μοιάζει η μελωδία από τα λεμεσιανά με τις άλλες δύο Ίδιες Φωνές των Χρίστακκου και Τζιαμπάζη. Η διαπίστωση αυτή με οδήγησε σε άλλες θεωρήσεις και συμπεράσματα σχετικά με το τι μπορεί να είναι για τον καθένα η Ίδια Φωνή, κάτι το οποίο θα συζητηθεί σε επόμενη ενότητα αναλυτικότερα. Επίσης παρακάτω θα παραθέσω και την καταγραφή / παρτιτούρα από τα «λεμεσιανά» για ανάλυση αλλά και για σύγκριση με τις υπόλοιπες Ίδιες. Έχοντας, λοιπόν, κάποιες προσδοκίες ως προς την έκβαση της συνέντευξης, συνέχισα κάνοντας διάφορες πλάγιες ερωτήσεις με στόχο να πάρω κάποια πληροφορία για την Ίδια Φωνή. Ωστόσο δεν έπαιρνα κάποια απάντηση με αποτέλεσμα να ζητήσω ευθέως από τον κ. Ηλία να μου τραγουδήσει και κάτι από την Ίδια.

Μετά από λίγο ψάξιμο και λίγη σκέψη στην προσπάθεια του να ανακαλέσει μερικούς στίχους, μου τραγούδησε λίγα δίστιχα στην Φωνή που ήξερε ο ίδιος ως Ίδια.

Η εκτέλεση της Ίδιας Φωνής από τον κ. Ηλία έχει καταγραφεί σε δυτική σημειογραφία και φαίνεται παρακάτω. Να σημειωθεί –για ακόμα μια φορά– ότι η τονικότητα της καταγραφής δεν είναι στο πραγματικό τονικό ύψος που ακούγεται στην ηχογράφιση, αλλά στην τονικότητα με βάση τον χειρισμό στο βιολί. Όπως συνηθιζόταν και παλιά, τα βιολιά τα είχαν κουρδισμένα από έναν έως και ενάμιση τόνο χαμηλότερα, λόγω των εντέρινων χορδών που φορούσαν τα όργανα (Αβέρωφ 1989:24). Βέβαια, στις μέρες μας, οι χορδές είναι πλέον μεταλλικές και όχι εντέρινες, ωστόσο έχει επικρατήσει η ιδέα του χαμηλοκουρδίσματος σε κάποιους από τους παλιούς φκιολάρηδες που είναι εν ζωή. Έτσι και στην συγκεκριμένη ηχογράφιση, το βιολί ήταν κουρδισμένο έναν τόνο χαμηλότερα (όπου Λα=Σολ). Ο κ. Ηλίας έπαιξε και τραγούδησε την Ίδια Φωνή –όπως προανέφερα– μετά από λίγη σκέψη και δισταγμό γεγονός που ενδεχομένως να υποδεικνύει ότι δεν ήταν από τις Φωνές που τραγουδούσε συχνά.

Ίδια Φωνή

Λεμεσός - Λιμνάτι
Ηλίας Βιολάρης

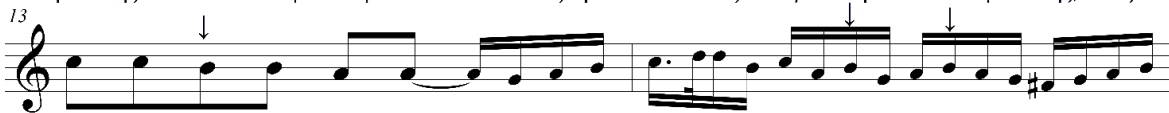
♩ = 90



Ω που τον τζαι-ρόν π'αρ - μά-στη-κα πολ-λές μα-ρά-ζια πί - νουν, πολ-λές μα-ρά-ζια
Ω μια βρύ-σην ε - κα - θά - ρι - σα να πί-νω το νε - ρόν της, να πί-νω το νε -



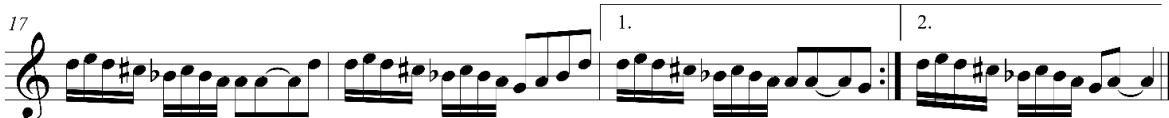
πί - νουν - εί - πα ν'α γιά - σω νάκ-κον πιον μα τού-τες εν μ'α - ή - νουν, μα
ρόν της μα 'πή - αν άλ - λοι τζι'ή-πιαν το τζι'ε - γιώ-νη τον κα - μόν της, τζι'ε



τού - τες εν μ'α - ή - νουν
γιώ - νη τον κα - μόν της



Fine



Στίχος:

Που τον τζαιρό π'αρμάστηκα πολλές μαράζια πίνουν (15)

είπα ν'αγιάσω νάκκον πιον μα τούτες εν μ'αήνουν (15)

Μια βρύσην εκαθάρισα να πίνω το νερός της (15)

μα'πήαν άλλοι τζι'ήπιαν το τζι'εγιώνη τον καμόν της (15)

Ανάλυση στίχου:

Δύο δίστιχα που αποτελούνται από δύο 15-σύλλαβους το καθένα. Ίσως το πιο απλό σε μορφή, αλλά και πιο σύνηθες, που συναντάται στα πλείστα τραγούδια του νησιού. Το περιεχόμενο του στίχου έχει να κάνει με τον έρωτα και την αγάπη.

Τροπικότητα:

Ο κ. Ηλίας παίζει για εισαγωγή μία μελωδία που έχει έκταση από Σολ μέχρι Μι'. Κινείται κυρίως σε χρωματικό Τρόπο και στο 5ο μέτρο, δύο μέτρα πριν το στίχο, το αλλάζει σε διατονικό για να προετοιμάσει την μελωδία του στίχου, που επίσης κινείται διατονικά. Ο διατονικός Τρόπος θα μπορούσε να ήταν ένα Ουσάκ και ο χρωματικός Χιτζάζ, Ηχος α' και πλάγιος β' αντίστοιχα, στην βυζαντινή μουσική (βλ. υπ. 7). Για την εισαγωγή του στίχου τραγουδά το επιφώνημα «Ω» στην 3η βαθμίδα, η οποία μάλιστα έχει έντονη παρουσία, με τις υπόλοιπες πάνω και κάτω κάπως να την «αγκαλιάζουν». Η κατάληξη του πρώτου στίχου είναι στην τονική. Με ένα σύντομο μοτίβο στο βιολί κατεβαίνει στο Σολ, με το οποίο ξεκινά ο δεύτερος στίχος έχοντας μία ανοδική πορεία με, επίσης, συχνή χρήση της 3ης βαθμίδας. Και οι δύο στίχοι τελειώνουν με μία καταληκτική φράση από την 3η βαθμίδα προς την 1η. Αυτή η καταληκτική φράση αποτελείται από το 7-σύλλαβο ημιστίχιο κάθε στίχου το οποίο επαναλαμβάνεται. Η 2η βαθμίδα βρίσκεται κάπου ενδιάμεσα από τη φυσική και τη βαρημένη και ισχύει η ίδια συμπεριφορά όπως και στις προηγούμενες καταγραφές. Ενδιάμεσα στα δίστιχα υπάρχει ένα οργανικό μέρος, το οποίο αποτελείται από δύο φράσεις. Η πρώτη φράση κινείται διατονικά και για πρώτη φορά εμφανίζεται η 6η

βαθμίδα (Φα#) η οποία οδηγεί προς την τονική (Λα). Αμέσως μετά την σύντομη αυτή φράση ακούγεται η μελωδία της εισαγωγής σε χρωματικό Τρόπο.

