

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



«Μια κριτική προσέγγιση των πηγών της προφορικής μουσικής
παράδοσης από τη Σινασό Καππαδοκίας στο πλαίσιο της Ιστορικής
Εθνομουσικολογίας»

Διπλωματική Εργασία

Εθνομουσικολογία

Συγκούνη Σπυριδούλα Α. Ε. Μ: 2093

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Κατσανεβάκη Αθηνά, Ειδικό
Εκπαιδευτικό Προσωπικό

Athina Katsanevaki Athina Katsanevaki
12.02.2024 22:26

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2024

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
FACULTY OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC STUDIES



“A critical approach of the sources of the Musical Oral tradition of the
Town of Sinasos in Cappadocia (Asia Minor) in the context of
Historical Ethnomusicology”

Diploma Thesis

Ethnomusicology

Student: Sygkouni Spyridoula

Professor: Katsanevaki Athena

THESSALONIKI, FEBRUARY 2024

«Εκεί, σαν αρχαία ανθεστήρια... ερχόντουσαν οι γυαλούδες κορασιές μας να τραγουδήσουν τη νιότη την αγύριστη, ψάλλοντας την αθάνατη αρχαιοτάτη κληρονομία των δημοτικών μας τραγουδιών...»

Σ. Ι. Αρχέλαος, «Η Συνασός της Καππαδοκίας», 1924

Περίληψη

Η Καππαδοκία αποτελούσε μια μεγάλη έκταση στην Ασία και χωρίζονταν σε επαρχίες, πόλεις, κωμοπόλεις και χωριά. Πριν την Ανταλλαγή πληθυσμών που συμφωνήθηκε ανάμεσα στην Ελλάδα και στην Τουρκία μέσω της Συνθήκης της Λοζάνης το 1923, μια κωμόπολη της Καππαδοκίας άκμαζε και οι κάτοικοί της ζούσαν αρμονικά, ανεξάρτητα από το αν μιλούσαν ελληνικά ή τουρκικά ή από το αν ήταν χριστιανοί ορθόδοξοι ή μουσουλμάνοι. Η Σινασός έμοιαζε με μια όαση μέσα στα βράχια και τα δύσβατα τοπία της Καππαδοκίας.

Σε αυτή την εργασία γίνεται μια προσπάθεια αναβίωσης του θαυμαστού ιστορικού και πολιτισμικού πλούτου της Σινασού, ενός τόπου στον οποίο η ζωή σταμάτησε το 1924. Οι άνθρωποι εκεί είχαν δομήσει την κοινότητά τους, βάζοντας σε κάθε σπιθαμή της ένα θραύσμα μοναδικότητας και ποιότητας. Η Σινασός φημίζονταν για την πρωτότυπη αρχιτεκτονική της, την ιδιαίτερη γεωμορφολογία της, το εκπαιδευτικό της σύστημα που παρήγαγε νέους ανθρώπους με όραμα και αγάπη για την πόλη τους, τα έθιμα για κάθε στάδιο της ανθρώπινης ζωής και φυσικά για την μουσική της παράδοση. Στα βάθη της Καππαδοκίας, αποτελούσε πραγματικά έναν από τους μεγαλύτερους πυλώνες πολιτισμού της εποχής.

Τα κεφάλαια που ακολουθούν αποτελούν μια προσπάθεια συντήρησης της μνήμης της Σινασού, με μια διάθεση παρατήρησης αλλά και σχολιασμού πηγών από μελετητές και ερμηνευτές που έζησαν σε διαφορετικές εποχές και επομένως βλέπουν την κωμόπολη μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Στόχος της εργασίας, πέρα από την συντήρηση του πολιτισμικού πλούτου της Σινασού, είναι η ανάδειξη της μουσικής της πολυπλοκότητας και της εθιμικής της παράδοσης. Κύριο μέλημα ήταν εξ αρχής η απάντηση καίριων ερωτημάτων: Πώς και για ποιόν λόγο η ζωή στη Σινασό σμίλευσε την μουσική της; Τα έθιμα και τα τραγούδια πώς συντηρήθηκαν μέσα στο πέρασ του χρόνου; Ποια είναι η θέση της σινασίτικης παραδοσιακής εποχής στο σήμερα και πώς αυτή αντιμετωπίζεται;

Οι απαντήσεις μπορεί να ποικίλουν, όμως ακολουθεί μια προσπάθεια αναζήτησης πιθανών απαντήσεων, μέσα από το πρίσμα της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας.

Abstract

Cappadocia was a large region in Asia, divided into provinces, cities, city-states, and villages. Before the population exchange agreed upon between Greece and Turkey through the Treaty of Lausanne in 1923, a city-state in Cappadocia called Sinasos thrived, and its residents lived harmoniously, regardless of whether they spoke Greek or Turkish, or whether they were Orthodox Christians or Muslims. Sinasos resembled an oasis among the rocky and challenging landscapes of Cappadocia.

This work makes an attempt to revive the wonderful historical and cultural richness of Sinasos, a place where life came to a halt in 1924. The people there had built their community, imbuing every corner with a fragment of uniqueness and quality. Sinasos was renowned for its original architecture, distinctive geomorphology, its educational system that produced individuals with vision and love for their city, customs for every stage of human life, and, of course, its musical tradition. In the depths of Cappadocia, it truly stood as one of the major pillars of the culture of that era.

The following chapters constitute an effort to preserve the memory of Sinasos, with an inclination for observation and commentary on sources from scholars and interpreters who lived in different times and therefore perceive the city-state from various perspectives. The aim of the work, beyond preserving the cultural wealth of Sinasos, is to highlight the complexity of its music and folk traditions. The main concern from the beginning was to answer crucial questions: How and for what reason did life in Sinasos shape its music? How were traditions and songs preserved over time? What is the position of Sinasos's traditional era in the present, and how is it treated?

The answers may vary, but what follows is an attempt to search for possible answers through the lens of Historical Ethnomusicology.

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη/Abstract.....	4
Πρόλογος.....	10
Εισαγωγή	12
1 Θεωρητικό πλαίσιο	
1.1 Μελέτες για τη Συνασό στο παρελθόν.....	14
1.2 Μεθοδολογία έρευνας και πηγές	16
1.3 Απαραίτητες αναπτύξεις ορισμών - αποσαφηνίσεις.....	18
1.3.1 Μουσικός πολιτισμός και παράδοση.....	18
1.3.2 Προφορική μουσική παράδοση.....	19
1.3.3 Ιστορική Εθνομουσικολογία.....	21
1.3.4 Κριτική προσέγγιση	22
2 Η Συνασός και οι άνθρωποί της	
2.1 Γεωγραφικά στοιχεία.....	24
2.2 Η ονομασία του οικισμού	25
2.3 Ιστορική αναδρομή	25
2.4 Η γλώσσα	27
2.5 Ο τρόπος ζωής	29
2.5.1 Οι κατοικίες.....	29
2.5.2 Η εργασία.....	30
2.5.3 Η διοίκηση	31
2.5.4 Η παιδεία.....	32
2.5.5 Η θρησκεία.....	33
2.6 Κοινωνικές ισορροπίες	34
3 Μουσικός πολιτισμός στο πλαίσιο των διαδικασιών των εθίμων	

3.1	Γενικά χαρακτηριστικά	37
3.1.1	<i>Κοινωνία και έθιμα.....</i>	<i>38</i>
3.1.2	<i>Οι μουσικοί της Σινασού</i>	<i>40</i>
3.2	Ο αρραβώνας και ο γάμος	42
3.3	Το μοιρολόι	46
3.4	Οι θρησκευτικές εορτές και τα τραγούδια τους	49
3.4.1	<i>Τα Χριστούγεννα και η Πρωτοχρονιά.....</i>	<i>51</i>
3.4.2	<i>Η Μεγάλη Τεσσαρακοστή.....</i>	<i>54</i>
3.4.3	<i>Οι Αποκριές</i>	<i>56</i>
3.5	Το στοιχείο του νερού	57
4	Παράμετροι της προφορικής μουσικής παράδοσης της Σινασού	
4.1	Πηγές προφορικής παράδοσης: γραπτές και ηχητικές καταγραφές	59
4.2	Μουσικά θεωρητικά στοιχεία	65
4.3	Ο στίχος.....	70
4.3.1	<i>Παρατηρήσεις για τη γλώσσα και το περιεχόμενο των τραγουδιών</i>	<i>70</i>
4.3.2	<i>Δομικά στοιχεία του στίχου.....</i>	<i>77</i>
4.3.3	<i>Παραλλαγές</i>	<i>78</i>
4.4	Φωνητική ερμηνεία	82
4.5	Ο ρυθμός των τραγουδιών	85
4.5.1	<i>Ρυθμικά μοτίβα και χορός.....</i>	<i>87</i>
4.5.1.1	<i>Οι κυκλικοί χοροί</i>	<i>88</i>
4.5.1.2	<i>Ο ίσος χορός</i>	<i>89</i>
4.5.1.3	<i>Κόνιαλι ή Κόνιαλης: «ο χορός των κουταλιών»</i>	<i>91</i>
4.6	Ακρίτες και ακριτικό τραγούδι.....	93
4.7	Κοινά στοιχεία του Σινασίτικου τραγουδιού με την μουσική παράδοση περιοχών της Ελλάδας.....	96
4.8	Επιρροές των παραδοσιακών τραγουδιών της Σινασού σε παράγοντες της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής	101

Συμπεράσματα.....	107
Βιβλιογραφία	109
Ψηφιακά αρχεία.....	114
Παράρτημα.....	117
1. Απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις και συζητήσεις.....	117
2. Φωτογραφικό υλικό	135
3. Μεταγραφές.....	144

Στη γιαγιά μου, Άννα

Πρόλογος

Η επιλογή της Συνασού ως πεδίο έρευνας για την εργασία μου δεν ήταν τυχαία. Φαντάζει στα μάτια πολλών μόνο μια «χαμένη πατρίδα», ένα μέρος που πλέον είναι αραιοκατοικημένο και καθόλου γνωστό στο κοινό. Στην πραγματικότητα, ένας από τους παράγοντες που με ώθησαν προς τη Συνασό και τον μουσικό της πλούτο ήταν η απρόσμενη σύνδεσή μου μαζί της, καθώς η γιαγιά μου Άννα και οι γονείς της προέρχονταν από το γειτονικό χωριό, την Τζαλέλα (Ζαλέλα). Είχαν συχνή επικοινωνία με την Συνασό και επηρεάστηκαν από αυτή, όμως δεν ξαναγύρισαν ποτέ στην πατρίδα τους μετά την Ανταλλαγή του 1924. Μετά από το μεγάλο ταξίδι του ξεριζωμού και πολλές προσπάθειες να σταθούν στα πόδια τους, εγκαταστάθηκαν στο Ομορφοχώρι Λάρισας, έναν τόπο ολότελα διαφορετικό από τον δικό τους. Παρά τις κακουχίες, οι άνθρωποι αυτοί επιβίωσαν και δημιούργησαν δεσμούς αγάπης μεταξύ τους.

Από παιδί, η μητέρα μου, Ελένη Μαγιάκου, μου μιλούσε για την Καππαδοκία και τον πολιτισμό της, σαν κάτι ξεχασμένο και πολύ μακρινό από εμάς. Δεν έλειπαν οι ιστορίες για τον παππού Δημήτρη και την γιαγιά Πηνελόπη, ιστορίες που είχαν «ήχο» και «γεύση». Η οικογένεια Αλεκτορίδη αποτελούνταν από ανθρώπους πολυπράγμονες, οι οποίοι δούλευαν σκληρά και φρόντιζαν τα αγαπημένα τους πρόσωπα με νόστιμο κρασί και νόστιμα πιάτα της Καππαδοκίας. Έτσι, νιώθοντας εμπνευσμένη από την οικογένεια Αλεκτορίδη, προσπάθησα να «γνωρίσω» αυτούς τους ανθρώπους μέσω του πολιτισμού τους, αλλά και να τους μνημονεύσω, μέσω της διπλωματικής μου εργασίας.

Η εργασία αυτή είναι επίσης η πρώτη μου προσπάθεια ανακάλυψης του κόσμου της Εθνομουσικολογίας και της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας, κάτι το οποίο αποδείχθηκε ένα ιδιαίτερα δημιουργικό αλλά και δύσκολο εγχείρημα. Δημιουργικό, καθώς ένιωσα να εξερευνώ πρωτόγνωρα μονοπάτια, τα οποία έχαιραν πολυπλοκότητας αλλά και αυξημένου μουσικολογικού ενδιαφέροντος. Ήταν δύσκολο, καθώς η Συνασός βρίσκεται πολύ μακριά από τον τόπο κατοικίας μου και πλέον, εξαιτίας της Ανταλλαγής, δεν έχει καμία σχέση με εκείνη των

προηγούμενων αιώνων. Οπότε, δεν υπήρχαν εν ζωή άτομα που έζησαν στην Σινασό, παρά μόνο απόγονοι τους. Παρόλα αυτά, επέμεινα στην ενασχόλησή μου με τη Σινασό και τον μουσικό της πλούτο, πράγμα που με ευεργέτησε προσωπικά.

Είμαι ιδιαίτερα ευγνώμων προς την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κ. Αθηνά Κατσανεβάκη, η οποία μοιράστηκε τον ενθουσιασμό μου και με εφοδίασε από την πρώτη στιγμή με τα κατάλληλα ερεθίσματα, τα απαραίτητα εργαλεία, τις γνώσεις της και την απόλυτη στήριξή της, έτσι ώστε αυτή η διπλωματική εργασία να έρθει στο πέρας της.

Ειδικές ευχαριστίες θα ήθελα να δώσω στον κύριο Κυριάκο Βλασιάδη, ο οποίος ολόψυχα με βοήθησε με τις άφθονες γνώσεις του για τη Σινασό, τις πηγές του αλλά και τα βιώματά του, ως Σινασίτης ο ίδιος. Είχα την τιμή να μου τραγουδήσει μέρος των παραδοσιακών τραγουδιών της Σινασού για αυτή την εργασία.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω και τον κύριο Δημήτριο Κατσίκια, για τον προσοδοφόρο και απαραίτητο για μένα κατατοπισμό από εκείνον σε σχέση με την Καππαδοκία και την ιδιαίτερη πολιτισμική και εθνογραφική της φύση.

Επίσης, οφείλω πολλά στα άτομα που με στήριξαν από το προσωπικό μου περιβάλλον. Ευχαριστώ βαθιά τους γονείς μου, για την πολυετή τους αφοσίωση και πίστη τους σε μένα. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους/τις αγαπημένους/ες φίλους/ες που στάθηκαν με κατανόηση στο πλευρό μου καθ' όλο το διάστημα της συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας.

Εισαγωγή

Η συγκεκριμένη εργασία ανήκει στο επιστημονικό πεδίο της εθνομουσικολογίας και ειδικότερα της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας, καθώς γίνεται μελέτη τόσο των παρελθοντικών πηγών της προφορικής μουσικής παράδοσης της Σινασού της Καππαδοκίας, όσο και των προφορικών πηγών του σήμερα. Η έρευνα είναι βασισμένη σε γραπτές βιβλιογραφικές πηγές, αλλά και σε μουσικά αρχεία προφορικής παράδοσης, τα οποία είτε αποτελούν παλιές ηχογραφήσεις, είτε αποτέλεσμα σύγχρονης ηχογράφησης από πληροφοριοδότες.

Όσον αφορά την μελέτη παρελθοντικών βιβλιογραφικών πηγών και παλαιών ηχητικών πηγών, επισκέφθηκα το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών στις 23 Φεβρουαρίου 2023. Είχα πρόσβαση στο αρχείο προφορικής παράδοσης, δηλαδή στις καταγραφές ερευνητών του Κ.Μ.Σ από πρώτης γενιάς Σινασίτες και Σινασίτισσες που ζούσαν στο λεκανοπέδιο Αττικής, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στα πλαίσια μιας γενικότερης προσπάθειας του Κ.Μ.Σ, με στόχο στην διάσωση της παράδοσης των Μικρασιατών. Επισκέφθηκα και τη βιβλιοθήκη του Κ.Μ.Σ, οπότε και άντλησα σημαντικά στοιχεία από βιβλία ιστορικού αλλά και ερευνητικού περιεχομένου, περιοδικά του παρελθόντος και γραπτές μουσικές πηγές για την έρευνά μου.

Πολύ σημαντική μουσική πηγή για την παρούσα εργασία αποτέλεσε η συλλογή 15 ηχογραφήσεων της Μέλπως Μερλιέ που πραγματοποιήθηκαν το 1930 και ακούγονται σε αυτές οι φωνές Καππαδόκων πρώτης γενιάς. Τις παλιές ηχογραφήσεις συνοδεύουν 12 σύγχρονες ηχογραφήσεις του 2001. Η παραπάνω συλλογή εκδόθηκε σε μορφή CD το 2002 και αποτελεί παραγωγή των Φίλων του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ.

Τα σύγχρονα δεδομένα που έχω συλλέξει με επιτόπια και εξ αποστάσεως έρευνα, αποτελούν ελληνόφωνα τραγούδια από την Σινασό. Η συλλογή τους πραγματοποιήθηκε τον Φεβρουάριο του 2023 αρχικά εξ αποστάσεως, καθώς ο πληροφοριοδότης μου κατοικεί στην Αθήνα και έπειτα κατ' ιδίαν, λόγω της

επίσκεψής μου στον ίδιο. Ο κ. Κυριάκος Βλασιάδης είναι ετών 84, είναι Συνασίτης και μεγάλωσε στον Πειραιά. Η συνέντευξή μας έλαβε χώρα στην οικία του, στις 23 Φεβρουαρίου 2023. Επίσης, απέσπασα σημαντικά στοιχεία από τον κ. Δημήτριο Κατσικά μέσω συνεντεύξεως, η οποία έγινε στις 25 Φεβρουαρίου 2023 στην οικία του. Τέλος, θεώρησα σημαντική την καταγραφή των πληροφοριών και παιδικών αναμνήσεων της μητέρας μου, Ελένης Μαγιάκου, σε μορφή συνέντευξης με πιο ανοιχτό χαρακτήρα, η οποία έγινε στις 15 Ιανουαρίου 2023. Όλα τα άτομα που αναφέρθηκαν παραπάνω, ήταν διαθέσιμα συνεχώς για τηλεφωνική επικοινωνία, με σκοπό την επίλυση αποριών και την παροχή διευκρινίσεων για απορίες που προκύπταν με την πάροδο του χρόνου, πράγμα για το οποίο νιώθω ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη.

Σκοπός μου μέσα από την εργασία αυτή είναι η ανάδειξη της σύνδεσης του παλιού με το καινούργιο, χωρίς να δημιουργηθεί μια τάση προτίμησης ενός από τα δύο, όπως και η ανάδειξη του τρόπου διατήρησης μιας μουσικής παράδοσης ενός πολιτισμού από το παρελθόν.

Η εργασία είναι διαρθρωμένη σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, γίνεται αποσαφήνιση χρήσιμων όρων που αφορούν τη διπλωματική μου εργασία, ενώ ταυτόχρονα αναφέρονται η μεθοδολογία η οποία ακολουθείται και ο ρόλος του τομέα και της μεθοδολογίας της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας στο όλο εγχείρημα. Συνεχίζοντας, το δεύτερο κεφάλαιο αποτελεί μια «χαρτογράφηση» της κοινότητας της Συνασού, με γνώμονες την γεωγραφία, τον τρόπο λειτουργίας, την καθημερινή ζωή, όλα αυτά που δομούν την ταυτότητά της. Το τρίτο κεφάλαιο εισαγάγει τον/την αναγνώστη/αναγνώστρια στον πολιτισμό του οικισμού και φυσικά, στα παραδοσιακά τραγούδια και τους χορούς του, με στόχο την εμπάθυνση στα έθιμα του τόπου και την σύνδεσή τους με κοινωνικούς παράγοντες. Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, μπορεί κανείς να μάθει τις ξεχωριστές πτυχές των τραγουδιών της Συνασού, μέσα από παλαιότερες καταγραφές αλλά και συγκρίσεις με καινούργια στοιχεία, τα οποία προήλθαν από προσωπική έρευνα. Το τελικό συμπέρασμα αποτελεί μια προσωπική διαπίστωση, μια παρατήρηση για τη μουσική της Συνασού και την αξία της με το πέρασμα του χρόνου.

Κεφάλαιο 1^ο

Θεωρητικό πλαίσιο

1.1 Μελέτες για τη Σινασό στο παρελθόν

Η Καππαδοκία έχει γίνει τόπος πολλαπλών ερευνών και μελετών στο παρελθόν. Όσον αφορά την Σινασό, κωμόπολη της περιφέρειας Προκοπίου Καππαδοκίας, υπάρχουν μελέτες σε σχέση με την γεωμορφολογία, την αρχιτεκτονική, την αρχαιότητα, την διάλεκτό της και φυσικά, τον μουσικό της πλούτο. Ειδικά για την μουσική, το βιβλίο του Σινασίτη Ι. Σαραντίδη Αρχέλαου, με τίτλο *«Η Σινασός, ήτοι, θέσις, ιστορία, ηθική και διανοητική κατάστασις ήθη, έθιμα και γλώσσα της εν Καππαδοκία κωμοπόλεως Σινασού»* (Αθήνα, 1899), αποτέλεσε σημαντική ιστορική πηγή σχετικά με όλες τις παραμέτρους ζωής στη Σινασό, πριν την Ανταλλαγή του 1924.

Δεν μπορώ να μην αναφερθώ στους δύο τόμους χειρόγραφων του Σινασίτη Σεραφείμ Ν. Ρίζου, με τίτλο *«Η Σινασός»* (Αθήνα, 2007), όπου καταγράφεται κάθε λεπτομέρεια της καθημερινότητας στην κωμόπολη, όπως τα έθιμα και η μουσική της κωμόπολης, όπως και οι κοινωνικές σχέσεις μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων.

Επίσης, πολύ σημαντική πηγή πληροφοριών για τη ζωή κυρίως των ελληνόφωνων κατοίκων της κωμόπολης είναι το λεύκωμα, το οποίο δημιούργησαν με πολύ κόπο, όταν τους ανακοινώθηκε ο επικείμενος ξεριζωμός τους. Αφού συγκέντρωσαν χρήματα, έφεραν στην Σινασό φωτογράφους, με αποτέλεσμα την σύνταξη ενός λευκώματος το 1924, το οποίο περιέχει τόσο φωτογραφικό και λαογραφικό υλικό, όσο καταγεγραμμένους στίχους και μελωδίες από παραδοσιακά τραγούδια. Ευχαριστώ θερμά τον κ. Βλασιάδη, ο οποίος μοιράστηκε μαζί μου το λεύκωμα.

Κατάφερα να αντλήσω ακόμα περισσότερες πληροφορίες για τα παραδοσιακά τραγούδια από το βιβλίο του Σωφρόνη Θ. Σωφρονιάδη, με τίτλο *«Η Σινασός της*

Καππαδοκίας και τα δημοτικά της τραγούδια» (Αθήνα, 1958). Στο συγκεκριμένο βιβλίο υπάρχουν ημερολογιακές καταγραφές του συγγραφέα για τη ζωή εκεί, παραμύθια, αλλά και εκτενέστατη ενασχόληση με την μουσική. Μεγάλη εντύπωση προκαλεί η θεωρητική προσέγγιση της ελληνόφωνης μουσικής της Σινασού, αφού γίνεται αναφορά σε *τρόπους* και *τετράχορδα*, αλλά και η καταγραφή και εναρμόνιση για φωνές ή χορωδία και πιάνο 33 παραδοσιακών τραγουδιών της Σινασού με ακρίβεια, όπως και των στίχων τους. Άλλες παλιές, όμως πολύ σημαντικές καταγραφές της μουσικής παράδοσης, έγιναν από τον φιλόλογο και μουσικό Γεώργιο Χ. Παχτίκο, οι οποίες προήλθαν από την επιτόπια έρευνα που έκανε μεταξύ 1888 και 1904 σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας αλλά και στην Μικρά Ασία. Η συλλογή ονομάζεται «*260 δημώδη ελληνικά άσματα : από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος*» και εκδόθηκε στην Αθήνα το 1905.

Όλες οι παραπάνω πηγές ανήκουν είτε στον 19ο, είτε στον 20ο αιώνα, πράγμα που θέλησα να λάβω υπόψη και να μελετήσω, καθώς εκείνη ήταν η τελευταία περίοδος κατά την οποία η Σινασός διατηρούσε ενεργή την πολιτιστική της ταυτότητα.

Όσον αφορά τις σύγχρονες μελέτες, υπάρχουν βιβλία τα οποία ασχολούνται με λεπτομέρεια με τη Σινασό και την ακριτική της πλευρά, κυρίως σε ιστορικό πλαίσιο, όπως αυτό του Ηλίας Αναγνωστάκη και της Ευαγγελίας Μπαλτά, με τίτλο «*Η Καππαδοκία των «ζώντων μνημείων*» (Αθήνα 1990). Έμφαση δίνεται στη διατήρηση των αρχιτεκτονικών μνημείων της Σινασού, πράγμα το οποίο συναντάται σε βιβλία όπως το βιβλίο «*Common Cultural Heritage: Developing Local Awareness Concerning the Architectural Heritage left from the Exchange of Populations in Turkey and Greece*» (Güvenç, 2005).

Κύριος μου στόχος σε αυτή την εργασία είναι τόσο η σκιαγράφηση του παρελθόντος της Σινασού με επίκεντρο τον άνθρωπο και τη μουσική, όσο και η δημιουργία ερωτημάτων, αλλά και η διεξαγωγή συμπερασμάτων από τον συνδυασμό πηγών από όλα τα χρονικά πλαίσια, κάτι που από μόνο του αποδεικνύει πόσο «διαχρονική» είναι μια χαμένη πατρίδα.

1.2. Μεθοδολογία έρευνας και πηγές

Στη συγκεκριμένη εργασία, εκτός από την συλλογή του ακουστικού υλικού για μελέτη μέσω της επιτόπιας αλλά και της εξ αποστάσεως έρευνας, η προσέγγιση με την οποία γράφτηκε η εργασία αφορά την Ιστορική Εθνομουσικολογία. Αυτό συνέβη καθώς συνειδητοποίησα πως υποτιμώντας τις ιστορικές πηγές για τη μουσική μιας εκλιπούσης κωμόπολης, δεν διαθέτουμε κάποιου είδους «χρονομηχανή», έτσι ώστε να υπάρχει ακρίβεια στην πληροφορία, πράγμα που αναφέρεται και στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου *Theory and Method of Historical Ethnomusicology* των Johnathan McCollum και David G. Hebert.

Η προσέγγιση της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας πάνω στην μουσική του παρελθόντος δεν ανήκει απαραίτητα στο παρελθόν, καθώς υπάρχει δυνατότητα προβληματισμού και κριτικής πάνω στις υπάρχουσες πηγές.

Όσον αφορά την μεθοδολογία που ακολούθησα για την συλλογή του προφορικού λαογραφικού και μουσικού υλικού, προετοίμασα στο μυαλό μου μερικές θεματικές και έψαξα κάποιες ήδη υπάρχουσες ηχογραφήσεις τραγουδιών της Σινασού, ώστε να έχω μια αρχική εικόνα. Στη συνέχεια, έψαξα και επικοινωνήσα τηλεφωνικά με όσα άτομα σχετίζονται με την Σινασό και είχαν την δυνατότητα να επικοινωνήσουν μαζί μου. Στην αρχή επικοινωνήσα τηλεφωνικά και γνωρίστηκα με τον κ. Βλασιάδη και τον κ. Κατσίκα, οι οποίοι έδειξαν περισσή προθυμία στο να με βοηθήσουν με όποιον τρόπο μπορούσαν. Στην περίπτωση της κ. Μαγιάκου ήταν άμεση η επικοινωνία, καθώς είναι η μητέρα μου, η οποία προσφέρθηκε να συζητήσουμε και να ανακαλέσει όσες πληροφορίες ήξερε από την οικογένειά της. Η συζήτηση μαζί της είχε αρκετές συγκινήσεις, καθώς όταν διάβασε το ερωτηματολόγιο με τις θεματικές, μπήκε στην διαδικασία να ανακαλέσει παιδικές της μνήμες για τα αγαπημένα της πρόσωπα.

Με τον κ. Βλασιάδη επικοινωνήσαμε τηλεφωνικά και προθυμοποιήθηκε να μου στείλει δικές του ηχογραφήσεις τραγουδιών της Σινασού, κάποιες από τις οποίες ηχογράφησε αποκλειστικά για αυτή την έρευνα. Αυτή η ενέργεια συνέβη καθώς ο κ. Βλασιάδης κατοικεί στην Αθήνα, οπότε η απόσταση ήταν μεγάλη. Η ηχογράφιση έγινε στην οικία του, με δικά του μέσα και εστάλη σε μένα, καθώς η επικοινωνία μας ήταν άμεση, πράγμα για το οποίο είμαι ιδιαίτερα ευγνώμων.

Αποφάσισα τότε να πάω στην Αθήνα αποκλειστικά για αυτή την έρευνα, ώστε να επισκεφθώ το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών και να μιλήσω κατ' ιδίαν με τον κ. Βλασιάδη. Με υποδέχθηκε με χαρά και μιλούσαμε για ώρα για την Σινασό, καταλήγοντας να ηχογραφήσουμε μερικά επιπλέον τραγούδια.

Η επικοινωνία και γνωριμία με τον κ. Κατσίκας έγινε τηλεφωνικά, οπότε και ανακάλυψα πως είχε στενές και αγαπημένες σχέσεις με την οικογένεια Αλεκτορίδη. Η συνάντηση μαζί του αποδείχθηκε πολύτιμη πηγή ερεθισμάτων, πράγμα που μου δημιούργησε απορίες σχετικά με την ιστορία της Καππαδοκίας. Ο κ. Κατσίκας μου προσέφερε δικές του ηχογραφήσεις σε βινύλιο, με τίτλο «Παραδοσιακά τραγούδια της Καππαδοκίας» (1985), οι οποίες αποτέλεσαν σημαντικό ακουστικό υλικό, και είναι τραγούδια που αφορούν ολόκληρη την Καππαδοκία.

Η κ. Ελένη Μαγιάκου, ετών 55, είναι απόγονος ανθρώπων από το χωριό Τζαλέλα της Καππαδοκίας, το οποίο βρισκόταν πολύ κοντά με τη Σινασό. Λόγω της σχέσης μας μητέρας-κόρης, ήξερα πως θα είναι μια πολύ σημαντική πληροφοριοδότη σε σχέση με την μουσική και τα έθιμα της Τζαλέλας, του χωριού που γειτόνευε με τη Σινασό. Η συζήτηση κατόπιν προετοιμασίας της κ. Ελένης μέσω ερωτηματολογίου, το οποίο της παραδόθηκε λίγες μέρες νωρίτερα, ώστε να έχει χρόνο να ανακαλέσει τις μνήμες της. Ήταν χωρισμένο σε ερωτήσεις σχετικές με τις θεματικές που αναγράφονται στο Παράρτημα της εργασίας. Ορισμένες θεματικές προέκυψαν από τις πληροφορίες που θυμόταν η κ. Ελένη. Δεν απάντησε σε όλες τις ερωτήσεις, καθώς είτε δεν ήταν σίγουρη, είτε δεν θυμόταν πληροφορίες.

Τέλος, λαμβάνοντας υπόψιν τόσο τα στοιχεία που συνέλλεξα, όσο και τις γραπτές πηγές, τις ηχογραφήσεις αλλά και το φωτογραφικό και οπτικοακουστικό υλικό με το οποίο ήρθα σε επαφή, προσπάθησα να συνδέσω την μουσική του οικισμού με τους ανθρώπους του, μέσω συνδυασμού και ερμηνείας του συνόλου των πληροφοριών. Η διαδικασία αυτή έγινε με μια προσπάθεια προσέγγισης των πληροφοριών και της μουσικής με δεκτικότητα και διάθεση για κατανόηση των κοινωνικών παραμέτρων μέσα σε αυτές. Άλλωστε, η μουσική είναι παντού στην κοινωνία, βρίσκεται μέσα σε κάθε έκφρασή της και αποτελεί για τον ερευνητή ή την ερευνήτρια κάτι παραπάνω από νέους ήχους (Blacking, 1973, 54).

1.3 Απαραίτητες αναπτύξεις ορισμών - αποσαφηνίσεις

1.3.1 Μουσικός πολιτισμός και παράδοση

Μελετώντας βιβλία και άρθρα γλωσσολογικού, ανθρωπολογικού και εθνομουσικολογικού περιεχομένου, διαπίστωσα πως υπάρχει έντονη χρήση της λέξης «πολιτισμός». Μερικές φορές, είναι αναγκαία η αναφορά του ορισμού μιας έννοιας, έτσι ώστε να υπάρχει καλύτερη κατανόηση και χρήση της. Επομένως, μπορούμε να ορίσουμε τον πολιτισμό ως «το σύνολο των υλικών και πνευματικών επιτευγμάτων ενός κοινωνικού συνόλου σε ένα ορισμένο ή μη ιστορικό πλαίσιο», το οποίο εμπεριέχει σκέψεις, συμπεριφορές, ήθη, μνήμες που σχετίζονται με την ιστορία της κοινότητας αλλά και την έκφραση αυτής (Χαψούλας, 2010, 35).

Σε σχέση με τον παραπάνω ορισμό βρίσκονται οι τέχνες, συνεπώς και η μουσική, η οποία είναι αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμού της εκάστοτε κοινωνίας. Ο μουσικός πολιτισμός μιας περιοχής είναι ξεχωριστός και σημαντικός, καθώς «μαρτυρεί» στον ερευνητή ή την ερευνήτρια τον τρόπο σκέψης και ζωής των ανθρώπων της. Οι μελωδίες, ο ρυθμός, οι στίχοι, οι περιστάσεις οι οποίες συνοδεύονται από μουσική και άλλοι παράγοντες, πηγάζουν από τον άνθρωπο και σχετίζονται με την συμπεριφορά και τον ψυχισμό του.

Ο μουσικός πολιτισμός ενός τόπου, καθώς τα στοιχεία από τα οποία αποτελείται σχετίζονται με τον άνθρωπο και την κοινωνία, δεν μπορεί να απέχει πολύ από την παράδοση, αν και αποτελούν διαφορετικές έννοιες. Σαν λέξη, η παράδοση προέρχεται από το ρήμα «παραδίδωμι» της αρχαίας ελληνικής γλώσσας (Τσαλίκη, 2006, 7). Ως παράδοση, μπορούν να χαρακτηριστούν όλα τα γραπτά ή προφορικά δημιουργήματα ενός κοινωνικού συνόλου, τα οποία έχουν διασωθεί μέσα στο πέρασ του χρόνου και ενδεχομένως μεταλαμπαδεύονται από γενιά σε γενιά. Ωστόσο, η παράδοση είναι κάτι το οποίο δεν αναβιώνεται απαραίτητα, λόγω πολλών παραγόντων που καθιστούν αδύνατη την καλή διατήρηση των πληροφοριών. Μια τέτοια παράμετρος είναι ο πόλεμος, κατά τον οποίο πολλοί άνθρωποι χάνονται και μαζί με αυτούς οι γνώσεις τους για την παράδοση της κοινωνίας στην οποία ανήκουν. Άλλη μια είναι η αδυναμία επικοινωνίας μεταξύ των γενεών, πράγμα που ίσως σχετίζεται με την ανάγκη των ανθρώπων να

μετακινούνται από μέρος σε μέρος. Σχετικά με την διατήρηση της παράδοσης, ο Laurent Aubert επισημαίνει πως η παράδοση είναι κάτι που θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι εξελίσσεται μέσα στον χρόνο και όχι ότι χαρακτηρίζεται από στατικότητα και αναληψία (McCollum, Hebert, 2014, x). Αυτό βέβαια προϋποθέτει την μεταφορά των γνώσεων από τους μεγαλύτερους εκπροσώπους της εκάστοτε παράδοσης στους νεότερους, και από την πλευρά του ερευνητή/της ερευνήτριας την διατήρηση και όχι παραμέληση των παλαιότερων γραπτών καταγραφών της, την εκπόνηση ερευνών και την σημείωση πληροφοριών που σχετίζονται με αυτή (αν πρόκειται για προφορική).

1.3.2 Προφορική μουσική παράδοση

Η μουσική παράδοση στηρίζεται σε ήθη και έθιμα, τα οποία τις περισσότερες φορές δεν έχουν γραπτό χαρακτήρα, λόγω της πρακτικής τους φύσης. Αποτελεί μια σημαντική πολιτισμική κληρονομιά, καθώς, όπως αναφέρει ο Ιάnnης Ξενάκης στο βιβλίο *«Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής»* (Αθήνα, 2013), «ανήκει σε μια κληρονομιά ζυμωμένη με τις δυστυχίες, τις καταστροφές, τις αναγεννήσεις και τις απέραντες προσπάθειες ενός λαού που πάλευε συνεχώς να ξαναβγεί στο φως». Αν προσπαθήσουμε να την ορίσουμε, η προφορική μουσική παράδοση περιέχει την αξιοποίηση των περισσότερων ανθρώπινων αισθήσεων, όπως την όραση (παρατήρηση κινήσεων και συμπεριφορών), την ακοή (εκμάθηση και μεταλαμπάδευση της μουσικής προφορικά). Πέρα από τις αισθήσεις, η μνήμη είναι ένα απαραίτητο «εργαλείο» για την ύπαρξη της προφορικής μουσικής παράδοσης, καθώς μπορεί να γίνει απομνημόνευση και έπειτα διατήρηση ή ομαδοποίηση της μουσικής πληροφορίας στο νου (McLucas, 2016).

Η προφορική μουσική παράδοση είναι κάτι που φέρνει το παρελθόν κοντά στο παρόν και διαθέτει διαχρονικότητα (Barz, Cooley, 2008, 141). Αποτελεί, σύμφωνα με τον Bruno Nettl, κάτι που μπορεί να έχει απλοποιηθεί και παραλλαχθεί στο πέρασμα του χρόνου, πράγμα που αποδίδεται ακόμα και σε βιολογικούς παράγοντες (Nettl, 1983, 369-371). Είναι αντιληπτό λοιπόν πως η προφορικότητα δεν είναι κάτι αμετάβλητο και ανίκανο να εξελιχθεί.

Ορισμένες προφορικές μουσικές παραδόσεις διαθέτουν συγκεκριμένο θεωρητικό υπόβαθρο και σημειογραφία, όπως αυτές της Ινδίας και της Κίνας (Nettl, 1983, 53), ενώ άλλες λειτουργούν και διατηρούνται καθαρά μέσω της προφορικότητας και της πράξης, όπως αυτή της Εβραϊκής κοινότητας (Shiloah, 1992, 35). Το να μην στηρίζεται μια προφορική παράδοση σε γραπτά ιστορικά στοιχεία φυσικά δεν μειώνει την αξία της, καθώς κάθε προφορική μουσική παράδοση αποτελεί πολύτιμο πεδίο έρευνας.

Ο συσχετισμός ενός ή μιας εθνομουσικολόγου με την προφορική παράδοση αποτελεί μια πολυσχιδή και χρονοβόρα διαδικασία. Μέρος της εργασίας του/της είναι η συναναστροφή με ανθρώπους που ανήκουν στην κοινωνία, με την οποία έχει επιλέξει να ασχοληθεί και εν τέλει να γνωρίσει και να καταγράψει στοιχεία του μουσικού πολιτισμού τους, σε πλαίσια σεβασμού και ορθής επικοινωνίας (Nettl, 1983, 37). Ο σεβασμός στην μουσική πληροφορία του εκάστοτε τύπου είναι πάντα ένα ενδιαφέρον θέμα προς συζήτηση, καθώς συχνά υπάρχουν αμφιβολίες για το αν οι καταγραφές και οι ηχογραφήσεις αποδίδουν τιμές και διατηρούν άθικτη την πρωτογενή μουσική πληροφορία (McLucas, 2016).

Η προφορικότητα είναι κάτι που καταγράφεται μέσω της στενής και ποιοτικής προσωπικής επικοινωνίας με τα άτομα που παρέχουν τις πληροφορίες και περιλαμβάνει σημειώσεις, ηχογραφήσεις, μοίρασμα εμπειριών και οποιαδήποτε άλλη μορφή καταγραφής είναι προσβάσιμη για το πρόσωπο που πραγματοποιεί την καταγραφή (Katsanevaki, 2016). Αυτό άλλωστε κάνει την μελέτη ενός/μιας εθνομουσικολόγου τόσο σύνθετη και συνάμα ενδιαφέρουσα. Σύμφωνα με την Helen Myers, η επιτόπια έρευνα είναι σημαντικά ανθρωποκεντρική και δημιουργεί ακόμα και μακροχρόνιες φιλίες, καθώς η κάθε περίπτωση της έχει μοναδικό χαρακτήρα (Myers, μετάφραση και επιμέλεια Καλλιμοπούλου & Μπαλάντινα, 2014, 119-143). Με βάση τα παραπάνω, είναι εμφανής η αμεσότητα με την οποία αντιμετωπίζεται η προφορική παράδοση σε μια εθνομουσικολογική έρευνα.

1.3.3 Ιστορική Εθνομουσικολογία

Αρχικά, η «εθνομουσικολογία», ο όρος στον οποίο αναφέρθηκε για πρώτη φορά ο Jaap Kunst, είναι η εξέλιξη της «συγκριτικής μουσικολογίας» (Καλλιμοπούλου, 2014, 9-10). Η εθνομουσικολογία είναι μια επιστήμη η οποία χαίρει ιδιαίτερου ενδιαφέροντος και από τον προηγούμενο αιώνα, ερευνητές, μουσικολόγοι, ενθουσιώδη άτομα για την μουσική που δεν γνωρίζουν και λοιπά άτομα έχουν γράψει, μελετήσει και καταγράψει μουσική του εκάστοτε πολιτισμού με τον οποίο ασχολούνται. Οι εθνομουσικολόγοι είναι στην πραγματικότητα άνθρωποι που μελετούν «την Εθνολογία και την Μουσική» (Κατσανεβάκη, 2016). Σημαντικοί εθνομουσικολόγοι σαν τους Alan Merriam, Bruno Nettl και την Bonnie Wade, ασχολήθηκαν με μη-δυτικούς πολιτισμούς, προάγοντας τον σεβασμό για την κάθε κουλτούρα και την ανθρωπιά σε συνδυασμό με την εμπειριστατωμένη εθνομουσικολογική έρευνα, η οποία βασίζεται σε αναπτυγμένες εθνομουσικολογικές μεθόδους.

Η Adelaida Reyes αναφέρει πως οι εθνομουσικολόγοι και το τι κάνουν στην πραγματικότητα, βασίζεται πολύ στις ιστορικές συγκυρίες της επικαιρότητας. Δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται η μουσικολογική έρευνα δεν είναι ένας, ούτε απόλυτος. Όμως, σημαντικό χαρακτηριστικό της μεθοδολογίας της εθνομουσικολογίας υπήρξε πάντα η επιτόπια έρευνα. Η καταγραφή της μουσικής μέσα από την γνωριμία με τους ντόπιους, ακόμα και οι μέρες που περνάει ο/η εθνομουσικολόγος στην κοινότητα, είναι πολύ σημαντικό κομμάτι της μελέτης (Myers, μτφρ. και επιμ. Καλλιμοπούλου, 2014, 122). Όμως τι συμβαίνει αν ελάχιστα ή κανένα άτομα βρίσκονται εν ζωή από τον πολιτισμό για τον οποίο υπάρχει ενδιαφέρον για μελέτη; Πώς μπορούμε να μελετήσουμε μια κοινότητα η οποία έχει εκλείψει; Τι συμβαίνει όταν οι γραπτές πηγές είναι περιορισμένες;

Τα παραπάνω ερωτήματα έρχεται να διερευνήσει η Ιστορική Εθνομουσικολογία. Δεν υπάρχει συγκεκριμένος και απόλυτος ορισμός για την επιστήμη αυτή καθώς μπορεί να ακολουθεί διαφορετικές μεθοδολογίες ανάλογα με την κάθε ερευνητική περίπτωση. Όμως ο συνδυασμός της προσεκτικής μελέτης κάθε έκφανσης της ζωής μιας κοινότητας στο παρελθόν, μπορεί να δώσει σημαντικά στοιχεία για τον μουσικό τους πολιτισμό, ακόμα και να δημιουργήσει ερωτήματα

στον ερευνητή ή στην ερευνήτρια. Τα ερωτήματα αυτά μπορεί να σχετίζονται με την προέλευση των μουσικών ιδιωμάτων της περιοχής αλλά και κάτω από ποιες συνθήκες δημιουργήθηκαν. Εδώ και μερικά χρόνια, πολλά άτομα που ασχολούνται με την Εθνομουσικολογία στρέφονται προς τις γραπτές αλλά και προφορικές ιστορικές πηγές του πολιτισμού με τον οποίο ασχολούνται (Shelemay, 1980, 233).