Μέτρο:

Μέτρο των 4/4 με μία μοναδική αλλαγή στο μέτρο 6 το οποίο γίνεται 2/4. Η εισαγωγή έχει ελλιπές μέτρο. Η συγκεκριμένη εκτέλεση είναι αρκετά σταθερή στην ταχύτητα, οπότε οι διαστολές παρέμειναν ως είχαν.

Ακολουθεί η καταγραφή από τα «λεμεϊανά» σε δυτική σημειογραφία. Όσον αφορά το κούρδισμα και την τονικότητα, ισχύουν ακριβώς τα ίδια με παραπάνω.

Λεμεϊανά
 Λεμεσός-Λιμνάτι
 Ηλίας Βιολάρης

♩ = 90

4
 Ω, _____ πα - ρα - τη - ρώ την ό - ψην της εν ούλ - λα το κρυ -
 E, _____ π'αγ - γρί - στιν α - να - στέ - να - ξα τζαι τα βου - νά σου -

6
 ♩ = 90
 στάλ - λιν
 στή - καν

8
 ♩ = 115
 E, _____ τα μά - θκια της, μαύ - ρες ε - λίες οι βού - τϊεις
 E, _____ τα δά - ση ε - μα - ρά - να - σιν οι πο - τα -

10
 της, τρια-ντα-φυλ-λιές τζαι στή-θη σι-μι-δάλ-λιν τζαι στή-θη σι-μι-δάλ-λιν
 ποί ξε - ρά - να - σιν τζι πέ - τρες ε - σχι-στή - καν τζι πέ - τρες ε - σχι-στή - καν

13
 ♩ = 90
 1. 2.

16

19

Στίχος:

(Α) Παρατηρώ την όψη της εν ούλλα το κρυστάλλιν	(15)
(Β) τα μάθκια της, μαύρες ελιές	(8)
(Γ) οι βούτσες της, τριανταφυλλιές	(8)
(Δ) τζαι στήθη σμιδάλλιν	(7)
(Α) Π'αγγρίστιν αναστέναξα τζαι τα βουνά σουστήκαν	(15)
(Β) τα δάση εμαράνασιν	(8)
(Γ) οι ποταμοί ξεράνασιν	(8)
(Δ) οι πέτρες εσχιστήκαν	(7)

Ανάλυση στίχου:

Δύο τετράστιχα για την αγάπη, τον θαυμασμό και τον έρωτα. Ομοιοκαταληξία υπάρχει στους στίχους: Α-Δ, Β-Γ. Στο πρώτο υπάρχει έντονο το στοιχείο της παρομοίωσης μεταξύ κάποιων μερών του σώματος της γυναίκας με διάφορες όμορφες εικόνες. Στο δεύτερο τετράστιχο παρατηρούνται εικόνες καταστροφής που οφείλονται στον πόθο προς το άλλο φύλο.

Τροπικότητα:

Μετά από μία εισαγωγή σε διατονικό Τρόπο ακολουθεί ο πρώτος στίχος ο οποίος τραγουδιέται ελαφρώς γρηγορότερα από την εισαγωγή. Με το τέλος του πρώτου στίχου γίνεται μικρή κατάληξη στην 3η βαθμίδα και ακολουθεί σύντομη οργανική ανταπόκριση. Η φωνή συνεχίζει με πολύ παρόμοια μελωδία μέχρι να φτάσει στο 7-σύλλαβο –το οποίο επαναλαμβάνεται για το κλείσιμο– κάνοντας βηματική κατάληξη από την 4η βαθμίδα έως την τονική για πρώτη φορά. Η φωνή κινείται μέσα στο πεντάχορδο Λα-Μι' σε διατονικό Τρόπο. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για Ουσάκ και α' Ήχο (βλ. υπ. 7). Σημαντικό είναι να αναφερθεί η βαρύτητα της 4ης βαθμίδας, η οποία έχει δεσπόζουσα θέση, όπως και η τονική. Για το τέλος της Φωνής, ακούγεται η μελωδία της εισαγωγής δύο φορές η οποία

ακολουθείται από μία σύντομη μελωδία όπου οδηγεί για πρώτη φορά σε χρωματικό Τρόπο. Στην τελευταία αυτή μελωδία –μέχρι και το τέλος της– εναλλάσσονται συνεχώς οι δύο Τρόποι όπως παρατηρήθηκε να συμβαίνει και στην εκδοχή του κ. Χρίστακκου.

Μέτρο:

Έχει γραφτεί σε μετρική ένδειξη 4/4. Το συγκεκριμένο κομμάτι αλλάζει ταχύτητα στις ανταποκρίσεις του βιολιού.

Μιχάλης Ττερλικκός

Ο κ. Μιχάλης Ττερλικκός ήταν ίσως η πιο ιδιαίτερη περίπτωση από τους ανθρώπους που συνάντησα στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι είναι ερευνητής της κυπριακής μουσικής εδώ και αρκετά χρόνια και είναι ο μόνος με αρκετή δισκογραφική παρουσία. Γεννήθηκε το 1955 στο, κατεχόμενο πλέον, Καπούτι του Μόρφου, σε μία, τότε, γεωργοκτηνοτροφική κοινωνία. Όσο καιρό ήταν στο χωριό, δεν είχε ασχοληθεί με την «παραδοσιακή» μουσική γιατί –όπως μου είχε αναφέρει χαρακτηριστικά– «δεν υπήρχε ο όρος και δεν χρειαζόταν να υπάρχει». Επίσης σημείωσε ότι αν το δει από απόσταση και θεωρήσει παραδοσιακή μουσική τα διάφορα μουσικά δρώμενα που γίνονταν στο χωριό, τότε ναι, έχει ακούσματα από μικρό παιδί. Επισημαίνει επίσης ότι η ανάγκη για «διάσωση της παράδοσης» δημιούργησε τον συγκεκριμένο όρο της «παραδοσιακής» μουσικής. «Οι άνθρωποι τραγουδούσαν αυτό που ήξεραν και η μουσική είχε μια φυσική εξέλιξη». Μόλις πέντε ετών άρχισε ήδη να τραγουδά ολόκληρα τραγούδια και αναφέρει ότι η μόνη επαφή με τη δημοτική μουσική ήταν οι βοσκοί και οι γεωργοί με το πιθκιαύλιν, οι φκιολάρηδες σε διάφορους γάμους ή ακόμα και οι καλοφωνάρηδες στο καφενείο του χωριού που λειτουργούσε και ως ταβέρνα. Από οκτώ ετών, άκουγε στο ραδιόφωνο και θαύμαζε τον Θεόδουλο Καλλίνικο, τον άρχων πρωτοψάλτη της αρχιεπισκοπής Κύπρου, και έκτοτε είχε ξεχωρίσει τη φωνή του. Το 1981 παρακολούθησε μαθήματα βυζαντινής κοντά του με απώτερο σκοπό να μάθει τα κυπριακά τραγούδια. Είναι σημαντικό το γεγονός πως ο Ττερλικκός δεν παρέλειψε να αναφέρει πως δεν είχε ακούσει ποτέ στο χωριό του τον όρο «Ίδια Φωνή», παρά τον διάβασε πρώτη φορά στο βιβλίο του Καλλίνικου. Ο Ττερλικκός πιστεύει ότι ο Καλλίνικος είχε ακούσει τον όρο Ίδια Φωνή από κάπου, μέσα στα χρόνια της έρευνάς του, απλά η ανάλυση ενδεχομένως να ήταν δημιούργημα του ίδιου. Το 1983 γνώρισε τον Αβέρωφ, παλιό φκιολάρη, ο οποίος στάθηκε αφορμή για να τραγουδήσει για πρώτη φορά με ορχήστρα. Μέχρι τότε ο κ. Ττερλικκός τραγουδούσε μόνος του. Σε κάποια στιγμή –όταν συζητούσαμε για την Ίδια– μου είπε: «Δεν άκουσα ποτέ κάποιον στο χωριό να μιλά για την Ίδια για να ξέρω ποια είναι». «Δεν με κάλυπτε κανένας ορισμός και ούτε με καλύπτει». Στην δική του έρευνα, πολύ λίγοι ήταν αυτοί που μίλησαν για την Ίδια, συγκεκριμένα 3 άτομα. Ο Νικόλας ο φκιολάρης που είπε για την «Ίδια Φωνή ως την Παφίτισσα», ο Βυρωνής μίλησε για τον «Ίδιο манέ» και ο Πολωνός (προφανώς παρατσούκλι), έκανε αναφορά στην «πόλκα την Ίδια». Ο ίδιος έχει καταλήξει σε μία δική του ερμηνεία για την Ίδια Φωνή. «Ίδια είναι η πιο γνωστή, η μελωδία που ήξεραν οι πιο πολλοί, η βασική». Τονίζει, βέβαια, ότι η ονομασία της συγκεκριμένης Φωνής προέκυψε μέσα από την ανάγκη να ξεχωρίσει από τις υπόλοιπες Φωνές που εισχώρησαν στο ρεπερτόριο των μουσικών. Μια προηγούμενη

ερμηνεία που είχε δώσει –την οποία έχει ήδη απορρίψει γιατί δεν τεκμηριώνεται– ήταν από προσωπική του εμπειρία. Έτυχε να ακούσει κάποιον να τραγουδά μανέ και εκεί που ξεκίνησε με μία κορώνα, κάποιος άλλος του φώναξε «Ίδια»¹⁰. Μέσα από αυτή την εμπειρία συμπέρανε ότι το Ίδια παραπέμπει σε κάτι μακρόσυρτο το οποίο, βέβαια, συγκρούεται με την πόλκα την Ίδια όπως και με τις Ίδιες του Καλλίνικου οι οποίες είναι γρήγορες Φωνές. Προς το τέλος της συνάντησής μας, ζήτησα από τον κ. Ττερλικκά να μου τραγουδήσει και αυτός κάτι στην Ίδια Φωνή, ως εκπρόσωπος της επαρχίας Λευκωσίας, και η απάντηση του ήταν η εξής: «Δεν μπορώ να σου τραγουδήσω, γιατί δεν είμαι σίγουρος ποια είναι η Ίδια η Φωνή». Το 2002 και το 2008 στους δίσκους «Κυπραία Φωνή - Στ' αγνάγκα των τζαιρών..» και «Κυπραία Φωνή - Καλώς ήρταν οι ξένοι μας», ο Μιχάλης Ττερλικκάς αναφέρει: «Φωνή Ίδια - Τρεις παραλλαγές» και «Ίδια λεμεδιανή» αντίστοιχα. Μετά από στοχευμένη ερώτησή μου για τις συγκεκριμένες ονομασίες, απάντησε ότι από τότε έχει αλλάξει διάφορες γνώμες και επεσήμανε το γεγονός ότι είχε χρησιμοποιήσει μια ονομασία που είχαν δώσει άλλοι (Καλλίνικος). Σήμερα, αν είχε την ευκαιρία να τις ονομάσει αλλιώς, θα ήταν οι παραλλαγές της Φωνής «της τραουθκιάς» και όχι της Ίδιας. «Της τραουθκιάς» ήταν ένας όρος τον οποίο είχε χρησιμοποιήσει ο Χρίστακκος στο πλαίσιο της συνάντησής μας για την παρούσα έρευνα, θέλοντας να προσδιορίσει με διάφορες ονομασίες την Ίδια Φωνή που ήξερε ο ίδιος. Αυτός ο όρος σήμερα θα ικανοποιούσε τον κ. Ττερλικκά για την περιγραφή της συγκεκριμένης Φωνής. Ας σημειωθεί ότι ο Θεόδουλος Καλλίνικος στο βιβλίο του «Κυπριακή Λαϊκή Μούσα» αναφέρει ως Ίδια Φωνή την κύρια πάνω στην οποία βασίζονται άλλες 4 παραλλαγές, τις οποίες ονομάζει πάλι Ίδιες, με υποονομασίες Ίδια (Παραλιμνίτισσα), Ίδια (Λευκονοιτζιάτισσα), Ίδια (Ζωδκιάτισσα) και Ίδια (Ακαθθκιώτισσα) (Καλλίνικος 1951:45). Θυμάται από το χωριό του τους χορευτές να χορεύουν τον τρίτο καρσιλαμά και μετά να ζητούν από τον φκιολάρη να το «γυρίσει στον τραουδιστόν», στην μελωδία δηλαδή που έλεγαν τα ερωτικά δίστιχα. Βέβαια, όπως σημειώνει ο κ. Ττερλικκάς, αυτός ο όρος παραπέμπει κυρίως σε χορό γιατί ενδιάμεσα από τα δίστιχα κάνουν και κάποιες φιγούρες οι χορευτές. Αυτή την μελωδία ο ίδιος μου την ανέφερε και ως «κοτδινόϊτικη» και τόνισε ότι καταχρηστικά στις μέρες μας κάποιον την ονομάζουν Φωνή των τσιαττισμάτων¹¹. Τέλος, τονίζει ξανά πως, γι' αυτόν, ιδανικός θα ήταν ο όρος «Φωνή της τραουθκιάς».

¹⁰ Ενδεχομένως να ήθελε να πει «προχώρα όπως πας». Εξάλλου, ίσια σημαίνει «ευθεία».

¹¹ Ο λόγος που αναφέρει ο κ. Ττερλικκάς ότι το «τσιαττισμάτων» χρησιμοποιείται καταχρηστικά είναι γιατί τα τσιαττιστά έχουν καθαρά διαγωνιστικό χαρακτήρα. Βλ. Υποσημείωση 2.

Συγκριτική ανάλυση (των εκδοχών)

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο αναφέρεται στα 5 κοινά δομικά-μελωδικά χαρακτηριστικά που συναντάμε στις εκδοχές των Φωνών που καταγράφηκαν: 1) την τροπικότητα, 2) την αρχή, 3) την επικυριαρχία συγκεκριμένων βαθμίδων, 4) τις καταλήξεις, 5) το περιεχόμενο του στίχου.