Η ιστορική μελέτη συνδυάζεται ποικιλοτρόπως με την εθνομουσικολογική στην Ιστορική Εθνομουσικολογία. Ο Nettl ανέφερε πως το να σκιαγραφήσει κανείς την «αλλαγή» που υφίσταται η μουσική μέσα στην ιστορία, είναι κομμάτι της εργασίας ενός ιστορικού, αλλά και ενός εθνομουσικολόγου, χωρίς το ένα να αποκλείει το άλλο (Nettl, 1983, 25-27). Ο Nettl δεν πίστευε καν στον διαχωρισμό των δύο αυτών επιστημών, αλλά «όρισε» κάπως αρχικά την Ιστορική Εθνομουσικολογία σαν μια προσπάθεια προσέγγισης του παρελθόντος λαμβάνοντας υπόψη όσο περισσότερα στοιχεία γίνεται, τα οποία δεν αφορούν αποκλειστικά και μόνο την μουσική (Reyes, μτφρ. και επιμ. Καλλιμοπούλου, 2014, 87).

Μελετώντας για την Σινασό, χωρίς αρχικά να γνωρίζω λεπτομέρειες για την σύνθεσή της, κατάλαβα πως ήταν μια ιδιαίτερα αναπτυγμένη κοινωνία με σαφή αναφορά και διάλογο με το απώτατο παρελθόν της περιοχής. Ήρθα αντιμέτωπη με χάρτες, χειρόγραφα, σκίτσα, καταλόγους απογραφών, φωτογραφίες και παλιά βιβλία για την περιοχή αυτή. Το περιεχόμενο όλων αυτών των «φαινομενικά άσχετων» στοιχείων για την μουσική της Σινασού με ώθησε στην επιθυμία για συνδυασμό όλων αυτών των πληροφοριών, με στόχο αρχικά την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο η Σινασός διατηρούνταν και πορεύονταν στον χρόνο, μέχρι την Ανταλλαγή του 1924. Για τον λόγο αυτό, επέλεξα μια ιστορική και ταυτόχρονα εθνομουσικολογική προσέγγιση για την Σινασό.

1.3.4 Κριτική προσέγγιση

Συγκεντρώνοντας και ομαδοποιώντας πηγές από διάφορους ερευνητές και άλλους ανθρώπους που έχουν ασχοληθεί με την περίπτωση της Σινασού, έγινε

αντιληπτή η ανάγκη προβληματισμού και αναλογισμού πάνω σε όλα τα παραπάνω. Πρόκειται για μια κριτική προσέγγιση, μια προσέγγιση η οποία δεν τονίζει την προσωπική άποψη ενός ερευνητή ή μιας ερευνήτριας, αλλά προβάλλει ποικίλες οπτικές γωνίες και προβληματισμούς, ίσως με μια τάση για μετάδοση της γνώσης (Rogers, 2011, 1-3).

Ο συγκεκριμένος τρόπος προσέγγισης χρησιμοποιείται ιδιαίτερα τα τελευταία είκοσι χρόνια στον ακαδημαϊκό χώρο, όμως οι ρίζες του εκτείνονται στην Κριτική Θεωρία, την Σχολή της Φρανκφούρτης και τους κύριους εκπροσώπους της, τον Max Horkheimer και τον Theodor Adorno (Held, 1980, 14). Οι δυο αυτοί φιλόσοφοι και θεωρητικοί στάθηκαν απέναντι στα ιστορικά γεγονότα και τα κοινωνικά φαινόμενα της εποχής τους, όπως τα χρόνια μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τις κοινωνικοπολιτικές αλλά και οικονομικές αλλαγές που έφεραν, με μια «κριτική ματιά». Μέσω της Κριτικής Θεωρίας, προέκυψαν αναλύσεις για το καπιταλισμό και το πώς επηρεάζει την κοινωνία, την αισθητική, το άτομο, την οικογένεια, την κουλτούρα και την εμπορευματοποίηση της μουσικής (Held, 1980, 16-17).

Κατά αυτό τον τρόπο, η κατανόηση ενός φαινομένου, ιστορικών στοιχείων, ακόμα και κοινωνικών δομών του παρελθόντος αποτελούν πυλώνες στήριξης μιας κριτικής προσέγγισης. Ιδιαίτερη σημασία, μεταξύ άλλων, έχει η λέξη «δύναμη» (Rogers, 2011, 11). Μπορούμε να ορίσουμε την δύναμη με διάφορους τρόπους, ανάλογα με την περίπτωση. Για παράδειγμα, «δύναμη» μπορεί να είναι η εξουσία που ασκεί ένα άτομο σε ένα άλλο. Σε άλλη περίπτωση, «δύναμη» είναι η απελευθέρωση ενός τόπου από έναν καταπιεστικό ζυγό. Γενικότερα, η λέξη αυτή φέρει μεγάλη βαρύτητα σε μια κριτική προσέγγιση, καθώς προβάλλει την κοινωνική κατάσταση και τα φαινόμενα από τα οποία μπορούν να προκύψουν νέοι συλλογισμοί, που θα οδηγήσουν στα βαθύτερα αίτια για τα οποία ένας πολιτισμός έχει τα συγκεκριμένα, «μοναδικά» του χαρακτηριστικά.

Η κριτική προσέγγιση, εκτός από την σε βάθος κατανόηση πολιτισμικών και κοινωνικών παραμέτρων ενός θέματος, περιλαμβάνει και νέους τρόπους σκέψης και εργασίας (Rogers, 2011, 10). Περιλαμβάνει την αντίληψη και κατανόηση της ιδεολογίας και των συστατικών του τρόπου σκέψης των ατόμων και την αποδοχή και όχι την απόρριψη των δεδομένων που δίνονται, καθώς δεν υπάρχει

επιλεκτικότητα. Κάθε μικρή υπόσταση ενός κοινωνικού συνόλου έχει σημασία, καθώς και οι πράξεις που το αφορούν. Επομένως, σε αυτή την εργασία γίνεται μία προσπάθεια ανασύστασης των πληροφοριών με τρόπο τέτοιο που να απαντά στα ερωτήματα που δημιουργούνται κατά την διαδικασία μιας γόνιμης αναβίωσης της Συνασού και της κοινωνικής, πολιτικής και πολιτισμικής της ταυτότητας.

Κεφάλαιο 2^ο

Η Συνασός και οι άνθρωποί της

2.1 Γεωγραφικά στοιχεία

Η Καππαδοκία είναι ένας τόπος που αναφέρεται σε αρχαία κείμενα του Ηρόδοτου («Ιστορίαι») και του Ξενοφώντα («Κύρου Ανάβασις»). Ως περιοχή, βρίσκεται κεντρικά της Μικράς Ασίας και εκτείνεται από τον Άλυ ποταμό και τα βουνά του Αργαίου, Χασάν Νταργ και Τάυρου (Χατζηαποστόλου, 2019, 11). Η Καππαδοκία αποτελούσε εμπορική διασύνδεση, παρά τον γεωμορφολογικό της χαρακτήρα. Η γεωλογική της μορφή διαφέρει σημαντικά από την υπόλοιπη Μικρά Ασία και τα παράλιά της, καθώς η Καππαδοκία διαθέτει υψηλό υψόμετρο και χαρακτηρίζεται από πετρώδεις εικόνες, όρη, λόφους, άνυδρες εκτάσεις και βλάστηση σε απότομα σημεία. Ο πετρώδης χαρακτήρας της Καππαδοκίας μεταβλήθηκε, όπως και τα σύνορά της μέσα στην ιστορία, πράγμα που προέκυψε από τις καταστροφικές εκρήξεις ηφαιστειών στην περιοχή. Από πολύ παλιά, η Καππαδοκία αποτελεί τον τερματικό σταθμό των εμπορικών καραβανιών της Μεσοποταμίας (Κατσίκας, 2002, 113-114).

Η Συνασός της Καππαδοκίας (στο σήμερα Mustafarasa) είναι μια κωμόπολη της περιφέρειας Προκοπίου (Ürgüp) και του νομού Nevşehir και είναι χτισμένη νοτιοδυτικά της Καισαρείας¹. Η έκταση του οικισμού επισημαίνεται μέσω των

¹ Λέυκωμα «Η Συνασός», Αθήνα, 2001 (επανέκδοση).

δύο οροσειρών, οι οποίες αποτελούν διακλαδώσεις του όρους Ταύρου. Η έκταση του τόπου περιλαμβάνει τις πηγές νερού και την γειννίαση με τις εκβολές του ποταμού Άλυ (Τακαδόπουλος, 1982, 17).

Η κωμόπολη συμπεριλαμβάνεται στην «Γούρνα», μια έκταση η οποία σχηματίζεται από πετρώματα, πλαγιές και βουνά και εμπεριέχει και άλλους οικισμούς. Τρεις λόφοι μορφοποιούν τον οικισμό: ο λόφος Μελαγγίων, ο λόφος Μαχατουρίων και ο λόφος του Νεκροταφείου (Χατζηαποστόλου, 2019, 44). Γύρω από τη Συνασό υπήρχαν αγροτικές εκτάσεις, κήποι και αμπέλια. Μερικοί οικισμοί που γειτόνευαν με την Συνασό, μεταξύ άλλων, ήταν η Τζαλέλα, η Γοργολή, το Προκόπι, η Ταμισός, Μαντζάν, Ορτά Χισάρ (Σαραντίδης, 1899, 8).

2.2 Η ονομασία του οικισμού

Οι εκδοχές σύμφωνα με την ονομασία της κωμόπολης ποικίλουν. Στην μια περίπτωση, η λέξη «Συνασός» υποστηρίζεται από τον Μ. Καρολίδη αλλά και τον Ι. Αρχέλαο, για τον λόγο ότι η κατάληξη *-ασσός* σχετίζεται με την ύπαρξη μιας πόλης ή κωμόπολης στην αρχαία ελληνική γλώσσα. Η συγκεκριμένη προσέγγιση υποστηρίζεται από παραδείγματα άλλων γεωγραφικών ονομάτων στην ελληνική γλώσσα, όπως *Παρνασσός* ή *Αλικαρνασσός*. Σχετικά με το πρώτο συστατικό του ονόματος, οι ίδιοι υποστηρίζουν πως *Σιν* σημαίνει ήλιος στην γλώσσα των Χετταίων (Ρίζος, 2007, 3). Επομένως, το όνομα του οικισμού μπορεί να ερμηνευθεί ως «η πόλη του Ηλίου», λαμβάνοντας υπόψη την σημασία των δύο της συστατικών (Σαραντίδης, 1899, 12-17). Από την άλλη, στα χειρόγραφα του Σεραφείμ Ρίζου και του Λ. Τακαδόπουλου υποστηρίζεται η ορθογραφία «Συνασός». Ο Σ. Ρίζος δεν πίστευε πως μια τόσο βραχώδης περιοχή είναι εφικτό να συνδέεται με το φως του ηλίου. Τελικά, η επικρατέστερη ορθογραφία και ονομασία του οικισμού, ακόμα και μετά την Ανταλλαγή του 1924, είναι Συνασός.

Η πρώτη έκδοση του λευκώματος έγινε στις 15 Δεκεμβρίου του 1924 στο Φανάρι της Κωνσταντινούπολης από τον Ιωάννη Αρχέλαο.

2.3 Ιστορική αναδρομή

Η Καππαδοκία αποτελεί ένα γεωγραφικό σημείο αυξημένου ενδιαφέροντος από την αρχαιότητα έως και σήμερα. Πρόκειται για μια περιοχή η οποία προσέλκυσε φύλα όπως τους Χετταίους, οι οποίοι και έμειναν στην περιοχή από την αρχαιότητα και έπειτα. Οι Χετταίοι κατανεμήθηκαν από τον Β. Ηροζνυ ως «ινδοευρωπαίοι», καθώς η ομιλητική τους γλώσσα είχε ομοιότητες με τις μελλοντικές γλώσσες στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολίας (Κονιδάρης, 2015, 1). Αξίζει να σημειωθεί πως η αυτοκρατορία των Χετταίων είχε αναπτύξει σχέσεις εμπορίου όχι μόνο με χώρες της Ανατολής, αλλά και με το Αιγαίο και τα αρχαία φύλα των Μυκηναίων. Αργότερα, τον 3^ο αιώνα π.Χ. η Καππαδοκία διοικούνταν αν από τους Αριαράνθες. Τα ακόλουθα χρόνια, ο Χριστιανισμός αλλά και η ελληνική παιδεία εξαπλώθηκαν προοδευτικά στην περιοχή, εξαιτίας των εμπορικών καραβανιών (Χατζηαποστόλου, 2019, 16).

Δεν έλειψε φυσικά η παρουσία των Ρωμαίων από την Καππαδοκία, οπότε και ιδρύθηκαν νέες πόλεις. Από την εποχή του Βυζαντίου και έπειτα, η Καππαδοκία παρέμενε σταθερά συνδεδεμένη μέσω των εμπορικών δρόμων, με την καινοτομία ενός νέου, «δημόσιου δρόμου», ο οποίος τη συνέδεε με άλλες χώρες. Τον 10^ο αιώνα είχαν ήδη εμφανιστεί αραβικά, σελτζουκικά και περσικά φύλα. Το 1067 μ.Χ. έγινε κατάληψη της Καισαρείας από τους Σελτζούκους Τούρκους και υπήρξαν από τότε και μετά μάχες με τον γηγενή πληθυσμό για την διοίκηση και την επικρατέστερη θρησκεία της Καππαδοκίας. Το 1071 η μάχη του Μαντζικέρτ σήμανε την ήττα του βυζαντινού στρατού στην περιοχή της Καππαδοκίας (Janse, 2020, 201). Μετά την πτώση του Βυζαντίου και κατά την άνοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, η Καππαδοκία αποτελούσε μια περιοχή με αυξημένο ελληνόφωνο και ορθόδοξο πληθυσμό (Κοιμίσογλου, 1997, 18).

Η Σινασός παρέμεινε όλα τα χρόνια αναπόσπαστο κομμάτι της Καππαδοκίας και ο πληθυσμός της επιβίωσε μέσω του εμπορίου και των λαξευτών κατοικιών². Τα κρησφύγετα βοήθησαν τους κατοίκους της Σινασού να αντιμετωπίσουν και να αποφύγουν τις εφόδους των ταταρικών και περσικών φυλών (Σαραντίδης, 1899, 2). Η κωμόπολη έμεινε στην ιστορία ως μια ελληνόφωνη κυρίως κοινότητα, στην

² Οι λαξευτές κατοικίες βρίσκονταν πάνω στις αυξημένες πετρώδεις επιφάνειες της περιοχής.

οποία επικρατούσα θρησκεία ήταν ο Χριστιανισμός, με ελάχιστο αριθμό μουσουλμάνων. Μετά το πέρας του 19^{ου} αιώνα, η Συνασός είχε αναπτυχθεί τόσο πολύ οικονομικά αλλά και πολιτιστικά που αποκαλούνταν «Αθήνα της Ανατολής» (Μπαλτά, 2004, 10). Η ακμάζουσα πορεία του οικισμού σταμάτησε τον Οκτώβριο του 1924, καθώς η Συνθήκη της Λωζάνης ανάγκασε τους χριστιανούς κατοίκους να εγκαταλείψουν την Συνασό και να μετακινηθούν υποχρεωτικά και μόνιμα στην Ελλάδα.

2.4 Η γλώσσα

Οι διάλεκτοι που εντοπίζονται στον χώρο της Μ. Ασίας έχουν ινδοευρωπαϊκές ρίζες, όμως έχουν επηρεαστεί φανερά από την τουρκική γλώσσα (Galiotou, 2014, 459). Ο Π. Καρολίδης συμπέρανε πως η αρχαία καππαδοκική γλώσσα (πριν επηρεαστεί από την ελληνική) έχει συγγένεια με την ελληνική και λατινική γλώσσα, όμως λόγω της ινδοευρωπαϊκής της ρίζας, κατατάσσεται στις φρυγοπελασγικές διαλέκτους (Σαραντίδης, 1899, 130). Άλλωστε, η αρχαία ελληνική γλώσσα συνδέεται άρρηκτα με την φρυγική, μέσω των ομοιοτήτων σε σχέση με το λεξιλόγιο και την φώνηση των λέξεων, κάτι που επιβεβαιώνεται μέσω των επιγραφών που έχουν βρεθεί σε χώρες της Ανατολής (Woudhuizen, 2009, 183). Επίσης, η γλώσσα των Χετταίων, μια γλώσσα που εντοπίζεται από τον 4^ο αι. π.Χ. επίσης στην Ανατολή, κατατάσσονται επίσης στις ινδοευρωπαϊκές γλώσσες, γεγονός που αποκαλύπτει επίσης ομοιότητες με την αρχαία ελληνική γλώσσα (Sasson, 1995, 2152-2153). Οι γλώσσες αυτές, είναι βέβαιο πως άφησαν το δικό τους σημάδι και στην γλώσσα της Καππαδοκίας.

Μετά την διείσδυση του ελληνικού στοιχείου στην Μ. Ασία, η χρήση των ελληνικών αντικατέστησε την καππαδοκική γλώσσα. Μερικά στοιχεία της αρχαίας γλώσσας της Καππαδοκίας παρέμειναν, καθώς οι γηγενείς μιλούσαν την ελληνική γλώσσα με τον δικό τους τρόπο, σύμφωνα με τον Σαραντίδη. Έτσι, προέκυψαν οι έξι καππαδοκικές διάλεκτοι (Μοριμηνής, Κιλικίας, Πουτάκοβας, Τυανίτιδος, Λυκακαονίας και κοιλάδας του Ουργκιούπ). Αξίζει να σημειωθεί πως την Καππαδοκία υπήρχαν και οι λεγόμενοι «Καραμανλήδες», οι οποίοι ήταν

τουρκόφωνοι χριστιανοί και ταυτόχρονα λίγοι σε σχέση με τους ελληνόφωνους χριστιανούς.

Η Σινασός ήταν, κατά κύριο λόγο, ελληνόφωνη. Σε σχέση με άλλους οικισμούς της Καππαδοκίας, η διάλεκτος της Σινασού διαφέρει καθώς έχει διατηρήσει άθικτη την ελληνική της ρίζα και την παλαιότητά της (Dawkins, 1916, 132). Αυτό μπορεί να συσχετιστεί με την αδιάκοπη επικοινωνία της Σινασού με την Κωνσταντινούπολη. Τα γειτονικά χωριά Τζαλέλα και Ποτάμια χρησιμοποιούσαν παρόμοια διάλεκτο με την Σινασό. Σε άλλα χωριά, τα οποία είχαν ενσωματώσει στην διάλεκτό τους χαρακτηριστικά γραμματικής της τουρκικής γλώσσας, ήταν πολύ εμφανές το φαινόμενο της μη-αποσαφήνισης του φύλου. Στην περίπτωση του οικισμού Ανακού, ο πληθυντικός αριθμός των «άψυχων» ουσιαστικών που κατέληγαν σε -ος (π.χ. σεισμός), είχαν μόνο την κατάληξη -ους στον πληθυντικό αριθμό.

Βέβαια, η Σινασός δεν μπόρεσε να μην επηρεαστεί καθόλου από την τουρκική γλώσσα, πράγμα που φαίνεται στα επίθετα και τους βαθμούς τους (συγκριτικός βαθμός, υπερθετικός βαθμός) και σε μερικές περιπτώσεις δανεισμού τουρκικών λέξεων. Όμως, δεν φαίνεται να υπήρχε μεγάλη διαφορά με την επικρατέστερη μορφή των ελληνικών. Υπήρχαν ορισμένοι πλεονασμοί και προσθήκες φωνηέντων, αλλά και μικρές ανομοιογένειες στην γραμματική. Το σχόλιο για την γλώσσα της Σινασού του παπα-Ιωάννη, ενός σημαντικού κληρικού της Σινασού που έζησε έως το 1919, μπορεί να φανερώσει πολλά για τις απόψεις της εποχής του σε σχέση με την εξέλιξη της τοπικής διαλέκτου. Το σχόλιο ήταν το εξής: «Θα 'ρτει μέρα, αγαπητέ Μαλλιαρέ, που εμείς βέβαια δεν θα απολαύσουμε, αλλά τα εγγόνια μας ή τα δισέγγονά μας θα μιλούνε σαν Πλάτωνες» (Μπαλτά, 2004, 76). Αυτά τα λόγια μπορούν να οδηγήσουν τον αναγνώστη/την αναγνώστρια στο συμπέρασμα πως η κοινή γλώσσα της Σινασού, μετά την εγκατάσταση των Τούρκων, θύμιζε λιγότερο την αρχαία ελληνική.

Παρατηρώντας τα ερευνητικά εκπονήματα των Σινασιτών Σαραντίδη και Ρίζου, είναι οφθαλμοφανές πως όσον αφορά τον γραπτό λόγο, χρησιμοποιούσαν την ελληνική γλώσσα. Χρησιμοποιούσαν το πολυτονικό σύστημα τονισμού, όπως συνέβαινε στους προηγούμενους αιώνες στον ελληνικό χώρο. Η χρήση της

ελληνικής γλώσσας κατά αυτόν τον τρόπο οφείλεται στην φοίτηση των Σιναισιτών στα σχολεία αρρένων του οικισμού.

2.5 Ο τρόπος ζωής

2.5.1 Οι κατοικίες

Η Σινασός, όπως κάθε κοινότητα, είχε δικά της χαρακτηριστικά, για τα οποία υπάρχουν πηγές από τον 19^ο αιώνα και έπειτα. Σημαντική συμβολή στην καταγραφή και διάσωση του τρόπου ζωής αποτελούν, μεταξύ άλλων, τα αρχεία προφορικής παράδοσης του Κ.Μ.Σ σχετικά με την Σινασό, τα οποία περιέχουν αναλυτικές πληροφορίες για κάθε πτυχή του θέματος.

Μπορούμε να αντλήσουμε πολλά στοιχεία για την ζωή στην κωμόπολη μέσω της αρχιτεκτονικής, του τρόπου δηλαδή που οι κατοικίες είχαν δομηθεί. Η Σινασός χαρακτηριζόταν από μια αστική εικόνα, αποτελούμενη από πληθώρα αρχοντικών και περιποιημένων κτισμάτων³. Η ανάπτυξη που συνεπάγεται στην δημιουργία τέτοιων κτιρίων, δηλώνει την σταθερότητα και την αυτονομία της οικονομίας του τόπου. Συγκρίνοντας αυτήν την εικόνα σε σχέση με τις παλιότερες λαξευτές και υπόσκαφες κατοικίες και τα καταφύγια σε δύσβατες περιοχές του οικισμού, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι η συνθήκη του Τανζιμάτ (περίπου το 1845) μετέβαλλε την δομή της οικονομίας, με αποτέλεσμα την αναδόμηση της Σινασού και την μετατροπή της σε αστικό τοπίο (Χατζηαποστόλου, 2019, 61).

Κέντρο του οικισμού αποτελούσε το «Μεσοχώρι» ή «Μισοχώρι», το οποίο λειτουργούσε ως αγορά για τους κατοίκους. Γύρω από αυτό ήταν κτισμένος ο ναός Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (εγέρθηκε το 1729) αλλά και το μεγάλο τζαμί (εγέρθηκε το 1601) καθώς και πολυάριθμα καταστήματα με κάθε είδους εμπόρευμα, τα οποία αυξάνονταν συνεχώς από τον 19^ο αιώνα και έπειτα, ήδη μετά την συνθήκη του Τανζιμάτ (Χατζηαποστόλου, 2019, 64). Οι επτά στο σύνολο συνοικίες της Σινασού αποτελούνταν από ελληνόφωνους χριστιανούς αλλά και τουρκόφωνους μουσουλμάνους, όμως χωρίζονταν ανάλογα με την κοινότητα.

³ Ayla Torun, Sunflowers (documentary). <https://www.youtube.com/watch?v=r9oo5XnDak>

Δηλαδή, στο κέντρο του οικισμού κατοικούσαν ελληνόφωνοι χριστιανοί, στην δυτική μεριά υπήρχε μια μεικτή περιοχή και στα ανατολικά ένα πολύ μικρό κομμάτι τουρκόφωνων μουσουλμάνων (Μεσκίτ Μαχαλάς). Οι επίσημες συνοικίες ήταν μόνο τέσσερις: ο Γαβράς, ο Γενή Μαχαλάς, ο Κήπος, ο Λουλάς (Σαραντίδης, 1899).

2.5.2 Η εργασία

Ένας από τους σημαντικότερους τομείς που καθόρισαν την Σινασό, ήταν η καθημερινή ενασχόληση με την εργασία των κατοίκων της, ώστε να μπορούν να επιβιώνουν. Χωρίς να εξαιρείται από την υπόλοιπη Καππαδοκία, ο οικισμός στηρίζονταν κυρίως στην αγροτική οικονομία, πριν το 1873. Επίσης, η Σινασός δεν είχε ποτέ έλλειψη κτηνοτροφικών προϊόντων και οικότροφων ζώων. Οι περισσότερες εργασίες που είχαν σχέση με την πώληση τροφής, υπήρχαν στη Σινασό (Σαραντίδης, 1899, 32-34).

Η μεγάλη αλλαγή ήρθε την περίοδο του 1873 έως και το 1875, που η αγροτική κρίση έπληξε τον οικισμό αλλά και ολόκληρη την Μ. Ασία. Οι τιμές των σπαρτών αυξήθηκαν, όπως και η έλλειψή τους, πράγμα που οδήγησε τους κατοίκους σε συνθήκες πείνας. Ο επικεφαλής της δημογεροντίας, Ν. Σ. Ρίζος, μαζί με την «ανήσυχη» κυβέρνηση, προσπάθησαν να συγκεντρώσουν αγαθά για τον πληθυσμό. Η αγροτική αγορά άλλαξε δραματικά, γεγονός που δημιούργησε μια ροπή μετανάστευσης προς τις μεγάλες πόλεις, με σκοπό την αναζήτηση νέας εργασίας (Χατζηιωσήφ, 2005, 249, 258). Οι άντρες του χωριού, έως και την Ανταλλαγή, μετακινούνταν για μεγάλο διάστημα προς την Κωνσταντινούπολη, ώστε να εργαστούν και να διατηρήσουν τις οικογένειές τους που έμεναν πίσω. Έκτοτε, δεν έπαυσαν οι αγροτικές δραστηριότητες, αλλά ο οικισμός κατάφερε να σταθεροποιήσει την οικονομία του. Όμως, το νέο πρόβλημα που δημιουργήθηκε ήταν η ξενιτιά.

Οι μετακινήσεις των αντρών της Σινασού έχαιραν μεγάλης δυσκολίας, λόγω των δύσβατων μονοπατιών, της μεγάλης χιλιομετρικής απόστασης, αλλά και της έντονης παρουσίας πειρατών (Σωφρονιάδης, 1958, 53,67). Όσοι έφταναν στην Κωνσταντινούπολη, παρέμεναν εκεί για πολλούς μήνες, δημιουργώντας

συντεχνίες αλλά και αδελφότητες. Τα επαγγέλματα που είχαν σχέση με το εμπόριο αγαθών, όπως το χαβιάρι, ήταν τα πιο διαδεδομένα στη Σινασό (Ρίζος, 2007, 239). Η παλαιότερη συντεχνία ήταν αυτή των «μπογιατζήδων» ήταν ακμαιότατη πριν την Μικρασιατική Καταστροφή, με τα μέλη της να ασχολούνται με τις πωλήσεις αγαθών και το εμπόριο (Μπαλτά, 2004, 157-158).

2.5.3 Η διοίκηση

Η διοίκηση της Σινασού απαρτιζόταν από τους δημογέροντες και τους εφόρους (Τακαδόπουλος, 1982, 18). Η Δημογεροντία ήταν μια οκταμελής ομάδα, η οποία εκλέγονταν μια φορά τον χρόνο και τα καθήκοντά της ήταν η ενασχόληση με την κοινότητα και οι δραστηριότητες προς την ευημερία της. Η διαχείριση των εσόδων και των εξόδων ήταν το κύριο έργο της Δημογεροντίας, η οποία συνεργάζονταν με την Εφορεία. Η ομάδα των δημογερόντων, μαζί με τους εφόρους, αποφάσιζαν για το μέλλον της κοινότητας, χωρίς όμως να παραμερίζονται οι απόψεις και οι εμπειρίες των πολιτών. Οι πολίτες που είχαν δικαίωμα ψήφου ήταν οι ανεξαρτήτου εισοδήματος άρρενες πολίτες της Σινασού, αρκεί να είχαν ηθικό βίο. Το κτίριο της Δημογεροντίας λειτουργούσε και ως φορέας επίλυσης διαφόρων ειδών προβλημάτων, κάτι που έχαιρε συχνά προτίμησης από τους κατοίκους, σε σύγκριση με τα Τουρκικά Δικαστήρια.

Ταυτόχρονα, μέριμνα της Εφορείας ήταν η συντήρηση και οργάνωση των σχολείων της Σινασού. Η λειτουργία της σχετιζόταν επίσης με την ανάθεση δασκάλων σε ορισμένες θέσεις, αλλά και τον έλεγχο της ομαλής λειτουργίας των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων (Τακαδόπουλος, 1982, 19). Σε σχέση με την εκπαίδευση, είχαν συσταθεί σύλλογοι και αδελφότητες με στόχο την ανοικοδόμηση σχολείων και την οικονομική στήριξη των μαθητών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Φαίνεται πως η διοίκηση της Σινασού συνδέονταν άρρηκτα τόσο με το εκπαιδευτικό σύστημα του οικισμού, όσο με την ανάγκη της ύπαρξης θεσμών και οργάνωσης. Οι φορείς οργάνωσης του οικισμού συνδέονταν αναγκαία και με την κοινωνική ζωή στον οικισμό, όπως φαίνεται. Η διοίκηση στη Σινασό θα μπορούσε να αποτελέσει παράδειγμα ανάμειξης της πολιτικής εξουσίας μιας κοινότητας με

τους κοινωνικούς της παράγοντες, δηλαδή τον τρόπο ζωής και τους ηθικούς κανόνες που έχει αυτή η κοινότητα (Eriksen, 2007, 256).

2.5.4 Η παιδεία

Τα σχολεία στην Σινασό στελεχώνονταν συνήθως από δασκάλους οι οποίοι ταξίδευαν από την Κωνσταντινούπολη για να διδάξουν (Βορεόπουλος, 2018, 22). Το πρώτο σχολείο της Σινασού κτίστηκε το 1820 και ανήκε στην μονή του Αγίου Νικολάου, αποτελώντας ένα κτίσμα από λαξευμένη πέτρα (Μπαλτά, 2005, 102-103). Το 1840, μετά από την χρηματοδότηση εύπορων Σινασιτών εμπόρων χαβιαριού, ανεγέρθηκε το Αρρεναγωγείο.

Το σχολικό πρόγραμμα περιείχε τρεις γλώσσες, τα ελληνικά, τα τουρκικά και τα γαλλικά, προσαρμοσμένο στον κοσμοπολίτικο αέρα της πόλης επαγγελματικού ενδιαφέροντος για την εποχή, την Κωνσταντινούπολη. Άλλα μαθήματα που διδάσκονταν στις επτά τάξεις του σχολείου ήταν η αριθμητική, η ιστορία, η Παλαιά και η Καινή Διαθήκη, η ανάγνωση και η καλλιγραφία, η αρχαία ελληνική γλώσσα. Υπήρχε έντονο εκπαιδευτικό ενδιαφέρον προς την ποίηση και τα τραγούδια.

Μέχρι το 1872, η εκπαίδευση δεν θεωρούνταν απαραίτητο αγαθό για τον βίο των κοριτσιών (Σαραντίδης, 1899, 49). Η μόρφωση δεν συσχετιζονταν με τις γυναίκες, απεναντίας, αποτελούσε περιττό και «επικίνδυνο» χαρακτηριστικό για μια γυναίκα. Όσο τα χρόνια περνούσαν, τόσο πιο δημοφιλής ήταν η σκέψη πως επειδή οι άντρες έλειπαν συνεχώς για βιοπορισμό εκατοντάδες χιλιόμετρα μακριά, οι γυναίκες έπρεπε να μορφωθούν για να ανταποκρίνονται στις καθημερινές τους υποχρεώσεις και να ενισχύουν το βιοτικό επίπεδο του οικισμού. Οι λόγιοι Σινασίτες της εποχής υποστήριζαν πλέον δημόσια το εγχείρημα δημιουργίας ενός σχολείου θηλέων, καθώς μια μητέρα χωρίς παιδεία και σπουδές δεν θα μπορούσε να αναθρέψει τα παιδιά της σωστά.

Ως αποτέλεσμα, το Παρθεναγωγείο της Σινασού άνοιξε το 1872 και το 1874 συγκροτήθηκε επιτροπή οικονομικής στήριξης του σχολείου. Η απόφοιτος του Αρσάκειου Αθηνών, Ελένη Χαραλάμπους, ήταν η υπεύθυνη της επιτροπής. Το Παρθεναγωγείο έκτοτε άλλαζε πολύ συχνά διδακτικό προσωπικό και το κτίριο που στεγάζονταν πλήττονταν από προβλήματα, όμως στα τελευταία χρόνια του

19^{ου} αιώνα, ήρθε η σταθερότητα. Τα μαθήματα του Παρθεναγωγείου ήταν παρόμοια με αυτά του Αρρεναγωγείου: διδάσκονταν η αρχαία και η νέα ελληνική γλώσσα, τα θρησκευτικά, η οικιακή οικονομία, η ιστορία, τα μαθηματικά και τα τεχνικά. Τα τεχνικά μαθήματα σχετίζονταν με την ραπτική, το σχέδιο, την καλλιγραφία, αλλά και την *ωδική*, την εκμάθηση δηλαδή τραγουδιών μέσω της φωνητικής διαδικασίας (Σαραντίδης, 1899, 53).

2.5.5 Η θρησκεία

Η επικρατέστερη θρησκεία της Σινασού, από την εποχή που υπάρχουν σχετικές πηγές και έπειτα, είναι ο Ορθόδοξος Χριστιανισμός (Ρίζος, 2007, 99). Άλλωστε, οι πρώτες εκκλησίες και μοναστήρια της Καππαδοκίας χρονολογούνται κατά τον 4^ο αιώνα μ.Χ. Η θρησκεία και ο μοναστικός βίος αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι της Καππαδοκίας, αφού εντοπίζονται και σήμερα πολυάριθμα ερείπια από πρωτοχριστιανικούς ναούς και μοναστήρια, συνοδευόμενα από τοιχογραφίες και αγιογραφίες (Χατζηαποστόλου, 2019, 19, 24).

Η χριστιανική θρησκεία έχαιρε άκρας σημαντικότητας και ευλάβειας στη Σινασό. Υπήρξε κωμόπολη με μεγάλο αριθμό εκκλησιών και εξωκκλησιών και λειτουργούσε ένα μοναστήρι, αυτό του Αγίου Νικολάου. Ο ναός Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (ανεγέρθη το 1729) ήταν εύκολα προσβάσιμος και αποτελούσε διάυλος επικοινωνίας μεταξύ των ενοριτών και ενοριτισσών. Τα εξωκλήσια, όπως η Αψηλή Παναγιά, ο Άγιος Γεώργιος, ο Τίμιος Σταυρός και ο Προφήτης Ηλίας, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή την περίοδο εορτασμών τους και βρίσκονταν λίγα χιλιόμετρα έξω από την Σινασό, σε βραχώδη σημεία. Οι προσκυνητές και οι προσκυνήτριες, σε μορφή πλήθους, ταξίδευαν με τις οικογένειές τους και τους γείτονες, μαζί με τα απαραίτητα αγαθά και έμεναν γύρω από τα εξωκλήσια για όσες μέρες κρατούσε ο εκάστοτε εορτασμός (Τακαδόπουλος, 1982, 78-79). Κάθε θρησκευτική γιορτή συνοδεύονταν από μουσική και χορό, αναπόσπαστα κομμάτια της κουλτούρας του οικισμού. Οι κοινωνικές σχέσεις του οικισμού επηρεάζονταν σημαντικά από την συνάντηση στην εκκλησία και τις θρησκευτικές εορτές.

Η εκκλησία δεν ήταν το μοναδικό μέρος κατάνυξης των ντόπιων. Σε κάθε σπίτι της Συνασού, όπως συνηθίζονταν και στην υπόλοιπη Καππαδοκία, υπήρχε εικονοστάσι με αγιογραφίες και αποτελούσε χώρο προσευχής για την οικογένεια, ειδικά σε συνθήκες ανάγκης. Η ξενιτιά, πέρα από τους επαγγελματικούς λόγους, αφορούσε και τους προσκυνητές των Αγίων Τόπων, καθώς το ταξίδι αυτό για έναν Καππαδόκη ήταν πολύ σημαντικό, αν είχε την ευκαιρία να το πραγματοποιήσει, λόγω της δυσκολίας του και όποιος προσκυνητής επέστρεφε από τους Αγίους Τόπους, έχαιρε σεβασμού από αυτούς που έμεναν πίσω και έκανε δωρεές στις τοπικές εκκλησίες (συνέντευξη Δ. Κατσίκας, 2023 & Χατζηιωσήφ, 2005, 57, 65).

Οι Καππαδόκες ήταν ιδιαίτερα ευλαβείς προς τους αγίους αλλά και προς την Παναγία (Κατσίκας, 2001, 209). Αυτό μπορεί κανείς να το διαπιστώσει μέσα από αναφορές της Παναγίας στα τραγούδια αλλά και από μερικές άλλες ιστορικές συγκυρίες που μπορούν τα επιβεβαιώσουν κάτι τέτοιο. Η οικογένεια Αλεκτορίδη, μαζί με πολλές άλλες οικογένειες, όταν έμαθαν πως έπρεπε να αφήσουν την πατρίδα τους, έσπευσαν να διασώσουν τις εικόνες των σπιτιών τους. Τις μετέφεραν στην Ελλάδα και είτε τις δώρισαν στις ανεγερθείσες εκκλησίες προς τιμήν του τόπου τους, είτε τις κράτησαν ως οικογενειακά κειμήλια (Κατσίκας, 2001, 315). Πολλές από αυτές τις εικόνες απεικόνιζαν την Παναγία η οποία έφερε τον Χριστό στην αγκαλιά της, εικόνα σύμβολο για της γυναίκες της περιοχής.

2.6 Κοινωνικές ισορροπίες - Ταυτότητες

Μια κοινωνία αποτελείται από ένα σύνολο ατόμων που μεταξύ τους έχουν δημιουργήσει σχέσεις και έχουν θέσει όρους, με σκοπό να διατηρηθεί το δημιούργημά τους (Eriksen, 2007, 208-209). Το πώς λειτουργεί και πώς πορεύεται στον χρόνο μια κοινωνία έχει να κάνει με τις ισορροπίες που έχουν συμφωνηθεί είτε «σιωπηλά», είτε με νόμους και σε συγκεκριμένες περιπτώσεις, κοινωνικό έλεγχο.

Οι πηγές για την κοινωνική ζωή της Συνασού ήταν πολύ περιορισμένες πριν τον 19^ο αιώνα. Σίγουρα, οι μεταβολές που συνέβησαν στην κοινωνία του οικισμού κατά τον 19^ο αιώνα ήταν πολύ σημαντικές. Στην Συνασό υπήρχαν ελληνόφωνα

και τουρκόφωνα άτομα που ασπάζονταν τον χριστιανισμό, αλλά και τουρκόφωνα άτομα μουσουλμανικού θρησκευματος. Υπήρχαν πολιτισμικές διαφορές μεταξύ των χριστιανών και των μουσουλμάνων, χωρίς όμως να διατηρούν εχθρικές σχέσεις. Μεταξύ των μαχαλάδων του οικισμού δεν υπήρχαν προβλήματα και ταραχές. Απεναντίας, σε ορισμένες χριστιανικές εορτές, όπως, για παράδειγμα, την Ανάσταση, μουσουλμάνες γυναίκες εύχονταν στις χριστιανές «Χριστός Ανέστη». Οι διαφορές των δύο αυτών κοινωνικών ομάδων εντάθηκαν στα τέλη του αιώνα, καθώς ολοένα και μεγάλωνε ο αριθμός των τουρκόφωνων στον οικισμό, χωρίς να έχουμε σταθερά νούμερα (Χατζηιωσήφ, 2005, 34,44). Πάντως, ανάμεσα στην Σινασό και τους υπόλοιπους ελληνόφωνους και χριστιανικούς οικισμούς, υπήρχαν στενότερες και συχνότερες σχέσεις από αυτές με τους αποκλειστικά τουρκόφωνους μουσουλμανικούς οικισμούς.

Όσον αφορά την θέση της γυναίκας στην Σινασό, πολύ σημαντική αλλαγή ήταν η απόφαση της δημιουργίας του Παρθεναγωγείου, της παροχής δηλαδή παιδείας και γνώσεων στον γυναικείο πληθυσμό, ο οποίος έως τότε δεν έχαιρε κανενός επιπέδου εκπαίδευση. Σχετικά με την καθημερινή ζωή των γυναικών, υπήρχε πάντοτε συνοδεία και αυστηρή επιτήρηση από κάποιο άτομο του ενδότερου οικογενειακού κύκλου (Χατζηιωσήφ, 2005, 37). Οι διαδρομές που ακολουθούσαν οι γυναίκες και τα κορίτσια ήταν συγκεκριμένες, με τις σχέσεις τους με άλλους οικισμούς ολότελα ανύπαρκτες. Καθώς οι σύζυγοι των παντρεμένων γυναικών έλειπαν για εργασία στην Κωνσταντινούπολη, οι γυναίκες προσέφεραν αγαθά από την αγορά στην οικογένεια, επιμελούνταν την κατοικία τους και ανέπτυσαν κοινωνικές σχέσεις με άλλες γυναίκες. Στο σπίτι, οι Σινασίτισσες κάθονταν σε διαφορετικό δωμάτιο από τους Σινασίτες και πριν παντρευτούν, δεν είχαν το δικαίωμα να εκφέρουν λόγο μπροστά στους μεγαλύτερους άντρες, χωρίς να τους δοθεί πρώτα άδεια (Σαραντίδης, 1899, 50). Σε περίπτωση που δεν ακολουθούσαν τους άγραφους κανόνες της κοινωνίας (δηλαδή την ζήτηση ειδικής άδειας μετακίνησης σε άλλο οικισμό ή την ασυνόδευτη έξοδο), τους επιβάλλονταν πρόστιμο από την Δημογεροντία. Οι Σινασίτισσες συνήθιζαν βέβαια να πηγαίνουν σε γειτονικούς οικισμούς, όπως η Τζαλέλα (ή Ζαλέλα) για προσκύνημα στα μοναστήρια τους.

Καθοριστική για την Σινασό ήταν η στενή της σχέση με την Κωνσταντινούπολη, καθώς οι ξενιτεμένοι Σινασίτες έφερναν στην κωμόπολη στοιχεία της Κοσμοπολίτικα στοιχεία όπως τα αρχοντικά της Σινασού, η ολοένα μεγαλύτερη ισότητα μεταξύ ανδρών και γυναικών και η επηρεασμένη από την Μεγάλη του Γένους Σχολή εκπαίδευση άλλαξαν σημαντικά την τοπική κοινωνία κατά τον 19^ο αιώνα. Οι άντρες της Σινασού, στην προσπάθειά τους να ενσωματωθούν στην ζωή της Κωνσταντινούπολης, ίδρυσαν αδελφότητες και συντεχνίες, πράγμα που τους έδινε περισσότερη οικονομική σταθερότητα, σιγουριά στα βήματά τους στην ξένη για αυτούς πόλη και αλληλεγγύη μεταξύ τους (Σαραντίδης, 1999, 28).

Εν γένει οι κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των κατοίκων δεν χαρακτηρίζονταν από διχόνοιες αξίες αναφοράς. Μια γενική ματιά όμως μπορεί να μας φανερώσει πως οι Τούρκοι κάτοικοι δεν είχαν σχέση με την οικιακή ζωή των υπολοίπων. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με μαρτυρία του Σ. Ρίζου, οι εισοδοί στα χριστιανικά σπίτια για έναν Τούρκο επιτρέπονταν με ειδική άδεια ή επαγγελματική ιδιότητα που σχετίζονταν με το συγκεκριμένο νοικοκυριό (Χατζιωσήφ, 2005, 40-44). Η παρουσία των Τούρκων σε ορισμένα έθιμα ήταν κάτι υπαρκτό, χωρίς όμως να εμπλέκονται στην θρησκευτική τους πλευρά.

Σε έναν τέτοιο τόπο, στον οποίο μέσα στα χρόνια υπήρχαν αλλαγές στον αριθμό των μουσουλμάνων και των χριστιανών, η παράδοση ήταν φυσιολογικό να επηρεαστεί. Τα καταγεγραμμένα ονόματα και τα επίθετα των περισσότερων μουσικών από τη Σινασό ήταν ελληνικά. Παρόλα αυτά, είχαν την επιλογή και την άδεια να δραστηριοποιούνται και σε γειτονικούς οικισμούς, καθώς η πλειονότητα των κατοίκων ασχολούνταν με αγροτικές και χειρωνακτικές εργασίες, με αποτέλεσμα οι επαγγελματίες μουσικοί να σπανίζουν (Μπαλτά, 2004).

Κεφάλαιο 3^ο

Μουσικός πολιτισμός στο πλαίσιο των διαδικασιών των εθίμων

3.1 Γενικά χαρακτηριστικά

Μέσα στα απομεινάρια της παλαιάς Συνασού, τα οποία προβλήθηκαν από φωτογραφίες και από το ντοκιμαντέρ *Sunflowers* της Ayla Torun, ξεπροβάλλουν τοιχογραφίες σε αρχοντικά, επιγραφές στα αρχαία ελληνικά, έργα εικαστικής και αρχιτεκτονικής τέχνης με θρησκευτικό και κοινωνικό περιεχόμενο. Έχουν διασωθεί φωτογραφίες από γιορτές, γάμους, κοινωνικές εκδηλώσεις, φωτογραφίες κατοικιών και δημοσίων κτιρίων, οι οποίες έχουν ένα μεγάλο κοινό χαρακτηριστικό: έναν κοσμοπολίτικο χαρακτήρα και μια μοναδική καλλιτεχνική ταυτότητα.

Η τέχνη άνθιζε στην Συνασό, σε πολλές μορφές της. Τα σπίτια είχαν έντονα επιμελημένο εσωτερικό διάκοσμο, οι οροφές τους απεικόνιζαν παραστάσεις από την αρχαία ελληνική μυθολογία και τα ιστορικά γεγονότα του 19^{ου} αιώνα. Οι άνθρωποι ήδη ξεκινούσαν να μαθαίνουν για την τέχνη από μικροί, συγκεκριμένα υπήρχε το μάθημα της μουσικής και στο Αρρεναγωγείο αλλά και στο Παρθенаγωγείο (Σαραντίδης, 1899, 53). Δεν πρέπει να παραληφθεί πως και η αγιογραφία ήταν μια μορφή τέχνης με ιδιαίτερα υψηλή θέση στην Συνασό, πράγμα που μου έδωσαν να καταλάβω η μητέρα μου και η γιαγιά μου, μέσα από το γεγονός πως ο προπάππους και η προγιαγιά, στην προσπάθειά τους να φτάσουν στην Ελλάδα, διέσωσαν μαζί τους όσες περισσότερες αγιογραφημένες εικόνες μπόρεσαν.

Όσον αφορά την μουσική πριν την Ανταλλαγή, υπάρχει πληθώρα καταγραφών των ελληνόφωνων ασμάτων από ερευνητές και γηγενείς λόγιους από τον 19^ο αιώνα και έπειτα. Οι καταγραφές είναι σχεδόν όλες ελληνόφωνων τραγουδιών και υπάρχουν υπερβολικά λίγες «καταγραφές λόγου» στην τουρκική γλώσσα. Οι

«Καραμανλήδες», δηλαδή οι τουρκόφωνοι άνθρωποι με θρήσκευμα τον Ορθόδοξο Χριστιανισμό (Αναγνωστάκης, Μπαλτά, 1990, 49), αποτελούσαν επίσης κομμάτι του Καππαδοκικού πληθυσμού, όμως σημαντικά περιορισμένο. Η μουσική των Καραμανλήδων δεν είναι απαραίτητα Καππαδοκικής προέλευσης, κάτι που τίθεται γενικότερα ως «πρόβλημα», το κατά πόσο δηλαδή τα τραγούδια αυτά είναι ντόπια και έχουν διαδοθεί μέσω της προφορικής παράδοσης (Αναγνωστάκης, 1990, 51). Πολλά από τα τραγούδια, είτε ελληνόφωνα είτε «καραμανλήδικα» που έχουν διασωθεί, δημιουργήθηκαν καθαρά και μόνο προς τιμή του Σουλτάνου, όποτε εκείνος γιόρταζε ή διάφορων επίσημων προσώπων και διανοούμενων της εποχής. Άρα, είχαν έναν «υποχρεωτικό» χαρακτήρα, δεν ήταν παράγωγα της τοπικής ζωής και παράδοσης των ανθρώπων. Πάντως, υπήρξαν προσπάθειες των ίδιων των Καραμανλήδων να καταγράψουν τα τραγούδια τους, με αποτέλεσμα την συλλογή των τουρκόφωνων τραγουδιών ξενιτιάς από την Μικρά Ασία, η οποία βρίσκεται σε μορφή αρχείου στο Κ.Μ.Σ (Αναγνωστάκης, 1990, 51).

Τα τραγούδια που ορίζουν την μεγάλη μουσική παράδοση της Σινασού, πλάστηκαν από τους ίδιους τους κατοίκους της μέσα στα χρόνια, ώστε να καλύψουν την ανάγκη τους για έκφραση και εορτασμό εκφάνσεων της ανθρώπινης ζωής. Η γέννηση, ο γάμος, οι χριστιανικές εορτές, η καθημερινή ζωή, η Καππαδοκία και η ακριτική της ταυτότητα, η ξενιτιά, ο θάνατος, ήταν οι κύριες θεματικές που σχημάτισαν την θεματολογία των ασμάτων⁴.

3.1.1 Κοινωνία και έθιμα

Σύμφωνα με τους πληροφοριοδότες μου, τα έθιμα του οικισμού και εν γένει της Καππαδοκίας ρίζωναν βαθιά μέσα στους αιώνες. Η φύση και τα στοιχεία της πρωταγωνιστούσαν στην θεματική των εθίμων, όπως και ο Χριστιανισμός. Κάθε ένα από τα έθιμα πραγματοποιούνταν λόγω των συνθηκών, είτε αυτές

⁴ Τα τραγούδια της Καππαδοκίας και ειδικά αυτά από τα Φάρασα, τα Ποτάμια και τη Σινασό έχουν αγαπηθεί από τον ελλαδικό χώρο αλλά και από άλλους λαούς και έχουν αποτελέσει έμπνευση για μουσικούς όπως τη Δόμνα Σαμίου, η οποία τα έχει εντάξει σε δίσκους της αλλά και για τους Θρακιώτες Thrax Punks, ένα ελληνικό συγκρότημα που πειραματίζεται με τον παραδοσιακό και τον «σκληρό» ήχο.

αφορούσαν την κατάσταση του καιρού, είτε ένα κοινωνικό συμβάν. Ιχνηλατώντας το κάθε έθιμο, συνειδητοποίησα πως η ύπαρξη μουσικής και χορευτικών κινήσεων είναι εξόφθαλμη, με τα χορευτικά τραγούδια να είναι λιγότερα από τα «καθιστικά» (Βλασιάδης, 2011). Άλλωστε, η μουσική χαρακτηρίζει τον άνθρωπο σαν είδος και συνδέεται με τις κοινωνικές ισορροπίες σε κάθε οικισμό.

Πέρα από έθιμα όπως ο αρραβώνας στο σπίτι⁵ και ορισμένα άλλα, το τραγούδι με την συνοδεία λιγοστών οργάνων και η ποικιλία ανδρικών και γυναικείων χορών χαρακτήριζαν την κοινωνία της Σινασού. Η φωνή ήταν συνήθως το κυρίαρχο όργανο στα καταγεγραμμένα τραγούδια, σε αντίθεση με παραδείγματα άλλων περιοχών, όπως, για παράδειγμα, ο Πόντος. Γι' αυτό, σε ορισμένες περιπτώσεις, κάθε τραγούδι είχε λιτή συνοδεία από όργανα όπως το ντέφι, ο κεμενές (είδος τοπικής λύρας), το κλαρίνο και το βιολί. Συγκεκριμένα για τον κεμανέ, ο Φ. Ανωγειανάκης περιγράφει το όργανο ως έγχορδο της Καππαδοκίας με τόξο, μακρόστενο σχήμα, 12 χορδές (έξι κύριες και έξι «συμπαθητικές») και δύο «ψυχές» (Ανωγειανάκης, 1991, 274).

Τα στοιχεία για τον εθιμικό πολιτισμό του οικισμού διασώθηκαν και μετά την Ανταλλαγή του 1924 και η προσπάθεια των Σινασιτών και Σινασιτισσών που εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα μετά την Ανταλλαγή, είναι αξιομνημόνευτη. Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών βοήθησε επίσης στην διατήρηση των πολύτιμων στοιχείων για τον πολιτισμό της Σινασού, μέσω του Αρχείου Προφορικής Παράδοσης, το οποίο έχει ψηφιοποιηθεί ολόκληρο. Μέσα από όλες αυτές τις πληροφορίες, μπορεί κανείς να διερωτηθεί γιατί τα τραγούδια της Σινασού που ήρθα σε επαφή μέσω του Κ. Βλασιάδη και οι χοροί δεν είναι τόσο δημοφιλή, σύμφωνα με τον ίδιο. Δεν γνωρίζω την απάντηση σε αυτό το ερώτημα, αλλά είναι σημαντικό να εξετάσουμε τις πληροφορίες που ήδη υπάρχουν, με την ελπίδα γέννησης νέων ερωτημάτων.

⁵ Το χειροφίλημα της μέλλουσας νύφης. Η υποψήφια νύφη γνώριζε και φιλούσε τα χέρια των ανδρών συγγενών του άντρα της.

3.1.2 Οι μουσικοί της Σινασού

Όπως κάθε οικισμός, έτσι και αυτός ο Καππαδοκικός οικισμός είχε ανάγκη και το γλέντι, την διασκέδαση, την γιορτή, την συγκίνηση που φέρνουν στον άνθρωπο η μουσική και ο χορός. Οι περίοδοι των πανηγυριών και των εορτών ήταν τέσσερις, όπως και οι εποχές. Η αλλαγή των εποχών και η μετάβαση από τους ζεστούς μήνες προς τους κρύους, το πέρασμα δηλαδή από το κάθε καιρικό φαινόμενο που συνοδεύει τον κάθε μήνα του έτους, συνοδεύονταν και από μια γιορτή. Σε κάθε γιορτή, μαζεύονταν άνθρωποι που εργάζονταν μακριά και ήθελαν να γιορτάσουν στην πατρίδα τους (Λεύκωμα, 1924, 16-18). Για τον λόγο αυτό και εξαιτίας των μεγάλων αποστάσεων, τα πανηγύρια συνήθως κρατούσαν παραπάνω από μια μέρα, περιλαμβάνοντας πολλές φορές, εκτός από φαγητό και μουσική, διαμονή. Στα πλαίσια της χαράς, η ευπρέπεια και η θρησκευτική ηθική που καθόριζαν τους ντόπιους δεν επέτρεπαν την έλλειψη ορίων και ελέγχου, το «ατελείωτο» γλέντι ή τα τραγούδια με απρεπές (για τα δικά τους δεδομένα) λεξιλόγιο. Όλα τα τραγούδια του οικισμού έχουν ένα μεγάλο κοινό· έχουν μια ηρεμία, μια τάση για ισορροπία. Δεν χαρακτηρίζονται από ακραία συναισθήματα και θεματολογία, καθώς η συμπεριφορά των Σινασιτών και των Σινασιτισσών ταυτιζόνταν με την αίσθηση του «μέτρου», σύμφωνα με την γενικότερη εικόνα που εξέλαβα από τον Κ. Βλασιάδη.

Ο άνθρωπος «κλειδί» που γνώριζε αν όχι όλα, αλλά τα περισσότερα δημοτικά τραγούδια της Σινασού και τα «ξένα»⁶, ήταν ο Κωστής Μελετιάδης, σύμφωνα με τις γραπτές αλλά και προφορικές πηγές για τον οικισμό. Ο Μελετιάδης έπαιζε κλαρίνο αλλά ήταν ταυτόχρονα και ζωγράφος, έχοντας σπουδάσει στην Ιταλία. Ήταν ο σημαντικότερος και διασημότερος μουσικός στη Σινασό, αφού επένδυε μουσικά κάθε γάμο και γιορτή στη Σινασό αλλά και στα γειτονικά χωριά. Απεβίωσε το 1920, αφήνοντας πίσω του πλήθος εικονογραφήσεων και την φήμη πως το κλαρίνο του είχε 7 κλειδιά (συνέντευξη Κ. Βλασιάδη), κάτι το οποίο δεν φαίνεται να τονίζεται σε κάποια γραπτή πηγή, όμως παραμένει ένα άλυτο μυστήριο που η αληθοφάνειά του υποστηρίζεται από πολλούς. Μάλιστα, ο Μελετιάδης ήταν εξοικειωμένος με όλους τους στίχους των τραγουδιών, χωρίς να

⁶ Τα «ξένα» τραγούδια προέρχονταν από την Κωνσταντινούπολη αλλά και από την ηπειρωτική Ελλάδα και συχνά επηρεάζονταν από το μουσικό ύφος της Σινασού.

έχει σημασία αν ήταν στα τούρκικα ή στα ελληνικά. Άλλοι σημαντικοί μουσικοί της κοινότητας που αποτελούσαν συνεργάτες του Μελετιάδη ήταν επίσης ο Θόδωρος Τακάς, ο οποίος έπαιζε κεμανέ, λύρα και βιολί «στο γόνατο» (συνέντευξη Κ. Βλασιάδη) και η Ευγενία Γερανόπουλου, η οποία τραγουδούσε και έπαιζε ντέφι (Ρίζος, 2007, 344). Όλοι μαζί ταξίδευαν από χωριό σε χωριό, με σκοπό να συμμετέχουν σε κάποιο πανηγύρι ή γάμο.

Μια άλλη κατηγορία μουσικών της Σινασού, στην οποία με εισήγαγε ο Κ. Βλασιάδης ήταν αυτή των ψαλτών, των ανθρώπων που διατηρούσαν ζωντανή την ψαλτική τέχνη στην κωμόπολη. Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η θρησκευτική κατάσταση του οικισμού χαρακτηρίζονταν από την έντονη εμπλοκή της θρησκευτικότητας στην καθημερινότητα των Σινασιτών και Σινασιτισσών. Οι πολυάριθμες εκκλησίες και τα εξωκλήσια του οικισμού φανερώνουν και την ανάγκη για άτομα απασχολούμενα με την ανάδειξη της μιας εκ των σημαντικότερων βυζαντινών τεχνών, αυτή της ψαλτικής.

Στο Λεύκωμα του 1924 αναφέρεται πως πριν την ύπαρξη των σχολείων στη Σινασό, η παιδεία δίνονταν στα μικρά αγόρια μέσω της Εκκλησίας και των ιερέων. Μάθαιναν από μικρά να ψέλνουν και να διαβάζουν το προσευχητάριο. Με τον καιρό, ανέβαιναν «βαθμίδες» και έψελναν δυσκολότερους ύμνους. Ο Κ. Βλασιάδης θυμάται πως η οικογένειά του ζούσε μέσα στα πλαίσια της ψαλτικής τέχνης και ότι τα περισσότερα μέλη από τον στενό οικογενειακό του κύκλο ήξεραν να διαβάζουν και να ψέλνουν τους ύμνους.

Η τελευταία κατηγορία μουσικών, όπως μπορεί να θεωρήσει κανείς στη σημερινή πραγματικότητα, ήταν οι καθημερινοί άνθρωποι, εκείνοι που δεν χαρακτηρίζονταν ως μουσικοί στο επάγγελμα. Όπως θα φανεί και παρακάτω, οι κάτοικοι της Σινασού, με αφορμή τα έθιμα και τις γιορτές τους, έπαιρναν την πρωτοβουλία να τραγουδήσουν σε δημόσιο χώρο. Δηλαδή, τα όργανα φαίνεται πως σε περιπτώσεις όπως στα έθιμα της Αποκριάς (βλ. υποκεφάλαιο 3.4.3, «Οι Αποκριές») έπαιζαν επικουρικό ρόλο ή δεν υπήρχαν καθόλου στον χώρο. Οι Σινασίτες και οι Σινασίτισσες φαίνεται πως όχι μόνο δεν δίσταζαν να τραγουδήσουν, αλλά και αφιέρωναν σημαντικό χρόνο της ζωής τους στο τραγούδι, ενθυμούμενοι και ενθυμούμενες μελωδίες και στίχους από μνήμης.

Κάπως έτσι διατηρήθηκε μέσα στα χρόνια η μουσική παράδοση της Σινασού, πριν γίνουν οι καταγραφές των τραγουδιών.

3.2 Ο αρραβώνας και ο γάμος

Ο γάμος ως επίσημη «σύνδεση» δύο ανθρώπων (στην περίπτωση του Χριστιανισμού, μέχρι ο θάνατος να τους χωρίσει) είχε ιδιαίτερη αξία που στον ευρύτερο χώρο της Καππαδοκίας ήταν μέγιστη, αφού είχε έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα (Νίγδελις, 2008). Βέβαια, δεν έλειπαν από αυτό το μυστήριο οι κοινωνικοί παράμετροι, τις οποίες θα έπρεπε να πληρούν οι μελλόνυμφοι. Η πρώτη γνωριμία γίνονταν μέσω του προξενιού (Λεύκωμα, 1924, 14-15), δηλαδή μέσω ενός κανονίσματος ανάμεσα σε δύο οικογένειες. Η κοινωνική και οικονομική κατάσταση της κάθε οικογένειας ήταν από τα βασικότερα κριτήρια επιτυχίας ενός προξενιού, καθώς δεν ήταν σύνηθες να γίνονται «ταιριάσματα» μεταξύ των πολύ εύπορων και των απλών αστών.

Η ιδανική ηλικία για γάμο στα Καππαδοκικά εδάφη, σύμφωνα με τον Δ. Κατσίκια, ήταν για τα αγόρια δεκαεπτά με δεκαοκτώ ετών και άνω και για τα κορίτσια δεκατριών έως και είκοσι ετών, με τις ηλικίες άνω των είκοσι ετών να θεωρούνται πολύ δύσκολες για την πραγματοποίηση ενός γάμου. Για τα αγόρια, ένας παραπάνω λόγος για να παντρευτούν ήταν η αποφυγή της στράτευσης για το Οθωμανικό κράτος (συνέντευξη Δ. Κατσίκια). Η ίδια θυμάμαι μια διήγηση της γιαγιάς μου, Άννας, να θυμάται το άγχος του να μείνει ανύπαντρη έχοντας περάσει τα είκοσι έτη ζωής της. Το συνοικέσιο γινόταν μεταξύ των μεγαλύτερων συγγενικών προσώπων, συνήθως των γονέων του ζευγαριού. Οι γάμοι ζευγαριών από διαφορετικούς οικισμούς ήταν κάτι που συνέβαινε αρκετές φορές, σύμφωνα με τους πληροφοριοδότες μου. Συχνά, το ζευγάρι δεν γνωρίζονταν πριν τον αρραβώνα, με αποτέλεσμα η γνωριμία να ήταν για πρώτη φορά μπροστά σε όλους τους παρευρισκόμενους. Οι ενδογαμικές σχέσεις μεταξύ των γειτονικών κοινοτήτων οπωσδήποτε θα πρέπει να είχαν και αντίστοιχη συμβολή στην επαφή των ρεπερτορίων των γειτονικών αυτών οικισμών με το ρεπερτόριο παραδοσιακών τραγουδιών της Σινασού.

Στην Καππαδοκία, το έθιμο του αρραβώνα περιλάμβανε τον διαχωρισμό των αντρών από τις γυναίκες σε διαφορετικά δωμάτια του σπιτιού, πράγμα που συνηθίζονταν σε κάθε περίπτωση (συνέντευξη Δ. Κατσίκα). Συγκεκριμένα για τη Σινασό, ο αρραβώνας είχε δύο μέρη: τον μικρό αρραβώνα και τον μεγάλο (Λεύκωμα, 1924, 15). Ο μικρός αρραβώνας ήταν κάτι σαν «σημάδεμα», δηλαδή από την παιδική ή εφηβική ηλικία των μελλοννυμφων η οικογένεια είχε πάρει ήδη την τελική απόφαση για τον γάμο τους. Ο μεγάλος αρραβώνας γινότανε στο σπίτι της νύφης δεκαπέντε μέρες πριν τη γαμήλια τελετή και αποτελούσε πολύ σημαντικό γεγονός. Σε κάθε περίπτωση, φλουριά και δώρα κατέληγαν στα χέρια των μελλοννυμφων, με τον Δ. Κατσίκα να αναφέρει πως μερικές φορές η κοπέλα μάθαινε ποιος ήταν ο γαμπρός μέσω μιας χρυσής λίρας που θα της έδινε. Μετά από ευχές στο ζευγάρι, δεν έλειπε το θρησκευτικό μέρος του αρραβώνα. Ο Δ. Κατσίκας επίσης επισήμανε πως συχνά υπήρχαν δοκιμασίες, ώστε η μέλλουσα νύφη να αναδείξει την αξία της ως γυναίκα και την ικανότητά της να αποτελέσει σύζυγο. Μια από αυτές περιλάμβανε μια άδεια στάμνα, πάνω σε ένα χαλί στη μέση του δωματίου. Η υποψήφια νύφη θα έπρεπε να αδειάσει το περιεχόμενο μιας γεμάτης στάμνας στην άδεια, χωρίς να βρέξει το χαλί. Τα τραγούδια του αρραβώνα ήταν χαρούμενα, πολλές φορές με τη συνοδεία ντεφιού.

Όταν πια ερχόταν η ώρα για τον γάμο, υπήρχε το έθιμο της προίκας, ένα έθιμο που συγκέντρωνε τον κόσμο ακόμα και με τραγούδια, σύμφωνα με την Ε. Μαγιάκου⁷. Η γιαγιά της, πριν παντρευτεί, παρευρέθηκε στο έθιμο της προίκας με άλλες γυναίκες που της τραγουδούσαν και της εύχονταν, ακούγοντας την μελωδία από κάποιες και έπειτα αναπαράγοντάς την όλες μαζί. Σύμφωνα με τον Δ. Κατσίκα, υπήρχαν και τα μοιρολόγια της νύφης, τραγούδια που η ίδια θα τραγουδούσε την ημέρα του γάμου της. Στη Βορειοδυτική Ελλάδα, εντοπίζονται μοιρολόγια που επίσης συνυφαίνονται μελωδικά με την ημέρα του γάμου και τα τραγούδια του γάμου, τα οποία μπορούν να συμβολίσουν την αποχώρηση της νύφης από το σπίτι στο οποίο μεγάλωσε (Katsanevaki, 2017, 112). Τα «γαλαγάτια», δηλαδή η προίκα της νύφης σήμαιναν το τέλος της τελετής του

⁷ Τέτοια έθιμα είναι ευρέως γνωστά και σε περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας, κάτι που αποτελεί ίσως έναν συνδεδεμένο κρίκο ανάμεσα στις περιοχές.

γάμου στη Σινασό, με τους συγγενείς να αποχωρούν από το σπίτι των νεόνυμφων (Λεύκωμα, 1924, 16).

Εκτός από την προίκα, ο «λόγος» ήταν αναπόσπαστο κομμάτι ενός γάμου (Λεύκωμα, 1924, 16). Μια πομπή συγγενών του γαμπρού έφτανε στο σπίτι της νύφης, με σκοπό να την «αιφνιδιάσει». Το έθιμο αυτό είχε έναν περιπαικτικό χαρακτήρα, με στόχο την κατοχή του «λόγου» από τον γαμπρό, ώστε να αρχίσουν και επισήμως οι γαμήλιες προετοιμασίες και γιορτές. Την ημέρα του γάμου γίνονταν θρησκευτική τελετή στην εκκλησία και έπειτα ακολουθούσε γλέντι με τους συγγενείς του ζευγαριού. Οι άντρες χόρευαν χωριστά από τις γυναίκες, εκτός αν υπήρχε ένας βαθμός κοντινής συγγένειας, σύμφωνα με τους πληροφοριοδότες μου. Η νύφη θα έπρεπε να τιμήσει τους παρευρισκόμενους συγγενείς της χορεύοντας μαζί τους. Μια λεπτομέρεια που δείχνει την επιρροή της Σινασού από τα μεγάλα αστικά κέντρα ήταν η τάση των ντόπιων να χορεύουν ακόμα και «ξενόφερτα» τραγούδια, τα οποία δεν ταυτίζονταν με την τοπική παράδοση και να χορεύουν χορούς όπως η πόλκα (συνεντεύξεις Δ. Κατσίκα και Κ. Βλασιάδη).

Σχετικά με τα παραδοσιακά τραγούδια, στις καταγραφές του Γεώργιου Παχτίκου «260 Δημόδη Ελληνικά Άσματα», εντόπισα το τραγούδι «Σ' του Γιαννάκη μου τον γάμον», το οποίο, σύμφωνα με τη σημείωση του ιδίου, πρόκειται για ένα χαρούμενο τραγούδι, το οποίο προορίζονταν για γιορτινές ημέρες. Διαβάζοντας τους στίχους του τραγουδιού, το έθιμο της προίκας προβάλλεται και εδώ, συνοδευόμενο από αναφορές στην θρησκεία αλλά και στην ξενιτιά, αναπόσπαστα κομμάτια της ζωής στον οικισμό:

«Στου Γιαννάκη μου τον γάμο

Ένα δράκο θε να σφάξω

Να καλέσω τους πασσάδες

Κι όλους τους πραγματευτάδες.

Να τον στείλω 'ς το Μισίρι

Σε μεγάλο μοναστήρι.

Να τον δώσω και σεντούκια

Της χελώνης τα καμούκια.»

Οι στίχοι του τραγουδιού παρουσιάζονται πολύ διαφορετικοί στις καταγραφές του Σ. Σωφρονιάδη και είναι διπλάσιοι από αυτούς της καταγραφής του Γ. Παχτίκου:

«Στου Γιαννάκη μου το γάμο

Ένα δράκο θε να σφάξω

Να καλέ'σ ας το Μισίρι

Ας το μέγα Μοναστήρι

Να καλέσω τους παπάδες

Κι όλους τουςπραμματευτάδες.

Να τον δώκω κι εν αρνί

Με μεταξωτό μαλλί.

Να τον δώκω και προικιά

Ένα κόσκινο κουκιά.

Να τον δώκω και σαντούκια

Του χελώνας τα καβούκια...»

Οι δύο καταγραφές χρονολογικά δεν απέχουν πολύ, όμως εκείνη του Γ. Παχτίκου έγινε πριν το 1924, ενώ του Σ. Σωφρονιάδη μετά. Αξίζει να σημειωθεί πως στο παραπάνω τραγούδι το μελωδικό υλικό είναι τελείως διαφορετικό, με μοναδικό «κοινό» τον ρυθμό τους. Η καταγραφή του Γ. Παχτίκου περιέχει ακόμα και συμπληρωματικά μοτίβα, τα οποία εμπλουτίζουν την ήδη υπάρχουσα μελωδία και χαρακτηρίζονται από λέξεις τουρκικής προέλευσης, όπως «ντουμ» και «αμάν», πράγμα που προκύπτει από την συνύπαρξη των δύο γλωσσών στα καππαδοκικά εδάφη για πολλά χρόνια. Παρόμοια μελωδία βρίσκεται στο Λεύκωμα «Η Συνασός της Καππαδοκίας», το βιβλίο που εκδόθηκε το 1924 από

τους κατοίκους του οικισμού, σε μια προσπάθεια να κρατήσουν ζωντανή την παράδοση της πατρίδας τους, καθώς ο ίδιος ο Σ. Σωφρονιάδης επιμελήθηκε το μουσικό μέρος του λευκώματος.

Άλλο ένα τραγούδι του γάμου που αποτελεί μια «αντίθεση» ανάμεσα στην χαρά του γάμου και στην λύπη του αποχωρισμού της κοπέλας από τους γονείς της είναι το «Χάραξεν η Ανατολή». Είναι σε φρυγικό⁸ τρόπο, θυμίζοντας περισσότερο ένα μοιρολόι, με τους στίχους να είναι ημιτελείς. Στο Λεύκωμα του 1924, σώζεται ένα μικρό μελωδικό κομμάτι, καθώς επίσης και μεγαλύτερος αριθμός στίχων.

3.3 Το μοιρολόι

Η αντιμετώπιση του περάσματος από τη ζωή στον θάνατο από τους ανθρώπους, σύμφωνα με τη Margaret Alexiou, πέρασε από διάφορα στάδια στον ελληνικό χώρο. Η ειδωλολατρία έδωσε την θέση της στον χριστιανισμό την εποχή του Βυζαντίου, χωρίς να απορρίπτει πολιτισμικές εισροές από την Ανατολή (Alexiou, 2008, 67-71). Παρά την σταδιακή παρακμή των προχριστιανικών εθίμων, στοιχεία των τελετουργικών της αρχαιότητας επιβίωσαν. Ο θρήνος ήταν το μεγάλο κοινό, με τη *κάλυψη* του τεθνεώτος ατόμου και τη προσθήκη ενδυμάτων και η χρήση αρωματικών σκευασμάτων (φύλλα από δάφνη, μυρτιά κ.α.) να είναι κομμάτι του τελετουργικού. Στο Βυζάντιο, υπήρχαν αντιδράσεις για τέτοιου είδους έθιμα, όπως επίσης υπήρχαν και απόψεις που εκθείαζαν την έλλειψη της υπερβολικής φροντίδας προς το νεκρό πρόσωπο, σε μια προσπάθεια να μην κινούν διαδικασίες τις οποίες το νεκρό άτομο δεν θα μπορούσε να αντιληφθεί. Επίσης, τα μοιρολόγια μπορεί να ενέτειναν την έντονη ψυχική πίεση και τον σπαραγμό των ανθρώπων που θρηνούσαν, με αποτέλεσμα να φτάνουν πιο κοντά στην απελπισία.

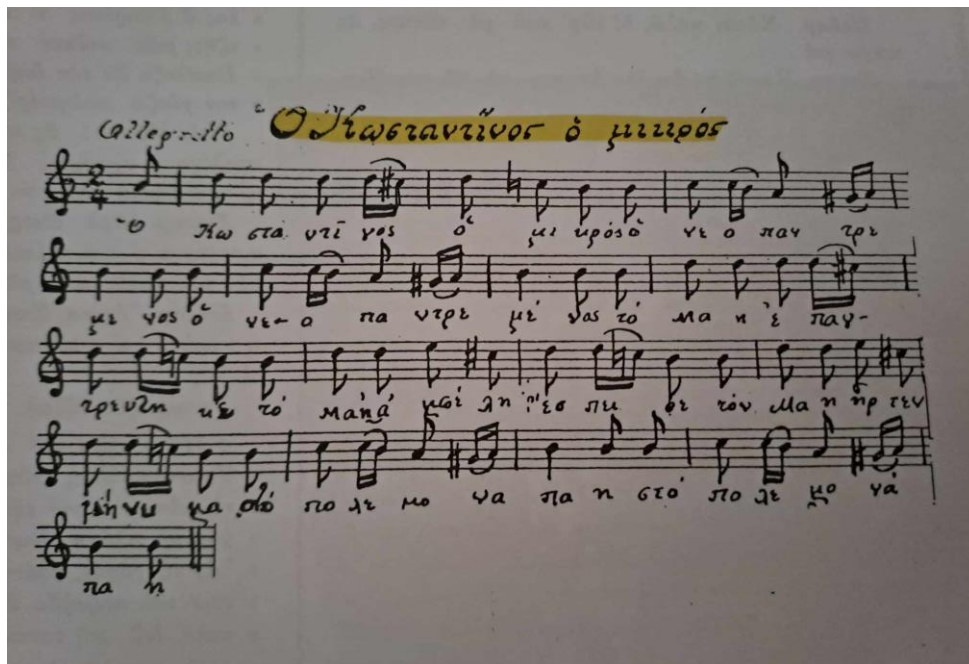
Ο πολιτισμός της Συνασού διέθετε με τη σειρά του έθιμα, μοιρολόγια και τραγούδια με περιεχόμενο τον θάνατο, το πένθος και όλη τη διαδικασία του μόνιμου αποχωρισμού μεταξύ των ανθρώπων. Δεν υπήρχε καθόλου το φαινόμενο

⁸ Καταγράφηκε σε φρυγικό τρόπο (με βάση τους αρχαίους τρόπους στο βιβλίο του Σ. Σωφρονιάδη) από τη νότα σολ.

της μοιρολογήστρας επί πληρωμή⁹, σύμφωνα με τον Σ. Ρίζο. Σύνηθες ήταν το να ερμηνεύεται ένα μοιρολόι στις συνθήκες ενός γάμου (συνέντευξη Ε. Μαγιάκου). Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, υπάρχουν φαινόμενα σύνδεσης του γάμου με το μοιρολόι (Katsanevaki, 2017). Μέσα στα χαρούμενα δρώμενα της ζωής, το σινασίτικο μοιρολόι για τον αποχαιρετισμό της νύφης «Χάραξεν η Ανατολή» παρηγορούσε την οικογένεια της, όταν εκείνη έφευγε για το νέο της σπιτικό, σε άλλο οικισμό από αυτόν που μεγάλωσε. Ο θρήνος σε αυτή την περίπτωση συνέβαινε καθώς οι αποστάσεις ήταν μεγάλες και τα ταξίδια δύσκολα, οπότε οι γονείς δεν ήξεραν αν και πότε θα ξανασυναντήσουν την κόρη τους. Άλλες περιπτώσεις κατά τις οποίες στη Σινασό τραγουδούσαν τα μοιρολόγια ήταν όταν ένα νεαρό αγόρι έφευγε στην ξενιτιά, σε κάποια μητρόπολη, για να δουλέψει. Άλλωστε, λόγω της επικινδυνότητας των περασμάτων, κανείς δεν ήξερε αν θα επέστρεφε σίγουρα από τον τόπο εργασίας, γεγονός που δυσχέραινε τους αποχαιρετισμούς. Επομένως, φαίνεται πως τα τραγούδια που είχαν χαρακτήρα μοιρολογιού και άρα δυσάρεστο περιεχόμενο, είχαν και πολλές χρήσεις, ακόμα και ως «τραγούδια της ξενιτιάς».

Στις γραπτές πηγές εντόπισα αρχικά το τραγούδι «ο Κωνσταντίνος ο μικρός». Το συγκεκριμένο τραγούδι περιέχει μια μεγάλη αντίφαση μεταξύ μελωδίας και στίχου. Η μελωδία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «χαρούμενη», λόγω των συχνών σκαμπανεβασμάτων της, του «πεταχτού» της ύφους και τον φρυγικό τρόπο (με στοιχεία μιξολύδιου ή μιξολυδικού τρόπου) από τη νότα σολ (Σωφρονιάδης, 1958, 214-215). Μάλιστα, χαρακτηρίζεται από τον Σ. Σωφρονιάδη ως «ξένο», δηλαδή ως ένα ποίημα του οποίου η μελωδία ήταν τόσο παλιά που ξεχάστηκε, επομένως ενσωματώθηκε σε μια άλλη, ήδη υπάρχουσα μελωδία. Ενδεχομένως να ανήκε σε στίχους άλλου τραγουδιού, καθώς το περιεχόμενο του παρόντος δεν θυμίζει σίγουρα τίποτα το εύθυμο. Στην καταγραφή του Σωφρονιάδη, ο Κωνσταντίνος πάει στον πόλεμο και όταν γυρίζει, συνειδητοποιεί πόσο άσχημα έχουν φερθεί οι συγγενείς του στην νεκρή, πλέον σύζυγό του. Το τραγούδι αυτό δεν θα το χαρακτήριζε κανείς αυστηρά σαν μοιρολόι, όμως η αναφορά στην επανεμφάνιση του πνεύματος της συζύγου και η αντιμετώπιση του θανάτου της με δυσπιστία από την πεθερά και κακοποιήτριά

⁹ Γυναίκα που αμείβονταν για να μοιρολογήσει, να θρηνήσει το νεκρό αγαπημένο της άτομο.



Εικόνα 1: Καταγραφή του τραγουδιού "Ο Κωνσταντίνος ο μικρός" (Λεύκωμα Συνασού, 1924).

της, δίνει την αίσθηση του θρήνου. Εντυπωσιακό στοιχείο για το τραγούδι είναι πως υπάρχουν ομότιτλά του τραγούδια από τη Συνασό, με πρωταγωνιστή πάλι τον «Κωνσταντίνο τον μικρό», το οποία έχουν περισσότερο ηρωικό χαρακτήρα. Το ίδιο το τραγούδι ανήκει στα τραγούδια του Ακριτικού κύκλου, λόγω του ηρωικού του περιεχομένου. Η φράση «ο Κωνσταντίνος ο μικρός εντοπίζεται και σε τραγούδι της Καρπάθου, με τίτλο «Του τραπεζιού του γάμου»¹⁰. Επιπλέον, ανήκει και σε μια κατηγορία τραγουδιών της Θράκης που παίζονταν στα «αναστενάρικα πανηγύρια» και φυσικά οι στίχοι του έχουν επίσης ακριτικό χαρακτήρα (Beaton, 1980, 21).

Άλλη περίπτωση μοιρολογιού είναι εκείνο της «νοικοκυράς»¹¹. Το συγκεκριμένο μοιρολόι δεν συνοδεύεται από μελωδία, φαίνεται πως αν και αποτελεί ένα ποίημα, δεν είναι απαραίτητα τραγούδι. Η μαρτυρία του Σ. Ρίζου σκιαγραφεί την θρηνούσα γυναίκα, μια εικόνα που μπορεί να μας οδηγήσει στον τρόπο ερμηνείας ενός μοιρολογιού. Οι κινήσεις των χεριών και του κορμού της γυναίκας ήταν μεγάλες, όπως και η θλίψη της. Το σύνηθες μοιρολόι δεν είχε τραγούδισμα και μελωδία στη φωνή, τουλάχιστον όχι με συνηθισμένο τρόπο. Η φωνή της γυναίκας χαρακτηρίζεται από κλάμα και οδύνη, με τα χέρια της να εφάπτονται μεταξύ τους.

¹⁰ S. Baud-Bovy, Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Ναύπλιο, 2007, (σελ. 96).

¹¹ Αρχείο Κ.Μ.Σ, μαρτυρία Σ. Ρίζου.

Χωρίς να αποτελεί ένα συμβατικό τραγούδι, σίγουρα αυτό το έθιμο χαρακτηρίζεται και από τον ήχο. Οι στίχοι του «μοιρολογιού της νοικοκυράς» έχουν καταγραφεί ως εξής:

*«Ποιόνα να πώ τον πόνο μου,
Να πω γω' τον καϋμό μου,
Έχω συντρόφους τα βουνά,
γειτόνους τα λαγκάδια,
περνώ τον μαύρο τον ντουριά
με πίκρες και με πόνους».*

3.4 Οι θρησκευτικές εορτές και τα τραγούδια τους

Μια σύντομη ματιά στους τίτλους των σωζόμενων καταγεγραμμένων παραδοσιακών τραγουδιών της Σινασού αρκεί για να δει κάποιο άτομο την συχνότητα αναφορών σε άγια πρόσωπα του Ορθόδοξου Χριστιανισμού. Αυτή η διαπίστωση οφείλεται σίγουρα στην παγιωμένη θρησκευτική ταυτότητα των ανθρώπων της Σινασού, καθώς και τον σεβασμό τους προς την ιερότητα τέτοιων προσώπων. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια πως τα συγκεκριμένα τραγούδια ακούγονταν σε κάθε θρησκευτική γιορτή, όμως στο Λεύκωμα της Σινασού γίνεται σαφής ο ετήσιος εορτασμός των ιερών προσώπων του Ορθόδοξου Χριστιανισμού, σε συγκεκριμένες ημερομηνίες που είχαν οριστεί από τα παλαιότερα χρόνια. Ορισμένοι άγιοι ήταν ιδιαίτερα αγαπητοί για τους ντόπιους και θεωρούνταν προστάτες τους από επιδρομές άλλων φύλων αλλά και από αρρώστιες και φυσικές καταστροφές, όπως ο Άγιος Νικόλαος, ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, ο Άγιος Γεώργιος και ο Προφήτης Ηλίας.

Καθώς στη Σινασό υπήρχαν πολλές εκκλησίες και εξωκλήσια, όπως και το μοναστήρι του Αγίου Νικολάου, οι εορτασμοί τελούνταν κοντά στα μέρη που ήταν χτισμένες. Στις 23 Απριλίου, στην γιορτή του Αγίου Γεωργίου, γινόταν πανηγύρι κοντά στην εκκλησία με το όνομα του αγίου και λόγω της άνοιξης, σε ανθισμένο τοπίο (Λεύκωμα Σινασού, 1924, 16-18). Στις 20 Ιουλίου πανηγύριζε η μικρή

εκκλησία του Προφήτη Ηλία, όπου γύρω της κατασκήνωναν και περνούσαν τη νύχτα υπαίθρια τα νεότερα μέλη της κοινότητας. Τον χειμώνα, το μοναστήρι του Αγίου Νικολάου γιόρταζε στις 6 Δεκεμβρίου. Το συγκεκριμένο πανηγύρι είχε κάτι το ξεχωριστό· ένωνε τους ανθρώπους των κοντινών οικισμών, καθώς ήταν μια γιορτή κοινή, στην οποία συναντιούνταν όλοι οι κάτοικοι της ευρύτερης περιοχής. Το πανηγύρι δεν διαρκούσε μόνο μια ημέρα, ίσως λόγω των αποστάσεων και της σημασίας του για την Σινασό. Οι τέσσερις μέρες περιείχαν εορταστικές λειτουργίες στις εκκλησίες, χορό, φιλοξενίες και στο τέλος μια θεατρική παράσταση για το κοινό.

Η γιορτή για την οποία άκουσα τα περισσότερα στοιχεία, ήταν το πανηγύρι του βουνού της μικρής εκκλησίας της Αψηλής Παναγιάς. Χαρακτηρίζεται στο Λεύκωμα ως το «ωραιότερο» και «διασκεδαστικότερο» πανηγύρι, το οποίο γινόταν σε υψόμετρο 800^{ων} μέτρων. Διαρκούσε περισσότερες μέρες από κάθε άλλο πανηγύρι, δηλαδή από πέντε μέρες και άνω. Αυτό σήμαινε πως η διαμονή στο βουνό ήταν σίγουρη, λόγω της μεγάλης απόστασης και του δύσβατου μονοπατιού. Ο Κ. Βλασιάδης τόνισε πως η Αψηλή Παναγιά ήταν η ονομασία του βουνού και ο τόπος που θα φιλοξενούνταν οι συμμετέχοντες στη γιορτή. Μετά το ταξίδι και κατά τη διάρκεια της γιορτής η διαμονή γινόταν σε λαξευτά δωμάτια από πέτρα, τα οποία αποτελούσαν μέρος του φυσικού τοπίου. Απαραίτητα εφόδια για το πανηγύρι ήταν τα βρώσιμα είδη, καθώς και ορισμένα μουσικά όργανα (συνέντευξη Κ. Βλασιάδη).

Τα τραγούδια που οι Σινασίτες και οι Σινασίτισσες προτιμούσαν σε περιπτώσεις πανηγυριού ήταν αυτά που θα μπορούσαν να χορέψουν, όπως, μεταξύ άλλων, τα «Άγιεμ' Αη Γιώργ' αφέντη μ'», «Μαγλαματένιος Αργαλειός», «Μάννα μ' ήρτεν η άνοιξη», «Εβράδυν παλιοβράδυν». Τέτοια τραγούδια ερμηνεύονταν κυρίως με φωνές και συνοδεύονταν από το κλαρίνο, το ντέφι ή τον κεμανέ¹²¹³. Η μουσική τέτοιων τραγουδιών έχει επηρεαστεί μέχρι τον 19^ο αιώνα από την μουσική της Κωνσταντινούπολης, λόγω της στενής επαφής των δύο περιοχών. Γι' αυτό τον λόγο ίσως ο Σ. Σωφρονιάδης κατηγοριοποιεί τα τραγούδια της Σινασού σε σχέση

¹² Δραγούμης Μ., 2002, άρθρο από το ένθετο της έκδοσης ηχογραφήσεων με τίτλο «Τραγούδια της Καππαδοκίας», από το Κ.Μ.Σ).

¹³ Κεμανές: τοξοτό έγχορδο, πρόγονος του βιολιού με ταστιέρα και κούρδισμα σε αποστάσεις πέμπτης (Δραγούμης, 2002).