Τροπικότητα

Σχετικά με την τροπικότητα: σε κάθε εκτέλεση γίνεται χρήση του διατονικού Τρόπου, με την μοναδική διαφοροποίηση να υπάρχει στην εκτέλεση του κ. Χρίστακκου και συγκεκριμένα πάνω στην κατάληξη του στίχου. Γίνεται, δηλαδή με μαεστρία ένα «πάντρεμα» των δύο Τρόπων, διατονικού και χρωματικού, χωρίς αυτό να είναι καθόλου παράξενο για τη μουσική που μελετάται. Αξίζει να σημειωθεί πως είναι χαρακτηριστικό της κυπριακής μουσικής η συνεχής εναλλαγή μεταξύ των δύο Τρόπων. Σε κάθε εκτέλεση, η 2η και η 6η βαθμίδα (όπου υπάρχει) έχουν την ίδια διατονική συμπεριφορά η οποία βέβαια σε κάθε ερμηνεία διαφέρει ως προς το κούρδισμα. Εξού και η ελευθερία / μεταβλητότητα που προαναφέρθηκε όσον αφορά την διαστηματική θέση των συγκεκριμένων βαθμίδων, κατά την κίνηση της μελωδίας. Τέλος, όσον αφορά την φωνητική έκταση των εκδοχών αξίζει να σημειωθεί η χρήση κυρίως τετραχόρδων και πενταχόρδων (μέχρι διάστημα 7ης στην περίπτωση της Πάφου).

Προηγουμένως, συσχετίστηκαν χαλαρά και ονοματίστηκαν οι Τρόποι που χρησιμοποιούνται στις κυπριακές Φωνές με όρους που χρησιμοποιούνται στα Μακάμ της Οθωμανικής μουσικής (π.χ. Ουσάκ, Χιτζάζ) και στους Ήχους της Βυζαντινής μουσικής (π.χ. α' και πλάγιος β')¹². Και οι δύο αυτές μουσικές παραδόσεις και τροπικά συστήματα έχουν, σε κάποιο βαθμό, επηρεάσει τη μουσική της Κύπρου. Ο Jim Samson στο «Music in the Balkans» κάνει μια σύντομη αναδρομή στη μουσική της ιστορία, ξεκινώντας από την δυναστεία των Λουζινιανών (1192-1473) και φτάνοντας μέχρι και μετά την τουρκική εισβολή του 1974. Στο όλο αυτό χρονικό διάστημα, καλλιεργείται το μεταβυζαντινό άσμα, όσο και οι παραδόσεις των Οθωμανών, οι οποίες είχαν καθιερωθεί ήδη από τα τέλη του 16^{ου} αι. (Samson 2013: 630-31).

¹² Βλ. όμως και υποσημείωση 7, για την οριοθέτηση αυτής της επιλογής.

Πιο κάτω παρατίθενται οι Τρόποι οι οποίοι χρησιμοποιούνται σε κάθε εκδοχή.

Όπου Τ = τονική, Όπου Δ = Δεσπόζων, Όπου ΕΦ = έκταση φωνής

Διατονικός τρόπος
Νεόφυτος Κωνσταντίνου

ΕΦ

Διατονικός τρόπος
Ανδρέας Χρίστακκος

ΕΦ

Χρωματικός τρόπος
Ανδρέας Χρίστακκος

ΕΦ

Διατονικός τρόπος
Ηλίας Βιολάρης



ΕΦ

Χρωματικός τρόπος
Ηλίας Βιολάρης



Διατονικός τρόπος
Δημήτρης Τζαμπάζης



ΕΦ

Διατονικός τρόπος
Ηλίας Βιολάρης «λεμεσιανά»



ΕΦ

Η Αρχή

Σχετικά με την αρχή: και στις 4 εκδοχές της Ίδιας που έχουν καταγραφεί, όπως και στα «λεμεσιανά», παρατηρείται μία κοινή αρχή στους στίχους, όπου γίνεται χρήση επιφωνήματος, είτε του «Ε» είτε του «Ω». Στην πρώτη περίπτωση, του κ. Φυτή, το «Ω» χρησιμοποιείται με μια κορώνα στην 5η βαθμίδα που αποτελεί και ισχυρό τονικό κέντρο. «Ω» χρησιμοποιείται και στην περίπτωση του κ. Βιολάρη, ο οποίος εκτελεί μία πολύ σύντομη κορώνα στην 3η βαθμίδα, η οποία –στην συγκεκριμένη εκδοχή– επίσης αποτελεί τονικό κέντρο μαζί με την τονική. Οι άλλες δύο εκδοχές, των κ. Χρίστακκου και κ. Τζιαμπάζη, κάνουν χρήση του ίδιου μελωδικού μοτίβου (Μι'-Ρε'-Ντο'-Ρε') καταλήγοντας στην 4η βαθμίδα. Να σημειωθεί ότι οι Χρίστακκος και Τζιαμπάζης χρησιμοποιούν το φωνήεν «Ε». Τέλος, στα «λεμεσιανά» υπάρχει παρόμοιο μοτίβο (Μι'-Ρε'-Μι'-Ρε') το οποίο επίσης καταλήγει στην 4η βαθμίδα. Στις τελευταίες εκδοχές που η κατάληξη γίνεται στην 4η, αξίζει να σημειωθεί ότι είναι δεσπόζων φθόγγος καθ'όλη την διάρκεια των Φωνών. Για την σημαντικότητα των δεσποζόντων φθόγγων θα γίνει εκτενής αναφορά στην επόμενη παράγραφο.

Το κλειδί του σολ δεν έχει συμπεριληφθεί στα παρακάτω αποσπάσματα για εξοικονόμηση χώρου. Όπως επίσης και ο οπλισμός, κάτι το οποίο φυσικά δεν επηρεάζει την ανάγνωση των αποσπασμάτων.

Κωνσταντίνου

Ω ι κρα-σί σε πί

Ω ι φκάλ-λεις με που

Τζιαμπάζης

Ε, _____ ε - χά - ρη - κα πρα

Ε, _____ θα πού-μεν λλί - α

Βιολάρης

Ω που τον τζαι-ρόν π'αρ

Χρίστακκος

Ε, _____ Σή - με - ρα α - να

Ε, _____ ε - ση - κω - στή - καν

Ε, _____ ήρ - τεν η Εύ - α

Βιολάρης «λεμεσιανά»

Ω, _____ πα - ρα - τη - ρώ την

Ε, _____ τα μά - θκια της, μαύ

Δεσπόζοντες φθόγγοι και η βαρύτητά τους

Σχετικά με την επικυριαρχία συγκεκριμένων βαθμίδων: βλέποντας κάποιος τις καταγραφές που έχουν γίνει, μπορεί να εντοπίσει τη διάθεση παραμονής της μελωδίας σε συγκεκριμένες βαθμίδες και την έντονη περιστροφή των υπολοίπων γύρω από αυτές. Πιο συγκεκριμένα, στις εκδοχές Χρίστακκου και Τζιαμπάζη αλλά και στα «λεμεσιανά» του κ. Ηλία είναι ξεκάθαρο ότι η παρουσία της 4ης βαθμίδας είναι ποσοστιαία μεγαλύτερη ακόμη και από της ίδιας της τονικής. Αυτή η παρατήρηση ισχύει για ολόκληρο 15-σύλλαβο,¹³ και στις κατάληξεις του κάνει μικρή στάση είτε στην 3η είτε στην 2η βαθμίδα. Επαναλαμβάνεται το μοτίβο με το επιφώνημα και συνεχίζει στον επόμενο στίχο μέχρι να ολοκληρωθεί και να εκτελεστεί η τελική κατάληξη προς την τονική. Στην εκδοχή του κ. Βιολάρη για την Ίδια αυτό γίνεται με πολύ παρόμοια πορεία της μελωδίας, αλλά με σημαντική διαφορά ότι η κομβική βαθμίδα είναι η 3η και στην ενδιάμεση κατάληξη, όπως και στην τελική, υπάρχει πτώση στην τονική. Στην εκδοχή του κ. Φυτή δεν συναντάμε κάτι παρόμοιο. Στις παρακάτω παρτιτούρες τονική είναι η Λα, 3η η Ντο και 4η η Ρε.

κυριαρχία της 4ης βαθμίδας στον 15-σύλλαβο κατάληξη στην 3η

E, _____ Σή - με - ρα α - να - στέ - να - ξα πό - 'ρε - ξεν τζί'εν την εί - α,

κυριαρχία της 4ης βαθμίδας στον 15-σύλλαβο κατάληξη στην 2η

E, _____ ε - χά - ρη - κα πρα - γμα - τι - κά που 'ρτε - τε να με δεί - τε, _____

κυριαρχία της 4ης βαθμίδας στον 15-σύλλαβο κατάληξη στην 3η

Ω, _____ πα - ρα - τη - ρώ την ό - ψην της εν ούλ - λα το κρυ - στάλ - λιν

κυριαρχία της 3ης βαθμίδας στον 15-σύλλαβο κατάληξη στην 1η

Ω που τον τζαι-ρόν π'αρ - μά-στη-κα πολ-λές μα-ρά-ζια πί - νουν,πολλές μα-ρά-ζια πί - νουν

¹³ Αυτό ισχύει και στην πιο σύνθετη στιχοπλοκή του κ. Χρίστακκου που μπορεί να είναι με την δομή των επιπρόσθετων 8-σύλλαβων πχ 8-8-7 με τα δύο 8-σύλλαβα ημισίχια να επιμένουν στην 4η βαθμίδα.

Καταλήξεις

Τέταρτο κοινό δομικό-μελωδικό χαρακτηριστικό είναι η επανάληψη του 7-σύλλαβου στίχου (ή δεύτερου ημιστιχίου, στις περιπτώσεις Βιολάρη και Τζιαμπάζη) στις καταληκτικές φράσεις. Όπως γίνεται φανερό από τα παρακάτω παραδείγματα, η κατάληξη της πρώτης φοράς που ακούγεται η φράση στον/στο 7-σύλλαβο έχει μία ανοδική πορεία, διαδοχικά από την 1η στην 3η βαθμίδα ή με διάστημα τετάρτης καθαρής κατευθείαν στην 4η βαθμίδα. Έτσι, με την επανάληψη του 7-σύλλαβου, ακολουθεί η τελική πτώση στην τονική. Αυτό το στοιχείο είναι κοινό, για άλλη μια φορά, σε όλες τις εκδοχές, πέραν αυτής του κ. Φυτή.

Χρίστακκος

Διαδοχικά 1η-3η βαθμίδα

τζί'ο Ζευ με τα θη - ρί - α, τζί'ο Ζευ με τα θη - ρί - α

Βιολάρης

Διαδοχικά 1η-3η βαθμίδα

μα τού-τες εν μ'α - ή - νουν, μα τού-τες εν μ'α - ή - νουν

Τζιαμπάζης

Διάστημα 4ης

τζι'ε-σείς ό - μως να πεί - τε τζι'ε-σείς ό - μως να πεί-τε

Βιολάρης «λεμεσιανά»

Διάστημα 4ης

τζαι στή - θη σι - μι - δάλ - λιν τζαιστί - θη σι - μι - δάλ - λιν

Στίχος

Πέμπτο και τελευταίο στοιχείο: η θεματική των στίχων που χρησιμοποιούν οι πληροφορητές, η οποία αφορά τον έρωτα, την αγάπη, τον θαυμασμό προς το άλλο φύλο και όλα τα σχετικά. Μόνο στην εκτέλεση του κ. Τζιαμπάζη υπάρχει διαφορετικός στίχος, ο οποίος αξίζει να αναφερθεί ότι ήταν σχετικός με την παρουσία μου εκεί για την συνέντευξη. Οπότε μου εξέφρασε τη χαρά του για τη συνάντησή μας μέσα από την Ίδια. Επιπρόσθετα, η δομή του στίχου αποτελείται κυρίως από δίστιχα ή τετράστιχα με ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Η θεματική αυτή, όπως και η δομή του στίχου, συναντάται στις πλείστες Φωνές της Κύπρου, όπως και σε άλλα είδη τραγουδιού. Πέραν της θεματικής του έρωτα και της αγάπης, οι στίχοι στην Ίδια Φωνή μπορεί να έχουν καθαρά ανταγωνιστικό περιεχόμενο όπως γίνεται στους διαγωνισμούς τῳιαττισμάτων. Αυτή την σχέση της Ίδιας Φωνής με τα τῳιαττιστά ή τῳιαττίσματα την αναφέρει ο Αβέρωφ (1989:202), αλλά και οι Χρίστακκος και Τζιαμπάζης στις συνεντεύξεις που έγιναν για την παρούσα εργασία.

Συμπεράσματα

Όταν αποφάσισα να ασχοληθώ σε επίπεδο μεταπτυχιακής εργασίας με το ζήτημα της Ίδιας Φωνής, φυσικά και γνώριζα ότι υπάρχουν καταγραφές προηγούμενων ερευνητών, τις οποίες και είχα μελετήσει. Παρ'όλα αυτά, συνειδητά επέλεξα να ξεκινήσω μια έρευνα δική μου, με στόχο την καθαρή και ανεξάρτητη ερευνητική ματιά. Το κύριο ερευνητικό ερώτημα ήταν ως προς το μουσικό περιεχόμενο της Ίδιας Φωνής στις διαφορετικές περιοχές της Κύπρου, κάτι για το οποίο θεωρώ ότι έχει γίνει μία καλή αρχή.

Τροπικότητα

Σημαντικό τροπικό χαρακτηριστικό των Φωνών που μελετώνται είναι η ρευστότητα της 2ης βαθμίδας, φαινόμενο που συναντάται σε όλες τις περιπτώσεις ανεξαιρέτως. Η 2η βαθμίδα ακολουθεί την πορεία της μελωδίας που, όταν ανεβαίνει, είναι «φυσική» και όταν έχει κατιούσα φορά είναι «χαμηλοκουρδισμένη». Σε αρκετές περιπτώσεις επίσης υπάρχει έντονο γλίστρημα από τη 2η φυσική που φτάνει μέχρι και την τονική. Πολύ σημαντικό είναι να επισημανθεί ότι γίνεται χρήση μόνο δύο Τρόπων, του διατονικού και του χρωματικού. Ο χρωματικός Τρόπος χρησιμοποιείται στο τραγουδιστικό μέρος της εκδοχής του κ. Χρίστακκου καθώς και στα οργανικά μέρη του κ. Ηλία.