με το αν υπάρχουν υποψίες πως είτε η μελωδία, είτε οι στίχοι είναι δανεισμένοι από τραγούδια άλλων περιοχών. Τα περισσότερα βέβαια διαθέτουν ήχο που θυμίζει ψαλμούς της βυζαντινής μουσικής, καθώς μπορεί εύκολα κανείς να τα ταιριάξει με τους ήχους της βυζαντινής μουσικής. Στην περίπτωση των στίχων, είναι περισσότερο φανερό ποια τραγούδια έχουν επιρροές από την Κωνσταντινούπολη ή από άλλες περιοχές, λόγω της έλλειψης Καππαδοκικών γλωσσικών στοιχείων. Τέτοια τραγούδια χαρακτηρίζονται από τον Συνασίτη μουσικό και ερευνητή Σ. Σωφρονιάδη αλλά και από μεταγενέστερους ως «ξένα» τραγούδια, δηλαδή ως τραγούδια που έχουν δανειστεί από τραγούδια άλλων περιοχών είτε τους στίχους τους είτε το μελωδικό τους υλικό. Η Συνασός έχει τραγούδια που θα μπορούσαν να είναι «ξένα», γεγονός το οποίο θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας.

3.4.1 Τα Χριστούγεννα και η Πρωτοχρονιά

Ως κοινότητα που ασπάζονταν τον Ορθόδοξο Χριστιανισμό, η Συνασός είχε και αυτή δικά της κάλαντα για τις μεγάλες γιορτές, όπως το Δωδεκαήμερο των Χριστουγέννων και την Κυριακή των Βαΐων και την Κυριακή του Πάσχα. Τα παιδιά, όπως και στην Ελλάδα, έβγαιναν έξω για να τραγουδήσουν στις γειτονιές τα κάλαντα που αντιστοιχούσαν στην κάθε εορτή, άδοντας απλές μελωδίες και σε συγγενικά τους πρόσωπα.

«Έτα τα δωδεκαήμερα» είναι ο τίτλος του Καππαδοκικού τραγουδιού που στηρίζεται στην Ορθόδοξη Χριστιανική γιορτή «Δωδεκαήμερον», η οποία αποτελεί το διάστημα των ημερών ανάμεσα στην ημέρα των Χριστουγέννων μέχρι και τα Θεοφάνια. Το Δωδεκαήμερο των Χριστουγέννων σήμαινε συνάξεις με φαγητό και χαρούμενη διάθεση στις κατοικίες της κωμόπολης, κάτι που ίσχυε και για την Ελλάδα (Γρεβενά, Σιάτιστα), καθώς αποτελεί μια παλιά παράδοση του Ορθόδοξου Χριστιανισμού (Καραπατάκη, 1981). Το έθιμο έχει ρίζες στα αρχαία χρόνια και συνεχίστηκε μετά την εγκαθίδρυση των χριστιανικών εθίμων, έχοντας πάντα επίκεντρο την καλοπέραση της ανθρώπινου σώματος και πνεύματος μέσω των καλοπροαίρετων ευχών, την συγκέντρωση όλης της οικογένειας, τον χορό και το καλό φαγητό.

Η πρώτη ημέρα του έτους γιορτάζονταν με επιμέλεια στη Συνασό. Τα πρωτοχρονιάτικα κάλαντα της Συνασού αποτελούσαν είτε τοπικά κάλαντα, είτε λέγονταν και σε άλλες περιοχές της Καππαδοκίας, όπως για παράδειγμα στα Φάρασα και στα Φλοϊτά. Τα κάλαντα που άκουσα μέσω του Κ. Βλασιάδη, τα οποία ερμήνευσε ο σύλλογος «Η Νέα Συνασός» θύμιζαν κατά πολύ τα γνωστά στην Ελλάδα κάλαντα της Πρωτοχρονιάς. Οι στίχοι από τα κάλαντα έχουν ως εξής:

«Γέρος πτωχός εκάθητο σ' ενός σπιτιού την πόρτα,

δυσένδυτος, τρισένδυτος και πάλι κρυωμένος.

Ήταν η λύρα του παλιά, κι εκείνη τσακισμένη,

Και η φωνή του άχαρη, και εκείνη βραχνιασμένη.

Που τραγουδούσε και έλεγε, που τραγουδάει και λέει.

Αρχιμηνιά και αρχιχρονιά κι αρχή καλός μας χρόνος.

Άγιος Βασίλης έρχεται από την Καισαρεία.

Δίχως χαρτί, δίχως ραβδί, δίχως και καλαμάρι...

Οι στίχοι αυτού του πρωτοχρονιάτικου τραγουδιού συνεχίζονται και είναι εκτενέστατοι. Από το απόσπασμα φαίνεται η στιχουργική ομοιότητα με τα πρωτοχρονιάτικα ελληνικά κάλαντα, κυρίως στις λέξεις «αρχιμηνιά», «αρχιχρονιά», «χαρτί» και «καλαμάρι».

Η διάθεση των στίχων παρόλα αυτά, έχει μια αντίθεση προς τα κάλαντα της Ελλάδας, καθώς τονίζει τις ελλείψεις και την ταλαιπωρία των ηρώων του τραγουδιού. Η μελωδία του τραγουδιού παρόλα αυτά είναι χαρμόσυνη:

Σ' ε- ε- νο- ο- ο- σε νός σπι- τιού την
 Και ε- κεί- ει- ει- κ' ε- κεί- νη τσα- κι-
 Που- ου τρά- α- α- που τρα- γου- δά και
 α- α- πό ο- ο- α- πό την Κε- σα-

4

πό- ο- ο- ρτα δυ- σεν- δυ- τος τρι-
 σμέ- ε- ε- νη και η φω- νή του
 λέ- ε- ει Α- ρχη- μη- νιά κι α-
 ρεί- α- α δί- χως χα- ρτί δί χως

6

ι- σεν- δυ- τος, και- αι
 α- χα- α- ρη και- αι
 ρχι- χρο- ο- νιά κι α- α
 κα- λα- μά ρι.

Εικόνα 2 Μεταγραφή από τα Πρωτοχρονιάτικα κάλαντα Συνασού (ερμηνεία: σύλλογος "Η Νέα Συνασός").

Ο διατονικός του ρε μας δίνει την εντύπωση ενός τόσο χαρούμενου ακούσματος, το οποίο ανήκει στα εορταστικά τραγούδια των Χριστουγέννων, μιας εύθυμης γιορτής για τον Ορθόδοξο Χριστιανισμό. Η μελωδία από τα Πρωτοχρονιάτικα κάλαντα φαίνεται σχετικά απλή για την κατανόηση, την απομνημόνευση και τέλος για την διαδικασία του τραγουδίσματος από κάθε ηλικία. Στο Λεύκωμα για τη Συνασό, γίνεται αναφορά και σε άλλα παιδικά κάλαντα της Πρωτοχρονιάς, χωρίς όμως να συνοδεύονται από μελωδία. Παρουσιάζουν όμως μικρές ομοιότητες όσον αφορά τους στίχους και τις λέξεις που περιέχουν:

«Αρχήν, αρχήν, τα κάλαντα

αρχήν καλός μας χρόνος

Άγιος Βασίλης έρχεται από την Καισαρεία

Βαστάει εικόνα και χαρτί πένα και καλαμάρι...»

Αυτοί οι στίχοι έχουν επίσης κοινά με τα Πρωτοχρονιάτικα κάλαντα της Συνασού, καθώς αναφέρονται στον Άγιο Βασίλειο, το τιμώμενο άγιο πρόσωπο στην πρώτη μέρα του κάθε έτος, σύμφωνα με τον Ορθόδοξο Χριστιανισμό. Κοινή αναφορά γίνεται επίσης σε κάποια αντικείμενα που κρατάει μαζί του, καθώς και ο τόπος από τον οποίο έρχεται, δηλαδή την Καισαρεία της Καππαδοκίας¹⁴ (στο σήμερα η πόλη Kayseri). Το χαρτί είναι το κοινό αντικείμενο και για τα δύο τραγούδια, όμως στην περίπτωση των Πρωτοχρονιάτικων καλάντων υπάρχει μια «άρνηση», δηλαδή μια απουσία αυτού αλλά και των άλλων υλικών, ενώ στα κάλαντα του Λευκώματος ο Άγιος Βασίλης έχει μαζί του εικόνα, χαρτί, πένα και καλαμάρι, συμβολικά αντικείμενα για την αρχή του χρόνου, κοινά με τα περισσότερα κάλαντα Πρωτοχρονιάς που είναι δημοφιλή για τον ελληνόφωνο πληθυσμό.

3.4.2 Η Μεγάλη Τεσσαρακοστή

Πέρα από τις χειμερινές εορτές, η άνοιξη συνοδεύονταν από τις δικές της παραδόσεις, καθώς πλησίαζε η *Μεγάλη Τεσσαρακοστή* ή, όπως συχνά συναντάται, η *Σαρακοστή*¹⁵. Όταν πλησίαζε η Κυριακή του Πάσχα και είχε ξεκινήσει η νηστεία της Σαρακοστής, τα παιδιά πάλι έβγαιναν στη γειτονιά για να τραγουδήσουν τα κάλαντα κατά το Σάββατο του Λαζάρου, την Κυριακή των Βαΐων και τέλος την Κυριακή του Πάσχα (Λεύκωμα, 1924, 36). Ο Κ. Βλασιάδης δεν θυμόταν κάποιο τραγούδι για μεγαλύτερους που να αφορά αποκλειστικά αυτές τις ημέρες του χρόνου, ούτε η Ε. Μαγιάκου. Η διαπίστωσή μου ήταν πως οι περισσότερες καταγραφές πασχαλινών τραγουδιών της Καππαδοκίας από τις ηχογραφήσεις της Μ. Μερλιέ και την επανέκδοση των ίδιων τραγουδιών το 2001, προέρχονται από τα Φάρασα. Το Πάσχα για τη Συνασό ήταν μια περίοδος σκληρής νηστείας¹⁶ και το πιθανότερο είναι να τραγουδούσαν τα πασχαλινά κάλαντα μόνο τα παιδιά. Σίγουρα, οι κάτοικοι περνούσαν την χριστιανική αυτή εορτή με κατάνυξη και επίκεντρο το έντονο θρησκευτικό τους γίνεσθαι.

¹⁴ Πόλη της Καππαδοκίας στα ανατολικά της Συνασού.

¹⁵ Το διάστημα προετοιμασίας των Ορθόδοξων Χριστιανών προς την Ανάσταση και την Κυριακή του Πάσχα. Περιλαμβάνει νηστεία διάρκειας σαράντα ημερών, την προσευχή και την συμμετοχή στις λειτουργίες της Εκκλησίας (Κανιολάκης, 2014).

¹⁶ Κείμενο του Μ. Δραγούμη στο ένθετο της έκδοσης «Τραγούδια της Καππαδοκίας» από το ΚΜΣ, 2001.

Την Κυριακή των Βαΐων τα παιδιά τραγουδούσαν με ένα καλάθι με διάκοσμο κλαδιών και αγκαθιών το παιδικό τραγούδι «Αβάνι αβανιούτσικο», το οποίο υπάρχει καταγεγραμμένο και στις γραπτές πηγές του Λευκώματος, αλλά και σε αυτή του Σ. Σωφρονιάδη. Το έθιμο του καλάθιού περιλάμβανε το γέμισμα του καλάθιού με κάθε λογής δώρα από τους παππούδες και τους συγγενείς του παιδιού. Το παιδί μουρμούριζε τους στίχους του τραγουδιού, μέχρι να ευλογήσει το καλάθι του ο παπάς. Πριν την ευλογία, δεν μπορούσε να φάει το περιεχόμενο του καλάθιού (Σωφρονιάδης, 1958, 211). Ένα παρόμοιο έθιμο εντόπισε ο ίδιος ο Σ. Σωφρονιάδης στην επαρχία της Γαλλίας. Το γεγονός αυτό από την μια πλευρά μπορεί να αποτελεί απλά μια σύμπτωση, καθώς δεν έχει βρεθεί κάποιο στοιχείο για το πώς μπορούν να συνδέονται αυτά τα δύο έθιμα.

Το Σάββατο του Λαζάρου, πάλι διέσχιζαν την γειτονιά τραγουδώντας στίχους για τους οποίους δεν υπάρχει καταγεγραμμένος τίτλος:

«Ο φτωχός ο Λάζαρος σαράντα χρόνους έζησε.

Μιαν εκκλησιά έχτισε κ' ύστερα απόθανε.

Τ'άγια τα λείψανα να τα προσκυνήσετε

Και σ'εμάς να δώσετε ωβά¹⁷ και παράδια».

Οι στίχοι δεν συνοδεύονται από κάποια μελωδία, σίγουρα όμως τα παιδιά μουρμούριζαν μελωδικά τους στίχους. Φαίνεται πως το τραγούδι έχει παραπάνω στίχους, οι οποίοι όμως δεν διασώθηκαν. Το τραγούδι του Λαζάρου σίγουρα θυμίζει ελάχιστα το τραγούδι της Ελλάδας για τον Λάζαρο, το οποίο όμως τραγουδιέται από παιδιά την Κυριακή των Βαΐων. Οι ομοιότητες έχουν σχέση με τον αριθμό των λέξεων σε κάθε στίχο και την ολόδια δομή των στροφών, τουλάχιστον σε αυτό το μικρό δείγμα που είδαμε παραπάνω.

¹⁷ Ωβά = αυγά.

3.4.3 Οι Αποκριές

Ο Α. Σαραντίδης αναφέρει πως οι νέες γυναίκες, είτε παντρεμένες είτε ελεύθερες, μαζεύονταν την περίοδο των Αποκριών στις πλατείες και στις συνοικίες και κατά την εβδομάδα της Διακαινησίμου¹⁸ στον προαύλιο χώρο της μονής Αγίου Νικολάου (Λεύκωμα, 1924, 18). Οι χοροί ήταν συνήθως κυκλικοί, όπου οι χορεύτριες πιάνονταν χέρι με χέρι και σχημάτιζαν τον κύκλο. Η μουσική με την οποία χόρευαν ήταν τα γνωστά τραγούδια της Συνασού, τα ίδια που χορεύονταν σε κάποια άλλη περίπτωση (Σαραντίδης, 1899, 71-73). Μια καθολική διαπίστωση είναι πως δεν υπήρχε κάποια ορχήστρα για να συνοδέψει τις γυναίκες στον χορό τους για τον λόγο ότι οι ίδιες τραγουδούσαν τους στίχους και τις μελωδίες των τραγουδιών. Ένα τραγούδι που ακούγονταν την εποχή της Αποκριάς ήταν το «Άλλο πέρασαν», τραγούδι καταγεγραμμένο στο βιβλίο του Σωφρονιάδη ως ένα τραγούδι που αποχαιρετάει τον χειμώνα και καλωσορίζει την άνοιξη:

«Άλλο πέρασαν, άλλο πέρασαν,

ήρτε το καλοκαίρι.

Πήγαν οι γιορτές, πήγαν οι γιορτές,

και τα μεγάλα μέρες.

Ήρτεν ο καιρός, ήρτεν ο καιρός,

Που ν' απομακρυνθούμε...»

Υπάρχει άλλο ένα τραγούδι, το οποίο σύμφωνα με τον Γ. Παχτίκο θεωρούταν αποκριάτικο, το τραγούδι «Τρεις άρχοντες καθόντανε». Όμως, στις καταγραφές του Σ. Σωφρονιάδη δεν του έχει αποδοθεί τέτοια ταυτότητα, καθώς και οι στίχοι του αφηγούνται την ιστορία του Μαυρουζή και της αγαπημένης του.

Η ενδυμασία των γυναικών ήταν ιδιαίτερη για μια τέτοια περίπτωση. Οι φορεσιές τους ήταν ιδιαίτερα επιμελημένες και τα μεταξωτά υφάσματα είχαν χρυσά κεντήματα με σχέδια από τη φύση, γεγονός που αναδείκνυε την ποιότητα των γυναικείων ενδυμάτων στη Μ. Ασία (Κ. Βλασιάδης, 1997 & Λεύκωμα, 1924, 14). Η

¹⁸ Η εβδομάδα που ξεκινά από την Κυριακή του Πάσχα και λήγει την Κυριακή του Θωμά κατά τον Ορθόδοξο Χριστιανισμό (πηγή: <https://www.imm Spartis.gr/?p=26830>).

ενδυμασία μπορεί να χαρακτηριστεί ως «επίσημη» για τον λόγο ότι στην καθημερινότητα τους οι γυναίκες δεν φορούσαν τις συγκεκριμένες φορεσιές. Γίνεται αναφορά μόνο για τις γυναικείες φορεσιές, καθώς στο συγκεκριμένο έθιμο του χορού συμμετείχαν μόνο οι γυναίκες και ήταν ένα έθιμο που εκείνες πραγματοποιούσαν κάθε χρόνο.

3.5 Το στοιχείο του νερού

Η Καππαδοκία δεν ήταν ένα έδαφος πλούσιο σε βλάστηση, καθώς η πέτρα και τα βουνά χαρακτήριζαν την γεωμορφολογία της. Στις φωτογραφίες της Σινασού είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς πως τα λαξευτά σπίτια, τα καταφύγια, οι εκκλησίες και οι κατοικίες ήταν όλα πέτρινα. Το στοιχείο του νερού στην Καππαδοκία, εμφανίζονταν συνήθως σε μορφή ποταμιού ή σε βροχή. Φυσικά, με βάση τα λεγόμενα του Δ. Κατσικά και τις γραπτές μαρτυρίες του Αρχείου του ΚΜΣ από κατοίκους της Σινασού, η βροχή δεν φαίνεται πως ήταν πολύ συχνό φαινόμενο. Η ανομβρία έπληττε τα καππαδοκικά εδάφη, με αποτέλεσμα οι ντόπιοι να καταφεύγουν σε δικές τους λύσεις. Σε αυτή την κατάσταση, μπορεί να συναντήσει κανείς διαφορετικές προσεγγίσεις του φαινομένου. Η παράκληση για τη βροχή ήταν σίγουρα μέρος της παράδοσης της Καππαδοκίας, αποτελώντας με τη σειρά της έναν λίθο στα έθιμα του τόπου.

Οι απαντήσεις των Σινασιτών στις ερωτήσεις της Μ. Μερλιέ για την ανομβρία χαίρουν μεγάλου ενδιαφέροντος. Ο Προφήτης Ηλίας ήταν το άγιο πρόσωπο στο οποίο προσεύχονταν για την βροχή. Ο πληροφοριοδότης σχετικά με το έθιμο είπε επίσης πως «όταν έριχνε χαλάζι, ρίχναμε έξω τον *χαρτσουκά*¹⁹ και αν κάποιος δεν είχε, άφηνε έξω οποιοδήποτε σίδερο» (Αρχείο ΚΜΣ).

Ένα ακόμη πολύ παλιό έθιμο, το οποίο αφορούσε περισσότερο τις γυναίκες του οικισμού, είχε να κάνει με τα κέρατα μιας αγελάδας. Μια γυναίκα από κάποιον *μαχαλά*²⁰ περπατούσε στην περιοχή φορώντας τα κομμένα κέρατα μιας αγελάδας στο κεφάλι της και όντας βρεγμένη με νερό από τις υπόλοιπες γυναίκες που συμμετείχαν στο έθιμο. Τα κέρατα φυλάγονταν όλη τη χρονιά και την ημέρα της

¹⁹ Σιδερένια κατασκευή με σίδερα σε σχήμα σταυρού (Αρχείο ΚΜΣ).

²⁰ Μαχαλάς = συνοικία.

γιορτής του Αγίου Κωνσταντίνου δίνονταν στη γυναίκα η οποία θα αναλάμβανε να τα φορέσει ή να τα δώσει σε κάποια άλλη γυναίκα (Αρχείο ΚΜΣ). Όταν η γυναίκα περπατούσε, οι γυναίκες της συνοικίας τη συνόδευαν «χοροπηδώντας» και τραγουδώντας με ενθουσιασμό, κρατώντας πάνω τους σακιά με δώρα για την γυναίκα με τα κέρατα αγελάδας.

Ο Δ. Κατσίκας, στην συνέντευξή του αναφέρθηκε στα έθιμα του Κλήδωνα, στα έθιμα δηλαδή που είχαν σχέση με την έλλειψη του νερού σε περιοχές και την ανάγκη για νερό σε περιόδους εκτεταμένης ανομβρίας. Συγκεκριμένα αναφέρθηκε στο έθιμο της *πιρπιρίτσας* ή *περπερίτσας*, το οποίο έχει επίσης την γυναίκα στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Κατά τα δικά του λόγια, η κοπέλα με τον ρόλο της *πιρπιρίτσας* ήταν ένα «ορφανό κορίτσι, στου οποίου το κεφάλι οι υπόλοιπες γυναίκες που συμμετείχαν στο έθιμο τοποθετούσαν ένα ταψί με νερό και ύστερα κάλυπταν την *πιρπιρίτσα* με ένα σεντόνι. Σε πολλές περιπτώσεις, της κρεμούσαν κλαδιά δέντρων και την κοσμούσαν με φύλλα. Τα κοινά με το καθαρά Σινασίτικο έθιμο της γυναίκας με τα αγελαδινά κέρατα ήταν η καθαρά γυναικεία φύση του εθίμου, η χρήση φυσικών υλικών για την επιτέλεσή του και φυσικά η ύπαρξη του στοιχείου του νερού. Επίσης, και στα δύο έθιμα η γυναίκα που βρίσκονταν στο επίκεντρο της προσοχής λάμβανε κεράσματα και δώρα.

Το έθιμο της *Περπερίτσας* ή *Πιρπιρίτσας* φαίνεται να έχει αρχαίες ρίζες στην ηπειρωτική Ελλάδα και το βρίσκουμε σε όλη την Ηπειρωτική Ελλάδα και στο Βαλκάνια. Αντίστοιχη είναι η περίπτωση στο Νεραΐδοχώρι Τρικάλων όπου φαίνεται να υπάρχει ένα έντονα παρόμοιο έθιμο, με μεγάλες ομοιότητες με τα δύο προαναφερθέντα και καθαρά γυναικεία έθιμα. Το αντίστοιχο έθιμο του τρικαλινού χωριού ονομάζεται και αυτό *περπερίτσα* ή *περπερούνα* και εμφανίζονταν στο χωριό σε περιόδους επίμονης ξηρασίας (Γκουντελάκη, 2022). Η ύπαρξη χορών και τραγουδιών, όπως και πεζοπορίας στο χωριό συμπίπτει με τα προαναφερθέντα έθιμα. Η μεγάλη διαφορά έγκειται στην αντικατάσταση μιας γυναίκας από μια γυναικεία κούκλα, η οποία είναι φτιαγμένη από φυσικά υλικά (φύλλα, κλαδιά κλπ.). Πάνω στην κούκλα τοποθετούνταν επίσης ένα σκεύος με νερό, το οποίο είχε φυσικά τον συμβολισμό επίκλησης για νερό.

Η Σινασός βρισκόταν στα βάθη της Μ. Ασίας και παρά τις μεγάλες αποστάσεις με την Ελλάδα και τον ηπειρωτικό της χώρο, μπορούν να εντοπιστούν μερικά κοινά

στοιχεία μεταξύ των κατοίκων των εκάστοτε περιοχών, βασισμένα στην κοινή τους ανάγκη για το νερό, το πολυτιμότερο αγαθό της ανθρωπότητας. Η επικοινωνία των εθίμων και τα κοινά στοιχεία μεταξύ τους ενδεχομένως να οφείλονται σε παράγοντες μετακινήσεων, ταξιδιών, αλλά το πιο πιθανό είναι να στηρίζονται στις ίδιες αρχαίες βάσεις, οι οποίες χρονολογούνται πολύ πιο πίσω από τον 19^ο αι.

Κεφάλαιο 4^ο

Παράμετροι της προφορικής μουσικής παράδοσης της Συνασού

4.1 Πηγές προφορικής παράδοσης: γραπτές και ηχητικές καταγραφές

Ένας μουσικός πολιτισμός που έχει ήδη μελετηθεί από εθνομουσικολόγους, εθνογράφους και μελετητές μπορεί λανθασμένα να θεωρηθεί «άνευ ενδιαφέροντος», ίσως λόγω των καταγεγραμμένων στοιχείων που υπάρχουν πια και δεν υπάρχει κάτι καινούργιο για να καταγραφεί. Για τη Συνασό υπάρχει πληθώρα αρχείων και καταγραφών, κυρίως από λόγιους Συνασίτες που έζησαν στα τέλη του 19^{ου} αι., από μουσικολόγους που έδειξαν ενδιαφέρον για τον οικισμό (Γ. Παχτικός), από την πρώτη γενιά προσφύγων που αναγκάστηκαν να εγκατασταθούν σε ελληνικές πόλεις και κωμοπόλεις, από τις επόμενες γενιές που σκοπός της ζωής τους ήταν να κρατήσουν ζωντανή την παράδοση του τόπου τους (Κ. Βλασιάδης).

Καθώς μια απλή σύγκριση των καταγραφών δεν ήταν στους δικούς μου στόχους, παρακάτω θα παραθέσω μερικές διαπιστώσεις μου για τις γραπτές πηγές αλλά και τις ηχογραφήσεις, στις οποίες βρήκα στοιχεία για τη σινασίτικη μουσική. Αρχικά, όσον αφορά τις γραπτές πηγές, η παλαιότερη που είχα στα χέρια μου ήταν το βιβλίο του Α. Σαραντίδη, «*Η Συνασός της Καππαδοκίας*», μια πηγή του 1899,

πριν γίνει η Ανταλλαγή μεταξύ των πληθυσμών. Αποτελεί μια πηγή γραμμένη στην ελληνική γλώσσα με πολυτονικό σύστημα, γεγονός που επιβεβαιώνει την ύπαρξη ελληνόφωνης παιδείας στον οικισμό. Στο βιβλίο αυτό δίνεται πολύ μεγάλη βαρύτητα στην Καππαδοκική γλώσσα και στην ουσία, στην τοπική διάλεκτο της Σινασού. Στο βιβλίο είναι επίσης καταγεγραμμένα τα έθιμα του οικισμού, χωρισμένα με βάση την εποχή του χρόνου κατά την οποία λάμβαναν τόπο. Σε σχέση με τα τραγούδια, δεν υπάρχει καμία αναφορά σε στίχο ή μουσική σημειογραφία, καθώς το βιβλίο αποτελεί μια θεωρητική προσπάθεια καταγραφής της γεωγραφίας και της καθημερινότητας της κωμόπολης.

Περισσότερα στοιχεία για τις μελωδίες της Σινασού εντόπισα στις καταγραφές του Γ. Παχτίκου, ο οποίος ταξίδεψε σε χωριά της ηπειρωτικής Ελλάδας αλλά και στα ελληνικά νησιά, στην Αλβανία, στην Κύπρο αλλά και στη Μ. Ασία, με αποτέλεσμα να καταγράψει 260 τραγούδια της ελληνόφωνης προφορικής παράδοσης. Στον πρώτο τόμο των καταγραφών του, σώζονται μελωδίες αλλά και στίχοι της Σινασού, με την χρήση της δυτικής σημειογραφίας και των αρχαίων τρόπων, του *διατονικού* και του *χρωματικού*. Βέβαια, αντιστοίχησε τους αρχαίους τρόπους που αναφέρει στην εισαγωγή του βιβλίου με τους οκτώ ήχους της Βυζαντινής μουσικής. Ο στόχος της χρήσης της Ευρωπαϊκής σημειογραφίας, όπως ανέφερε και ο ίδιος, ήταν όχι να παραμελήσει την σημαντικότερη εκκλησιαστική παρασημαντική, αλλά να κάνει προσιτά τα παραδοσιακά τραγούδια και στα μάτια ξένων μελετητών και γενικά στο μη-ελληνόφωνο αναγνωστικό κοινό.

Τα τραγούδια της Σινασού τα οποία περιέχονται στη συλλογή είναι τα εξής (με τη σειρά που παρουσιάζονται στο βιβλίο): «Μαλαματένιος αργαλειός», «Πολλά κάστρα ντελάστα», «Σ' του Γιαννάκη μου τον γάμον», «Τα πάνω βήμα πάρθηκε», «Άλλο πέρασαν», «Άγιεμ' Άϊ-Γιώργ' αφένδη μου», «Σαν την μάνα», «Χάραξεν η Ανατολή», «Εβράδυν' παλιοβράδυν», «Φέξε, καλέ, φέξε», «Πάγω στις Προύσσης τα βουνά», «Τρια άρχοντες καθόντανε», «Τα δεκαπέντε του Μαΐου», «Μάνα ήρτεν η άνοιξη», «Δύο ήλιοι, δύο φεγγάρια», «Απόψη τα μεσάνυχτα», «Θεούρανε, Θεούρανε» και «Η Παναγιώτα». Στο κάθε τραγούδι, ο Γ. Παχτικός ακολουθούσε μια συγκεκριμένη φόρμα καταγραφής και έπειτα παρουσίασής του στη συλλογή. Η παρουσίαση ξεκινούσε με τον αριθμό σειράς του κάθε τραγουδιού στο βιβλίο και φυσικά με τον τίτλο του με κεφαλαία γράμματα και εισαγωγικά,

συνοδευόμενα με σημεία στίξης μόνο όποτε κάποια λέξη είχε ενωθεί ή κοπεί από την προηγούμενη ή επόμενη λέξη. Έπειτα, γίνεται μια σύντομη περιγραφή σε σχέση με την περίσταση στην οποία άδονταν το κάθε τραγούδι. Δεν έλειπε η αναφορά στο εκάστοτε άτομο που υπαγόρευε τους στίχους και τις μελωδίες. Αξιοσημείωτη είναι η ύπαρξη σημείωσης σε σχέση με την απεικόνιση του ρυθμού στο μετρονόμο. Η μελωδία σημειώνονταν, σύμφωνα με τον ίδιο, σε διαφορετικό τονικό ύψος από αυτό που τραγουδούσε ο κάθε ντόπιος, κάτι που προσδίδει μια τάση απλοποίησης και ευκολίας για το αναγνωστικό κοινό. Τέλος, οι στίχοι σημειώνονταν αρχικά κάτω από τη μελωδία και εκτενέστερα πιο κάτω στη σελίδα, με τους στίχους να είναι αριθμημένοι. Όλα αυτά φανερώνουν μια διάθεση του ερευνητή να κάνει τις καταγραφές προσιτές στο μουσικό αλλά και μη-μουσικό κοινό, προσπαθώντας ίσως να διαδώσει την ύπαρξη αυτών των τραγουδιών. Η τελική εικόνα μας δείχνει κάτι εύκολα κατανοητό, τουλάχιστον για τα άτομα που έχουν απλές γνώσεις της δυτικής μουσικής σημειογραφίας και της ελληνικής γλώσσας.

Μια πολύ σημαντική πηγή για την μουσική της Σινασού ήταν οι καταγραφές στίχων του Paul de Lagarde το 1886, με τίτλο "NeuGriechishes aus Klein Asien". Το βιβλίο περιέχει τραγούδια από όλη τη Μ. Ασία, καθώς και από τη Σινασό. Τα τραγούδια χωρίζονται σε ενότητες ανά περιοχή και είναι αριθμημένα. Μετά τον εκάστοτε τίτλο, υπάρχει μια σύντομη περιγραφή, η οποία σχετίζεται με το περιεχόμενο των στίχων, καθώς και πολλές επεξηγήσεις των λέξεων, λόγω της ύπαρξης Καππαδοκικών γλωσσικών ιδιωμάτων. Η σημαντικότητα του βιβλίου έγκειται από την μια πλευρά στην ξένη γλώσσα για τον ίδιο τον ερευνητή και από την άλλη στην παλαιότητα των καταγραφών, στις οποίες σώζονται οι στίχοι των τραγουδιών σε μια εποχή πριν την Ανταλλαγή και τον ξεριζωμό. Έχουν καταγραφεί τα εξής άσματα, χωρίς καμία μελωδική αναφορά: «Η ειμαρμένη του Ακρίτη», «Η τύχη νεογάμβρου φονευθέντος υπό ιερέως», «Ο Γιαννάκης», «Κωνσταντίνος», «Έτερον εις Κωνσταντίνον», «Θρήνος εις την αγίαν Σοφίαν²¹», «Της Μαρούς το κάστρο», «Άγορος», «Ο ξένος και η πιστή του σύζυγος», «Μοιρολόγι εις τεθνεώτα πανδρεμένον», «Ο σκλάβος», «Κόρη αρραβωνιασμένη

²¹ Στο βιβλίο το «α» της λέξης «αγία» σημειώνεται με μικρό γράμμα.

και ο Χάρος», «Η πιστή σύζυγος», «Η μάνα και οι εννέα υιοί της», «Τουρκόπουλος και Ρωμηοπούλα», «Το πουλίν το παραπονεμένο» και «Ο Γιαννάκης».

Η τελευταία γραπτή πηγή στην οποία σημειώνονται με λεπτομέρεια τα τραγούδια της Συνασού είναι αυτή του Σωφρόνη Θ. Σωφρονιάδη, «Η Συνασός της Καππαδοκίας και τα δημοτικά της τραγούδια» (1958). Εκτός από τις σκιαγραφίες της κωμόπολης και το πολύ σημαντικό εθνογραφικό υλικό του βιβλίου, ο μουσικο-θεωρητικός κατέγραψε, κατηγοριοποίησε ανάλογα με το περιεχόμενο, σημείωσε τους στίχους και ανέλυσε το περιεχόμενό τους. Αποτελεί δηλαδή μια ολοκληρωμένη εικόνα του προηγούμενου αιώνα αναφορικά με τη μουσική της Συνασού από έναν ντόπιο λόγιο. Μετά από πλούσιες διηγήσεις για τον τόπο του και καταγραφή όλων των πτυχών της ζωής εκεί, ο Σ. Σωφρονιάδης έκανε αναφορές στο μουσικό σύστημα που ακολουθούνταν, χρησιμοποιώντας τους αρχαίους τρόπους, αναφέροντας όμως και τους βυζαντινούς ήχους. Το κάθε κομμάτι έχει συγκεκριμένο αριθμό και συνοδεύεται από τον τίτλο του, την ανάλυση του νοήματος και την περίοδο κατά την οποία άδονταν, όπως και αν η προέλευσή του είναι εντελώς σινασίτικη ή έχει ρίζες από άλλο μέρος. Και στα 33 τραγούδια υπάρχει πλήρης και εκτεταμένη καταγραφή των στίχων, ακόμα και μερικές παραλλαγές τους. Μετά την προσέγγιση του νοήματος των στίχων, υπάρχει ένα ένθετο με εναρμονίσεις και διασκευές για φωνή, χορωδία και πιάνο όλων των καταγεγραμμένων τραγουδιών. Κάτι τέτοιο φανερώνει από την μεριά του Σ. Σωφρονιάδη πως μοιράζεται την ίδια δίψα με τους προηγούμενούς του για την διάδοση της μουσικής παράδοσης του τόπου του, κάνοντάς τη προσιτή για ένα μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων, όπως πιανίστες/πιανίστριες, τραγουδιστές/τραγουδίστριες και χορωδούς.

Η λίστα των τραγουδιών της συλλογής του Σ. Σωφρονιάδη είναι η εξής: «Εβράδυν παληοβράδυν», «Το πάνω βήμα πάρτηκε», «Μάννα μ' ήρτεν η άνοιξη», «Σαν τη μάνα», «Άγιε μ' άϊ Γιωργί αφέντη μου», «Στου Γιαννάκη μου το γάμο», «Άλλο πέρασαν», «Ένα κομμάτι σύννεφο», «Θεούρανε, θεούρανε», «Φέξε, καλέ μου, φέξε», «Χάραξεν η Ανατολή», «Δύο ήλιοι, δύο φεγγάρια», «Αβαϊ αβαϊούτσικο», «Άγιε μ' άγιε μ' Κωνσταντίνε», «Φαρακλί, κλί, κλί», «Κορώνα, χελώνα», «Απόψη απόψη τα μεσάνυχτα», «Πάγω στου Προύσας τα βουνά», «Μηλίτσα μ' πούσαι στο γκρεμό», «Ζουρλαίνομαι, ζουρλαίνομαι», «Μπρε Μανώλη μπρε λεβέντη», «Ο

Κωνσταντίνος ο μικρός», «Κάτω στον Αγί' Γιάννη τον Θεολόγο», «Στα δέκα πέντε του Μαγιού», «Ο Αγί' Γιώργης και το τουρκάκι», «Η Παναγιώτα», «Τρι' άρχοντες», «Μάννα με τέσσερα παιδιά», «Ακρίτης κάστρον έχτισε», «Μαλαματένιος αργαλειός», «Ο σκλάβος αναστέναξε», «Εσύ που σέρνεις τον χορό» και «Εϊντατε ναϊπάμε στον Έϊ Βασίλη²²».

Όσον αφορά τις ηχητικές πηγές²³, είχα την μεγάλη χαρά να μου τραγουδήσει από μνήμης ο Κ. Βλασιάδης τα τραγούδια «Ο σκλάβος αναστέναξεν», «Ακρίτης κάστρον έχτισε», «Εβράδυν παλυοβράδυν», «Κάτω στον Αη Γιάννη τον Θεολόγο», «Άγιεμ' Αη Γιώργη αφέντη μου» και «Η πάνω βίγλα πάρτηκεν»²⁴, όπως πολύτιμη ήταν η ύπαρξη του βίντεο με την ηχογράφιση των καλάντων Πρωτοχρονιάς από το σωματείο «Η Νέα Σινασός». Ο Κ. Βλασιάδης προσπάθησε να διαδώσει τη μουσική του τόπου του σε όσο δυνατόν μεγαλύτερο ακροατήριο, με αποτέλεσμα να υπάρχουν σημαντικές εκτελέσεις των τραγουδιών και βιντεοσκοπημένοι χοροί στα πλαίσια εκπομπής στο κανάλι ΕΡΤ 1 (2003). Τα τραγούδια που περιλαμβάνονται στην εκπομπή είναι τα εξής: «Απόψε τα μεσάνυχτα», «Εσύ που σέρνεις τον χορό», «Ζουρλαίνομαι», «Μαλαματένιος αργαλειός», «Μάναμ' ήρτεν η άνοιξη» και «Σήμερις η σημερινή».

Η Δόμνα Σαμίου δημοσίευσε επίσης ερμηνείες Σινασίτικων τραγουδιών και άλλων μικρασιάτικων τραγουδιών στην ηχογραφημένη συναυλία με τίτλο «Τα παλαιά μου βάσανα». Η συλλογή δημοσιεύτηκε το 2005 και περιέχει δύο τραγούδια της Σινασού, μαζί με μια παραλλαγή μελωδίας για τον χορό *κόνιαλη*²⁵.

Μια επίσης πολύ σημαντική ηχητική πηγή ήταν η ηχογράφιση σε βινύλιο και κασέτα «Παραδοσιακά τραγούδια της Καππαδοκίας» (Εκπολιτιστικός Σύλλογος Ρωμηών Λάρισας, 1985) που μου χάρισε πρόθυμα ο Δ. Κατσίκας. Στόχος του εγχειρήματος ήταν να κρατηθεί ζωντανή η παράδοση της Καππαδοκίας και ιδίως του γειτονικού με την Σινασό χωριού Τζαλέλα και του χωριού Ποτάμια. Η ηχογράφιση περιέχει, μεταξύ άλλων, τραγούδια της Σινασού όπως «Μηλίτσα μ' πουσαι στον κρεμό», «Δύο ήλιοι, δύο φεγγάρια» και «Μαλαματένιος αργαλειός».

²² Φαρασιώτικα κάλαντα, ίσως άδονταν και στη Σινασό (Σωφρονιάδης, 1958).

²³ Η λίστα των ηχητικών πηγών βρίσκονται στην Βιβλιογραφία της εργασίας.

²⁴ Τα έξι αυτά τραγούδια είναι καταγεγραμμένα στις προαναφερθείσες συλλογές των Γ. Παχτίκου και Σ. Σωφρονιάδη.

²⁵ Καππαδοκικός χορός. Αναφέρεται σε επόμενο υποκεφάλαιο.

Το βινύλιο συνοδεύεται από σημειώσεις του Δ. Κατσίκας για τους συμμετέχοντες και τις συμμετέχουσες, φωτογραφικό υλικό των χωριών και επεξηγήσεις για το πώς και πότε χορεύονταν το εκάστοτε τραγούδι.

Δεν γίνεται να παραλειφθεί η έκδοση νέων και παλαιών ηχογραφήσεων του Κ.Μ.Σ (2002), στην οποία τραγουδούν Καππαδόκες και Καππαδόκισσες πρώτης γενιάς καθώς και νεότεροι τραγουδιστές και τραγουδίστριες παραδοσιακής μουσικής. Η ηχογράφηση συνοδεύεται από ένα ένθετο με κείμενα των Μ. Μερλιέ, S. Baud-Bovy, Μ. Δραγούμη και Θ. Μωραΐτη, πλούσια σε εθνογραφικά και εθνομουσικολογικά στοιχεία σχετικά με τα τραγούδια. Τα τραγούδια που σχετίζονται με τη Συνασό είναι τα εξής: «Κάτω στον Άι Γιάννη», «Σαν την μάνα»²⁶, «Απόψι τα μεσάνυχτα», «Ο σκλάβος αναστέναξεν», «Αγιώρ' Αγιώρ' αφέντη μου», «Μαλαματένιος Αργαλειός» και «Δυο ήλια δυο φεγγάρια».

Μια σύγχρονη ματιά στην Καππαδοκική και Συνασίτικη μουσική ανακάλυψα στο συγκρότημα οργανοπαιχτών «Κιόρ Τοπάλ» (Kior Topal). Επικοινωνώντας μαζί τους, κατάλαβα πως το έργο τους είναι να μοιράζονται την αγάπη τους για την μουσική παράδοση του Πόντου και της Καππαδοκίας με το κοινό, είτε μέσω συναυλιών, είτε μέσω ηχογραφήσεων και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Τα συνασίτικα τραγούδια που έχουν ερμηνεύσει με φωνή και με την προσθήκη οργάνων είναι τα «Απόψιν τα μεσάνυχτα», «Μάναμ ήρτεν η άνοιξη», «Πάγω στις Προύσας τα βουνά» και «Σήμερις η σημερινή». Στις ερμηνείες τους υπάρχει μια αναβίωση των τραγουδιών μέσω μιας καινούργιας προσέγγισης με τα όργανα, χωρίς να αλλοιώνεται η ταυτότητα των τραγουδιών.

Μετά από ανάγνωση των τίτλων, των στίχων και των μελωδικών γραμμών των τραγουδιών, είχα μερικές παρατηρήσεις, οι οποίες παρατίθενται στο επόμενο υπό-κεφάλαιο. Με μια αρχική ματιά, φαίνεται πως αν και όχι σε αφθονία, η μουσική της Συνασού έχει καταγραφεί είτε με τον τρόπο της ηχογράφησης, είτε με τον τρόπο του τραγουδίσματος των ντόπιων σε κάποιον ερευνητή, είτε με μια καταγραφή των στίχων. Οι διαφορές μεταξύ τους είναι κάτι λογικό και αναμενόμενο, καθώς οι πηγές προέρχονται από άτομα διαφορετικών γενεών και οικογενειών, πράγμα που καθιστά τις πιθανές διαφορές και παραλλαγές μια

²⁶ Στο ένθετο της έκδοσης το τραγούδι «Σαν την μάνα» αναφέρεται πως ανήκει στα τραγούδια του χωριού Ποτάμια.

πραγματικότητα. Άλλωστε, τα τραγούδια της Συνασού αποτελούν ακόμα ένα δείγμα προφορικής παράδοσης, αφού κυκλοφορούσαν από άτομο σε άτομο και αναπαράγονταν έπειτα από προσεκτική ακοή, καθώς εκείνη την εποχή το ραδιόφωνο δεν ήταν ακόμα διαδεδομένο (Wade, 2009).

4.2. Μουσικά θεωρητικά στοιχεία

Το μεγάλο κοινό στους ερευνητές της Καππαδοκικής μουσικής έγκειται στον τρόπο διαχείρισης και προβληματισμού γύρω από τις νότες των τραγουδιών. Ο Σ. Σωφρονιάδης δεν ταυτίζει το κάθε τραγούδι με μια κλίμακα, αλλά με τρόπους, χαρακτηρίζοντάς τους ως «αρχαίους συμμετρικούς» και «αρχαίους ασυμμετρικούς». Οι χαρακτηρισμοί αυτοί προκύπτουν μέσα από την δομή του κάθε τρόπου, δηλαδή την τοποθεσία στην οποία βρίσκονται οι τόνοι και τα ημιτόνια. Στο βιβλίο, χωρίζει τον κάθε τρόπο σε δύο μέρη, δηλαδή σε δύο τετράχορδα, αφού επαναλαμβάνει την τονική. Οι τρόποι που αναφέρονται είναι ο δωρικός (από μι), ο υποδωρικός (από λα), ο φρυγικός (από ρε), ο υποφρυγικός (από σολ), ο λυδικός (από ντο), ο υπολυδικός (από φα) και ο μιξολυδικός (από σι). Οι τρόποι αυτοί περιέχουν νότες φυσικές, δίχως αλλοιώσεις και γι' αυτό όταν ο καταγράφων εντόπιζε αλλοιώσεις σε ένα τραγούδι τις σημείωνε δίπλα σε κάθε τρόπο.

Ο Γ. Παχτικός αναφέρθηκε επίσης στους αρχαίους ελληνικούς τρόπους, παραθέτοντάς τους μαζί με τους αντίστοιχους βυζαντινούς φθόγγους (Εικόνα 3).

Τεχνικὴ μθ'

ΥΠΟΔΩΡΙΟΣ

ΥΠΟΦΡΥΓΙΟΣ

ΥΠΟΛΥΔΙΟΣ

ΔΩΡΙΟΣ

ΦΡΥΓΙΟΣ

ΛΥΔΙΟΣ

ΜΙΞΟΛΥΔΙΟΣ

δ'

Εικόνα 3. Οι αρχαίοι ελληνικοί τρόποι (Παχτικός, 1905).

Στην εργασία αποφάσισα να συμβουλευτώ το θεωρητικό μέρος των βιβλίων των Σ. Σωφρονιάδη και Γ. Παχτικού αλλά και να βασιστώ στην λογική των τονικών χώρων, του ακούσματος αλλά και των αρχαίων τρόπων, δηλαδή να μελετήσω την κάθε περίπτωση μελωδίας ξεχωριστά και με όσο γίνεται λιγότερες αλλοιώσεις από τις ηχητικές πηγές, με εκτίμηση των παλαιότερων καταγραφών. Αυτό έγινε στα πλαίσια μιας προσπάθειας να δοθεί χώρος για περαιτέρω προβληματισμούς και στα πλαίσια μη-περιορισμού της μελωδικής ταυτότητας του κάθε άσματος.

Η μελωδία στο Συνασίτικο τραγούδι φαίνεται να έχει δεχτεί επιρροές από την εκκλησιαστική μουσική. Για παράδειγμα, τα κάλαντα είναι μια κλασική περίπτωση ενσωμάτωσης στοιχείων της εκκλησιαστικής μουσικής σε ένα

τραγούδι που αποτελεί κομμάτι ενός εθίμου, μιας γιορτής (Δραγούμης, 2015). Τα τραγούδια μπορούν να ταυτιστούν με το διατονικό γένος της εκκλησιαστικής μουσικής και παρά την καταγραφή τους μέσω της δυτικής σημειογραφίας, στις ηχογραφήσεις υπάρχουν στοιχεία ψαλτικής ερμηνείας. Για παράδειγμα, στην ερμηνεία του τραγουδιού «Μάνα μ' ήρτεν η άνοιξη»²⁷, οι Κιόρ Τοπάλ, στα σημεία όπου η μελωδία ακολουθεί μια καθοδική πορεία, δίνουν την αίσθηση πως η τονική νότα «τραβάει» την προηγούμενη, με αποτέλεσμα να ακούγεται χαμηλωμένη. Αυτό συμβαίνει λιγότερο συχνά σε άσματα τα οποία θα μπορούσαν να ταυτιστούν με το άκουσμα μιας μείζονας κλίμακας, όπως, για παράδειγμα, το τραγούδι «Μαλαματένιος αργαλιός». Το συγκεκριμένο τραγούδι, θυμίζει κάθε άλλο παρά τραγούδι με καταγωγή από την Ανατολή. Θα μπορούσε κάποιος ακροατής/ακροάτρια να θεωρήσει πως είναι νησιωτικής προέλευσης, από κάποιο νησί του Αιγαίου, λόγω της χαρμόσυνης και γρήγορης μελωδίας, σε συνδυασμό με τον αρχαίο Λύδιο τρόπο (Παχτικός, 1905, 3-4).

Ακούγοντας τα τραγούδια της Σινασού συνειδητοποίησα πως το ημιτόνιο και το τριημιτόνιο είναι αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής της, κάτι που είναι λογικό, αφού αποτελεί κομμάτι της μουσικής της Μ. Ασίας (Baud-Bovy, 2007, 38). Κάθε τραγούδι βασίζεται σε έναν τρόπο, συνήθως διατονικό, με ελάχιστες αλλοιώσεις.



Εικόνα 4

Παρατήρησα πως υπάρχουν αλλοιώσεις οι οποίες εμφανίζονται αργότερα στο τραγούδι, ίσως για να δώσουν μια έμφαση. Για παράδειγμα, στο τραγούδι «Η πάνω βίγλα πάρτηκεν» στην αρχή το μι δεν παρουσιάζει κάποια αλλοίωση (Εικόνα 5).

²⁷ Ο Γ. Παχτικός έχει καταγράψει το τραγούδι στον αρχαίο δώριο τρόπο. Οι Κιόρ Τοπάλ ακολουθούν ακριβώς την μελωδία της καταγραφής (<https://www.youtube.com/watch?v=MFJp7GVB7n4>).

Έπειτα όμως, στο τέλος του τραγουδιού το μι είναι αλλοιωμένο προς τα κάτω, ακολουθεί μια καθοδική πορεία προς τον φθόγγο ρε (Εικόνα 5).

16

τέ- τρα- κό- σια σή- η- μα- ντρα, κι-ε ξή- ντα κά- λο-

20

γέ- ρους.

Εικόνα 5

Τα τραγούδια της Σινασού αρχίζουν από την τονική, την πρώτη νότα του εκάστοτε τρόπου και συνήθως τελειώνουν σε αυτή. Αυτό όμως δεν συμβαίνει πάντα, όπως μπορούμε να δούμε στην περίπτωση των κάλαντων Πρωτοχρονιάς (Εικόνες 6 και 7). Τα κάλαντα βρίσκονται γύρω από τον δωρικό (από μι) αλλά αρχίζουν και τελειώνουν στη νότα ρε.

Σ' ε- ε- νο- ο- ο- σε

Εικόνα 6. Η αρχή από τα κάλαντα Πρωτοχρονιάς.

11

μέ- ε- νος ή- ταν η λύ- ρα του πα-
 σμέ- ε- νη που τρα- γου- δού- σε κι έ- λε-
 χρό- ο- νος Ά- γιος Βα- σί- λης έ- ρχε-
 λιά

15

λιά

Εικόνα 7. Τελευταία μέτρα από τα κάλαντα Πρωτοχρονιάς.

Το κάθε τραγούδι της Συνασού είχε περιορισμένο αριθμό φθόγγων, γύρω στους πέντε ή έξι, χωρίς να υπάρχει χρήση όλων των φθόγγων ενός τρόπου. Η χρωματικότητα υπάρχει, στα πλαίσια του «περάσματος» από συλλαβή σε συλλαβή. Όμως, τα τραγούδια της χαρακτηρίζονται από κοντινά διαστήματα, όπως τα δευτέρας, τρίτης και τέταρτης. Σπανιότερα, όταν υπάρχει ένας τονισμένος στίχος, μπορούμε να διακρίνουμε και μεγαλύτερα διαστήματα (Εικόνα 8).

A- κρί- της κά- στρον έ- ε- χτι- σε- ε- ε- ε-
 Κα- λως ας ήρ- θες Χά- α- ρε μου ου- ου- ου
 Έ- γω για τον α- κρί- ι- τη σου ου- ου- ου
 Χά- ρος να μη- ην το- ον εύ- ρει, δι-

Εικόνα 8. Διάστημα πέμπτης ανάμεσα στη νότα σολ και στη νότα ρε.

Πολλά ντόπια τραγούδια έμοιαζαν πολύ μελωδικά, για τον λόγο ότι μέσα στα χρόνια γίνονταν παραλλαγές των ίδιων τραγουδιών, συχνά με διαφορετικούς στίχους. Συνάντησα δύο τέτοιες περιπτώσεις. Η πρώτη περίπτωση αφορά τα τραγούδια «Άγιεμ' Αη Γιώργη αφέντη μου» και «Ακρίτης κάστρον έχτισε». Τα τραγούδια παρά το διαφορετικό περιεχόμενο των στίχων, μοιράζονται την ίδια μελωδία (Εικόνες 7 και 8). Οι μελωδίες κατά την ερμηνεία του Κ. Βλασιάδη είναι ίδιες, όμως στις καταγραφές υπάρχουν αρκετές διαφορές όσον αφορά τα διαστήματα της μελωδικής γραμμής για το πρώτο κομμάτι (Σωφρονιάδης, 1958, 264).

Ά- γιεμ Αη Γιώργ' α- φέ- ε- ντη μου- ου- ου- ου
 Έ- χω μια χά- ρη να- α- σε πώ- ω- ω- ω
 που βρι- σκε- ται στην χώ- ω- ρα μα- α- α- ας
 Ό- ταν σα δει κα- νέ- ε- να νε- ε- ε- ε
 χρου- sé μου κα- α- βα- α- λά- ρη αρ-

Εικόνα 9. Η αρχή του τραγουδιού «Άγιεμ' Αη Γιώργη αφέντη μου».

Φαίνεται επίσης πως, αν συγκρίνουμε και το τραγούδι «Ο σκλάβος αναστέναξε»²⁸ με τον «Μαλαματένιο αργαλειό», θα βρούμε πολλά κοινά στην μελωδία τους, από τον πρώτο κιόλας στίχο. Ίσως αυτό υποδηλώνει μια τάση ταύτισης των τραγουδιών μεταξύ τους ώστε να αντιμετωπιστεί η δυσκολία της απομνημόνευσης ενός τέτοιου όγκου μελωδιών των παραδοσιακών ασμάτων. Αν κάτι τέτοιο ισχύει, δεν θα πρέπει να μας προκαλεί έκπληξη, καθώς πέρα από τις καταγραφές του παρελθόντος, η ζωή στη Σινασό σταμάτησε το 1924 για τους ντόπιους. Έπειτα από την εγκατάστασή τους στην Ελλάδα, πολλές μελωδίες ενδέχεται να παραλλάχθηκαν, ακόμα και να εμπλουτίστηκαν από τα ελληνικά μουσικά ιδιώματα της εποχής.

Η εντοπιότητα του κάθε τραγουδιού της Σινασού σε αυτή την περίπτωση δεν εξαρτάται πάντα μόνο από τη μελωδία, καθώς υπήρχαν επιρροές από την Κωνσταντινούπολη σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής στην κωμόπολη, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο και όπως επιβεβαιώνεται από κάθε πηγή σε σχέση με την ζωή στη Σινασό. Η μεγάλη διαφορά ενός καθαρά σινασίτικου τραγουδιού από ένα τραγούδι είτε άλλης περιοχής, είτε προσαρμοσμένο με τα χρόνια στη Σινασό, φαίνεται περισσότερο στη χρήση της γλώσσας και στο νοηματικό περιεχόμενο. Τόσο για τους στίχους των τραγουδιών, όσο και για τον ρυθμό τους θα αναφερθώ στα επόμενα υπο-κεφάλαια.

4.3 Ο στίχος

4.3.1 Παρατηρήσεις για τη γλώσσα και το περιεχόμενο των τραγουδιών

Η ελληνική γλώσσα επικρατούσε φανερά στην Καππαδοκική επικράτεια, χωρίς αυτό να σημαίνει πως τα τραγούδια της Καππαδοκίας δεν χαίρουν στοιχεία της Καππαδοκικής ντοπιολαλιάς. Η Σινασός, στο μεγαλύτερο κομμάτι της, ήταν ελληνόφωνη και οι κάτοικοί της χρησιμοποιούσαν λέξεις και φράσεις με ρίζες

²⁸ Ερμηνεία του Κ. Βλασιάδη τον Φεβρουάριο του 2023, στην οικία του (βλ. στο παράρτημα «Μεταγραφές».

στην Ανατολή ή στις αραβόφωνες γλώσσες, πράγμα αναμενόμενο από τους αιώνες επαφής με τις αραβόφωνες γλώσσες.

Το αλφάβητο με το οποίο έγραφαν, μιλούσαν και τραγουδούσαν στη Σινασό ήταν το ελληνικό αλφάβητο. Άλλωστε, στα σχολεία της Σινασού τα παιδιά διδάσκονταν την ελληνική γλώσσα (Σαραντίδης, 1899, 53). Η χρήση των λέξεων είχε μερικές παραλλαγές σε σχέση με τα τραγούδια της Ελλάδας, όμως για ένα άτομο εξοικειωμένο με την καθαρεύουσα γλώσσα, η οποία χρησιμοποιούταν τον προηγούμενο αιώνα στον ελληνικό χώρο, τα τραγούδια της Σινασού είναι πλήρως κατανοητά.

Το στοιχείο που κάνει ξεχωριστούς τους στίχους των σινασίτικων τραγουδιών δεν είναι μόνο το περιεχόμενο, αλλά και οι στίχοι καθαυτοί, καθώς περιέχουν ιδιοματισμούς της περιοχής. Συνηθισμένη πρακτική ήταν η αφαίρεση φωνήεντων στο τέλος των λέξεων, με αποτέλεσμα μερικά σύμφωνα να καταλήγουν μετέωρα, όπως στον στίχο «Άγιεμ' Αη Γίωργ' αφέντη μου» του ομότιτλου τραγουδιού. Το συγκεκριμένο τραγούδι, όπως και τα περισσότερα στη Σινασό, διαθέτουν μικρές παραλλαγές στον τίτλο τους. Μερικά άτομα δηλαδή το γνωρίζουν ως «Αγιώρ' Αγιώρ' αφέντη μου», τίτλος που συναντάται στις ηχογραφήσεις της Μέλπως Μερλιέ, ενώ η εκδοχή «Άγιεμ' άϊ Γιωργί' αφέντη μου» συναντάται στις καταγραφές του Σ. Σωφρονιάδη. Ο κάθε τίτλος φέρει μια διαφορετική εικόνα σε σχέση με τα σύμφωνα, καθώς και παραλλαγές. Φυσικά, το ίδιο ισχύει και για πιο γνωστά τραγούδια, όπως το τραγούδι «Μαλαματένιος αργαλειός», το οποίο συναντάται με πληθώρα εκδοχών ορθογραφίας, με μια ενδιαφέρουσα περίπτωση να προσθέτει το σύμφωνο «γ», κάνοντας την λέξη «μαλαματένιος» να ακούγεται ως «μαγλαματένιος». Εδώ φαίνεται πως εκτός από αφαιρέσεις και συμπύξεις των συμφώνων, υπάρχουν και προσθήκες, ενδεχομένως λόγω της μεταφοράς των τραγουδιών από στόμα σε στόμα.

Δεν θα μπορούσα να μην αναφερθώ στις επιρροές της τουρκικής γλώσσας στα παραδοσιακά τραγούδια. Υπάρχουν δύο ήδη επιρροών: εκείνες που μεταφέρουν αυτούσιες τις τούρκικες λέξεις, με αποτέλεσμα την εισαγωγή τους στα τραγούδια και εκείνες που έχουν ως αποτέλεσμα την οικειοποίηση λέξεων της τουρκικής γλώσσας. Η οικειοποίηση αφορά την μετατροπή τουρκικών λέξεων σε ελληνικές, ένας εξελληνισμός των ακουσμάτων της περιοχής. Ως γνωστόν, στην Σινασό

κατοικούσαν και τουρκόφωνοι άνθρωποι, οι οποίοι δεν ήταν αποκομμένοι από την κοινωνία. Επομένως, ορισμένες λέξεις εντάχθηκαν ομαλά στα παραδοσιακά τραγούδια και άλλες φαίνεται να «ξεχωρίζουν». Τέτοια παραδείγματα αποτελούν στίχοι από το τραγούδι «Μαλαματένιος αργαλειός», στο οποίο υπάρχουν προσθήκες της λέξης «αμάν»²⁹, μιας λέξης χωρίς ελληνικές ρίζες. Στη Σινασό βέβαια οι περιπτώσεις χρήσης αυτοτελών λέξεων από την τουρκική γλώσσα δεν ήταν κάτι σύνηθες.

Πέρα από τους ιδιωτισμούς της Καππαδοκίας, θα ήθελα να επιμείνω στην χρήση της γλώσσας καθαυτής, σε σχέση με την καθημερινότητα στη Σινασό. Όπως έχει ειπωθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι Σινασίτες και οι Σινασίτισσες ήταν προσωπικότητες που ασχολούνταν με την γνώση, με τις Σινασίτισσες να εισέρχονται τελευταίες στον χώρο της μάθησης, το σχολείο. Θα περίμενε κανείς πως σε μια τόσο μικρή κοινωνία, η γλώσσα των τραγουδιών θα ήταν αρκετά απλοποιημένη, ώστε να διατηρείται η ευκολία της απομνημόνευσής τους. Μελετώντας τους στίχους των καταγεγραμμένων τραγουδιών μπορεί να διαπιστωθεί πως ο όγκος των στίχων αλλά και η ποσότητα των τραγουδιών τα οποία διατηρούσαν ζωντανά στον χρόνο στην κωμόπολη, είναι αρκετά μεγάλη.

Οι θεματικές ενότητες των τραγουδιών μπορούν να αναλυθούν διεξοδικά, με αποτέλεσμα να είναι πολλές σε αριθμό. Ωστόσο, αν τα τραγούδια κατανεμηθούν ανά περίσταση, σίγουρα μπορούμε να πούμε πως υπήρχαν τα τραγούδια για τις θρησκευτικές εορτές, τα τραγούδια για τις εύθυμες περιστάσεις, τα μοιρολόγια, τα ηρωικά, ακριτικά τραγούδια. Όμως αν γίνει κάτι τέτοιο, σίγουρα στην κατηγορία των τραγουδιών για τον γάμο, μια χαρούμενη περίσταση για τον άνθρωπο, θα πρέπει να ενταχθούν και τα τραγούδια αποχαιρετισμού της νύφης, τα οποία είχαν χροιά μοιρολογιού, όπως έγινε αναφορά στο προηγούμενο κεφάλαιο. Επομένως, ίσως στην περίπτωση της Σινασού, έχει περισσότερη αξία η αντιμετώπιση του κάθε τραγουδιού ως μια ξεχωριστή περίσταση για τον λόγο ότι τα Σινασίτικα τραγούδια έχουν έντονους συμβολισμούς και ποιητικότητα. Οι πολλαπλοί συμβολισμοί, η ποιητική πολυπλοκότητα αλλά και η ποσότητα των

²⁹ Ηχογράφιση της Μέλπως Μερλιέ, ένθετο έκδοσης, σελ. 57, (2002).

στίχων καθιστούν το κάθε τραγούδι ενδιαφέρον για ερμηνεία και ανάγνωση, με την υποψία πως μπορεί να ενταχθεί σε πάνω από μια κατηγορία τραγουδιών.

Ας πάρουμε ως παράδειγμα τους στίχους του τραγουδιού «Εβράδυν παλιοβράδυν»³⁰:

*«Εβράδυν παλιοβράδυν κι ό'λιος έδυνε,
Κι όρθιος ο Γιαννάκης πάει στο ξύβουνο,
Στο ξύβουνο πίσω εν' ένα πεγάδ',
Εκεί είνεν'ο Γιαννάκος, αχ Γιαννάκο μου,
Δεμένος, σκοτωμένος και ορεικείμενος³¹,
Άγγελος σκορπισμένος και αναγνώριστος,
Γιαννάκο μ' να χες μάνα, να χες κι αδερφή,
Να χες και μια καλήτσα να σε έκλαιγε...»*

Το τραγούδι είναι σε δωρικό τρόπο του αρχαίου συστήματος τρόπων (Σωφρονιάδης, 1958, 203), με το πρώτο τετράχορδο να έχει μερικές αλλοιώσεις, με αποτέλεσμα το τραγούδι να έχει μια τάση προς τα κάτω, μια καθοδική πορεία, ταιριαστή προς τον τιμώμενο πεσμένο ήρωα του άσματος.

Προχωρώντας στο νοηματικό περιεχόμενο των στίχων, φαίνεται πως το τραγούδι αποτελεί μια παραλογή³², μια ιστορία που αφορά τον Γιαννάκο, χαϊδευτική παραλλαγή του ονόματος «Γιάννης», ο οποίος ήταν πολεμιστής στην Καππαδοκία. Ο ηρωικός χαρακτήρας του τραγουδιού εμφανίζεται ακόμα και

³⁰ Εδώ σημειώνονται οι στίχοι όπως καταγράφηκαν από την ερμηνεία του Κ. Βλασιάδη. Το τραγούδι σε άλλες καταγραφές αναγράφεται και ως «Εβράδυν παλυοβράδυν».

³¹ Ορεικείμενος = βρίσκεται ξαπλωμένος ρε ορεινό σημείο.

³² Κατηγορία παραδοσιακών τραγουδιών που χαρακτηρίζει έντονα τον ελληνικό χώρο. Τα τραγούδια είναι ποιήματα με πολλούς στίχους, στα οποία υπάρχει αφηγηματικός χαρακτήρας και είναι εμφανές το στοιχείο του «παραλόγου» και του υπερφυσικού» (Παρίσης, 2023). <http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/4716/Lexiko-Logotechnikon-Oron-Gymnasiou-Lykeiou-html-apli/index14.htm>.

στην πρώτη στροφή³³ μέσω της μαρτυρίας για τον τόπο στον οποίο σκοτώθηκε ο ήρωας. Το τραγούδι, όπως και πολλά άλλα τραγούδια στη Σινασό, δίνει πολύ μεγάλη έμφαση στον στενό οικογενειακό κύκλο και περισσότερο στο πρόσωπο της μητέρας, το οποίο έχαιρε αυξημένου σεβασμού στην κοινότητα.

Στην παραλλαγή του τραγουδιού από τη Σινασό φαίνεται πως κυριαρχεί ένα πνεύμα έντονης περιγραφικότητας, με έμφαση στην λεπτομέρεια για την κατάσταση και την τοποθεσία του ήρωα. Μαζί με τις φράσεις-κλειδιά που στοχεύουν στην ανάδειξη του οδυρμού (αχ Γιαννάκο μου, να σε έκλαιγε), τα επίθετα που χρησιμοποιούνται στοχεύουν στη δημιουργία μιας συμπονετικής διάθεσης αλλά και ένα αίσθημα περηφάνιας για τον πεσμένο μαχητή. Με την ανάγνωση των υπόλοιπων στίχων του τραγουδιού³⁴ διαπιστώνεται πως ο Γιαννάκος είναι θύμα ενός πολέμου και συγκεκριμένα την εποχή που η Καππαδοκία δέχονταν επιδρομές, πολλούς αιώνες πριν την καταγραφή του τραγουδιού στον 20^ο αιώνα. Φαίνεται πως γίνεται αναφορά σε γεγονότα που διαδραματίστηκαν αιώνες πριν, χωρίς όμως να λείπει η αναφορά προς τον εχθρό: «και ο τούρκος³⁵ πονηρός ην και τη νύχτα πολεμά». Η νύχτα λοιπόν και το φοβερό πράγμα που συνέβη στο πέρας της, ο θάνατος του Γιαννάκου, είναι και ο λόγος που το τραγούδι μπορεί να ονομάζεται με τον συγκεκριμένο τίτλο.

Πέρα από το περιεχόμενο καθαυτό, οι πληροφορίες που μπορούν να αντληθούν από ένα τραγούδι και να αποτελέσουν ύστερα στοιχεία σημαντικής ιστορικής και εθνογραφικής σημασίας είναι αρκετές. Αρχικά, φαίνεται πως ο πόλεμος ήταν κομμάτι που επηρέασε την πορεία της Σινασού, ακόμα και αν δεν υπάρχουν ακριβείς ιστορικές περιγραφές για τα γεγονότα της εκάστοτε πολεμικής σύρραξης. Όμως, αυτό δεν αναιρεί το γεγονός πως η Σινασός αποτελούσε έναν οικισμό στον οποίο οι άνθρωποι υπέφεραν συχνά από απώλειες των δικών τους ανθρώπων, εξαιτίας των διαταραχών στην περιοχή. Κάπως έτσι μπορεί να «δικαιολογηθεί» ο όγκος στίχων με θρηνητικό, δυσάρεστο περιεχόμενο. Ο πόνος φαίνεται πως μεταφέρθηκε από το στόμα μιας γενιάς στην άλλη και ίσως μάλιστα

³³ Ο ολόκληρος αριθμός των στροφών δεν παρουσιάζεται εδώ καθώς ο Κ. Βλασιάδης παρουσίασε μόνο τους αναγραφόμενους. Η πηγή για τους πλήρεις στίχους αποτελεί το βιβλίο του Σ. Σωφρονιάδη (Σωφρονιάδης, 1958).

³⁴ Οι στίχοι που είναι καταγεγραμμένοι από τον Σ. Σωφρονιάδη (1958).

³⁵ Η λέξη σημειώνεται στην πρωτότυπη πηγή με μικρό πρώτο γράμμα αντί για κεφαλαίο.

να αποτέλεσε ο ίδιος ένα μέσο ιστορικής καταγραφής, έτσι ώστε να γνωρίζουν οι νεότεροι και οι νεότερες για τους παλιούς πολέμους. Για τον λόγο αυτό, ενδεχομένως στην πραγματικότητα το τραγούδι «Εβράδυν παλιοβράδυν» να αποτελεί πέρα από ένα Ακριτικό και αρχαίο άσμα της Καππαδοκίας, μια πηγή βιωμάτων μιας παλαιότερης γενιάς ανθρώπων.

Σε αντίθεση με το προηγούμενο τραγούδι, αξίζει να αναλυθεί και το περιεχόμενο ενός τραγουδιού που αφιερώθηκε στην θρησκευτική εορτή του Αγίου Γεωργίου αλλά δεν χορεύονταν, ήταν δηλαδή ένα καθαρά τιμητικό άσμα και μπορεί να χαρακτηριστεί ως «επιτραπέζιο», λόγω ακριβώς της απουσίας του χορού, κάτι που συνειδητοποίησε και ο Μ. Δραγούμης στο μουσικολογικό ένθετο που συνοδεύει τις παλιές και νέες ηχογραφήσεις των Καππαδοκικών τραγουδιών του Κ.Μ.Σ. Το τραγούδι βρίσκεται σε διατονική κλίμακα της νότας ρε και φέρει αλλοίωση με καθοδική πορεία στην έκτη του νότα. Το τραγούδι έχει τίτλο «Άγιεμ' Άη Γιώργη αφέντη μου» (συναντάται και με άλλη ορθογραφία, αλλά και με την παραλλαγή «Αγιώρ' Αγιώρ' αφέντη μου») και ακολουθεί ένα μέρος του συνόλου των στίχων³⁶ του:

«Άγιεμ' Άη Γιώργη αφέντη μου,

Χρυσέ μου καβαλάρη,

Αρματωμένος με σπαθί και με χρυσό κοντάρι.

Έχω μια χάρη να σε πω και να σε αντιβάλλω,

Όσο για κείνο το θεριό, τον δράκο το μεγάλο,

Που βρίσκεται στη χώρα μας σ' ένα βαθύ πεγάδι

Και δεν αφήνει άνθρωπο στάγμα νερού να πάρει...»

Εδώ φαίνεται πως υπάρχουν γλωσσικές ομοιότητες με το προηγούμενο τραγούδι, όπως η έντονη χρήση χαρακτηρισμών προς το τιμώμενο πρόσωπο του άσματος, τον Άγιο Γεώργιο (αρματωμένος, αφέντης). Η τάση για ενδελεχή περιγραφή παραμένει ίδια, ωστόσο υπάρχει ένα στοιχείο που συμβαίνει πιο έντονα στο

³⁶ Οι στίχοι εδώ αναγράφονται όπως τους ερμήνευσε ο Κ. Βλασιάδης.

δεύτερο τραγούδι, το οποίο είναι η οπτική γωνία της αφήγησης. Η οπτική γωνία είναι ο τρόπος με τον οποίο ο αφηγητής αλληλοεπιδρά με την ιστορία και το πόσα στην πραγματικότητα γνωρίζει για αυτή. Ενώ στο πρώτο τραγούδι ο αφηγητής ήταν περισσότερο στην κατηγορία του αφηγητή παντογνώστη³⁷. Στο δεύτερο υπάρχει μεγαλύτερη συμμετοχή του αφηγητή, καθώς παρακαλεί τον Άγιο Γεώργιο να βοηθήσει την κοινότητά του σε ένα πρόβλημα που αντιμετωπίζει, άρα πρόκειται για αφηγητή-άνθρωπο και ομοδιηγητικό αφηγητή, δηλαδή γνωρίζει όσα είναι ανθρωπίνως δυνατόν και συμμετέχει ο ίδιος στην ιστορία. Στα τραγούδια της Συνασού λοιπόν υπάρχει μεγάλη διηγηματική ποικιλία, πέρα από θεματικό πλούτο σε κάθε περίπτωση τραγουδιού.

Η ίδια η ιστορία του τραγουδιού μπορεί επίσης να μας προσφέρει κάποιον αριθμό στοιχείων για τον πολιτισμό της Συνασού. Φαίνεται πως πρόκειται ξανά για ένα τραγούδι με ηρωικό χαρακτήρα, καθώς εξυμνεί τα κατορθώματα του Αγίου Γεωργίου, περιγράφοντας την επιβλητική και δυναμική του παρουσία. Ο εχθρός, σε αυτή την περίπτωση, είναι ένας δράκος, ο οποίος δεν επιτρέπει τους ανθρώπους να πλησιάζουν το πηγάδι από το οποίο αντλούν το νερό, ένα πολύτιμο αγαθό για την Καππαδοκία. Άλλωστε, η έλλειψη νερού, η ανομβρία για τον Καππαδοκικό λαό ήταν κάτι σύνηθες, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Επιστρέφοντας στον χαρακτήρα του δράκου, φαίνεται πως είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον Άγιο Γεώργιο, καθώς ο δεύτερος σκοτώνει τον πρώτο σύμφωνα με τον Ορθόδοξο Χριστιανισμό. Βλέποντας επίσης την καταγραφή του ίδιου τραγουδιού από τη Μέλπω Μερλιέ (ΚΜΣ, 2002), μπορεί να διαπιστωθεί η σύνδεση του Αγίου Γεωργίου με τον δράκο, στους στίχους «σηκώθηκε ο Αγιώργιος σαν παραλογισμένος, μια κονταριά τον χτύπησεν (τον δράκο) σαν που ήταν μαθημένος...». Η λέξη «μαθημένος» επιβεβαιώνει την παραπάνω σύνδεση των δύο.

Παρατηρώντας και την καταγραφή του τραγουδιού από τον Γ. Παχτίκο, φαίνεται πως οι στίχοι παραλλάχθηκαν και αφορούσαν την απαγωγή μιας Καππαδόκισσας από έναν Τούρκο. Σε αυτή την περίπτωση το τραγούδι έχει παρακλητικό

³⁷ Ο αφηγητής παντογνώστης γνωρίζει τα πάντα γύρω από την ιστορία, χωρίς να συμμετέχει αρκετά ενεργά σε αυτή.

χαρακτήρα και μοιάζει με προσευχή, καθώς η κοπέλα ζητάει την προστασία του Αγίου Γεωργίου από τον επίδοξο απαγωγέα της. Η γλώσσα του τραγουδιού σε αυτή την καταγραφή φαίνεται περισσότερο δραματική και μάλιστα υπάρχει διάλογος ανάμεσα στην κοπέλα και τον απαγωγέα. Φαίνεται λοιπόν πως τα Συνασίτικα τραγούδια μπορούν να ποικίλουν κατά πολύ σε σχέση με τους στίχους, ακόμα και αν η μελωδία είναι σχεδόν ίδια ή αυτούσια. Η ανάγκη μοιάζει να επηρεάζει σημαντικά το στιχουργικό περιεχόμενο των τραγουδιών, με αποτέλεσμα τις πολλές και διαφοροποιημένες εκδοχές τους. Βέβαια, η ανάγκη πιστεύεται πως είναι κάτι που ανέκαθεν ωθούσε και ωθεί τον άνθρωπο στην έκφραση μέσω της τέχνης, να ενσωματώνει τα πάθη και τις ανασφάλειές του στο τραγούδι.

4.3.2 Δομικά στοιχεία του στίχου

Ο στίχος στο Καππαδοκικό τραγούδι διακατέχεται από ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά. Η ομοιοκαταληξία είναι κάτι που δεν θα μπορούσε με ευκολία να υπάρχει στην περιοχή και αποτελεί ένα χαρακτηριστικό που σίγουρα δεν είναι στοιχείο αυτών των τραγουδιών. Βέβαια, σε μερικές περιπτώσεις εντοπίζεται ένα είδος ομοιοκαταληξίας, η ζευγαρωτή, δηλαδή η ομοιοκαταληξία κατά την οποία ο πρώτος με τον δεύτερο στίχο έχουν ίδιο φωνήεν στην κατάληξή τους, όπως ο τρίτος με τον τέταρτο και τα λοιπά. Η ομοιοκαταληξία που προκαλεί την ίδια κατάληξη σε όλους τους στίχους είναι κάτι που σπανίζει σε αυτά τα τραγούδια, σε αντίθεση με τον πιο απελευθερωμένο από τις ίδιες καταλήξεις, στίχο, ο οποίος όμως μπορεί συμπωματικά να καταλήγει στο ίδιο φωνήεν με αυτούς που έπονται. Υπάρχει μεγάλη πιθανότητα της χρήσης του αυτοσχεδιασμού από τον λαό της Καππαδοκίας, με αποτέλεσμα το συγκεκριμένο αποτέλεσμα αναφορικά με τις καταλήξεις των στίχων.

Τα περισσότερα τραγούδια της Καππαδοκίας είναι παραλογές, έχουν έναν χαρακτήρα διήγησης και μια ποιητικότητα, χαρακτηριστικό που υπερτονίζεται από τον ένα και μόνο στίχο της κάθε στροφής. Αυτό συνδέεται άρρηκτα με την μελωδία, η οποία επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια για κάθε επόμενο στίχο-στροφή. Το αποτέλεσμα της έντονης αυτής, επαναλαμβανόμενης χρήσης της ίδιας

μελωδίας έχει ως αποτέλεσμα μια αισθητική «μυσταγωγίας» και προκαλεί μια εντύπωση «αυστηρότητας» (Baud-Bovy, 2007, 25-26). Ακούγοντας ένα Καππαδοκικό τραγούδι, μπορεί εύκολα να διαπιστωθεί πως ο χαρακτηρισμός του ηχητικού αποτελέσματος ως «αυστηρό» μπορεί να οφείλεται στην έντονη επιρροή των τραγουδιών από την βυζαντινή μουσική, η οποία φαίνεται στον σοβαρό και αφηγηματικό χαρακτήρα, σε συνδυασμό με την ύπαρξη μιας τάσης προς την προσευχή και την απόδοση του σεβασμού, μέσω των λέξεων, σε άγια αλλά και σημαντικά πρόσωπα για την ιστορία του τόπου

Εκτός από το στοιχείο της επανάληψης, ένας Καππαδοκικός στίχος μπορεί να είναι είτε τούρκικος ενδεκασύλλαβος³⁸, είτε δωδεκασύλλαβος τροχαϊκός, είτε δεκαπεντασύλλαβος τροχαϊκός. Με τον όρο «τροχαϊκός» εννοείται η σύνδεση μια τονισμένης συλλαβής με μια μη-τονισμένη, ενώ στον ιαμβικό στίχο συνδέεται μια «άτονη» συλλαβή με μια τονισμένη (Παξιμαδάκη, 2015). Στη Σινασό συναντάμε κυρίως δωδεκασύλλαβα και δεκαπεντασύλλαβα τραγούδια, σε τροχαϊκό αλλά και σε ιαμβικό στίχο.

4.3.3 Παραλλαγές

Κάθε τραγούδι έχει καταγραφεί με έναν δικό του τίτλο, ο οποίος πηγάζει σχεδόν πάντα από τον πρώτο στίχο του τραγουδιού. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο τίτλος πολλές φορές είναι διαφορετικός στην εκάστοτε καταγραφή, χωρίς όμως να έπεται αλλότρια μελωδία. Άλλωστε, η προφορική παράδοση και η διαιώνιση πληροφοριών ενός τραγουδιού, όπως ο τίτλος, μπορούν να παραλλάξουν την αρχική δομή του (McLucas, 2013).

Ένα ξεχωριστό παράδειγμα διαφοράς στον τίτλο αποτελεί το άσμα «Η πάνω βίγλα πάρτηκεν». Πρόκειται για ένα τραγούδι με ακριτικό χαρακτήρα και ηρωικό περιεχόμενο, γραμμένο σε διατονικό του φα (υπολύδιο ή υπολυδικό στο αρχαίο τροπικό σύστημα). Με στόχο την σφαιρική κατανόηση του παραδείγματος, θα

³⁸ Ο τούρκικος ενδεκασύλλαβος στίχος χαρακτηρίζει τα περισσότερα τραγούδια από έναν άλλο οικισμό της Καππαδοκίας, τα Φάρασα. Πρόκειται για τονισμό στην λήγουσα όταν υπάρχει κείμενο στα τουρκικά και τονισμό στην παραλήγουσα όταν το κείμενο είναι κυρίως ελληνικό (Παχτικός, 2007).

προχωρήσω σε επεξήγηση του όρου «βίγλα». Βέβαια, αξίζει να αναφερθεί πως υπάρχει μια αντιπαράθεση σε σχέση με το αν ο τίτλος του τραγουδιού είναι «αυθεντικός» ή «σωστός», καθώς ο Σ. Σωφρονιάδης το έχει καταγράψει ως «Το πάνω βήμα πάρτηκε», διαφωνώντας κατηγορηματικά με την άλλη εκδοχή του τραγουδιού. Σε κάθε περίπτωση, πολλές είναι οι περιπτώσεις τραγουδιών που υπάρχουν ασυμφωνίες στις καταγραφές, είτε πρόκειται για τον τίτλο του τραγουδιού, είτε για παραλλαγές στον στίχο, είτε για την ίδια του την καταγωγή, το αν δηλαδή είναι καθαρά Σινασίτικο ή όχι.

Η βίγλα είναι ένα ψηλό κτήριο, χτισμένο σε περιοχή με υψηλή ορατότητα, με σκοπό να χρησιμοποιείται ως «πύργος και παρατηρητήριο» (Σταματοπούλου & Καραθάνος & Κλάγκος, 2007). Αποτελούσε ένα πολύ συνηθισμένο κτίσμα για τα δεδομένα των νησιών του Αιγαίου και συγκεκριμένα της Σκιάθου³⁹ και συνήθως έχει ορθογώνιο, στρογγυλεμένο σχήμα. Η ιδέα της κατασκευής της βίγλας χρονολογείται κατά την εποχή του Βυζαντίου, στα λεγόμενα «καμινοβίγλια» (Σταματοπούλου, 2007). Βέβαια, υπάρχουν και αρχαιότερες αναφορές σε παρεμφερή κτίσματα, τα οποία ανεγείρονταν για αποφυγή πολιορκιών στην αρχαία Ελλάδα. Οι Βυζαντινοί καμινοβιγλάτορες είχαν πολλές ευθύνες, καθώς αποτελούσαν μέλη του στρατού, όμως το κυριότερό τους μέλημα ήταν η επικοινωνία με τις υπόλοιπες βίγλες, αποτελούσαν δηλαδή ένα μέσο γρήγορης μεταφοράς πληροφοριών μέσω της καύσης υλικών. Στο Σινασίτικο τραγούδι με τίτλο «Η πάνω βίγλα πάρτηκεν», πιθανότατα γίνεται αναφορά σε ένα τέτοιο κτήριο, την εποχή που η Καππαδοκία δέχονταν συχνά επιδρομές.

Η θεωρία της «βίγλας» είναι μάλλον αληθινή, διότι αν μελετήσουμε προσεκτικά τους στίχους, σε συνδυασμό με το ιστορικό υπόβαθρο για τις βίγλες, μπορούμε να προβούμε σε μερικά συμπεράσματα. Πρώτα όμως, είναι σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στους στίχους του τραγουδιού, όπως τους ερμήνευσε ο Κ. Βλασιάδης⁴⁰:

«Η πάνω βίγλα πάρτηκεν,

Η κάτω αποκοιμάται.

³⁹ Η Σκιάθος είναι νησί των Βόρειων Σποράδων και κατοικείται από τα αρχαία χρόνια (Σταματοπούλου, 2007).

⁴⁰ Μπορεί κανείς να βρει ολόκληρη την καταγραφή του τραγουδιού στο ένθετο «Μεταγραφές», στο τέλος της εργασίας.

*Η μέσα κει εστράγγισε,
Παιδιά μ' το κάστρ' επάρτην.
Πήραν το κάστρο
Πήραν την εκκλησιά μας,
Με τετρακόσια σήμαντρα
Κι εξήντα καλογέρους».*

Το τραγούδι φαίνεται πως αποτελεί μια ανακοίνωση με διάθεση θρήνου, στο οποίο εκφράζεται το μεγάλο παράπονο της κατάκτησης του κάστρου, της βίγλας. Γίνεται μια περιγραφή της κενής, άδειας πλέον από ζωή και ανθρώπινη φροντίδα, βίγλας. Το κάστρο φαίνεται πως κατοικούταν από μοναχούς και λειτουργούσε και ως τόπος λατρείας, πράγμα που αναφέρεται στο τραγούδι, χωρίς να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Το τραγούδι δεν κατηγοριοποιείται αυστηρά ως ένα μοιρολόι, καθώς υπάρχει και μια κεκαλυμμένη διάθεση θαυμασμού που κρύβουν οι στίχοι απέναντι στα άτομα που υπερασπίστηκαν το κάστρο.

Η άλλη εκδοχή του τραγουδιού έχει τίτλο «Το πάνω βήμα πάρτηκεν» και έχει καταγραφεί από τον Σ. Σωφρονιάδη (Σωφρονιάδης, 1958, 167). Οι στίχοι του έχουν ως εξής:

*«Το πάνω βήμα πάρτηκε,
Το κατ' αποκοιμάται.
Το μέσακο εστράγγισε.
«Παιδιά! Πάρτην η πόλη!»
«Πήραν την Πόλη πήραν την,
Πήραν και την Ασία*

Κόσμος τουρκιά⁴¹επλάκωσε,

Ανατολή και Δύση.

Πήραν και την Άγια Σοφιά,

Το Μέγα Μοναστήρι,

Με τετρακόσια σήμαντρα,

Μ' εξήντα καλογέρους.

Κλαμμός, θραμμός, που γένηκεν εκείνη την ημέραν,

Χάσεν η μάννα το παιδί,

Και το παιδί την μάννα.»

Σε αυτή την εκδοχή, ο καταγράφων σχολίασε πως αποτελεί ένα από τα παλαιότερα άσματα της Συνασού, το οποίο αφορούσε την αντίσταση των ντόπιων απέναντι στα αραβικά φύλα, τα οποία τελούσαν επιδρομές. Μερικοί στίχοι είναι κοινοί με την πρώτη εκδοχή, όμως η δεύτερη ασχολείται περισσότερο με την Κωνσταντινούπολη και την Αγία Σοφία, παρά με τα εδάφη της Καππαδοκίας και τους προβληματισμούς των κατοίκων τους. Η αναφορά του τραγουδιού στην Κωνσταντινούπολη, όπως και άλλα τραγούδια, είναι φανερό πως οφείλεται στις πολύ στενές σχέσεις της με τη Συνασό, καθώς κάθε νεαρό αγόρι και κάθε άντρας μετακόμιζε στην Κωνσταντινούπολη για να βιοποριστεί. Μέσα στην ήδη πλούσια παράδοση ντόπιων τραγουδιών, είναι λογικό να προστέθηκαν καινούργια στοιχεία και στίχοι που να εξυμνούν το ιστορικό παρελθόν ενός από τα σημαντικότερα ιστορικά κέντρα του κόσμου, κέντρο εξίσου σημαντικό για έναν Συνασίτη.

⁴¹ Η αναφορά στην χώρα της Τουρκίας γίνεται στην καταγραφή με μικρό πρώτο γράμμα (Σωφρονιάδης, 1958).

4.4 Φωνητική ερμηνεία

Η ανθρώπινη φωνή ήταν το κορυφαίο και μερικές φορές, το μοναδικό μουσικό όργανο για τη παραδοσιακή μουσική της Σινασού. Είτε ανδρών είτε γυναικών, οι φωνές συνόδευαν όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης ύπαρξης και τον μεγαλύτερο αριθμό των εθίμων. Σαν μουσικό όργανο βρίσκεται πάντα σε συνάρτηση με τον άνθρωπο, τα συναισθήματα και τις σκέψεις του. Έτσι, ο κυριότερος ρόλος ύπαρξης των ηχητικών πηγών των τραγουδιών δεν είναι μόνο η διαιώνισή τους, αλλά και η μετάδοση της συναισθηματικής κατάστασης και η έκφραση μέσω του τραγουδίσματος.