Επικυριαρχία βαθμίδων - Ονομασία

Μέσα από την προσωπική μου έρευνα έχω καταλήξει σε κάποια συμπεράσματα που αναμφίβολα δεν αφορούν μόνο το μουσικό περιεχόμενο της Ίδιας Φωνής, αλλά και την ίδια την ονομασία. Πιθανότατα, όταν κάποιο άτομο ακούει «Ίδια», το μυαλό του/της πηγαίνει κατευθείαν στο ίσια, ευθεία, ενδεχομένως και στο ίσον. Έχοντας στα χέρια μου ένα μουσικό δείγμα, μικρό μεν –το οποίο έχω μαζέψει από τις διάφορες συναντήσεις που πραγματοποιήθηκαν– μεγάλο δε από πληροφορία, πιστεύω πως είμαι, πλέον, σε θέση να παραθέσω τη δική μου ερμηνεία πάνω στο θέμα. Δεν έχω εντοπίσει κάποια παρόμοια ερμηνεία σε προηγούμενη βιβλιογραφία γεγονός που αποδεικνύει την σημαντικότητα της παρούσας έρευνας. Αν όχι σε όλους τους πληροφορητές, τουλάχιστον στους 3 από τους 4 (5ος είναι ο κ. Ττερλικκός από τον οποίο δεν έχουμε μουσική πληροφορία), μπορώ να

εντοπίσω κάποια μελωδικά μοτίβα που αποτελούν και τον πυρήνα της Φωνής. Όπως έχει αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο πιο αναλυτικά, έχουν ισχυρή παρουσία συγκεκριμένες βαθμίδες ενώ η θεωρητικά τονική βαθμίδα έρχεται μόνο στις καταλήξεις και σε μερικές περιπτώσεις μόνο στην τελική κατάληξη. Αυτό με οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ενδεχομένως την ονομασία να την έχουν πάρει για αυτό τον πολύ απλό και ταυτόχρονα επεξηγηματικό λόγο: Ίδια Φωνή είναι αυτή που ακολουθεί μία ευθεία μελωδική πορεία, προχωρά ίσια.

Περιορισμοί στην έρευνα

Για τη συγκεκριμένη έρευνα πραγματοποιήθηκαν 12 συνολικά συναντήσεις, με διάφορους ανθρώπους, καθένας από τους οποίους είχε, με τον τρόπο του, κάτι μικρό ή μεγάλο να προσφέρει. Από τις 12 έχουν χρησιμοποιηθεί και αναλυθεί λεπτομερώς μόνο οι 5. Οι λόγοι οι οποίοι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στο να μην συμπεριληφθούν οι υπόλοιπες συνεντεύξεις στην εργασία ήταν διάφοροι. Αρχικά, οι πιο πολλές συνεντεύξεις δεν οδήγησαν κάπου, κάτι που το αποδίδω στην άγνοια των πληροφορητών για το πολύ συγκεκριμένο αντικείμενο που μελετήθηκε. Σε μερικές άλλες περιπτώσεις συνέβαινε αυτό που ορισμένες φορές φαίνεται να συμβαίνει σε τέτοιου είδους έρευνες: οι πληροφορητές αναφέρουν πράγματα τα οποία έχουν διαβάσει κυρίως από βιβλία με αποτέλεσμα να παίρνω απαντήσεις τις οποίες είχα διαβάσει και ο ίδιος μέσα από την μελέτη μου. Όλο αυτό δεν είχε να προσφέρει πολλά σε μια τέτοια έρευνα η οποία αποσκοπούσε να εστιάσει και να βασιστεί στα βιώματα και τις μουσικές εμπειρίες των πληροφορητών.

Στον αρχικό μου σχεδιασμό, ήθελα να βρω ανθρώπους οι οποίοι βίωσαν αυτή τη μουσική γεγονός που θα συνέβαλε στο να λάβω από αυτούς πληροφορίες που να πηγάζουν από τα βιώματά τους. Προσέγγισα, λοιπόν, ανθρώπους με αξιόλογο μουσικό υπόβαθρο οι οποίοι μπορεί να μην τραγουδούσαν, έπαιζαν όμως κάποιο μουσικό όργανο, με την ελπίδα να αντλήσω μουσικές πληροφορίες για την Ίδια Φωνή. Τελικά φάνηκε ότι η συγκεκριμένη Φωνή, όπως φαίνεται και από το ίδιο το όνομα, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη φωνή και το λόγο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα μια τέτοια μελωδία να μην μπορεί να σταθεί αυτόνομη, χωρίς να «ντυθεί» με στίχους δηλαδή. Από την άλλη πλευρά, συνάντησα και ανθρώπους οι οποίοι, παρόλο που απλώς τραγουδούσαν, δεν μπορούσαν να μου δώσουν πληροφορίες με σιγουριά για το θέμα το οποίο εξετάζω.

Δυστυχώς, δεν κατέστη δυνατή η συλλογή αξιόπιστου και χρήσιμου μουσικού υλικού από την επαρχία Λευκωσίας, παρά την εξαιρετικά εποικοδομητική συζήτηση που είχαμε με τον κ. Ττερλικκά. Όσον αφορά τον συγκεκριμένο συμμετέχοντα, θα ήταν παράλειψή μου να μην αναφέρω τη μεγάλη βαρύτητα που είχε, κατά την άποψή μου, η συζήτησή μου μαζί του σε όλη την εργασία, καθώς μέσω της συνέντευξης του αποδόμησα και αναθεώρησα κάποιες από τις αρχικές μου εκτιμήσεις και θεωρήσεις. Παρ'όλα αυτά, καταγράφηκαν αναλυτικά τα συμπεράσματα της συγκριτικής μελέτης των εκδοχών από τις υπόλοιπες 4 επαρχίες.

Γενικό - Ειδικό συμπέρασμα

Η Ίδια Φωνή μπορεί να μην είναι ίδια σε ολόκληρη την Κύπρο, αλλά σίγουρα οι διάφορες εκδοχές που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία έχουν πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Ως γενικό συμπέρασμα, θα έλεγα ότι Ίδια είναι για τον καθένα η μελωδία που καθιερώθηκε στην περιοχή του ως η βασική, και αυτή πάνω στην οποία τραγουδούσε τα δίστιχά του. Πολύ πιθανόν να είναι εμπνευσμένη από μία πολύ συγκεκριμένη μελωδία, διαδεδομένη κιόλας σε ολόκληρο το νησί, την οποία καταγράφει και παραθέτει με την ονομασία Ίδια στην πρώτη έρευνά του ο Θεόδουλος Καλλίνικος (Καλλίνικος 1951:45). Αυτή η μελωδία, ενδεχομένως, με το πέρασμα του χρόνου να ενσωματώθηκε και να καθιερώθηκε στον κάθε τόπο ως μια παραλλαγή. Όλη αυτή η παρατήρηση γίνεται συγκεκριμένα γύρω από την Ίδια Φωνή. Όποιες άλλες ονομασίες έχουν δοθεί σε καταγραφές της Ίδιας ως παραλλαγές (π.χ. Ίδια Παραλιμνίτισσα) από τον κ. Καλλίνικο, αλλά και από άλλους μελετητές αργότερα, δεν επηρεάζουν την παρούσα εργασία. Ακόμα και οι ίδιοι οι πληροφορητές μιλούσαν συνήθως για την Ίδια χωρίς κάποια άλλη επεξηγηματική ονομασία. Ο λόγος που συνέβαινε αυτό ήταν μάλλον διότι για τους ίδιους η τοπική ονομασία εννοείτο και απλά το παράβλεπαν.