Ξεκινώντας από τις σπάνιες πηγές τραγουδίσματος από Σινασίτισσες το 1930, τις ηχογραφήσεις της Μέλπως Μερλιέ, οι εντυπώσεις για την φωνητική ερμηνεία είναι πολύ διαφορετικές από προσεγγίσεις μουσικών στο παρόν. Η ερμηνείες των γυναικών χαρακτηρίζονταν από περίτεχνες φωνητικές τεχνικές, οι οποίες έδιναν μια αίσθηση ελευθερίας και αυτοσχεδιασμού, χωρίς να υπάρχουν έντονες παρεκκλίσεις από την μελωδία του τραγουδιού. Τα τραγούδια που ερμήνευσαν Σινασίτισσες του περασμένου αιώνα ήταν τα «Κάτω στον Άη Γιάννη» και «Εβράδυν παλιοβράδυν» και οι ηχογραφήσεις ήταν αρκετά ευκρινείς, ώστε ο ακροατής/η ακροάτρια να καταλάβει τις αλλαγές στην χροιά της φωνής ανάλογα με τον στίχο. Η προσέγγιση των γυναικών στη φωνή φαίνεται να στηρίζεται και στο αργό σε ταχύτητα «σύρσιμο»⁴² της φωνής προς την επόμενη νότα, ειδικά αν πρόκειται για διάστημα άνω της 3^{ης} μεγάλης. Επιπλέον, όταν ακολουθούσε παύση από μια συλλαβή, δηλαδή ο στίχος τελείωνε, οι φωνές έκοβαν πολύ απότομα το τραγούδι, με αποτέλεσμα η συλλαβή να μην προλαβαίνει να ηχήσει καθαρά. Η εξαίρεση σε αυτό ήταν το τέλος της στροφής, ή κάποιος στίχος με σύμφωνο για τελευταίο γράμμα. Αξίζει να σημειωθεί ο πολύ έντονος τονισμός του φωνήεντος που αντιστοιχεί στον πρώτο χτύπο του κάθε ρυθμού, με έμφαση στο γράμμα άλφα. Οι τονισμοί όμως δεν μπορούν να αναιρέσουν το γεγονός ότι οι φωνές τραγουδούσαν την κάθε φράση ενώνοντας πλήρως τους φθόγγους και τις λέξεις μεταξύ τους, κάτι που στην ευρωπαϊκή μουσική θα χαρακτηρίζονταν ως “legato”. Τέλος, τα στολίδια δεν έλλειπαν, τα οποία δεν χρησιμοποιήθηκαν φειδωλά,

⁴² Με όρους της δυτικής-ευρωπαϊκής μουσικής, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως αργόσυρτο glissando.

αντιθέτως, συνόδευαν τις περισσότερες λέξεις, ακολουθώντας την καθοδική ή ανοδική πορεία της μελωδίας. Οι παλιές ηχογραφήσεις φαίνεται να δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην ενότητα των λέξεων μεταξύ τους και στο περιεχόμενό τους, παρά στην απόλυτη ευκρίνεια των στίχων. Σίγουρα, μεγάλη εντύπωση κάνει το πόσο καλοδουλεμένα είναι τα τραγούδια στις φωνές τους και το πόσο διαπεραστικές είναι οι ίδιες οι φωνές.

Περνώντας στην αμέσως πιο «σύγχρονη» προσέγγιση των τραγουδιών, αυτή του Εκπολιτιστικού Συλλόγου Ρωμηών Λάρισας το 1985 με την παιδική χορωδία του συλλόγου και τραγουδιστή τον Δ. Κατσίκια, αρχίζουν να εντάσσονται τα παραδοσιακά μουσικά όργανα. Το κλαρίνο και το ντέφι, σε συνδυασμό με την χορωδία δημιουργούν ένα εντελώς διαφορετικό ηχητικό τοπίο από αυτό που θα μπορούσε να ακούσει κανείς στη Συνασό. Πριν τις φωνές, κάνουν την είσοδό τους το κλαρίνο με το ντέφι και παίζουν την μελωδία των τραγουδιών σαν εισαγωγή. Οι φωνές των παιδιών ηχούν καθαρά και δεν στολίζουν με πολλούς παραπάνω φθόγγους την πρωτότυπη μελωδία. Η φωνή του τραγουδιστή ελκύεται από τις ψηλές και τις χαμηλές νότες και πριν τις τραγουδήσει, η φωνή προσεγγίζει τις αμέσως προηγούμενες, με ένα διακριτικό «σύρσιμο» της φωνής⁴³. Όπως και στην παλαιότερη ηχογράφιση, οι φωνές τονίζουν στον τρίσημο και στο δίσημο ρυθμό την πρώτη συλλαβή της τονισμένης λέξης, αναδεικνύοντας περισσότερο το φωνήεν. Ο τραγουδιστής φαίνεται πως έχει αρκετές επιρροές και ακούσματα και από άλλα μέρη της Καππαδοκίας, καθώς χρησιμοποιεί παραπάνω τους ποικιλιματικούς φθόγγους, σε αυτοσχεδιαστικό πλαίσιο.

Στην εκπομπή της ΕΡΤ1 το 2001, υπήρχε επίσης εισαγωγή από περισσότερα μουσικά όργανα, όπως το κανονάκι, το βιολί, το μπεντίρ και το κλαρίνο. Η χορωδία συνόδευε τον τραγουδιστή, ο οποίος διατηρούσε ίσιο τον τόνο της φωνής του, χωρίς πολλά γυρίσματα και έλξεις προς τις επόμενες νότες. Αυτό που διέφερε από τις προηγούμενες φωνητικές προσεγγίσεις ήταν το τράβηγμα της πρώτης συλλαβής του κάθε στίχου, σε βαθμό να μικραίνουν αισθητά οι

⁴³ Ηχητική πηγή για τον σχολιασμό αποτελεί η ηχογράφιση του Κατσίκια Δ. μαζί με τον Εκπολιτιστικό Σύλλογο Ρωμηών το 1985, με τίτλο «Παραδοσιακά τραγούδια της Καππαδοκίας» (σε μορφή βινύλιου και κασέτας). Αθήνα, Fabelsound.

ακόλουθες νότες. Τα στολίδια ήταν ελάχιστα και είχαν σχέση ημιτονίου με τους κύριους φθόγγους.

Οι ηχογραφήσεις που ακολούθησαν, της Δόμνας Σαμίου το 2005 του παραδοσιακού συγκροτήματος «Κιόρ Τοπάλ» το 2020 ακολουθούν παρόμοια τεχνική στο τραγούδι μεταξύ τους. Η μόνη διαφορά έγκειται πως στην περίπτωση της Δόμνας Σαμίου, υπάρχει συνοδεία από τα ξύλινα κουτάλια. Το ιδιαίτερο των δύο αυτών περιπτώσεων σύγχρονης ερμηνείας είναι πως χρησιμοποιούν παραπάνω λέξεις σαν «γεμίσματα», όπως το «αμάν» και το «γκελ αμάν». Φαίνεται επίσης πως η ταχύτητα ερμηνείας είναι σαφώς πιο γρήγορη σε σχέση με τις παλαιότερες ηχογραφήσεις.

Η πιο πρόσφατη ηχογράφιση είναι αυτή του Κ. Βλασιάδη, όταν με δέχτηκε στο σπίτι του για τη συνέντευξη. Ο Κ. Βλασιάδης, καθώς έχει βιώματα από τους Σινασίτες γονείς και συγγενείς του, φαίνεται πως προσεγγίζει το τραγούδι όπως οι γυναίκες στην ηχογράφιση της Μ. Μερλιέ. Η φωνή του είναι σταθερή και θυμίζει φωνή ψάλτη, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί αργό τον ρυθμό, δίνοντας μεγάλη σημασία εκφραστικά στο περιεχόμενο των στίχων. Τα στολίδια που χρησιμοποιεί είναι ελάχιστα, όπως και οι έλξεις σε επόμενες νότες. Μερικές φορές, όταν μια νότα έχει καθοδική πορεία στην μελωδική γραμμή, η φωνή του δεν «κυλάει» προς τα κάτω, αλλά χρησιμοποιεί διαφορετική, αλλοιωμένη προς τα κάτω νότα. Ένα τελευταίο στοιχείο για το τραγούδι μου είναι πως όταν η μελωδία έφτανε στο τέλος της και ακολουθούσε ο επόμενος στίχος, κόβει της νότες όπως οι γυναίκες στην παλιά ηχογράφιση.

Σε όλες τις παραπάνω ηχογραφήσεις τα τραγούδια ερμηνεύονται μονοφωνικά, με μια μόνο μελωδία, χωρίς ισοκράτη ή παραπάνω φωνές. Η διαπίστωση αυτή ταιριάζει με τις γραπτές αποδόσεις των τραγουδιών, καθώς δεν υπάρχει πουθενά σημειωμένες περισσότερες από μια φωνές. Παρά το γεγονός ότι σε περιοχές της Ελλάδας συναντώνται τραγούδια με ισοκράτη αλλά και φωνές με διαφορετικούς ρόλους στο τραγούδι (Κατσανεβάκη, 2014), η Σινασός και τα ελληνόφωνα τραγούδια της αποτελούν ένα παράδειγμα μονοφωνικού τραγουδιού.

Συνοψίζοντας, είναι επόμενο να υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στα σχεδόν εκατό χρόνια ερμηνειών των τραγουδιών. Το ανθρώπινο αυτί και η μουσική αντίληψη

των ανθρώπων σίγουρα έχει αλλάξει μέσα στα τελευταία εκατό χρόνια, με αποτέλεσμα οι σύγχρονες ερμηνείες να διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό με τις παλαιότερες. Το σίγουρο είναι πως η κάθε γενιά έχει εντάξει στο τραγούδι της το δικό της βίωμα και τους δικούς της ρυθμούς ζωής. Με το πέρασμα των χρόνων, φαίνεται πως η παράδοση και η θέση της στην κοινωνία μεταβάλλονται, μαζί με την καθημερινότητα και τις προτεραιότητες των ανθρώπων. Η παράδοση στο παρόν έχει διαφορετική επίδραση στον άνθρωπο και συνάμα ο άνθρωπος έχει επιλέξει την θέση της παράδοσης στη ζωή του, σύμφωνα με τις παρούσες κοινωνικές συνθήκες.

4.5 Ο ρυθμός των τραγουδιών

Κάθε παραδοσιακό τραγούδι διαθέτει έναν «παλμό», έναν ρυθμό, μια δική του «αίσθηση του χτύπου», κάτι που είναι από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της μουσικής. Στην Καππαδοκία μπορεί να εντοπιστούν απλοί ρυθμοί, σαν τον δίσημο, τον τρίσημο και τον τετράσημο. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις στις οποίες ο επτάσημος και ο εννιάσημος αναφέρονται στις καταγραφές αλλά και χορεύονται, είναι όμως ένα φαινόμενο πιο σύνηθες για περιοχές όπως τα Φάρασα της Καππαδοκίας. Η εικόνα της Καππαδοκίας σε σχέση με τον ρυθμό, είναι εξίσου πλούσια με εκείνη της μελωδίας, καθώς υπάρχουν τόσο απλοί, όσο και σύνθετοι (μικτοί) ρυθμοί. Ο κάθε ρυθμός φυσικά, καθορίζει και τα βήματα και την ταχύτητα του εκάστοτε παραδοσιακού χορού, όπως θα δούμε παρακάτω.

Όσον αφορά τα παραδοσιακά τραγούδια και τους ρυθμούς στη Σινασό, υπάρχει επίσης ποικιλία, χωρίς όμως να χρησιμοποιούνται έντονα οι σύνθετοι ρυθμοί. Τα τραγούδια με δίσημο ρυθμό φαίνεται πως συναντώνται ιδιαίτερα συχνά, όπως και τα τραγούδια σε τετράσημο ρυθμό. Οι τονισμοί γίνονται κυρίως στην πρώτη συλλαβή της κάθε λέξης, δίνοντας μια διαρκή αίσθηση ενός ελλειπούς μέτρου. Ο τροχαϊκός στίχος είναι κάτι που αναδεικνύει την ρυθμικότητα των τραγουδιών και τα κάνει θελκτικά προς την χορευτική διαδικασία. Ο τρίσημος ρυθμός δεν συναντάται πολύ συχνά, αξίζει όμως να αναφερθεί πως η μορφή του μπορεί να είναι είτε τρία τέταρτα, είτε έξι όγδοα, πράγμα που εξαρτάται καθαρά από την δομή των στίχων αλλά και την γενικότερη ρυθμική αίσθηση του τραγουδιού. Από

την άλλη, υπάρχουν και περιπτώσεις επτάσημου ρυθμού, ο οποίος αντιμετωπίζεται ως τον γνωστό χορό, «συρτό», με την ταχύτητά του να είναι όμοια με εκείνη του συρτού περιοχών της Ελλάδας. Ο επτάσημος ρυθμός είτε αναλύεται ως 4 χτύπους και μετά άλλους 3, είτε το αντίθετο. Ο επτάσημος μπορεί να θυμίζει περισσότερο ρυθμό ενός παραδοσιακού τραγουδιού από ένα νησί του Αιγαίου, πράγμα που αποτελεί ομοιότητα ανάμεσα στην παραδοσιακή μουσική της Σινασού με εκείνη της νησιώτικης Ελλάδας. Τέλος, ο εννιάσημος ρυθμός συνδέεται με τον «καρσιλαμά», τον μικρασιατικό χορό που είναι δημοφιλής και σε περιοχές της Καππαδοκίας και αναλύεται ως 5 χτύποι και έπειτα άλλοι 4 χτύποι και το ανάποδο. Όμως, είναι πολύ πιο πιστή η περιγραφή του εννιάσημου ως δίσημο χορό, καθώς πραγματοποιούνται αλλαγές της ταχύτητας ακόμα και ανάμεσα σε λέξεις (Hunt, 1996, 135). Συγκεκριμένα, ακολουθεί ένα ρυθμικό μοτίβο σαν «γρήγορα-γρήγορα-αργά» που δίνει αυτή την εντύπωση του δίσημου ρυθμού.

Μια σημαντική λεπτομέρεια είναι πως ανεξαρτήτως του ρυθμικού μοτίβου, η ταχύτητα των τραγουδιών είναι ως επί το πλείστον αργή, σαν το τραγούδι να είναι «καθιστικό», σαν να μην το χορεύει κανένας. Τα τραγούδια της Σινασού δίνουν έντονα μια αίσθηση «αναπνοής» ανάμεσα στην κάθε στροφή τους, με αποτέλεσμα να μην διαθέτουν γρήγορες ταχύτητες. Εξαιρετικό παράδειγμα για αυτή την παρατήρηση αποτελεί κάθε παραλογή αλλά και κάθε ακριτικό τραγούδι, τα οποία χαρακτηρίστηκαν ως «βαριά τραγούδια» από τον Κ. Βλασιάδη (συνέντευξη Κ. Βλασιάδη). Το δικό του βίωμα λοιπόν δεν διαφωνούσε με την ύπαρξη ποικιλίας ρυθμών, αλλά τόνιζε την «άνεση» που διέθετε χρονικά το κάθε παραδοσιακό άσμα.

Βέβαια, η ταχύτητα σε γιορτές και χαρούμενες περιστάσεις, όπου οι κάτοικοι της Σινασού είχαν εντάξει και τα τοπικά όργανα, σαφώς επηρεάζονταν. Η χαρούμενη διάθεση και το γλέντι είναι μια συνθήκη η οποία θα μπορούσε να αυξήσει την ταχύτητα της μουσικής, όπως αυξάνονται οι παλμοί της καρδιάς από το αίσθημα της χαράς και τον πολύωρο χορό. Στο αφιέρωμα της ΕΡΤ1 για τη Σινασό, οι ερμηνείες των τραγουδιών δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν απαραίτητα ερμηνείες με αργό ρυθμό, όμως πάλι δίνεται μια αίσθηση «ξεκούρασης», μια έλλειψη βιασύνης. Ένας από τους παράγοντες που θα μπορούσαν να έχουν

δημιουργήσει αυτή την αίσθηση είναι η ταχύτητα της ίδιας της ζωής στη Σινασό, η οποία αποτελούσε μια σχεδόν αστική κοινωνία (οι άντρες ήταν έμποροι και εργάζονταν κυρίως στην Κωνσταντινούπολη), χωρίς βέβαια να παραγκωνίζεται η αγροτική ζωή. Το σύνολο των ερευνών για την κοινότητα δεν φαίνεται να αναφέρει κάτι για μια καθημερινότητα υψηλών ταχυτήτων, πράγμα που θα χαρακτήριζε περισσότερο ένα αστικό περιβάλλον στο σήμερα. Επίσης, το ποσοστό ησυχίας στην κωμόπολη φαίνεται πως ήταν αρκετά υψηλό, καθώς δεν υπήρχαν φαινόμενα πυκνοκατοικημένων περιοχών που συνηθίζονται σήμερα ειδικότερα με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και την εφεύρεση του αυτοκινήτου. Κάθε οικογένεια είχε την δική της κατοικία και αυλή και οι μετακινήσεις πραγματοποιούνταν μέσω της άμαξας (Σωφρονιάδης, 1958, 66). Ένα συμπέρασμα που θα μπορούσε να βγει, λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω αλλά και έπειτα από αναλογισμό της προτίμησης των φωνών έναντι των μουσικών οργάνων, θα ήταν πως οι ρυθμοί ζωής στη Σινασό αντικατοπτρίζονται και στη μουσική της.

4.5.1 Ρυθμικά μοτίβα, χορευτική επιτέλεση και κοινότητα

Ο χορός στην Καππαδοκία διαφοροποιούνταν ανάλογα με την περίπτωση του οικισμού. Είχαν βέβαια δύο μεγάλα κοινά όσον αφορά τον χορό: τον *κόνιαλι* και τον *καρσιλαμά* (Hunt, 1996, 133-136). Στην πραγματικότητα, ο *κόνιαλης* (ή, εναλλακτικά, *το κόνιαλι*) αποτελεί ένα είδος αντικρυστού χορού, αποτελώντας ο ίδιος ένα είδος καρσιλαμά, κάτι που θα αναπτυχθεί στην συνέχεια του υποκεφαλαίου.

Στη Σινασό συναντάμε μεγάλη ποικιλία χορών, οι οποίοι χορεύονταν σε χαρμόσυνες περιστάσεις αλλά και σε περιπτώσεις αποχαιρετισμού αγαπημένων ανθρώπων που ξενιτεύονται ή όταν μια κοπέλα παντρεύεται και μετακομίζει στο νέο της σπίτι. Οι χοροί της Σινασού μπορούν να μας δώσουν πολύ σημαντικά στοιχεία για τις κοινωνικές της δομές και τον τρόπο διάδρασης μεταξύ των ανθρώπων, κυρίως λόγω των κανόνων που τους πλαισιώνουν και της μουσικοκινητικής ποικιλομορφίας τους. Ακόμα και οι ανθρώπινες σχέσεις της Σινασού μπορούν να αναδειχθούν μπροστά στα μάτια του κάθε ατόμου που θέλει

να παρατηρεί, μέσω του χορού. Άλλωστε, ο χορός είναι μια ανθρώπινη δραστηριότητα έντονα συνυφασμένη και με την κατάσταση των σχέσεων μεταξύ των φύλων και την κοινωνική υπόστασή τους στην κάθε κοινωνία.

Ο χορός ήταν μια δραστηριότητα που γινόταν σε ποικίλες τοποθεσίες και περιστάσεις, ανάλογα του είδους του. Στη Σινασό, υπήρχαν χοροί για πολλά συμμετέχοντα άτομα, αλλά και χοροί για ένα, δύο και για τρία άτομα. Οι δύο βασικές κατηγορίες είναι αυτή των κυκλικών (ή κύκλιων) και ημικυκλικών χορών και αυτή των αντικριστών χορών ή «καρσιλαμάδων» (Hunt, 1996, 133-136). Βέβαια, αρκετά πριν την Ανταλλαγή, ευρωπαϊκοί χοροί σαν την πόλκα, σε συνδυασμό με ξενόφερτα δημοφιλή τραγούδια, είχαν διεισδύσει στην καθημερινότητα της κωμόπολης. Το φαινόμενο αυτό φαίνεται να ριζώνει στις στενές σχέσεις της Σινασού με την Κωνσταντινούπολη. Ένα πολύ πιθανό σενάριο είναι πως η πόλκα και αντίστοιχοι χοροί εισάχθηκαν στην Σινασό μέσω ενός μεγάλου ποσοστού του ανδρικού πληθυσμού που μετακινούνταν για πάνω από μισό χρόνο ή και για ολόκληρα χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, μια πολυπολιτισμική μεγαλούπολη. Εκεί οι άντρες μάθαιναν να ντύνονται αλλά και να χορεύουν σαν Κωνσταντινουπολίτες (Τακαδόπουλος, 1982, 86), κάτι που φαίνεται πως επιθυμούσαν να μοιραστούν με τους συντοπίτες και τις συντοπίτισσές τους.

4.5.1.1 Οι κυκλικοί χοροί

Οι χοροί που έκαναν τους ανθρώπους να επικοινωνούν μέσω του κρατήματος των χεριών και να σχηματίζουν έναν κύκλο ή ένα ημικόκλιο είναι μια πολύ παλιά παράδοση για την Ανατολή (Στράτου, 1966, 7). Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα αφήγηση από τον Κρίστιαν Ζερβό, η οποία παρατίθεται ως εισαγωγή στο βιβλίο «Οι λαϊκοί χοροί: ένας ζωντανός δεσμός με το παρελθόν» της Δώρας Στράτου, η οποία αναφέρεται στον κυκλικό χορό, παραλληλίζοντας τον με τον «κύκλο της ζωής». Σύμφωνα με αυτή την αφήγηση, ο «κύκλος» μπορεί να σηματοδοτεί έναν χώρο «καθαγιασμένο», κάτι που θεωρείται ιερό από τους ανθρώπους που έζησαν πολλά χρόνια πριν (Στράτου, 1966, 7). Τέτοιοι χοροί λοιπόν, έχουν πρότυπα και

ρίζες στο μακρινό παρελθόν και αναβιώνουν συμβολισμούς μέσα από την πιο πρόσφατη μορφή της παράδοσης.

Οι κυκλικοί χοροί ήταν και η πιο συνήθης περίπτωση χορού και χορεύονταν κυρίως από μεγάλο αριθμό γυναικών σε πλατείες, αυλές εκκλησιών και προαύλια σχολείων. Η συνοδεία οργάνων γινόταν μόνο σε περίπτωση εορτασμού, δηλαδή σε πανηγύρεις και χαρμόσυνες συγκυρίες. Οι φωνές των γυναικών «έντυναν» ηχητικά το σκηνικό του χορού και αφού έπιαναν η μια το χέρι της άλλης, χόρευαν σε έναν ή περισσότερους κύκλους, με πορεία προς τα δεξιά αλλά και προς τα αριστερά (Τακαδόπουλος, 1982, 82). Ο συρτός χορός δεν ήταν λοιπόν μόνο ένα φαινόμενο της Ηπειρωτικής Ελλάδας, αλλά συναντάται πολύ συχνά και στην Καππαδοκία, χωρίς όμως γρήγορη ταχύτητα βηματισμού. Η συχνότερη περίπτωση βηματισμού ήταν τα τέσσερα βήματα προς τα δεξιά και τα δύο προς τα αριστερά, χωρίς να αποκλείεται η περίπτωση των έξι βημάτων προς τα δεξιά και δύο προς τα αριστερά (Βλασιάδης, 2011). Ανάλογα με το τραγούδι, ο βηματισμός άλλαζε κατόπιν συνεννόησης μεταξύ των χορευτών και χορευτριών.

Οι κυκλικοί χοροί αποτελούν στην περίπτωση της Σινασού ένα τρανό παράδειγμα ενωτικής διάθεσης ανάμεσα στις γυναίκες, καθώς σίγουρα ήταν μια μορφή σύνδεσης και επικοινωνίας μεταξύ τους. Αυτή η επικοινωνία μεταξύ των γυναικών σίγουρα τις βοηθούσε να κοινωνικοποιούνται και να νιώθουν ενεργές προς την κοινωνία, ένα αναπόσπαστο κομμάτι της. Οι γυναίκες, αν και άργησαν να ενταχθούν στην κοινωνική ζωή αλλά και στην παιδεία, φαίνεται να προσπαθούν να εκφραστούν και να προβάλλουν την παρουσία τους στον κόσμο, μέσω του χορού και του τραγουδίσματος.

4.5.1.2 Ο ίσος χορός

Μια πολύ ξεχωριστή περίπτωση χορού ήταν αυτή του «ίσου». Είναι ένας ξεχωριστός χορός σε σχέση με τον τρόπο που το προσλαμβάνει η οπτική ματιά, δηλαδή, με βάση την «οπτική επιτέλεση» του χορού (Κάβουρας, 1997β), χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν έχει ακουστικό ενδιαφέρον. Δεν αποτελούσε κυκλικό χορό, ούτε χορό που προβάλλονταν συχνά σε ανοιχτό χώρο (Τακαδόπουλος, 1982, 82). Ο ίσος αφορούσε σχεδόν αποκλειστικά τις γυναίκες, οι οποίες χόρευαν

σε πολλά ζευγάρια των δύο ατόμων. Ο Κ. Βλασιάδης, στην αναφορά του στο ιδιαίτερο αυτό είδος καρσιλαμά, αναφέρει πως πρόκειται για έναν «αντικρυστό χορό», δηλαδή το ένα άτομο χορεύει απέναντι σε ένα άλλο, χωρίς να χάνεται η οπτική επαφή μεταξύ τους. Αναφορικά με την οπτική επαφή, η εντύπωση που δίνει ο ίσος σε ένα άτομο που παρατηρεί μπορεί να είναι αυτή μιας ντροπαλής γυναίκας, η οποία «πασχίζει να κρυφτεί» (Βλασιάδης, 1997). Όταν το τραγούδι τελειώνει και μαζί του ο χορός, οι γυναίκες υποκλίνονταν η μια στην άλλη, δείχνοντας ευγνωμοσύνη και πνεύμα ευχαρίστησης.

Ο βηματισμός του ίσου ξεκινούσε πάντα με το δεξί πόδι, το οποίο προχωρούσε προς τα μπροστά και έπειτα το αριστερό πόδι ακολουθούσε, ενώ σε άλλους οικισμούς ο χορός ξεκινούσε με το δεξί αλλά και με το αριστερό, εναλλάξ (Ρίζος, 2007, 327). Δύο ζευγάρια από ξύλινα κουτάλια συνόδευαν πολλές φορές τις Σινασίτισες, τα οποία τοποθετούσαν και στα δύο χέρια, «το ένα ανάμεσα στον δείκτη και το μεσαίο δάχτυλο» και το άλλο ακίνητο στην παλάμη (Ρίζος, 2007). Ο ήχος των κουταλιών ήταν κάτι επιθυμητό και αναμενόμενο από τις χορεύτριες, οι οποίες φρόντιζαν να κρατούν σταθερό τον ρυθμό. Η άλλη κίνηση που εντοπίζεται στον ίσο χορό, είναι αυτή των βραχιόνων των γυναικών, οι οποίοι ανεβοκατέβαιναν εναλλάξ και αργά (Μπαλτά, 2004, 213-215).

Το ενδιαφέρον με τον ίσο χορό είναι πως αφορούσε πολύ σπάνια ελληνόφωνα τραγούδια. Τουλάχιστον κατά τα τελευταία χρόνια της ύπαρξης ελληνόφωνων κατοίκων, υπήρχε μια προτίμηση στις μελωδίες τουρκικών τραγουδιών, χωρίς όμως να υπάρχει κάποια ολοκληρωμένη καταγραφή για εκείνα. Ο Κ. Βλασιάδης θεώρησε πως η αιτία για κάτι τέτοιο είναι ο φόβος σύγκρουσης ανάμεσα στον ελληνόφωνο και τουρκόφωνο πληθυσμό, καθώς η Οθωμανική Αυτοκρατορία προωθούσε περισσότερο την τουρκική γλώσσα και τον πολιτισμό (Βλασιάδης, 1997). Από την άλλη πλευρά, η ελληνική γλώσσα χρησιμοποιούνταν άφοβα στην Σινασό, πράγμα που δημιουργεί κάποια σύγχυση σε ένα άτομο που θέλει να διερευνήσει τι ακριβώς συνέβη τότε εν τέλει. Ο ίσος φαίνεται πως χορεύονταν τόσο σε ελληνόφωνα όσο και σε τουρκόφωνα χωριά (Μπαλτά, 2004, 213-215). Πάντως, ο ίσος αποτελούσε σίγουρα έναν χορό βασισμένο στην ίδια την ησυχία και στην παύση του κάθε ήχου, εκτός αυτού των κουταλιών (αν υπήρχαν), με λίγες τις περιπτώσεις όπου υπήρχε συνοδεία από το βιολί και το ντέφι.

Ο ίσος αποτελεί στο σήμερα μια σπάνια περίπτωση χορού, μια κληρονομιά η οποία καλείται να μείνει στη ζωή, χωρίς να βρίσκονται στη ζωή τα άτομα που τον έφεραν στην Ελλάδα. Οι αργόσυρτες αντικρουστές κινήσεις και η διακριτική, ήρεμη διάθεση των χορευτριών δίνουν πραγματικά μια υφή ιεροτελεστίας σε αυτό τον χορό. Ο ίσος χορός ανήκει σίγουρα στις σπάνιες περιπτώσεις παραδοσιακών χορών, καθώς δίνεται μεγάλη σημασία στις λεπτές και ανεπαίσθητες κινήσεις των άκρων, σε συνδυασμό με συγχρονισμένους ήχους των κουταλιών. Είναι αληθινά ένας χορός «μοναδικός», λόγω του συνδυασμού της έντονης μουσικότητας (ήχοι κουταλιών), μαζί με ένα «αθόρυβο» ανθρώπινο σώμα. Άλλωστε, ο ίσος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «αθόρυβος χορός» και σε κοινωνικό επίπεδο, καθώς οι χορεύτριες είχαν συνήθως συγγενικές σχέσεις μεταξύ τους, πράγμα που δηλώνει την ύπαρξη ενός στενού οικογενειακού κλοιού γύρω από την χορευτική διαδικασία (Ρίζος, 2007, 326). Η «διακριτικότητα» των γυναικών που χόρευαν τον ίσο χορό αποτελεί ακόμη ένα στοιχείο για την θέση της γυναίκας σε εκείνο τον τόπο και χρόνο. Φαίνεται πως ο χαρακτήρας «ιδιωτικότητας» του χορού, σε όλες τις εκφάνσεις του, δημιουργεί έναν έντονα ελεγχόμενο και προστατευόμενο χώρο, «πατριαρχικού» χαρακτήρα.



Εικόνα 10. Ο ίσος χορός (Στράτου, 1966).

4.5.1.3 Κόνιαλι ή Κόνιαλης: ο «χορός των κουταλιών»

Το κόνιαλι ή κόνιαλης πρόκειται για έναν χορό που συναντάται σχεδόν σε όλες τις περιοχές της Καππαδοκίας, με την καθεμία να έχει την δική της παράδοση στον

ίδιο χορό, πράγμα που δημιουργεί πολλές «εικόνες» για αυτόν. Στην περίπτωση της Συνασού, ο Κόνιαλης είναι ένας χορός που απευθύνεται αποκλειστικά σε ζευγάρια και συγκεκριμένα σε άντρες (Ρίζος, 2007, 329 & συνέντευξη Κ. Βλασιάδη). Σπανιότερα και μετά την Ανταλλαγή, υπάρχει μια αναφορά πως θα μπορούσε να χορευτεί και από ζευγάρι γυναικών και σπανιότερα από δύο άτομα διαφορετικού φύλου, εκτός αν υπάρχει πολύ στενή συγγένεια (Hunt, 1966, 136).

Ο Κόνιαλης χορεύεται με τα *χουλέρια*⁴⁴ αλλά και με κρόταλα, φτιαγμένα από μέταλλο (Μπαλά, 2005, 215). Οι ήχοι είχαν έντονη και μεταλλική χροιά και ο ρυθμός ήταν σταθερός για το κάθε άτομο που χόρευε και έπαιζε. Μια ομοιότητα με τον ίσο χορό είναι η χρήση των ξύλινων μεγάλων κουταλιών, με τη μακριά λαβή. Μια «πρόχειρη» λύση για τους Καππαδόκες που μετακινήθηκαν στην Ελλάδα ήταν οι κουτάλες μαγειρικής, ακόμα και τα σιδερένια κουτάλια της σούπας, πράγμα που αποτελεί μια ανάμνησή μου από τα παιδικά μου χρόνια, όταν η γιαγιά μου χόρευε τον Κόνιαλη⁴⁵. Μια άλλη λύση ήταν τα μικρά γυάλινα ποτηράκια, τα οποία οι άντρες χρησιμοποιούσαν σαν δαχτυλήθρες, σε περίπτωση που τα «χουλέρια» ήταν δυσεύρετα (Hunt, 1996, 136). Ο κρότος από τις δαχτυλήθρες δεν έμοιαζε με εκείνον των κουταλιών, αλλά μπορούσε δυνητικά να κρατήσει τον ρυθμό σταθερό για τον χορό.

Όσον αφορά την πολυπλοκότητα του Κόνιαλη, πρόκειται για έναν επίσης δεξιοτεχνικό χορό, ο οποίος απαιτούσε πολύ καλό συγχρονισμό μεταξύ των κινήσεων και των κρουστών οργάνων. Η ομοιότητα του Κόνιαλη με τον ίσο χορό είναι πασιφανής και ένα ακόμα στοιχείο που το επιβεβαιώνει είναι η χρήση κυρίως τούρκικων ασμάτων την στιγμή του χορού, τα οποία δεν έχουν επίσης επαρκώς καταγραφεί. Ίσως η έλλειψη γραπτής καταγραφής των τραγουδιών να συνέβη λόγω της βίαιης αποκοπής των ελληνόφωνων κατοίκων από τα σπίτια τους, με αποτέλεσμα να μην προλάβουν να κρατήσουν κάτι σε γραπτή μορφή, είτε λόγω έλλειψης γνώσεων σχετικά με την τουρκική γλώσσα. Έχουν πάντως διασωθεί θραύσματα των τραγουδιών στην τουρκική γλώσσα σε μορφή λίγων στίχων, στα βιβλία του Σ. Ρίζου για τη Συνασό, χωρίς δυστυχώς να συνοδεύονται

⁴⁴ Χουλέρια = κουτάλια (στην καππαδοκική διάλεκτο).

⁴⁵ Παρά το γεγονός πως ο Κόνιαλης είναι ένας αντρικός χορός για τη Συνασό, όπως επίσης και για τη Τζαλέλα, η γιαγιά μου τον προτιμούσε από άλλους χορούς. Ίσως και να πήρε αυτή την πρωτοβουλία επειδή δεν βρισκόταν στα εδάφη της Καππαδοκίας.

από κάποια σημείωση αναφορικά με το άκουσμά τους. Όπως και να ακούγονταν η μελωδία, σίγουρα προέρχονταν από τις φωνές των ίδιων των χορευτών και σπανίως τους συνόδευε κάποιο όργανο σαν τον κεμανέ ή το ντέφι.

4.6 Οι Ακρίτες και ακριτικό τραγούδι

Μετά την πτώση του Βυζαντίου, η Καππαδοκία δεν μπόρεσε παρά να επηρεαστεί και εκείνη από την νέα κατάσταση. Άλλωστε, η Καππαδοκία ήταν ένα σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι του Βυζαντίου, καθώς επτά βυζαντινοί αυτοκράτορες προέρχονταν από τα εδάφη της. Η αναφορά της τέλεσης πολλαπλών επιδρομών και λεηλασιών στον Καππαδοκικό χώρο γίνεται πιο έντονη μετά τον 7^ο αιώνα μ.Χ. (Κοιμίσογλου, 1997, 31-33), με επιδρομείς από τα αραβικά φύλα. Η Καππαδοκία, λόγω της γεωγραφικής της θέσης, αποτελούσε στο παρελθόν ένα «σύνορο» για τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, ήταν ένα άκρο, ένα ακριτικό σημείο στον χάρτη. Ακόμη, αποτελούσε «προστασία» για την υπόλοιπη αυτοκρατορία, ένα έδαφος που δύσκολα θα μπορούσε να πορθηθεί.

Το έπος του Διγενή Ακρίτα ενέπνευσε την μουσική μέσα στο πέρασ των χρόνων, με αποτέλεσμα την έρευνα και δημοσίευση του έργου *Ακριτικός Κύκλος* από τον Legrand το 1874 (Mavrogordato, 1956, iv). Ο Διγενής Ακρίτας⁴⁶ ήταν το πιο πολυσυζητημένο μυθολογικό πρόσωπο στην μεσαιωνική ελληνική λογοτεχνία και ήταν Καππαδόκης στην καταγωγή (Beaton, 1986). Τα κείμενα που εξυμνούν τις περιπέτειες και τα κατορθώματά του ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή κατά τον 19^ο και 20^ο αι., οδηγώντας σε μια οργανωμένη προσπάθεια κριτικής προσέγγισης και ερμηνείας των καταγραφών για εκείνον (Beaton, 1986).

Η προσπάθεια χαρτογράφησης των αυθεντικών και παλαιότερων εκδόσεων του έπους του Διγενή συνεχίστηκαν από τον Legrand μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Τα μεσαιωνικά έπη και οι ιστορίες που συνδέονται με τον ακριτικό ελληνισμό και τον Διγενή Ακρίτα χαίρουν ιστορικού ενδιαφέροντος κατά πρώτον λόγω παλαιότητας και κατά δεύτερον λόγω της έμπνευσης και της επιρροής που έδωσαν στην προφορική παράδοση και τον πολιτισμό του παρελθόντος. Ο

⁴⁶ Αναφέρεται και ως «Βασίλειος Διγενής Ακρίτας», έχει δηλαδή το όνομα ενός Καππαδόκη αγίου, πολύ σημαντικού για τον λαό της Καππαδοκίας (Ρωμαίος, 1979).

ακριτικός πολιτισμός δικαίως προσελκύει τους λάτρεις της μεσαιωνικής ιστορίας, καθώς μπορεί κανείς να διεξάγει πολλά συμπεράσματα μέσω της μελέτης των τραγουδιών και ποιημάτων που έχουν ακριτική προέλευση.

Οι πληροφοριοδότες μου, ιδίως ο Κ. Βλασιάδης και ο Δ. Κατσίκας, στάθηκαν ιδιαίτερα στην σημαντικότητα της ακριτικής ταυτότητας της Καππαδοκίας. Ο πρώτος ασχολήθηκε πραγματικά με τα ακριτικά τραγούδια της Σινασού σε ολόκληρη τη ζωή του, προσπαθώντας να τα διασώσει μέσω του χορού, άρθρων που έγραφε ο ίδιος και μετάδοσης και καταγραφής κάθε βιώματός του. Ο Κ. Βλασιάδης μου ερμήνευσε τέσσερα ακριτικά τραγούδια, λέγοντάς μου να δώσω ιδιαίτερη έμφαση σε αυτά, καθώς «δεν φαίνεται να υπάρχει αρκετό ενδιαφέρον για τέτοιου είδους, αργόσυρτα τραγούδια». Ο Δ. Κατσίκας ασχολήθηκε περισσότερο με το ιστορικό κομμάτι, αναφέροντας πως οι Ακρίτες ήταν άνθρωποι επιφανούς καταγωγής ή επαγγέλματος και μέλημά τους ήταν η φύλαξη των συνόρων από απειλές πολιορκίας και επιδρομές.

Τεράστιο ενδιαφέρον έχει η παρούσα περίπτωση, αυτή της Σινασού, καθώς τα περισσότερα ακριτικά τραγούδια που έχουν καταγραφεί είναι από την ευρύτερη περιοχή του Πόντου (Ρωμαίου, 1979, 9-25). Όμως, η Σινασός ήταν η μοναδική κωμόπολη της Καππαδοκίας με τέτοιου είδους άσματα, τα οποία μάλιστα ήταν αρκετά σε αριθμό. Τα άσματα της Σινασού για τους Ακρίτες πιθανότατα προέκυψαν από την ίδια της την ιστορία. Οι κάτοικοι της Σινασού, από την δημιουργία της έως και έναν αιώνα πριν γίνει η Ανταλλαγή, υπέφεραν από επιδρομές άλλων, ανατολικών φύλων (Μπαλτά, 2005, 49). Η επιβίωση και η μάχη για τη ζωή ήταν κομμάτι της παράδοσης του λαού, με πολύ σημαντικό κομμάτι τα καταφύγια και οι κρυψώνες. Η αναλυτικότερη περιγραφή για τις κρυψώνες της Σινασού είναι εκείνη του Μ. Σταυρόπουλου, Σινασίτη διανοούμενου του 20^{ου} αι., ο οποίος σημείωσε αναλυτικά σε μορφή γράμματος την εμπειρία του στα καταφύγια και έπειτα έγινε δημοσίευση του γράμματος στο πρώτο τεύχος του περιοδικού «Η Σινασός» (1936). Τα κρησφύγετα βρίσκονταν στη Γοργολή, (ή Γοργορή), η οποία απέχει 7 χιλιόμετρα από την Σινασό. Αποτελούσαν σπήλαια στην επιφάνεια της γης, ενός, δύο ή και τριών ορόφων και δεν τα χτυπούσε ο ήλιος. Το εσωτερικό τους ήταν δυσνόητο για κάποιον ταξιδιώτη, με κίνδυνο να χαθεί και περιείχαν παρεκκλήσια, τάφους, αλλά και χώρους διανυκτέρευσης και

αποθήκευσης προμηθειών για ταξιδιώτες ή για διατρέχοντες κίνδυνο ανθρώπους.

Πολλά ακριτικά τραγούδια αναφέρονται είτε σε κρησφύγετα, είτε σε βίγλες⁴⁷, είτε σε ηρωικές στιγμές μάχης των κατοίκων της Σινασού, σε μια προσπάθεια υπεράσπισης του τόπου τους. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα ακριτικά τραγούδια της Σινασού είναι το «Ακρίτης κάστρον έχτισε». Το τραγούδι ακολουθεί τη μελωδία του τραγουδιού «Άγιεμ' Αη Γιώργη αφέντη μου», πράγμα που δεν αποκλείει τα ακριτικά από την γενικότερη τάση για επανάληψη των μελωδιών στην προφορική παράδοση της μουσικής. Σε κάθε στίχο του τραγουδιού υπάρχει μια τάση για έντονη αφηγηματικότητα και περιγραφικότητα, με την κάθε φράση να δηλώνει μια ενέργεια. Το τραγούδι έχει πρωταγωνιστές τον Χάρο και τον Ακρίτη, ενώ στον χώρο παρευρίσκονται η μητέρα και η σύζυγος του Ακρίτη. Στην πραγματικότητα, αποτελεί ένα τραγούδι αποχαιρετιστήριο προς τον ήρωα, καθώς ήρθε ο Χάρος να τον παραλάβει. Ο Ακρίτης έχτισε ένα κάστρο για να κρυφτεί από τον Χάρο, χωρίς όμως αποτέλεσμα. Εδώ υπάρχει ακόμα μια αναφορά σε μια κρυψώνα, ένα κάστρο, μια βίγλα, σύμβολο της ακριτικής ζωής. Στο τέλος, ο Ακρίτης τιμάται από τον Χάρο, ο οποίος αναφέρει πως θα τον αφήσει να πάει στον παράδεισο αν ήταν αλληλέγγυος στη ζωή του. Είναι το επιφανέστερο ακριτικό τραγούδι της Σινασού με την πιο διαδεδομένη μελωδία και μεγάλο αριθμό στίχων και αποτελεί την καθαρότερη εικόνα για την μορφή των ακριτικών τραγουδιών.

Μια άλλη περίπτωση τραγουδιού έχει τίτλο «Ο σκλάβος αναστέναξεν», όμως ενδεχομένως η μελωδία να έχει επηρεαστεί από μελωδίες τραγουδιών της Κωνσταντινούπολης, καθώς αποτελεί «επίσακτο» τραγούδι για τον Α. Σαραντίδη (Σαραντίδης, 1899, 164-165). Η μελωδία του τραγουδιού είναι στον διατονικό του ντο, χωρίς κανέναν αλλοιωμένο φθόγγο και η εντύπωση που δίνεται στον ακροατή/στην ακροάτρια είναι ευχάριστη. Ο ρυθμός φαίνεται να μην είναι συγκεκριμένος, με τον στίχο και το τραγούδι να επηρεάζουν το πώς τελικά ηχεί. Η θεματική του τραγουδιού έχει να κάνει περισσότερο με την αιχμαλωσία και τον αποχωρισμό από την πατρίδα. Το κείμενο είναι γνωστό διηγηματικό τραγούδι και ενδεχομένως ανταποκρίνονταν σε βιώματα άντρων

⁴⁷ Κάστρα, παρατηρητήρια.

της Συνασού που πολέμησαν, καταδιώχθηκαν ή κρατήθηκαν ως αιχμάλωτοι, ή να αποτελεί φόρο τιμής σε κάθε σκλαβωμένο Συνασίτη και για τον λόγο αυτό συνηθίζονταν τόσο πολύ στην Συνασό.

Μεγάλη σημασία για τον ακριτικό πολιτισμό έχει και το τραγούδι «Κάτω στον Άη Γιάννη τον Θεολόγο». Το τραγούδι περιγράφει το χρονικό ενός ξεχασμένου από τους επιδρομείς κάστρο, στο οποίο κατάφερε να εισέλθει ο ή η Μαρούς⁴⁸. Το κάστρο δεν γινόταν να πορθηθεί, όμως λέγεται πως το τραγούδι αφορά στην πραγματικότητα μια επιδρομή των Αράβων σε ένα κάστρο της Καππαδοκίας το 838 μ.Χ.⁴⁹ Η παλαιότητα των ακριτικών τραγουδιών είναι δεδομένη, καθώς αφορούν γεγονότα πολύ πριν τον 17^ο αι.

Όσον αφορά τις περιστάσεις για την ερμηνεία των ακριτικών τραγουδιών, φαίνεται πως δεν ήταν πάρα πολλές, καθώς δεν αποτελούσαν χαρούμενα και εύκολα στην αναπαραγωγή άσματα. Το ακριτικό τραγούδι της Συνασού δεν έμοιαζε με όλα τα υπόλοιπα τραγούδια του τόπου, ούτε σε σχέση με την μουσική του δομή και ταυτότητα, ούτε με την ποίηση και το περιεχόμενο. Σίγουρα, δεν υπάρχει καταγραφή για το αν τα τραγούδια αυτά χορεύονταν στη Συνασό, αν και λόγω του πιο «ελεύθερου ρυθμού» τους, σίγουρα θα αντιμετώπιζαν δυσκολίες στο να τα εντάξουν στους ήδη υπάρχοντες χορούς. Όμως, αυτό δεν αφαιρεί την αξία αλλά και την μοναδικότητα αυτών των τραγουδιών, που αποτελούν εξίσου σημαντικό σημείο αναφοράς για την προφορική μουσική παράδοση στη Συνασό.

4.7 Κοινά στοιχεία του Συνασίτικου παραδοσιακού τραγουδιού με την μουσική παράδοση περιοχών της Ελλάδας

Μετά το 1924, ξεκίνησε μια νέα ζωή για τους κατοίκους της Συνασού, χωρίς βέβαια να το έχουν αποφασίσει οι ίδιοι και οι ίδιες. Τα σπίτια τους στη Συνασό σύντομα κατοικήθηκαν από τουρκόφωνους μουσουλμάνους που είχαν φύγει από την Ελλάδα εξαιτίας της Ανταλλαγής. Οι κάτοικοι της Συνασού, μόλις έμαθαν τα

⁴⁸ Δεν διευκρινίζεται το φύλο του/της εισβολέα στους στίχους. Οι στίχοι βασίζονται στην ερμηνεία του Κ. Βλασιάδη. Η μεταγραφή του τραγουδιού βρίσκεται στο Παράρτημα 3 της εργασίας.

⁴⁹ Ο Μ. Δραγούμης σημείωσε αυτή την παρατήρηση στο ένθετο της έκδοσης των Καππαδοκικών τραγουδιών από το Κ.Μ.Σ. το 2002.

νέα, δημιούργησαν το Λεύκωμα για να θυμούνται την πατρίδα τους, φόρτωσαν μαζί τους τα προσωπικά τους αντικείμενα και ό,τι μπορούσαν από τα σπίτια τους σε άμαξες και κατευθύνθηκαν προς την Ελλάδα (Λεύκωμα, 1924, 5-6).

Φτάνοντας στην Ελλάδα, πέρα από τα υλικά, έφεραν μαζί τους τις αναμνήσεις, τα ήθη και τα έθιμα της πατρίδας τους. Έπεσε στα χέρια μου μια όμορφη προσπάθεια από τον Όμιλο Κυρίων και Δεσποινίδων του Σωματείου «Άγιος Νικόλαος» στη Νέα Σινασό, το πρώτο τεύχος του περιοδικού «Η Σινασός», το οποίο εκδίδονταν κάθε χρόνο και ήταν αφιερωμένο στην Καππαδοκία και στη Σινασό. Μέσα στο περιοδικό υπάρχουν αναφορές για την διαδικασία του ξεματιάσματος⁵⁰, στίχοι παραδοσιακών τραγουδιών αλλά και ιστορίες, διηγήσεις των κατοίκων της Σινασού για το δύσκολο πέρασμα προς την Ελλάδα. Το περιοδικό αυτό δεν είναι η μόνη απόδειξη πως οι άνθρωποι της Σινασού ήθελαν να κρατήσουν ζωντανή τη μνήμη της, αλλά και να μοιραστούν τον πολιτισμό τους στον νέο τόπο διαμονής τους.

Τα τραγούδια της Σινασού λοιπόν άρχισαν να λέγονται και στον ελληνικό χώρο, καθώς υπάρχουν αναφορές για χοροεσπερίδες των Σινασιτών και Σινασιτισσών, όπως και μετά από μερικά χρόνια, συμμετοχή τους σε φεστιβάλ παραδοσιακών χορών. Η επιχείρηση διάσωσης του μουσικού πολιτισμού συνεχίστηκε με την δημιουργία του Συλλόγου «Η Νέα Σινασός» αλλά και από συγκεκριμένα πρόσωπα που αγαπούσαν την πατρίδα τους. Όλα αυτά φαίνεται πως είχαν επίδραση και στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, καθώς οι μελωδίες και οι στίχοι της Σινασού είχαν επίδραση πάνω στην παραδοσιακή μουσική της Ελλάδας.

Στην παραπάνω διαπίστωση κατέληξα έπειτα από την παρατήρηση ενός τραγουδιού, με το οποίο ήρθα σε επαφή μέσω του Χορωδιακού Εργαστηρίου και της μαέστρου του, Εριφύλης Δαμιανού, τέσσερα χρόνια πριν. Ήμουν μια νέα χορωδός που συστήθηκε σε ένα έργο για μικτή και τετράφωνη χορωδία, τα «Οκτώ μικρασιατικά τραγούδια» του Γιάννη Κωνσταντινίδη. Το έκτο τραγούδι της συλλογής ονομάζεται «Η Παναγιώτα κίνησε» και ο συνθέτης αναγράφει την Καππαδοκική καταγωγή του τραγουδιού (Κωνσταντινίδης, 1972). Μερικά χρόνια μετά, βλέποντας πως το τραγούδι καταγράφηκε ως Σινασίτικο από τον Σ.

⁵⁰ «Εξόρκι δια την αβασκανίαν», πρώτο τεύχος του περιοδικού «Η Σινασός», 1936.

Σωφροσιάδη αλλά και από τον Γ. Παχτίκο, η επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Α. Κατσανεβάκη, μου επισήμανε πως ενδεχομένως το τραγούδι αυτό να συνδέεται με την Μακεδονία. Κατόπιν αυτής της διαπίστωσης, εντόπισα μερικές δημοσιευμένες ηχογραφήσεις, οι οποίες προέρχονται από πολιτιστικούς συλλόγους της Κεντρικής Μακεδονίας, αλλά και ηχογραφήσεις της Ι. Γεωργακοπούλου με τον Γ. Μητσάκη στον μπουζούκι και της Α. Χρυσάφη με τον Τ. Μπίνη, οι οποίοι το 1953 αποφάσισαν να ηχογραφήσουν τραγούδια της παραδοσιακής μουσικής, παίζοντας με τον δικό τους οικείο τρόπο, εκείνον της λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Στη Μακεδονία το τραγούδι εμφανίζεται με τον ίδιο τίτλο και η ομοιότητα των στίχων είναι μεγάλη. Παρακάτω παρατίθενται πρώτα οι στίχοι της Σινασίτικης εκδοχής⁵¹ και έπειτα της Μακεδονικής και λαϊκής εκδοχής:

- Σινασός

*«Η Παναγιώτα εκίνησε,
Να πα στα γογινικά της,
Την μαλλον' η πεθερά της.
Στον δρόμο όπου επήγαινε,
Στον δρόμο που διαβαίνει,
Τι κακό 'πάθε η καημένη!
Τρεις κλέφταις την επιάσανε,
ένας από το χέρι,
κι άλλος βγάζει το μαχαίρι.
Δος μας φιλί,δος μας τσιμπί,
Δος μας και μαύρα 'μμάτια,
Για σε κάνομεν κομμάτια.
Ούτε φιλί, ούτε τσιμπί,
Ούτε και μαύρα 'μάτια,
Θέλτε κάντε με κομμάτια.*

⁵¹ Οι στίχοι σημειώνονται μαζί με την μελωδία από τον Γ. Παχτίκο (Παχτίκος, 1905).

- Μακεδονία και λαϊκές εκδοχές ⁵².

*«Η Παναγιώτα κίνησε,
η Παναγιώτα μαρί
στα σουϊκά της να πάει,
Παναγιώτα η καημένη.*

*Στο δρόμο να που πήγαινε, Παναγιώτα μαρί,
τρεις Τούρκους διασταυρώνει
και οι τρεις αρβανιτάδες.*

*Ο ένας της λέει «ώρα καλή» Παναγιώτα μαρί,
ο άλλος «καλημέρα»,
 τρίτος βγάζει τη μαχαίρα.*

*Δώσ' μας φιλί, δώσ' μας τσιμπί, Παναγιώτα μαρί,
για δώσ' μας μαύρα μάτια,
μη σε κάνουμε κομμάτια.*

*Μήτε φιλί, μήτε τσιμπί, Παναγιώτα μαρί,
μα ούτε μαύρα μάτια,
και ας με κάνετε κομμάτια.*

*Κάλλιο να ιδώ το αίμα μου, αρβανίτη σκυλί,
τη γης να κοκκινίσει,
πάρα Τούρκο να φιλήσει.»*

Οι δύο αυτές περιπτώσεις στίχων φαίνεται πως αφορούν την ίδια κοπέλα, την Παναγιώτα, η οποία περπατούσε προς το σπίτι της οικογένειάς της. Στον δρόμο, συνάντησε τρεις άντρες, οι οποίοι στην πρώτη εκδοχή αναφέρονται ως κλέφτες και στη δεύτερη αναφέρεται μόνο η καταγωγή τους. Στη συνέχεια όμως, και στη δεύτερη εκδοχή οι τρεις άντρες απειλούν την σωματική ακεραιότητα της κοπέλας, ενώ εκείνη αρνείται να παραδοθεί. Και στα δύο τραγούδια λοιπό, θίγεται

⁵² Οι στίχοι ακούγονται και στην βιντεοσκόπηση από την μουσικοχορευτική παράσταση του Πολιτιστικού Συλλόγου Γέροντα Καβάλας με τίτλο "Της Γης και του Νερού Ταξίδι της Ζωής...", η οποία έγινε στο Δημοτικό Αμφιθέατρο Χρυσούπολης στις 31 Μαρτίου 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=A47e9CqXoh0>), αλλά και στις ηχογραφήσεις του 1953 των Ι. Γεωργακοπούλου και Γ. Μητσάκη (<https://www.youtube.com/watch?v=VJSFGyxEwIU>) και των Α. Χρυσάφη και Τ. Μπίνη (<https://www.youtube.com/watch?v=sgd7LTmlou4>).

ένα πολύ σημαντικό θέμα, αυτό της κακοποιητικής συμπεριφοράς προς τις γυναίκες, το οποίο παρότι εμφανίζεται σε ένα παραδοσιακό τραγούδι αγνώστου ηλικίας και πιθανότατα πολύ παλιό, παραμένει επίκαιρο στο παρόν.

Η κοπέλα στο Συνασίτικο τραγούδι δέχεται τις ίδιες απειλές με την δεύτερη περίπτωση, με μόνη ανομοιότητα την διάλεκτο που χρησιμοποιείται. Η χρήση της ελληνικής γλώσσας φαίνεται διαφορετική από το πρίσμα της διαφορετικής κλίσης των ρημάτων, αλλά και από το ίδιο το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται. Δηλαδή, η πρώτη περίπτωση παραπέμπει περισσότερο στην μορφή που είχε η επίσημη ελληνική γλώσσα τον προηγούμενο αιώνα, ενώ η δεύτερη περίπτωση μοιάζει να έχει εμποτιστεί από τοπικούς ιδιοματισμούς στο λεξιλόγιο. Οι λέξεις «σουϊκά», «μαχαίρα» και ο χαρακτηρισμός «μαρί» δεν υπήρχαν στα Καππαδοκικά εδάφη. Όμως, στην περίπτωση ενσωμάτωσης του τραγουδιού στην ντοπιολαλιά της Κεντρικής Μακεδονίας, είναι λογικό να εμφανίζονται τέτοιες λέξεις, οι οποίες αποτελούν γλωσσικά ιδιώματα άγνωστα για την Καππαδοκία.

Σχετικά με την μελωδία των τραγουδιών, δεν υπάρχει καμία ομοιότητα μεταξύ τους. Το Συνασίτικο τραγούδι συμπίπτει με ένα διατονικό άκουσμα και συγκεκριμένα βρίσκεται σε διατονικό τρόπο του φα. Το Μακεδονικό τραγούδι βρίσκεται σε αρχαίο φρύγιο τρόπο και ακολουθεί εντελώς διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο και τονισμούς από τον τετράσημο ρυθμό του Συνασίτικου τραγουδιού. Στην λαϊκή απόδοση του τραγουδιού, η μελωδία βασίζεται στο μακεδονικό τραγούδι, με προσθήκες ξένων φθόγγων και λέξεων όπως το «αμάν», στο τραγούδι οι οποίες παραπέμπουν στο ρεμπέτικο τραγούδι και την μικρασιατική του προέλευση.

Το τραγούδι αυτό στάθηκε ως μια «γέφυρα» ανάμεσα σε δύο μακρινές περιοχές, όμως δεν μπορούμε να γνωρίζουμε το πως ακριβώς μεταφέρθηκε στα χωριά της Κεντρικής Μακεδονίας. Αφού το τραγούδι αυτό έχει εισχωρήσει στην παραδοσιακή μουσική της Ελλάδας τόσα χρόνια πριν ώστε να θεωρείται κομμάτι της, ο ισχυρισμός πως κάποιο άτομο από τη Σινασό το μοιράστηκε μετά την Ανταλλαγή δεν μπορεί εύκολα να επιβεβαιωθεί. Όμως, το ενδεχόμενο πρότερης και αρχαιότερης επικοινωνίας της Σινασού, ενός μέρους τοποθετημένου στα βάθη της Ανατολής, με τον ελληνικό Βορρά δεν αποκλείεται. Οι δυσκολίες ενός ταξιδιού αυξάνονται προοδευτικά όσο ανατρέχουμε πιο πίσω στο χρόνο. Η

καθημερινότητα των Σινασιτών εμπόρων που μετακινούνταν στην Κωνσταντινούπολη πιθανότατα να σχετίζονταν με την επικοινωνία τους με ανθρώπους από άλλα μέρη του πλανήτη, λόγω της εμπορικής αφθονίας και της πολυπολιτισμικής διάθεσης της μεγαλούπολης. Επομένως, το νόημα έγκειται στην «σιωπηλή» σύνδεση δύο ή και παραπάνω παραδόσεων και στην έμπνευση που αντλεί η μια μουσική παράδοση από την άλλη.

4.8 Επιρροές των παραδοσιακών τραγουδιών της Σινασού στην δυτική Ευρωπαϊκή μουσική

Ο παραδοσιακός Σινασίτικος ήχος δεν έμεινε μόνο στο μακρινό παρελθόν και στην ιστορία του 20^{ου} αιώνα, ούτε φυσικά σταμάτησε με την Ανταλλαγή του 1924 όταν οι κάτοικοι της Σινασού εξαναγκάστηκαν να μετακινηθούν προς την Ελλάδα. Η απόφαση συντήρησης του πολιτισμικού πλούτου της κωμόπολης ήταν μια επιθυμία κοινή για τον λαό της, πράγμα που οδήγησε στην συγγραφή του Λευκώματος της Σινασού το 1924, το οποίο περιέχει πολύτιμες λαογραφικές καταγραφές αλλά και σπάνιο φωτογραφικό υλικό. Μετά την άφιξη του λαού της Σινασού στην Ελλάδα, ξεκίνησε η εγκατάστασή τους σε διάφορες περιοχές, όπως στον Πειραιά και την Εύβοια, όπου και ιδρύθηκε ένα νέο χωριό, η Νέα Σινασός. Οι Σινασίτες και οι Σινασίτισσες δεν παρέλειψαν να δημιουργήσουν και έναν σύλλογο, σε μια κοινή προσπάθεια να διατηρήσουν «ζωντανό» τον πολιτισμό της Σινασού. Ο σύλλογος ονομάστηκε «Η Νέα Σινασός» και δραστηριοποιείται ενεργά ακόμα και σήμερα στον χώρο του πολιτισμού.

Μια άλλη αξιομνημόνευτη προσπάθεια ανάδειξης της Σινασίτικης μουσικής παράδοσης ήταν εκείνη του Λ. Τακαδόπουλου, μέσω μιας θεατρικής παράστασης, η οποία χαρακτηρίζεται από τον ίδιο και ως «ηθογραφία», με τίτλο «Τα παντρολογήματα και οι παντρείες στη Σινασό» (Τακαδόπουλος, 1982, 111-172). Η θεατρική παράσταση των τριών πράξεων έκανε πρεμιέρα στις 9 Μαΐου του 1937 στον Πειραιά, με ερασιτέχνες Σινασίτες και Σινασίτισσες ηθοποιούς σε όλους τους ρόλους. Στο σενάριο του θεατρικού μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως υπάρχουν αναφορές στα ήθη και έθιμα του γάμου, στις θρησκευτικές εορτές, στην καθημερινότητα στην κωμόπολη. Οι διάλογοι είναι φτιαγμένοι ώστε να

δίνουν μια ευκρινή εικόνα σχετικά με το πώς μιλούσαν οι άνθρωποι στον οικισμό, ποιους ιδιωτισμούς και ποια επιφωνήματα χρησιμοποιούσαν. Σημαντική είναι επίσης η αναφορά πως σε κάθε πράξη εμπεριέχεται και ένα παραδοσιακό τραγούδι της Σινασού, σχετικό με την εκάστοτε περίπτωση, το οποίο και τραγουδούσαν οι ηθοποιοί (Τακαδόπουλος, 1982, 111-172). Όταν παρουσιάστηκε στο κοινό το θεατρικό σίγουρα δημιούργησε μεγάλη αίσθηση και πυροδότησε αισθήματα νοσταλγίας στους θεατές με καταγωγή από μια «χαμένη πατρίδα», όμως δεν είναι απίθανο να προσέλκυσε και θεατές που είχαν επαφή μόνο με ακούσματα ευρωπαϊκής μουσικής, άτομα χωρίς καμία εξοικείωση με τον παραδοσιακό ήχο.

Είναι επίσης πολύ σημαντικό να αναφερθεί το χρονικό της ένταξης των σινασίτικων μελωδιών στην κληρονομιά της μουσικής του δυτικού πολιτισμού. Υπάρχει ένα Σινασίτικο τραγούδι σε όλες τις καταγραφές που αναφέρονται σε αυτή την εργασία, παρά το γεγονός πως δεν θεωρείται καθαρά «Σινασίτικη» η μελωδία του (Σωφρονιάδης, 1958, 212). Το παραδοσιακό άσμα έχει τίτλο «Απόψε τα μεσάνυχτα», και αναφέρεται και ως «Απόψιν τα μεσάνυχτα». Χαρακτηρίζεται από έναν πολύ αργό ρυθμό και ένα ιδιαίτερα μελαγχολικό άκουσμα. Αυτή η μελωδία κάποτε έπεσε στα χέρια ενός συνθέτη με μικρασιατική καταγωγή, τον Γιάννη Κωνσταντινίδη (1903-1984).

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, γεννημένος σε ένα σπίτι της Σμύρνης στο οποίο ακούγονταν μελωδίες σε καθημερινή βάση, άρχισε να στρέφεται στη μουσική. Τα καλοκαίρια δε της παιδικής του ηλικίας, τα οποία και περνούσε σε χωριά μακριά από τη Σμύρνη (χωριά Μπουτζάς και Εβιντίκιורי), ήταν καθοριστικά για τα ακούσματα και την επιρροή της παραδοσιακής μουσικής πάνω του (Σακαλλιέρος, 2010, 5-6). Συγκεκριμένα, θυμάται από τα παιδικά του χρόνια την οικονόμο του σπιτιού να μουρμουρίζει στίχους ενός παραδοσιακού τραγουδιού της Μ. Ασίας, σε μια προσπάθεια να τον ξυπνήσει⁵³ (Σακαλλιέρος, 2010, 5). Μετά από πολλαπλά ερεθίσματα και πολλή μελέτη από την μεριά του συνθέτη πάνω σε μια ποικιλία μουσικών ειδών, ξεκίνησε να γράφει μουσική, έντονα επηρεασμένος από την

⁵³ Το τραγούδι έχει τίτλο «Δεν είν' αυγή να σηκωθώ» (Σακαλλιέρος, 2010).

Μικρασιατική Καταστροφή και την χαμένη του πατρίδα, σε συνάρτηση με το ενδιαφέρον του για τις παραδοσιακές μελωδίες.

Όταν έπεσε στα χέρια του η συλλογή του Γ. Παχτίκου, η οποία βρίθει καταγραφών της μουσικής από την Μ. Ασία, δεν μπορούσε παρά να χρησιμοποιήσει και να επεξεργαστεί μερικές από τις μελωδίες των τραγουδιών της συλλογής. Ένα από τα έργα, ανάμεσα στην *Μικρασιατική Ραψωδία* και τους *Τρεις Ελληνικούς Χορούς*, ήταν και η συλλογή τραγουδιών για τετράφωνη και μικτή χορωδία, με τίτλο «Οκτώ μικρασιατικά τραγούδια» (Σακαλλιέρος, 2010, 82-92). Η σύνθεση της συλλογής τελείωσε το 1972 και περιέχει οκτώ τραγούδια από διαφορετικές περιοχές της Μ. Ασίας, τον Πόντο, την Βιθυνία αλλά και την Καππαδοκία.

Το Καππαδοκικό και Σινασίτικο τραγούδι «Απόψε τα μεσάνυχτα» αποτελεί μέρος του έργου «Οκτώ μικρασιατικά τραγούδια» αλλά και τη μελωδία ενός άλλου έργου του ίδιου, για μια φωνή και πιάνο, με τίτλο «Είκοσι τραγούδια του ελληνικού λαού» (1970). Στη συνέχεια παρατίθενται αποσπάσματα από τις δύο επεξεργασίες του τραγουδιού από τον Γ. Κωνσταντινίδη:

4. ΑΠΟΨΕ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ...
(Καππαδοκίας)

Andante dolente $\text{♩} = 63$ *espressivo* **1**

1 SOLO
SOPRANI
GLI ALTRI
MEZZO SOPRANI
TENORI
1 SOLO
BARITONI
GLI ALTRI

Tutti 2

3

Εικόνα 11. Απόσπασμα από το τραγούδι "Απόψε τα μεσάνυχτα", μέρος του έργου «Οκτώ Μικρασιατικά Τραγούδια» για τετράφωνη μικτή χορωδία, Γ. Κωνσταντινίδης (1972).

στην Άρνη Μαντινάδα

20 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΛΑΟΥ

16. 'Απόψε τὰ μεσάνυχτα...

ΓΙΑΝΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ
(1937-47)

Andante con moto [♩ = 72]

τά με-σά-νυ-χτα, ά - πό - νε ά - πό - νε τά με-σά-νυ-χτα ση-

κί-θη-κα νά γρά-ψω, (στού σου-λά-κι μου) ση - κί-θη-κα νά γρά-ψω

(τρι-γω-νά-κι μου) και

χίος σ' ασπραλιού

* Οί μικρές νότες νά παίζονται πάντοτε γρήγορα, ανεξάρτητα από την έκαστοτε κίνηση.

Copyright 1970 by YANNIS CONSTANTINIDIS, Athens, Greece.

Εικόνα 12. Απόσπασμα του τραγουδιού "Απόψε τα μεσάνυχτα", μέρος του έργου "20 τραγούδια του ελληνικού λαού" του Γ. Κωνσταντινίδη (τόμος τέταρτος, 1970).

Τα δύο αυτά έργα έχουν πάλι ως επίκεντρο τη φωνή, όπως η πρωτότυπη εκδοχή του Συνασίτικου παραδοσιακού τραγουδιού. Βέβαια, φαίνεται πως οι φθόγγοι που αποτελούσαν περισσότερο «στολίδια» για το πρωτότυπο τραγούδι έχουν παραλειφθεί, ίσως επειδή ο στόχος του συνθέτη δεν ήταν η ακριβής παράθεση του τραγουδιού, όπως θα το τραγουδούσε μια γυναίκα από την Καππαδοκία, αλλά η προσαρμογή του στα δεδομένα της δυτικής, ευρωπαϊκής μουσικής. Άλλωστε, η επεξεργασία για την τετράφωνη χορωδία έγινε σε σχέση με την δυτική αρμονία, μέσω δηλαδή της προσθήκης και διαχείρισης των φωνών που θα είχε στην κατοχή της μια μικτή χορωδία της δυτικής Ευρώπης. Οι παραπάνω επεξεργασίες βασίζονται σίγουρα και κατά κύριο λόγο στην μελωδία του πρωτότυπου Συνασίτικου τραγουδιού, όπως την έχει καταγράψει ο Γ. Παχτικός:

Allegro (♩ = 160).

'Α - πό-ψη ά - πό - ψη τά με-σά-νυχ-τα, ά

πό - ψη ά - πό - ψη τά με - σά - νυχ - τα, 'ση .

κώ - θη - κα νά γρά - ψω, 'ς τὸ που - λά - κι μου 'ση .

κώ - θη - κα νά γρά - ψω, τρυ - γο - νά - κι μου.

Εικόνα 13. "Απόψη τα μεσάνυχτα" (Γ. Παχτικός, 1905).

Μια μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην προσέγγιση του τραγουδιού από τον συνθέτη και στην καταγεγραμμένη του εκδοχή είναι η ταχύτητα, καθώς η χορωδία καλείται να ερμηνεύσει σε ένα σαφώς πιο αργό ρυθμό σε σχέση με την ένδειξη "Allegro" του Γ. Παχτικού. Η ερμηνεία του ίδιου τραγουδιού τόσο από τους Κιόρ Τοπάλ, όσο και από τις ηχογραφήσεις της Μ. Μερλιέ, μπορεί να χαρακτηριστεί ως «μέτρια αργή». Είναι λογικό να υπάρχουν διαφορετικές προσεγγίσεις σε σχέση με την ταχύτητα της ερμηνείας, καθώς οι Κιόρ Τοπάλ είναι οργανοπαίκτες και τραγουδιστές στο σήμερα, ενώ οι περιπτώσεις του ερμηνευτή στην ηχογράφηση του Κ.Μ.Σ. αλλά και η υπαγόρευση του τραγουδιού προς τον Γ. Παχτικό αποτελούν εκτελέσεις του προηγούμενου αιώνα. Η επιλογή της ταχύτητας του Γ. Κωνσταντινίδη για τη φωνή και τη χορωδία φαίνεται να μην έχει στόχο απλώς την απόλυτη πιστότητα προς τον πρωτότυπο ήχο, αλλά το να αναδείξει την μελωδία με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Σίγουρα, πάντως, ο Γ. Κωνσταντινίδης κατάφερε να αναδείξει, με τον δικό του τρόπο, την μελωδικότητα της παραδοσιακής μουσικής της Σινασού και να δημιουργήσει μια «γέφυρα οικειότητας» μεταξύ ενός ακροατήριου δυτικής μουσικής και μιας παράδοσης ερχόμενης από την Ανατολή.

Συμπεράσματα

Αν το δει κανείς από ένα αυστηρά ιστορικό πρίσμα, η Συνασός φαίνεται πως δεν είναι πια μια ενεργή κοιτίδα πολιτισμού. Κοιτώντας τις αναφορές για εκείνη, είναι εμφανές πως ο χρόνος σταμάτησε το 1924. Οι γραπτές περιγραφές και οι ηχογραφήσεις ίσως να μην αρκούν για τη διατήρηση του μεγάλου πολιτισμικού πλούτου της. Τα στοιχεία για τον οικισμό είναι πάρα πολλά, όμως μένουν σε αρχεία, συλλογές και δισκοπωλεία, ξεχασμένα από καιρό. Ποιός είναι λοιπόν ο λόγος να ανατρέξει κάποιος ερευνητής σε παρωχημένες πληροφορίες; Γιατί να υπάρχει ενασχόληση με έναν πολιτισμό που δεν έχει πια την γη του ως βάση;

Όλοι αυτοί οι προβληματισμοί πέρασαν από το νου μου, όμως κανείς δεν μπορεί να κρίνει την αγάπη ενός ανθρώπου για το ξεχασμένο, για το παλιό, για αυτό που κάποτε ήταν ζωντανό και έτρεφε τους ανθρώπους, για την μουσική παράδοση. Ίσως αυτή η εργασία να εμπνεύσει νέους ερευνητές και νέες ερευνήτριες να μπουν στη θέση των προγόνων τους, να συνειδητοποιήσουν πως κάποτε ήταν και εκείνοι νέοι και νέες που χόρευαν στην πλατεία του χωριού τους, που αγαπιόντουσαν και παντρεύονταν, που πονούσαν και ξενιτεύονταν για ένα καλύτερο μέλλον. Αν φτάσουν σε αυτή τη συνειδητοποίηση, θα καταλάβουν πως τα ακούσματα από μια κωμόπολη του παρελθόντος επηρεάζουν το παρόν και τα ακούσματά του, το πώς διασκεδάζουν και χορεύουν οι άνθρωποι, το πως αποφασίζουν να τραγουδήσουν άγνωστα για αυτούς, τραγούδια.

Η Συνασός δεν είναι μια χαμένη πατρίδα. Είναι ένα σημείο αναφοράς για την εξέλιξη του ανθρώπου, κάτω από το μικροσκόπιο μιας μικρής κωμόπολης της Καππαδοκίας. Αυτό το μικρό κομμάτι της γης, έχει προκαλέσει την σύνδεση των ανθρώπων στην Ελλάδα μέσω των πολιτιστικών συλλόγων, του χορού και της μουσικής, ακόμα και του θεάτρου. Έχει επηρεάσει την ελληνική παραδοσιακή μουσική και έχει εμπλουτίσει την Λαογραφία με τον δικό της τρόπο. Μερικά από τα Συνασιτικά έθιμα αναβιώνονται μέχρι και σήμερα και η άποψη των Συνασιτών γύρω από την τέχνη έχει εισχωρήσει σε πόλεις και χωριά της Ελλάδας, όπου και εγκαταστάθηκαν αυτοί οι άνθρωποι εξαιτίας της Ανταλλαγής του 1924. Η μελέτη της Συνασού μέσω της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας βοήθησε στην κατανόηση και αποδοχή πως η παράδοση είναι κάτι που μεταβάλλεται και εξελίσσεται μέσα

στον χρόνο και επομένως «επιβιώνει» με αυτόν τον τρόπο (Κατσανεβάκη, 2016, 10).

Όπως φαίνεται λοιπόν η παράδοση της Συνασού και όλη της η υπόσταση δεν είναι κάτι που έχει σβήσει. Είναι κάτι που αν και όχι αυτοτελές και ολόκληρο, υπάρχει μέσα στις πολλές πτυχές της ζωής ενός ατόμου που είτε προέρχεται, είτε συσχετίστηκε με τον οποιοδήποτε τρόπο, ακόμα και αν τραγούδησε τα «Οκτώ μικρασιατικά τραγούδια» του Γ. Κωνσταντινίδη στην χορωδία του πανεπιστημίου στο οποίο φοιτά.

Βιβλιογραφία

- Αλεξίου Μ. (2008). *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Αναγνωστάκης Η. & Μπαλτά Ε. (1990). *Η Καππαδοκία των «ζώντων μνημείων»*. Αθήνα, Πορεία.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα, Εκδοτικός οίκος «Μέλισσα».
- Βλασιάδης Κ. Η. (1997). *Οι χοροί της Συνασού*. Αθήνα, Παράδοση και Τέχνη.
- Βλασιάδης Κ. Η. (1997). *Ο αντικρυστός χορός Ίσος, της Συνασού*. Αθήνα, Παράδοση και Τέχνη.
- Βλασιάδης Κ. Η. (2011). *Τραγούδια και Χοροί από τη Συνασό της Καππαδοκίας*. Αθήνα, Ερευνητικό Κέντρο Ελληνικού Τραγουδιήματος.
- Βορέοπουλος Π. (2018). *Η παιδεία στην Καππαδοκία (από την αρχαιότητα ως την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1924)*. Θεσσαλονίκη, Έκδοση Μουσείου Προσφυγικού Ελληνισμού Ιεράς Μητροπόλεως Νεαπόλεως και Σταυρουπόλεως.
- Δραγούμης Μ. (2015). *Μια άγνωστη μελωδία για το «άναρχος θεός» σε αγιορείτικο ειρμολόγιο του 1698 (Δελτίο)*. Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- Eriksen T. (2007). *Μικροί Τόποι, Μεγάλα Ζητήματα: μια εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία*. Αθήνα, Εκδόσεις Κριτική.
- Κάβουρας Π. (1997). «*Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής*» (*Α Διεθνές Συνέδριο, 4-6 Οκτωβρίου 1996, Πρακτικά*), Κομοτηνή, Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων Κομοτηνής/Δήμος Κομοτηνής/Υπουργείο Πολιτισμού/ Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων.
- Merriam A., Adelaida Reyes, Bonnie C. Wade, Myers H., Baily J., Widdess R., Qureshi R., Titon J. Επιστημονική Επιμέλεια και Μετάφραση: Καλλιμοπούλου Ε., Μπαλάντινα Α. (2014). *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Αθήνα, Εκδόσεις Ασίνη.
- Καραπατάκης Κ. (1981). *Παλιά Χριστουγεννιάτικα Ήθη και Έθιμα*. Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμας.

Κατσανεβάκη Α. (2014). *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα Τραγούδια της Περιοχής Βορείου Πίνδου, Ιστορική-Εθνομουσικολογική Προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο*. Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής Τεκμηρίωσης.

Κατσανεβάκη Α. (2016). *Σημειώσεις για το μάθημα: Φωνητική Εκτέλεση, Έρευνα – Καταγραφή I-II ή Φωνητική Εκτέλεση στην Δημοτική Μουσική I-II*. Θεσσαλονίκη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

Κατσίκας Κ. Δ. (2002). *Παραδοσιακά τραγούδια των Ρωμηιών από τις χαμένες πατρίδες*. Λάρισα, Εταιρία Καππαδοκικών Σπουδών.

Κατσίκας Κ. Δ. (2001). *Φορητές εικόνες και κειμήλια από την Καππαδοκία στο Ομορφοχώρι Λαρίσης (Διδακτορική Διατριβή)*. Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Κοιμίσογλου Κ. Σ. (1997). *Αναδρομή στον ακριτικό ελληνισμό της Καππαδοκίας*. Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Μαϊάνδρος.

Κονιδάρης Ν. Δ. (2015). *Οι Χετταίοι και ο κόσμος του Αιγαίου*. Αθήνα, Εκδόσεις Ινφογνώμων.

Κωνσταντινίδης Γ. (1970). *Είκοσι τραγούδια του ελληνικού λαού (για μια φωνή και πιάνο), τόμος τέταρτος*. Αθήνα, Γιάννης Κωνσταντινίδης.

Κωνσταντινίδης Γ. (2005). *Οκτώ μικρασιατικά τραγούδια (για τετράφωνη μικτή χορωδία)*. Αθήνα, ΡΑΡΑΓΡΙΓΟΡΙΟΥ-ΝΑΚΑΣ.

Λεύκωμα. (1924). *Η Σινασός*. Αθήνα, Τυπογραφείο Καλλιτεχνίας.

Μπαλτά Ε. (2005). *Σινασός: εικόνες και αφηγήσεις*. Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.

Νίγδελης Μ. Κ. (2008). *Καππαδοκία, Δρώμενα Γάμου*. Θεσσαλονίκη, Κ.Δ.Ε.Κ.Π.Π. Δήμου Συκεών – Κέντρο Ιστορίας.

Ξενάκης Ι. (2013). *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*. Αθήνα, Ψυχογιός.

Παξιμαδάκη Ε. (2015). *Νεοελληνική μετρική – Τα κυριότερα μέτρα της νεοελληνικής ποίησης*,

<https://eiriniapax.wordpress.com/2015/02/02/%CE%BD%CE%B5%CE%BF%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%AE/>

Παχτικός Δ. Γ. (1905). *260 δημώδη ελληνικά άσματα : από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος / Συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904)*. Αθήνα, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου.

Περιοδικό. (1936). *Η Σινασός (Καππαδοκικό Αρχείο)*. Αθήνα, Όμιλος Κυρίων και Δεσποινίδων του Σωματείου «Άγιος Νικόλαος» Νέας Σινασού.

Ρίζος Ν. Σ. (2007). *Η Σινασός (Τόμος Α')*. Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.

Ρίζος Ν. Σ. (2007). *Η Σινασός (Τόμος Β')*. Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.

Ρωμαίου Κ. (1979). *Τραγούδια του ακριτικού κύκλου*. Αθήνα, Ιδιωτική έκδοση.

Σακαλλιέρος Γ. (2010). *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984) Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Σαραντίδης Ι. Α. (1899). *Η Σινασός: ήτοι θέσις, ιστορία, ηθική και διανοητική κατάστασις, ήθη, έθιμα και γλώσσα της εν Καππαδοκία κωμοπόλεως Σινασού. Εν επιμέτρω δε και σύντομος περιγραφή των εν ταις επαρχίαις Καισαρείας και Ικονίου Ελληνικών Κοινοτήτων ως και των εν αυταίς σωζομένων ελληνικών διαλέκτων εν σχέσει προς την εν Σινασώ λαλουμένην*. Αθήνα, Τυπογραφείον Ιωάννου Νικολαΐδου.

Σταματοπούλου Π., Καραθάνος Κ., Κλάγκος Α. (2007). *Βίγλες – Βιγλάτορες στο Αιγαίο, η περίπτωση της Σκιάθου*. Πειραιάς, Α.Τ.Ε.Ι Πειραιά.

Στράτου Δ. (1966). *Οι λαϊκοί χοροί – ένας ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*. Αθήνα.

Σωφρονιάδης Σ. (1958). *Η Σινασός της Καππαδοκίας και τα δημοτικά της τραγούδια*. Αθήνα, Πεχλιβανίδης.

Τακαδόπουλος Λ. (1982). *Η Σινασός που έσβυσε*. Αθήνα, Φιλανθρωπικό Σωματείο «Η Νέα Σινασός».

Τσαλίκη Ε. (2006). *Η λαϊκή παράδοση σε χωριά του Ανατολικού Πήλιου, Αγριά – Δράκεια (Πτυχιακή εργασία)*. Βόλος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Χατζηαποστόλου Ε. (2019). *Η ανθηρή εμπορική κοινότητα της Συνασού και η λαξευτική αρχιτεκτονική παράδοση της Καππαδοκίας τον 19^ο – 20^ο αιώνα*. Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Χατζηιωσήφ Χ. (2005). *Συνασός – Ιστορία ενός τόπου χωρίς ιστορία*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Χαψούλας Α. (2010). *Εθνομουσικολογία – Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα, Εκδόσεις νήσος.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

Alexiou S. (1985). *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά τό χειρόγραφο τοῦ Έακοριάλ) καί τό Άσμα τοῦ Άρμούρη*. Κριτική έκδοση, εισαγωγή, σημειώσεις, γλωσσάριο. Athens, Ermis.

Appell G. N. (1973). *The Distinction Between Ethnography and Ethnology and Other Issues in Cognitive Structuralism*. Brandeis University.

Barz G. & Cooley T. (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford, Oxford University Press.

Baud-Bovy S. (2007). *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Beaton R. (1980). *Folk poetry of modern Greece*, Cambridge, Cambridge University Press.

Beaton R. (1986). "The Journal of Hellenic Studies", Vol. 106 (Review). The Society for the Promotion of Hellenic Studies.

<https://www.jstor.org/stable/629744>

Blacking J. (1973). *How Musical is Man*. Seattle and London, University of Washington Press.

Cooper J. E., Decker M.J. (2012). *Life and Society in Byzantine Cappadocia*. United Kingdom, Palgrave Macmillan.

Dawkins R.M. (1916). *Modern Greek in Asia Minor*. Cambridge, Cambridge University Press.

Denshire S. (2014). *On auto-ethnography*. *Current Sociology*, 62(6), 831–850. <https://doi.org/10.1177/0011392114533339> .

Galiotou E., Karanikolas N., Manolessou I., Pantelidis N., Papazachariou D., Ralli A., Xydopoulos G. (2014). *Asia Minor Greek: Towards a Computational Processing*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, Volume 147, Pages 458-466, ISSN 1877-0428, <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.07.138>.

Güvenç S. (2005). *COMMON CULTURAL HERITAGE: Developing Local Awareness Concerning the Architectural Heritage Left from the Exchange of Populations in Turkey and Greece*. Istanbul, Foundation of Lausanne Treaty Emigrants.

Held D. (1980). *Introduction to critical theory*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Hunt Y. (1996). *Traditional Dance in Greek Culture*. Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.

Janse M. (2020). *Back to the future: akritic light on diachronic variation in Cappadocian (East Asia Minor Greek)*. In K. Bentein & M. Janse (Eds.), *Varieties of post-classical and Byzantine Greek* (Vol. 331, pp. 201–239). <https://doi.org/10.1515/9783110614404-009>.

Katsanevaki A. (2017). *Modern Laments in Northwestern Greece, Their Importance in Social and Musical Life, and the “Making” of Oral Tradition*. *Musicologist: International Journal of Music Studies*.

<https://dergipark.org.tr/en/pub/musicologist/issue/33635/373186>

Katsanevaki A. (2021). *“Shifting” identities or “hidden” messages? A musical ethnohistory of Northernwestern Greece*. Thessaloniki, Aristotle University of Thessaloniki.

Lagarde P. (1886). *NeuGriechisches aus KleinAsien*. Gottingen, Dieteriehsche Verlags – Buchhandlung.

Mavrogordato J. (1956). *Digenes Akrites*. Oxford, Clarendon Press.

McCollum J., Hebert D. G. (2014). *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. United Kingdom, Lexington Books.

McLucas, A. (2016). *Oral tradition*. Grove Music Online.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002292603> .

Nettl B. (). *The Study of Ethnomusicology (Thirty-one Issues and Concepts)*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Rogers R. (2004). *An Introduction to Critical Discourse Analysis in Education*. St. Louis, Washington University.

Sasson J. (1995). *Civilizations of the Ancient Near East*. New York, Charles Scribner's Sons.

Shelemay K. K. (1980). "Historical Ethnomusicology": *Reconstructing Falasha Liturgical History*. *Ethnomusicology*, 24(2), 233–258.

<https://doi.org/10.2307/851114> .

Shiloah A. (1992). *Jewish Musical Traditions*. Detroit, Wayne State University Press.

Wade B. C. (2013). *Thinking Musically*. New York Oxford, Oxford University Press.

Woudhuizen F. (2009). Phrygian & Greek (Supplementum Epigraphicum Mediterraneum 33). *TALANTA XL-XLI*.

Ψηφιακά αρχεία:

Ταινίες:

Torun A. (2018). *Sunflowers (Güneş Çiçekleri)*, Turkey, Ayla Torun.

Βίντεο από το YouTube:

Γεωργακοπούλου Ι., Μητσάκης Γ. (1953). «*Η Παναγιώτα κίνησε*».

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

ΕΡΤ1. (2001). Εκπομπή «*Μουσική Παράδοση*» με τον Παναγιώτη Μυλωνά (μέρος πρώτο), Αθήνα.

https://www.youtube.com/watch?v=VUcxWArInY&list=PLT3_iNnejXyC0zXnuUVnsM7NAi7LOFb6U&index=6

ΕΡΤ1. (2001). Εκπομπή «*Μουσική Παράδοση*» με τον Παναγιώτη Μυλωνά (μέρος δεύτερο), Αθήνα.

https://www.youtube.com/watch?v=g2uEmylwmks&list=PLT3_iNnejXyC0zXnuUVnsM7NAi7LOFb6U&index=5

ΕΡΤ1. (2001). Εκπομπή «*Μουσική Παράδοση*» με τον Παναγιώτη Μυλωνά (μέρος τρίτο), Αθήνα.

https://www.youtube.com/watch?v=pSI340_8hdU&list=PLT3_iNnejXyC0zXnuUVnsM7NAi7LOFb6U&index=4

Κιόρ Τοπάλ. (2020). «*Απόψιν τα μεσανυχτα/Aropsin ta mesanixta*»

https://www.youtube.com/watch?v=xttZMT5TgSg&list=PLT3_iNnejXyC0zXnuUVnsM7NAi7LOFb6U&index=11

Κιόρ Τοπάλ. (2020). «*Σήμερις η σημεριανή,Simeris i simeriani*»

https://www.youtube.com/watch?v=cAa6cPY9XvM&list=PLT3_iNnejXyC0zXnuUVnsM7NAi7LOFb6U&index=17

Κιόρ Τοπάλ. (2020). «*Μάνα μ ήρτεν η άνοιξη*»

https://www.youtube.com/watch?v=MFJp7GVB7n4&list=PLT3_iNnejXyC0zXnuUVnsM7NAi7LOFb6U&index=20

Κιόρ Τοπάλ. (2020). «Πάγω στις Προύσας τα βουνά-Pago stis Prousas ta vouna.»