Ειδικό συμπέρασμα της συγκεκριμένης έρευνας είναι ότι η Φωνή από την περιοχή της Πάφου, την οποία τραγουδά ο κ. Νεόφυτος, κινείται σε αρκετά διαφορετικό «καλούπι» από τις υπόλοιπες. Έχει έναν δικό της τρόπο στην εκτέλεση, που διακρίνεται κυρίως από μελισματικότητα και περισσότερη ελευθερία στα τραγουδιστικά μέρη. Επιπλέον χαρακτηριστικό της είναι οι μακρόσυρτες φράσεις. Αντίθετα, οι υπόλοιπες εκδοχές εμφανίζουν μια σχετική ομοιογένεια στην ταχύτητα μεταξύ στίχου και εισαγωγών-ανταποκρίσεων. Γενικά είναι πιο γρήγορες και όχι μελισματικές.

Όπως έχει αναφερθεί στο κεφάλαιο «Αποδελτίωση συνεντεύξεων, μουσικές καταγραφές, ανάλυση», στην αποδελτίωση του κ. Ηλία έχει γίνει καταγραφή και ανάλυση μιας Φωνής που δεν φέρει τον τίτλο Ίδια. Η διαπίστωση της αξιοσημείωτης ομοιότητας που είχε με τις άλλες δύο Ίσιες Φωνές των Χρίστακου και Τζιαμπάζη, δεν μου επέτρεψε να αφήσω στην άκρη κάτι τόσο σημαντικό. Η άνεση και η οικειότητα με την οποία είχε τραγουδήσει ο κύριος Ηλίας τα συγκεκριμένα δίστιχα δεν πέρασε απαρατήρητη όταν άκουγα την συνέντευξη του κατά τη διαδικασία των αποδελτιώσεων. Από την άλλη πλευρά έβαζα συνεχώς να ακούσω και να αισθανθώ την αμηχανία που είχε μέχρι να ετοιμαστεί για την Ίδια. Η εκτέλεση της Φωνής «λεμεσιανά» από τον κ. Ηλία χαρακτηριζόταν εμφανώς από περισσότερη σιγουριά και άνεση. Παρόλο που δεν την ονόμασε Ίδια –το μόνο ίσως μη αναμενόμενο– όλα τα υπόλοιπα στοιχεία –σύμφωνα με τα ως τώρα δεδομένα και την δική μου μουσική αντίληψη– οδηγούν στο συμπέρασμα ότι για τον κύριο Ηλία αυτή ήταν η Ίδια Φωνή. Την ονόμασε «λεμεσιανά» γιατί πολύ απλά είναι αυτή που ξέρει να παίζει καλά και να τραγουδά τα δίστιχά του. Η Φωνή από τον τόπο του, την Λεμεσό. Σε αυτό το σημείο, είναι πολύ σημαντικό να αναφερθεί ο λόγος που με οδήγησε να συμπεριλάβω την συγκεκριμένη καταγραφή στην εργασία. Μία πανομοιότυπη μελωδία με τα «λεμεσιανά» έχει ηχογραφηθεί –από έναν ηλικιωμένο άνθρωπο– στο «Κυπραία Φωνή - Καλώς ήρταν οι ξένοι μας», το 2008, με τίτλο «Ίδια Λεμεσιανή».

Μελλοντική εργασία

Μέσα στον ένα χρόνο ενασχόλησης με την μεταπτυχιακή μου εργασία, έχουν συγκεντρωθεί αρκετά μουσικά στοιχεία και έχουν εντοπιστεί μοναδικά χαρακτηριστικά της Ίσιας Φωνής. Ακόμη κι αυτός ο χρόνος όμως δεν ήταν αρκετός για την συγκεκριμένη έρευνα, η οποία έχει ακόμα πολλά να αναζητήσει και να ανακαλύψει. Στην πορεία δημιουργήθηκαν ερωτήματα που –κάποια από αυτά– θα μπορούσαν να αποτελέσουν ερευνητικά ερωτήματα για την προέκταση της παρούσας έρευνας. Πιθανά ερωτήματα θα μπορούσαν να αποτελέσουν τα εξής: ποια η ανταπόκριση παλαιών καταγραφών της Ίσιας Φωνής στο σήμερα; Πώς έχει αλλάξει μέσα στα τελευταία 70 χρόνια από την πρώτη καταγραφή της και πώς αντιμετωπίζουν οι νέοι σήμερα την συγκεκριμένη Φωνή;

Ίσως, ο σχετικά μικρός όγκος του συγκεντρωμένου μουσικού υλικού να μην είναι επαρκής για ασφαλή συμπεράσματα. Η σκέψη για να ασχοληθώ μονάχα με μία επαρχία του νησιού, συγκεκριμένα του τόπου καταγωγής μου, με φόβισε αρχικά για το ενδεχομένως μικρό υλικό που θα έβρισκα. Βλέποντάς το εκ των υστέρων, θεωρώ ότι ακόμα και το πιο μικρό μέρος της Κύπρου έχει τεράστια μουσική κληρονομιά που έχει ανάγκη από πολλές μελέτες σαν αυτή για να αναδειχθεί ο πλούτος του. Η έλλειψη μουσικού δείγματος από την επαρχία Λευκωσίας υπήρξε ο λόγος για να παραμείνει αναπάντητο το ερώτημα που αφορούσε το αν η Ίδια Φωνή είναι ίδια και στις 5 επαρχίες της Κύπρου. Φυσικά αυτό αποτελεί ένα ερευνητικό κενό που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί και να μελετηθεί από επόμενους ερευνητές.

Επίλογος

Καταληκτικά, θα παραθέσω την προσωπική μου άποψη, όπως έχει τελικά διαμορφωθεί από από τη μέχρι τώρα συστηματική ενασχόλησή μου με το θέμα της Ίδιας. Ίδια Φωνή δεν είναι μία μοναδική και συγκεκριμένη μελωδία. Αν κάποιος την έχουν καταγράψει συγκεκριμενοποιώντας την για λόγους μελέτης, αυτό δεν θα έπρεπε να οδηγήσει στην παγίωσή της. Αντιθέτως, φαίνεται να είναι τόσο ζωντανή, που παραδίδεται και παραλλάσσεται συνεχώς. Ο ίδιος συμμετέχοντας, την ίδια μέρα, στον ίδιο χώρο, μπορεί να μου τραγουδούσε την Ίδια Φωνή με αρκετές παραλλαγές. Κατά την εκτίμησή μου, πίσω από τις περισσότερες περιπτώσεις, υπάρχει ένας γενικός «σκελετός», κάποια μελωδικά κύτταρα, τα οποία την κάνουν να θεωρείται κάθε φορά Ίδια. Ίδια θεωρώ ότι είναι για τον καθένα η Φωνή στην οποία μπορεί να τραγουδήσει άνετα τα δίστιχά του, είναι αυτή με την οποία νιώθει πιο οικεία. Με τις καταγραφές που έγιναν στη συγκεκριμένη εργασία δεν έχω καμία πρόθεση καθοριστικής παρουσίασης των Φωνών. Εξάλλου, έγινε αναφορά για την δευτερεύουσα σημασία των λεπτομερειών, αλλά και για τον κύριο στόχο της έρευνας που ήταν η απομόνωση κάποιων «μοναδικών» δομικών-μελωδικών χαρακτηριστικών που αυτά αποτελούν και τον πυρήνα της κάθε εκδοχής.

Λεξικό κυπριακών όρων¹⁴

π'αγγρίστιν = που δυσάρεστήθηκε, θύμωσε

αήνουν = αφήνουν

αλώπως = ίσως, πιθανόν

βούκκα (πλ.. βούτδες) = μάγουλο, παρειά

εγιώνη = εγώ

εία = είδα

εννόαν = Εννοούσε

ζιαφέτιν (πλ. ζιαφέθκια) = συμπόσιο, τραπέζι, διασκέδαση

θεμελιός = θεμέλιος

κοτσίνοχωρκάτισσα = Αφορά τη Φωνή, η οποία προέρχεται από μια ομάδα χωριών στο ανατολικό μέρος του νησιού, τα οποία ονομάζονται "Κοκκινοχώρια", λόγω του χαρακτηριστικού κόκκινου χρώματος της καλλιεργήσιμης γης τους. Τα περισσότερα χωριά που χαρακτηρίζονται ως κοκκινοχώρια ανήκουν στην ελεύθερη επαρχία Αμμοχώστου

μαζίν (πλ. μαζιά) = στοιβή, είδος αγκαθωτού θάμνου

μάστρος = έμπειρος γνώστης μιας τέχνης, αρχιτεχνίτης, εργοδότης

νάκκον πιον = λίγο πια

πό'ρεξεν = που πέρασε

πιθκιαύλιν = κυπριακός αυλός

τραούδιν, τραούιν (πλυθ. τραούθκια) = Ομοιοκατάληκτο δίστιχο, τετράστιχο, εξάστιχο

τραουθκια = Κυρίως χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει μία μελωδία, συγκεκριμένα αυτήν της Ίδιας Φωνής κατά τον κ. Χρίστακκο

τδιάττισμαν = ποιητικός διαγωνισμός, ταίριασμα

φκάλλεις = βγάζεις

φκιολάρης (πλ. φκιολάρης) = Βιολιτζής στην Κύπρο (κυρίως που παίζει μουσική του τόπου)

¹⁴ Για τις ερμηνείες των λέξεων αξιοποιήθηκε το λεξικό του Γιαγκουλλή (2009).

Σύμβολα απόδοσης κυπριακής διαλέκτου

ζ̣ = παχύ ζ όπως γαλλικό j (J'adore)

τζ̣ = παχύ τζ όπως αγγλικό j (Jack)

τσ̣ = παχύ τσ όπως αγγλικό ch (Chair)

Πηγές - Συνεντεύξεις

Ανδρέας Ευσταθίου, προσωπική συνέντευξη, Αμμόχωστος,

Νεόφυτος Κωνσταντίνου, προσωπική συνέντευξη, Πάφος, 18 Ιανουαρίου 2022

Ανδρέας Χρίστακκος, προσωπική συνέντευξη, Αμμόχωστος, 20 Ιανουαρίου 2022

Δημήτρης Τζιαμπάζης, προσωπική συνέντευξη, Λάρνακα, 24 Ιανουαρίου 2022

Ηλίας Βιολάρης, προσωπική συνέντευξη, Λεμεσός, 24 Ιανουαρίου 2022

Μιχάλης Ττερλικκάς, προσωπική συνέντευξη, Λευκωσία, 24 Ιανουαρίου 2022

Νίκος Παπαλευτέρης, προσωπική συνέντευξη, Λάρνακα, 20 Ιανουαρίου 2022

Ανδρέας Αρέστη, προσωπική συνέντευξη, Λεμεσός, 05 Μαΐου 2022

Κορνηλία Κουζαλή, προσωπική συνέντευξη, Αμμόχωστος, 03 Μαΐου 2022

Ελένη Μαππούρα, προσωπική συνέντευξη, Λάρνακα, 26 Ιουνίου 2022

Θάσος Βιολάρης και Σάββας Μικελλίδης, προσωπική συνέντευξη, Λευκωσία, 3 Αυγούστου 2022

Μαρκουλλής, Κυριάκος, ηχογράφηση της παρουσίασης της διπλωματικής αυτής εργασίας (26/09/2022) στο:

<https://drive.google.com/file/d/1siZd3YtLCG0TFWQjUnKSWbxexZC0y0Xi-/view?usp=sharing>

Βιβλιογραφία

- Αβέρωφ, Γεώργιος. 1989. *Τα Δημοτικά Τραγούδια και οι Λαϊκοί Χοροί της Κύπρου*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου.
- Γιαγκουλλής, Γ. Κωνσταντίνος. 2009. *ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΟΥ: Ερμηνευτικό, Ετυμολογικό, Φρασεολογικό και Ονοματολογικό Λεξικό της Μεσαιωνικής και Νεότερης Κυπριακής Διαλέκτου*. Γ' έκδοση. Λευκωσία: Εκδόσεις Theopress.
- Γιωργούδης, Πανίκος. 2004. *Εθνομουσικολογία: Μεθοδολογία και Εφαρμογή. Μουσική-Ποιητική Εκλογή*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεσόγειος.
- Ιωαννίδης, Κ. Δ. 1987. «Μουσική Εισαγωγή. Η Επίδραση της Αρχαίας και της Βυζαντινής Μουσικής στα Δημοτικά Τραγούδια της Κύπρου», στο *Κυπριακά Δημώδη Άσματα*, επιμέλεια των Μενέλαος Ν. Χριστοδούλου και Κ. Δ. Ιωαννίδης, 17-23. Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών.
- Καλλίνικος, Θεόδουλος. 1951. *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα*. Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών.
- Τομπόλης, Σώζος. 1966. *Κυπριακοί Ρυθμοί και Μελωδίες*. Λευκωσία
- Ττερλικκάς, Μιχάλης. 2008. «Καλώς ήρταν οι ξένοι μας. Παραδοσιακά Τραγούδια της Κύπρου», Ένθετο στον ψηφιακό δίσκο *Κυπραία Φωνή*. Λευκωσία: Μούσα - Μουσικές Παραγωγές.

Ξενόγλωσση

Demetriou, Nicoletta. 2015a. «Appropriating Culture: Traditional Music and Greek Cypriots». Στο *Music in Cyprus*, επιμέλεια των Jim Samson, και Nicoletta Demetriou, 57-76. Routledge, Ashgate Publishing.

Demetriou, Nicoletta. 2015b (1st edition 2001). «Cyprus». *Grove Music Online*. Doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40747.

Giorgoudes, Panicos. 2013 (1st edition 2001). «Cyprus», στο *Grove Music Online*. Doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40747.

Samson, Jim. 2013. *Music in the Balkans*. Leiden Boston: Brill.