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

Πολιτιστικός Σύλλογος Γέροντα Καβάλας. (2012). «Παναγιώτα», από την παράσταση με τίτλο «Της Γης και του Νερού Ταξίδι της Ζωής...».

<https://www.youtube.com/watch?v=A47e9CqXoh0>

Χρυσάφη Σ., Μπίνης Τ. (1953). «*Η Παναγιώτα*» (Vol. 1 / *Singers of Greek Popular Song in 78 rpm*).

<https://www.youtube.com/watch?v=sgd7LTmlou4>

Ηχογραφήσεις:

Δόμνα Σαμίου. (2005). *Τα παλαιά μου βάσανα*. Αθήνα

<https://music.youtube.com/watch?v=d6pp0fn63d>.

Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. (2002). *Τραγούδια της Καππαδοκίας (από παλιές και νέες ηχογραφήσεις*, Αθήνα, Κ.Μ.Σ.

Κατσίκας Δ. & Εκπολιτιστικός Σύλλογος Ρωμηιών. (1985). *Παραδοσιακά τραγούδια της Καππαδοκίας* (σε μορφή βινύλιου και κασέτας). Αθήνα, Fabelsound.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1) Απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις και συζητήσεις

Αποσπάσματα από την συνέντευξη-συζήτηση με τον κ. Κυριάκο Βλασιάδη.

Αθήνα, 23.2.23.

Ο κ. Κυριάκος Βλασιάδης είναι 84 ετών και κατάγεται από την Σινασό, ενώ μεγάλωσε στον Πειραιά και κατοικεί στην Αθήνα. Αγαπάει την Σινασό και έχει ασχοληθεί σε πολύ εκτεταμένο βαθμό μαζί της, δημιουργώντας ένα εκτενέστατο αρχείο-παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές.

Η συνέντευξη έγινε στην οικία του και μαγνητοφωνήθηκε, όπως επίσης και τα τραγούδια που προσφέρθηκε να τραγουδήσει.

- «Οπότε.. ο Κωστής ο Μελετιάδης έφερε το κλαρίνο;»
- «Προφανώς, παλιά, θα υπήρχε ο κεμανές... Κεμεντζές είναι στον Πόντο. Παλιά... δεν ξέρουμε, δεν έχουμε λεπτομέρειες. Στην «ζυγιά» που λέμε, ήτανε το βιολί, το έπαιζε ο Τακάς ο Θεόδωρος, όρθιο στο γόνατο. Ο Κωστής ο Μελετιάδης κλαρίνο με εφτά κλειδιά λέει.. τώρα τι είναι αυτό, δεν ξέρω τι σημαίνει αυτό και ντέφι οι γυναίκες. Οι γυναίκες όμως συνοδεύανε και τα ακριτικά τραγούδια, χωρίς όργανα.»
- Τραγουδούσαν όμως οι γυναίκες μαζί με τους άντρες;
- «Δεν ξέρουμε λεπτομέρειες. Απλώς τους κυκλικούς χορούς τους χορεύανε οι γυναίκες, τραγουδώντας τα τραγούδια, πολλές φορές χωρίς όργανα. Είχανε και τούρκικα τραγούδια για τον ίσο χορό και για τον κόνιαλι, τον αντρικό χορό. Τον Κόνιαλη τον χορεύανε μόνο άντρες. Δεν χορεύανε οι γυναίκες τον Κόνιαλη. Μόνο στη Σινασό γινόταν αυτό... Θεωρείτο ανήθικο να χορέψει η γυναίκα κόνιαλι γιατί στον κόνιαλι κάνανε οι άντρες φιγούρες πολλές, στον χορό επάνω, για προξενιά. Μετά τον χορό, έρχονταν τα προξενιά, από τις κοπέλες, τις μανάδες, τα γνωστά».

...

- «Τον Ίσο, τον γυναικείο ίσο, τον χόρευαν μόνο οι γυναίκες. Δεν ξέρω αν τον έχεις δει, είναι σαν τον ρωσικό χορό... σύρεται, το πόδι σύρεται. Χωρίς φιγούρες, χωρίς πολλά τσαλίμια, σοβαρές, λιτές, σαν Καρυάτιδες... Θυμάμαι τη μάνα μου, από τη μάνα μου το έσωσα εγώ. Δεν το ήξερε κανείς άλλος, από τη νέα γενιά, τη δική μας γενιά ας πούμε.»

- «Σας το περιέγραψαν σαν εμπειρία ή το είδατε να συμβαίνει;»

- «Το έβλεπα και χορεύανε σε γιορτές. Στις γιορτές μας, χόρευαν οι θείες μου με τη μάνα μου και από κει το πήρα εγώ. Εδώ που ήρθανε, ο κόσμος νοιαζότανε για τον επιούσιο. Δεν θα κάνανε γιορτές, χορούς και τα λοιπά...Επηρεαστήκανε όμως από τη δυτική μουσική. Φέρανε ταγκό (και βαλς) και στη Σινασό. Δηλαδή δέκα χρόνια πριν από την Ανταλλαγή, είχε πάει στη Σινασό η πόλκα, το βαλς, το ταγκό... Είχανε πολλούς δεσμούς με την Πόλη. Οι Πολίτες που δούλευαν στην Πόλη μάθαιναν εκεί τους χορούς της Δύσης και πήγαιναν στη Σινασό και τα χορεύανε. Θυμάμαι τον πατέρα μου και τη μάνα μου που χόρευαν πόλκα, η οποία πόλκα χάθηκε τώρα, δεν χορεύει κανείς.»

...

- «Τα ακριτικά τραγούδια πώς έτυχε να τα μάθετε; Είναι αρκετά παλιά και δύσκολα.»

- «Πώς τα έμαθα εγώ... Είναι άγνωστα, δεν τα ξέρει κανείς. Σπάνια. Δεν ακούστηκαν επειδή είναι πολύ βαριά. Είναι βαριά, είναι αργόσυρτα. Δεν κάνεις κέφι. Το τραγούδι το βάνεις για να γλεντήσεις λίγο. Έτσι δεν είναι; Λογική... Τα ακριτικά είναι βαριά...».

(τραγουδάει το ακριτικό τραγούδι «Ακρίτης κάστρον έχτισε»)

- «Αυτό πώς να διαδοθεί;»

(τραγουδάει το τραγούδι «Εβράδυν παλιοβράδυν»)

- «Το θέμα είναι ότι είναι παλιά. Ακριτικά, άγνωστα, ελληνόφωνα».

...

- «Έχω απορία αν τα πασχαλινά τραγούδια της Σινασού ταυτίζονται με πασχαλινά τραγούδια από τα Φάρασα.. Δεν μπορώ να βρω κάποιον άνθρωπο που να θυμάται πασχαλινά της Σινασού, γιατί προφανώς οι άνθρωποι αυτοί έχουν φύγει απ' τη ζωή».

- «Πασχαλινά δεν είχαμε ιδιαίτερα. Δεν έχω ακούσει κάποιο ειδικά πασχαλινό τραγούδι».

...

- «Η αγάπη μου για τα τραγούδια και τους χορούς της Συνασού είναι έμφυτο, από μικρό παιδί. Ο πατέρας μου, ήταν από το ψαλτάδικο σόι της Συνασού. Όλοι οι άντρες του σογιού, της οικογένειας που έμεναν σε ένα σπίτι διώροφο όλοι μαζί, παππούδες, γιαγιάδες, γαμπροί, νύφες, ήταν στο ίδιο σπίτι. Όλοι αυτοί έμεναν δίπλα στην εκκλησία του Αγίου Κωνσταντίνου και Ελένης. Πηγαίναν όλοι και γίνανε ψαλτάδες, ψάλτες δηλαδή».

- «Μια γενιά από ψάλτες δηλαδή».

- «Δύο και τρεις γενιές ψάλτες. Και ο τελευταίος ήταν ο αδερφός μου που πέθανε πριν από πέντε-έξι χρόνια. Ο τελευταίος ψάλτης Βλασιάδης ας πούμε. Ο πατέρας μου δεν είχε σπουδάσει βυζαντινή μουσική, αλλά ο θείος μου και ο αδερφός μου τον φωνάζανε την παραμονή της Κυριακής και τους άκουγε και τους διόρθωνε, είχε τρομερό αφτί... Τέλος πάντων, το 1950-51, ο πατέρας μου με το Σωματείο, έφεραν στο σπίτι μας στον Πειραιά (εγώ είμαι από τον Πειραιά) καμία δεκαριά Συνασίτες πρώτης γενιάς... Ήμουνα δέκα χρονών παιδί, κουρεμένος γουλί, είχανε φέρει το λαογραφικό της Ακαδημίας Αθηνών με τον καθηγητή Γεώργιο Μέγα, τον λαογράφο, ο οποίος είχε φέρει κάτι μηχανήματα τεράστια, ηχογράφησης. Μυρίζανε πάρα πολύ άσχημα. Όταν γράφανε, μυρίζανε πολύ άσχημα. Έκαναν ηχογράφηση τραγουδιών Συνασού...»

...

- «Η Αψηλή Παναγιά ήταν εκκλησία»;

- «Όχι, θα σου πω. Ήταν ένα βουνό, ψηλά. Επίπεδο βουνό, ήταν από λάβα ηφαιστείου. Με τον καιρό, έμεινε μόνο το βουνό αυτό. Διακόσια με τριακόσια μέτρα περίπου φάρδος, επίπεδο. Επάνω εκεί είχανε χτίσει μια χτιστή. Το γενέθλιο της Παναγίας. Κάτω από την επιφάνεια όμως του βουνού, είχαν σκαλίσει γύρω-γύρω, όπως είναι εδώ ας πούμε η εκκλησία, κάτω είχανε σκαλίσει δωματιάκια. Μένανε εκεί μέσα τα παλικάρια, οι άντρες, τα αντρώγυνα, που πηγαίναν για πανηγύρι. Κουβαλάγανε τα πάντα, μέχρι και όργανα και τεντζερές, να κάνουνε το γλέντι».

- «Και τραγουδούσαν και χόρευαν»;
- «Τραγουδούσαν και χόρευαν, πέντε δέκα μέρες. Ήταν ένα είδος διακοπών».
- «Πότε ήταν αυτό»;
- «Τον Σεπτέμβριο, 8 Σεπτεμβρίου είναι το γενέθλιο της Παναγίας. Αυτό γιορτάζουνε. Ήταν μεγάλο πανηγύρι και το αναβιώνουμε τώρα εδώ περίπου, προσπάθεια κάνουμε».

Στη συνέχεια, τραγούδησε ορισμένα τραγούδια, τα οποία και ηχογράφησα.

Καταγεγραμμένη συνέντευξη/συζήτηση με τον κ. Δημήτριο Κατσίκας, χωρισμένη σε θεματικές.

Λάρισα, 25.2.23.

Ο κ. Δημήτριος Κατσίκας ζει στη Λάρισα και κατάγεται από τα Ποτάμια της Καππαδοκίας. Οι γονείς του μετακινήθηκαν στο Ομορφοχώρι Λάρισας, όπως και οι παππούδες της κ. Ελένης Μαγιάκου. Γεννήθηκε στο Ομορφοχώρι Λάρισας το 1958 και αφιερώθηκε στην καταγραφή, μελέτη και προβολή του πολιτισμού των Ελλήνων της Καππαδοκίας. Είναι ιδρυτής του Εκπολιτιστικού Συλλόγου Ρωμηιών και της Εταιρίας Καππαδοκικών Σπουδών.

Η συζήτηση/συνέντευξη μαζί του είχε πιο ανοιχτό και ελεύθερο χαρακτήρα και πήρε τη μορφή σημειώσεων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, προέκυψαν οι παρακάτω θεματικές, οι οποίες αφορούν θέματα της Καππαδοκίας αλλά και συγκεκριμένα λαογραφικά στοιχεία για τις περιοχές της.

Γάμος, γλέντι και χορός.

Όταν τα ξενιτεμένα αγόρια της Καππαδοκίας έφταναν σε ηλικία γάμου, ο πατέρας έγραφε γράμμα την μητέρα για να ξεκινήσει την διαδικασία εύρεσης νύφης. Για τα αγόρια η ηλικία γάμου ήταν τα 17-18, το πολύ 20 χρόνια, ενώ για τα κορίτσια ήταν 13-20 χρονών, όπου το 20 θεωρούνταν υπερβολικό. Αν ένα κορίτσι μεγάλωνε αρκετά, δεν ήθελε κανείς από το χωριό να την παντρευτεί, με αποτέλεσμα να παντρευτεί σε διπλανό χωριό.

Συχνά πάντρευαν τα αγόρια ώστε να μην πάνε στο παιδομάζωμα, το οποίο γινόταν με εντολή του σουλτάνου. Δεν μπορούσαν να πάρουν έναν παντρεμένο νέο στον στρατό.

Την μέρα της γνωριμίας, πήγαινε το κορίτσι να δει κρυφά από την κλειδαρότρυπα τον υποψήφιο γαμπρό, ο οποίος καθόταν με τους υπόλοιπους άντρες στο σπίτι της.

Η νύφη περνούσε από μια δοκιμασία. Υπήρχε μια άδεια στάμνα, πάνω σε ένα χαλί στη μέση του δωματίου. Έπρεπε να αδειάσει το περιεχόμενο μιας γεμάτης στάμνας στην άδεια, χωρίς να βρέξει το χαλί. Αν το πετύχαινε, θα θεωρούταν άξια νύφη.

Στην διαδικασία της γνωριμίας, η νύφη φιλούσε τα χέρια όλων των ανδρών και ο υποψήφιος γαμπρός θα ήταν αυτός που θα της έβαζε την χρυσή λίρα στο χέρι της.

Στον αρραβώνα, υπήρχαν χαρούμενα τραγούδια με συνοδεία ντεφιού. Μερικά ήταν εισαγόμενα. Χαρούμενα τραγούδια ήταν πχ «Ο Μηνάς».

Χόρευαν και την πόλκα, σημάδι «μοντερνισμού». Αυτό πήγαζε από τους άντρες που δούλευαν στην Πόλη, άρα είχαν ευρωπαϊκές επιρροές.

Προίκα μια κοπέλας, υποψήφιας νύφης ήταν ο αργαλειός και το ντέφι.

Στον γάμο, έκαναν πρόβα για να μάθει τα τραγούδια η νύφη, αυτά που η ίδια θα τραγουδούσε στον γάμο, τα οποία έμοιαζαν με μοιρολόγια, «τα μοιρολόγια της νύφης».

Μια ιστορία λέει πως παλιά στο Ομορφοχώρι, πέθανε μια κοπέλα και τραγουδούσαν τραγούδια του γάμου, από πηγή της Ελένης Γλύκατζη Αρβελέρ, η οποία έκανε έρευνα στο Ομορφοχώρι.

Όσον αφορά τους άντρες, κρατούσαν τον ρυθμό με μικρά ποτηράκια, σαν δαχτυλήθρες. Έμοιαζαν με γυάλινα ποτηράκια της ρακής. Για ρυθμό χρησιμοποιούσαν επίσης κομπολόι σε κουμπί, το οποίο χτυπούσαν. Αυτό το έκαναν μόνο οι άντρες.

Στον γάμο, οι καλεσμένοι κάθονταν σε χωριστά δωμάτια από τους καλεσμένους.

Ο γαμπρός είχε γύρω του οργανοπαίκτες (πχ ο Μελετιάδης στο κλαρίνο ή ντέφια).

Αν ο γαμπρός ήταν ορφανός, υπήρχε πορτρέτο του εκλιπόντος πατέρα του στον γάμο. Πριν το γλέντι, τελούσαν ένα μνημόσυνο εις μνήμην του πατέρα που δεν μπορούσε να παρευρεθεί στον γάμο του γιού του.

Στην Σινασό, την Τζαλέλα και τα Ποτάμια, οι άνθρωποι επικοινωνούσαν μεταξύ τους και συχνά ενώνονταν οι οικογένειες μέσω του γάμου ανθρώπων από διαφορετικά χωριά.

Στα γλέντια, οι άντρες και οι γυναίκες κάθονταν επίσης χωριστά και χόρευαν επίσης χωριστά. Ένας άντρας μπορούσε να χορέψει με μια γυναίκα μόνο αν είχαν πολύ κοντινή συγγένεια (αδέλφια ή ξαδέλφια).

Στον γάμο, οι άντρες ήταν βροντόφωνοι, ενώ το τραγούδι συχνά χαρακτηριζόταν ως «γυναικείο έθιμο».

Θεοφάνεια

Στα Θεοφάνεια είχαν τον «γενικό χορό», όπου μαζεύονταν όλοι. Το ίδιο και το Πάσχα, σε ανοιχτές πλατείες, υπαίθριους χώρους και προαύλια σχολείων («χοροστάσι»). Αυτό ήταν πιο πολύ μια δραστηριότητα των κοριτσιών.

Στη Σινασό το τραγούδι «γέρος φτωχός εκάθητο» είναι λόγια κάλαντα, επηρεασμένα από τους δασκάλους.

Κλήδωνας

Κλήδωνας ήταν το έθιμο που αφορούσε τις γυναίκες και χαρακτηρίζονταν από το τραγούδι, με σκοπό την επίτευξη βροχής σε περίοδο ανομβρίας. Η «πιρπιρίτσα» ήταν ένας από τους κυριότερους γυναικείους ρόλους στο έθιμο αυτό. Τα τραγούδια αφορούσαν την βροχή.

Πένθος

Οι άνθρωποι της περιοχής αυτής τραγουδούσαν συνήθως ακριτικά τραγούδια, με θεματικές βγαλμένες από ιστορικά γεγονότα. Τα εύθυμα τραγούδια ήταν λιγότερα. Τους άρεσε να «θεραπεύονται» μέσα από τα τραγούδια τους, πράγμα που συνδέεται με την τραγωδία του Ευριπίδη (εδώ μου είπε ένα αρχαίο ρητό του).

Όταν κάποιος πέθαινε μακριά από το χωριό του, έκαναν δύο κηδείες. Η μια ήταν στο μέρος στο οποίο απεβίωσε, ενώ η δεύτερη ήταν στο χωριό του. Έβαζαν ένα κοστούμι του στον καναπέ και τον μοιρολογούσαν και κήδευαν κανονικά.

Όταν κάποιος πέθαινε, τον ξενυχτούσαν. Κατά τη διάρκεια του ξενυχτιού, διάβαζαν οι παρευρισκόμενοι τους ψαλμούς του Δαβίδ στον νεκρό, όπως κάνουν και στα μοναστήρια.

Οι γυναίκες έπλεναν και σαβάνωναν τον νεκρό, ώστε να μπορεί να αποκτήσει άφεση αμαρτιών. Ήταν μεγάλη τιμή και προνόμιο για μια γυναίκα της Καππαδοκίας να μπορεί να συμμετέχει σε αυτή τη διαδικασία.

Στον τόπο αυτό δεν έβγαζαν ποτέ τους νεκρούς από το χώμα.

Αποκριές

Στις Αποκριές, δεν έτρωγαν για τρεις μέρες, με εξαίρεση το νερό που έπιναν. Νερό έπιναν μόνο μετά την 9^η ώρα της ημέρας, δηλαδή μετά τις 15:00. Αυτή τη διαδικασία την αποκαλούσαν «τριήμερ».

Κάθε σπίτι και περισσότερο αν ήταν αρχοντόσπιτο, είχε το δικό του παρεκκλήσι, το οποίο ονομάζονταν «εικονοστάσι». Οι άνθρωποι με λιγότερες οικονομικές

ανέσεις είχαν ένα δωμάτιο αφιερωμένο στην θρησκευτική τους πίστη, μέσα στο σπίτι τους. «Εικονοστάσι» είχε και ο παππούς Αλεκτορίδης.

Σαράντα μέρες πριν το Πάσχα πήγαιναν στο εικονοστάσι ή στο ειδικά διαμορφωμένο δωμάτιο με τις εικόνες και έκαναν «κομποσχοίνι», δηλαδή εκατό εδαφικές μετάνοιες. Το «κομποσχοίνι» ήταν καθήκον τους, όπως ήταν υποχρεωτικό και το να διαβάσουν ολόκληρο το Ευαγγέλιο, τρεις φορές. Οι άνθρωποι της περιοχής, με όση μόρφωση κατείχαν, προσπαθούσαν να διαβάζουν το Ευαγγέλιο όσο περισσότερο τους ήταν εφικτό. Η ανάγνωση του Ευαγγελίου αποτελούσε απαραίτητο στοιχείο για την εξασφάλιση μιας θέσης στον Παράδεισο για την ανθρώπινη ψυχή.

Οι άνθρωποι του τόπου αυτού διέπονταν από «θρησκευτικό συναίσθημα της γνήσιας ορθόδοξης παράδοσης της ρωμιούσνης».

Καθαρά Δευτέρα

Την Καθαρά Δευτέρα, τηρούνταν το «μοναστηριακό τυπικό».

Η ιστορία πίσω από αυτό είναι πως κατά την περίοδο της Εικονομαχίας, οι υπέρ των εικόνων, δηλαδή οι «εικονόφιλοι», ήταν καλόγεροι. Όταν συνέβη η Εικονομαχία, υπήρχε πρόβλημα στην Καππαδοκία λόγω του πλήθους των μοναστηριών στην περιοχή της. Όταν άρχισαν να εξορίζονται οι καλόγεροι, αποφάσισαν να κατευθυνθούν προς την Κάτω Ιταλία και την Σικελία. Εκεί είχε πολύ διαφορετικά καιρικά φαινόμενα από την Καππαδοκία, όμως έχτισαν μια ζωή ανάλογη με αυτή που ζούσαν στην πατρίδα τους. Για να γλιτώσουν από την οργή των εικονομάχων αυτοκρατόρων, μετακόμισαν σε εκείνα τα μέρη. Εν τέλει, νίκησαν οι καλόγεροι και εκτιμήθηκαν από τους ανθρώπους. Οι συμβουλές των καλόγερων επηρέασαν την ζωή των ντόπιων. Φυσικά, οι καλόγεροι επηρέασαν τις ζωές των Καππαδόκων.

Υπήρξε μια προπαγάνδα των Τούρκων, στα πλαίσια του «παντουρκισμού». Αποκαλούσαν τους Καππαδόκες «Καραμανλήδες», δηλαδή Τούρκους που έγιναν Χριστιανοί. Ήταν λάθος αυτό. Τα τελευταία χρόνια του ελληνισμού στην Καππαδοκία, είχαμε 96 ενορίες περίπου. Από αυτές, το ένα τρίτο τους μιλούσαν

ελληνικά, όμως ήταν ορθόδοξοι. Όμως, σε κάθε κοινότητα υπήρχε σαφής αντίληψη για κάποια χωριά πως κάποτε ήταν χριστιανικά και τώρα είναι μουσουλμανικά. Απόδειξη πως τα χωριά ήταν χριστιανικά αποτελούν τα υπάρχοντα χριστιανικά μνημεία με ελληνικές επιγραφές και σταυρούς. Έχουν γίνει πρόσφατες ανασκαφές, οι οποίες αποδεικνύουν πως κάτω από χωριά και πόλεις των Τούρκων, υπάρχουν μνημεία και εκκλησίες με τοιχογραφίες χριστιανικού περιεχομένου.

Παλαιά Σινασός

Η Σινασός παλιά ήταν πάνω σε βουνό και είχε πηγές νερού. Η προέλευση της ονομασίας της έχει πολλές «εναλλακτικές». Η πρώτη είναι «συν» και «Τήλιος», δηλαδή «Ηλιούπολη». Η δεύτερη «συν» δηλαδή «σύναξη» και «ασός», όπου «ασός» είναι μια κατάληψη που χρησιμοποιούνταν για να δηλώσουν πως η περιοχή αυτή είναι μια πόλη.

Κωνσταντινούπολη και χωριά κοντά στη Σινασό

Τα αγόρια έπρεπε να πάνε στο ψαλτήρι και να μάθουν ψαλτική στην παιδική τους ηλικία, ενώ πήγαιναν στο δημοτικό σχολείο. Μετά, από τα δώδεκά τους χρόνια, ξενιτεύονταν στην Πόλη, σε συγγενή ή συμπατριώτη. Κάθε κοινότητα είχε αδελφότητες στην Πόλη. Για τους Τζαλιώτες, υπήρχε η αδελφότητα «Τίμιος Σταυρός» και «Αρχάγγελος». Στη Πόλη, τα πράγματα ήταν ανδροκρατούμενα. Οι αδελφότητες προστάτευαν τα νέα μέλη που έφταναν στην Πόλη, ώστε να μην τα εκμεταλλευτούν οι μεγαλύτεροι. Σημαντική ήταν επίσης η διαχείριση του πληθυσμού του χωριού για να μπορεί να έχει επαγγελματικό δυναμικό. Στην Πόλη, οι νεαροί ήταν μαθητευόμενοι, τα «τσιράκια». Κάμποσα χρόνια μετά, γινόντουσαν «μαστόροι». Οι Τζαλιώτες και οι Ποταμίτες ήταν «μπακάληδες», μια ονομασία που πηγάζει από το γεγονός ότι κοιμόντουσαν στο πάτωμα του εκάστοτε μπακάλικου που τους φιλοξενούσε. Η ζωή τους ήταν δύσκολη. Το αφεντικό τους είχε την υποχρέωση να τους φροντίζει και να καλύπτει την κάθε

τους ανάγκη, ακόμα και να στείλει στην πατρίδα των παιδιών ένα ποσό στην μητέρα τους ως «δώρο», έναντι της εργασίας του παιδιού.

Υποδοχή του ξενιτεμένου

Το ξεπροβόδισμα και η υποδοχή του ξενιτεμένου ήταν κοσμοϊστορικό γεγονός. Για να μετακινούνται με ασφάλεια οι ξενιτεμένοι, δίνονταν ποσά στους ληστές (φυγόστρατους και φυγόδικους) ώστε να μην τους πειράξουν στον δρόμο.

Στο ξεπροβόδισμα, υπήρχε μια πέτρα έξω από το χωριό, η πέτρα της ευχής. Ο παπάς ανέβαινε εκεί και διάβαζε προσευχές, ώστε οι ταξιδιώτες να έχουν ένα εύκολο και ασφαλές ταξίδι. Γινόταν και λιτανεία έξω από το χωριό, όπου οι άνθρωποι αποχαιρετούσαν τα αγαπημένα τους πρόσωπα σε κλίμα συγκίνησης.

Η υποδοχή γινόταν με ανάλογο τρόπο. Πήγαιναν μαζικά στην εκκλησία, ώστε να πάρουν την ευχή του παπά. Αυτό ίσχυε ειδικά για τους Χατζήδες, οι οποίοι πήγαιναν στα Ιεροσόλυμα να προσκυνήσουν. Όταν επέστρεφαν από τα Ιεροσόλυμα, έπρεπε να έχουν μαζί τους μικρά «δωράκια», ενθύμια για κάθε άτομο που θα τους υποδεχόταν. Καντήλια και σίγουρα εικόνες για την εκκλησία. Υπήρχε τεράστιος σεβασμός προς τα άτομα που γυρνούσαν από τα Ιεροσόλυμα, πράγμα που αποδεικνύεται από το χειροφίλημα που έκαναν οι ντόπιοι σε αυτά.

Ενδυμασία και μοντερνισμός

Οι άντρες που δούλευαν στην Πόλη, άρχισαν να εξευρωπαϊζονται και στον ενδυματολογικό τομέα. Άρχισαν να φοράνε το σκληρό φέσι, το οποίο είναι αιγυπτιακής προέλευσης. Οι Καππαδόκες παραδοσιακά φορούσαν το «αντερί», κάτι σαν μακριά κελεμπία. Από πάνω, φορούσαν ένα σακάκι με κοντά ή μακριά μανίκια. Στη μέση ήταν τυλιγμένο ένα ζωνάρι και στο κεφάλι φορούσαν το σαρίκι. Οι γυναίκες φορούσαν ρούχα από τσόχα.

Ακρίτες

Οι Ακρίτες ήταν ανεπιθύμητοι στρατηγοί και αξιωματικοί, οι οποίοι έγιναν τελικά γαιοκτήμονες. Για να αμείβονται, φυλούσαν τα σύνορα. Ήταν κάτι σαν μισθοφόροι, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Τρεις αυτοκράτορες-στρατηγοί βγήκαν από την Καππαδοκία. Υπήρχαν σημαντικά πρόσωπα στις ακριτικές περιοχές, πράγμα που φαίνεται από τις εκκλησίες και τα μνημεία που άφησαν πίσω τους. Υπάρχουν λαξευτές εκκλησίες από τον Νικηφόρο Φωκά με την υπογραφή του, καθώς φέρουν ακριβές μπογιές για τις τοιχογραφίες τους, οι οποίες περιέχουν λάζουλι.

Χετταίοι

Η λέξη «Καππαδοκία» έχει ρίζα στην γλώσσα των Χετταίων, με τα συνθετικά «κατ» και «παντούχα». Κοντά στην Χατούσα υπάρχει ιερό των Χετταίων και έχει ανάγλυφα πάνω στα βράχια. Απεικονίζει ιερείς που προσκυνούν έναν θεό. Η στολή των ιερέων είναι ολόιδια με την στολή των Καππαδόκων (βλ. Χαμένες Πατρίδες). Οι ιερείς πιάνονται αγκαζέ και στο ελεύθερο τους χέρι κρατάνε ένα δρεπάνι. Φαίνεται πως έχουν σταθερό και ομοιόμορφο περπάτημα, εικόνα που μοιάζει με τον χορό του Αγίου Βασιλείου από τα Φάρασα, έναν ευπρεπή χορό.

Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι

Στις μικτές κοινότητες, το μοναδικό κοινό έθιμο ήταν η προσευχή για την βροχή.

Ο κοινοτάρχης ανακοίνωνε τότε θα αναχωρήσουν. Είχαν συγκεκριμένο σημείο σε κάθε μέρος, το «Χιτίρ Ιλές». Για άλλους ήταν η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Τροπαιοφόρου και για άλλους ο Προφήτης Ηλίας. Πήγαιναν εκεί σε δύο ομάδες. Χώρια, αλλά στον ίδιο λόφο, μαζί με τα κοπάδια προβάτων.

Προβάδισμα στην προσευχή είχε η μεγαλύτερη πληθυσμιακά κοινότητα. Διάβαζαν ο παπάς και ο χότζας τις ευχές και ο λαός προσεύχονταν γονατιστός. Χώριζαν επίτηδες τα μικρά αρνιά από τις μητέρες τους, ώστε να κλαίνε, με στόχο να είναι πιο έντονη η παράκληση για βροχή.

Όταν τελικά έβρεχε, κατέβαιναν μούσκεμα από τον λόφο. Σε μερικές κοινότητες στο Νέβσεχιρ έβαζαν το κεφάλι ενός θανούντα ιερέα στον νερόμυλο ή δίπλα στο ποτάμι για να βρέξει.

Πιρπιρίτσα

Η «πιρπιρίτσα» ήταν ένα ορφανό κορίτσι, στο οποίο βάζανε ένα ταψί στο κεφάλι της με νερό και την κάλυπταν με ένα σεντόνι. Σε άλλα χωριά, της κρεμούσαν πρασινάδες και περικοκλάδες. Πήγαινε με συνοδεία άλλων κοριτσιών από σπίτι σε σπίτι για να την λούσουν οι νοικοκυρές με νερό. Όταν κουνιόταν, έπεφτε το νερό από το ταψί στο κεφάλι της. Ήταν ένα λαϊκό έθιμο, από το οποίο το κορίτσι έπαιρνε κεράσματα.

Τσίπα

Η «τσίπα» ήταν ένα δημοφιλές κέρασμα στην Καππαδοκία. Κατασκευάζονταν στο «ταντούρι», κάτι σαν καζάνι της περιοχής, το οποίο τελούσε χρέη θερμάστρας, πηγαδιού και φούρνου. Καύσιμη ύλη για το ταντούρι ήταν οι κοπριές ζώων. Η τσίπα ήταν αυτό που έμενε από το βραστό γάλα. Αναγραμματισμός του «πέτσα». Το κόβανε σε ρόμβους και το τοποθετούσαν σε πήλινα δοχεία, ώστε να σερβιριστεί με μέλι.

Μόρφωση

Οι δάσκαλοι από την Ελλάδα είχαν την τάση να διδάσκουν στα παιδιά της Καππαδοκίας πως η Καππαδοκία προέρχεται από την Ελλάδα.

Καταγεγραμμένη συνέντευξη/συζήτηση με την κ. Ελένη Μαγιάκου.

Λάρισα, 15.1.23.

Οι άνθρωποι

Η οικογένεια της Ελένης Μαγιάκου ήταν Τζαλιώτες, δηλαδή από το χωριό Τζαλέλα της Καππαδοκίας, με επίθετο Αλεκτορίδης και Τουρσουνίδου.

Η γιαγιά της ονομάζονταν Πηνελόπη και γεννήθηκε το 1904 και ο παππούς της ονομάζονταν Δημήτριος και γεννήθηκε το 1901. Οι θετοί γονείς του παππού της ήταν Τούρκοι, οι οποίοι κρυφά ήταν χριστιανοί. Ο παππούς της και η γιαγιά της ήταν Ορθόδοξοι Χριστιανοί στο θρήσκευμα.

Πριν την Ανταλλαγή πληθυσμών του 1924, ο παππούς της έφευγε από την Καππαδοκία και δούλευε στην Κωνσταντινούπολη ως ζαχαροπλάστης και η γιαγιά της καλλιεργούσε σιτάρι στα χωράφια της Τζαλέλας.

Η γιαγιά της για να φτάσει με ασφάλεια στην Ελλάδα, ντύθηκε με αντρικά ρούχα. Με καράβι έφτασε στον Πειραιά, με την Ανταλλαγή του 1924.

Ο παππούς της φυγάδευσε την περιουσία του στην Πόλη, επειδή είχε θορυβηθεί από τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής. Ο πατέρας του δολοφονήθηκε στην Σμύρνη. Η μόνη του παρηγοριά ήταν το να πηγαίνει στην εκκλησία. Φεύγοντας από την πατρίδα του, στα ρούχα του έκρυψε εικόνες και οικογενειακά κειμήλια. Καθώς έφευγε, τον χτύπησαν στο πόδι με ένα τσεκούρι και πλέον είχε αναπηρία.

Μετά την Ανταλλαγή, μετακινήθηκαν στο Ομορφοχώρι Λάρισας, όπου γνωρίστηκαν μέσω προξενιού και παντρεύτηκαν. Απέκτησαν τρία παιδιά, τον Θεόδωρο, την Σεβαστή και την Άννα.

Στο Ομορφοχώρι, είχαν ζώα και φημισμένα αμπέλια, τα οποία παρήγαγαν εξαιρετικής ποιότητας κρασί. Στο Ομορφοχώρι ήταν μια συμβολική μορφή ο παππούς της.

Έζησαν και οι δύο μέχρι τα βαθιά γεράματα.

Γλώσσα και ρατσισμός

Βίωσαν πολύ μεγάλο ρατσισμό κατά την διαμονή τους στο νέο χωριό όπου μετακινήθηκαν. Μετά την εγκατάσταση των προσφύγων, το χωριό χωρίστηκε σε δύο μέρη: υπήρχε η μεριά των ντόπιων και η προσφυγική μεριά.

Χρησιμοποιούσαν την Καππαδοκική διάλεκτο, ως ένα βαθμό πάντα, στην καθημερινότητά τους. Η γιαγιά της αναφερόταν στο όνομα της Παναγίας ως «Παναϊάμ». Έλεγε επίσης λέξεις όπως «πεινάσαμ», «εφάγαμ», έκοβε τα φωνήεντα στο τέλος. Χρησιμοποιούσαν γενικότερα λέξεις με αρχαίες ελληνικές ρίζες, όπως το «λαλούμε», αντί για το «μιλάμε». Μιλούσαν καθαρά. Χρησιμοποιούσαν παραλλαγμένες λέξεις όπως «αβόν», αντί για «αυγό». Χρησιμοποιούσαν φράσεις όπως «ανοίγα να το ιδείς», δηλαδή «άνοιξε να το δεις», όταν έδιναν δώρα στα εγγόνια τους. «Εβούλωσά το πια», αποτελούσε μια φράση για να μην ξεθυμάνει το κρασί. Τα εγγόνια τους χρησιμοποιούσαν τέτοιες Καππαδοκικές λέξεις και φράσεις στο σχολείο, με αποτέλεσμα να τα κοροϊδεύουνε τα παιδιά των ντόπιων.

Μπροστά στους ντόπιους, οι Καππαδόκες πρώτης γενιάς δεν μιλούσαν άνετα την διάλεκτό τους, για να μην τους σχολιάσουν αρνητικά οι ντόπιοι. «Δεν αγαπούσαν πως λαλούμ» έλεγε η γιαγιά Πηνελόπη στην Ελένη.

Η Ελένη θυμάται πως υπήρχαν και τούρκικες λέξεις στο λεξιλόγιο των παππούδων της, ιδίως για να φαγητά.

Η αναπηρία

Ο γιός της γιαγιάς της έπασχε από πολιομυελίτιδα, πριν βγει το εμβόλιο κατά αυτής. Όταν βγήκε η διάγνωση του παιδιού, η γιαγιά της φόρεσε μαύρα ρούχα, τα οποία δεν αποχωρίστηκε ποτέ. Οι γυναίκες με ανάπηρα παιδιά φορούσαν μαύρα ρούχα, μόνο αν τα παιδιά τους ήταν αρσενικού φύλου.

Στο σπίτι υπήρχε πένθος, έτσι γιόρταζαν σε άλλα σπίτια. Ό,τι έχει δει η Ελένη, το έχει δει στα συγγενικά σπίτια. Στο σπίτι τους ποτέ δεν έπαιζε μουσική.

Αναπόληση της πατρίδας

Η γιαγιά της αναπολούσε τις γιορτές και τα φαγητά της πατρίδας της, ενώ ο παππούς της πονούσε διαρκώς και έκλαιγε, όταν η συζήτηση πήγαινε στην πατρίδα του.

Χριστούγεννα

Αποκαλούσαν τα Χριστούγεννα «Μικρό Πάσχα». Ακολουθούσαν αυστηρή νηστεία, καθώς ήταν άνθρωποι θεοσεβούμενοι. Στη νηστεία έφτιαχναν το «χουσιάφι», το οποίο ήταν κομπόστα με σταφίδες και φρούτα. Ζύμωναν και έριχναν ό,τι γλυκό φρούτο είχαν στην κατοχή τους. Επίσης, χριστουγεννιάτικο φαγητό ήταν ο «χερσές». Πρόκειται για πιλάφι από αλεσμένο σιτάρι, σαν τραχανάς. Το «μαντί» ή «μαντούδι» δεν έλειπε από το τραπέζι, ούτε ο μπακλαβάς.

Τα χριστουγεννιάτικα τραγούδια, τα κάλαντα, είχαν σχέση με τους αγίους της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

Ιδιαίτερα τιμούσαν τον Άγιο Βασίλειο, καθώς αν ένα παιδί γεννιόταν την Πρωτοχρονιά, το ονόμαζαν σίγουρα Βασίλη και Βασιλική.

Στο Ομορφοχώρι σφάζανε κότες, το ίδιο και στην πατρίδα τους. Μοίραζαν τα σφάγια στα συγγενικά και γειτονικά σπίτια. Επίσης, θυμιάτιζαν τα ζώα και τα χωράφια.

Οι εκφράσεις που χρησιμοποιούσαν για να επισημάνουν τον εορτασμό των Χριστουγέννων μεταξύ τους ήταν «Χριστός γεννάται γιαβρίμ» και «Αληθώς γεννάται μάναμ», όπως έλεγαν μεταξύ τους οι γυναίκες της οικογένειας.

Ονομαστικές εορτές

Στις ονομαστικές εορτές χόρευαν με τα κουτάλια και τα ντέφια. Η αδερφή της μητέρας της Ελένης, η Σεβαστή, χόρευε με κουτάλια ξύλινα, σε αργό ρυθμό. Τα τραγούδια που τραγουδούσαν έμοιαζαν με καρσιλαμάδες και τα χόρευαν με αργό και σταθερό βήμα. Απαγορεύονταν να χορεύουν στις μύτες των ποδιών τους οι γυναίκες, όπως έλεγε η Σεβαστή. Ο λόγος ήταν καθαρά ηθικός, δηλαδή μια

γυναίκα δεν έπρεπε να χορεύει επιδεικτικά, έπρεπε να είναι όσο πιο διακριτική μπορούσε.

«Σμίγανε» χορευτικά με τους άνδρες, μόνο αντίκρυ. Καμία γυναίκα δεν κοιτούσε άντρα στα μάτια κατά τη διάρκεια του χορού. Όταν χόρευαν μαζί, σίγουρα αντί να ακουμπήσουν τα χέρια τους, μεσολαβούσε ένα μαντήλι.

Την Πρωτοχρονιά αξημέρωτα, γέμιζαν οι γυναίκες τις κανάτες με νερό, είτε από κάποια πηγή, είτε από τις τουλούμπες. Αυτό αποσκοπούσε συμβολικά στο να είναι όλη την χρονιά οι κανάτες γεμάτες με νερό, να μην υποφέρουν από λειψυδρία.

Στις γιορτές κάθονταν σε χωριστά δωμάτια. Οι άντρες έπιναν κρασί, ενώ οι γυναίκες φρόντιζαν τα παιδιά.

Απόκριες

Γάνωναν τα σκεύη της κουζίνας. Μεταμφιέζονταν πρόχειρα και φτωχικά μόνο τα παιδιά.

Πανηγύρια και εορτές

Πανηγύριζαν του Σταυρού, του Αγίου Αθανασίου και του Αγίου Χαραλάμπους, όπως έκαναν και στην Τζαλέλα.

Οι άντρες χόρευαν με ανοιχτά χέρια.

Πριν από τον τρύγο, το χωριό γιόρταζε και θυμιάτιζαν την γη. Λάτρευαν τη γη, από αυτή ζούσαν.

Η Ελένη ήταν παιδί δέκα ετών και είχε πάει σε μια εκδήλωση στο Ομορφοχώρι. Θυμάται πως οι παλιές γυναίκες της Καππαδοκίας έβγαιναν με απλές φορεσιές της πατρίδας τους. Οι γυναίκες πάντα φορούσαν μαντήλια στα κεφάλια τους και είχαν μακριά μαλλιά.

Οι Καππαδόκες και Καππαδόκισσες που είχε δει, τραγουδούσαν καθήμενοι και καθήμενες, πάντα με σοβαρή έκφραση στο πρόσωπο δεν γελούσαν, ούτε

αστειεύονταν. Δάκρυζαν συχνά. Ήταν πολύ πικραμένοι άνθρωποι, «σαν να ξέχασαν τα καλά της ζωής τους», όπως χαρακτηριστικά είπε η Ελένη. Στην Ελένη τα ρούχα φάνταζαν χοντροκομμένα και άσχημα, πράγμα για το οποίο την μάλωσε η μητέρα της, Άννα, όταν σαν παιδάκι της το είπε. Παρατήρησε πως τα ρούχα των κυριών ήταν ιδιαίτερα περιποιημένα και καθαρά και εντελώς αδιάφανα. Οι αδερφές της γιαγιάς Πηνελόπης στις γιορτές έκαναν τραπέζια. Τραγουδούσαν μόνες, χωρίς όργανα.

Πάσχα

Δούλευαν μέχρι και την Μ. Τετάρτη. Έφτιαχναν τσουρέκια, τα οποία στη μέση είχαν αβγά. Θυμιάτιζαν όλο το σπίτι και τις περιουσίες τους. Την Μ. Πέμπτη και την Μ. Παρασκευή δεν έκαναν τίποτα, ήταν μέρες θρησκευτικής κατάνυξης. Το Μ. Σάββατο ήταν η μέρα των νεκρών και τότε έσφαζαν τα ζώα οι άντρες. Η γιαγιά Πηνελόπη έκανε γλυκό καϊμάκι.

Βαφτίσια

Τεράστια γιορτή, με ντέφια και χορό. Ο άντρας ονομάτιζε το παιδί, καθώς οι γυναίκες δεν έμοιαζε να έχουν τέτοια δικαιοδοσία.

Γάμος

Στον γάμο της, η γιαγιά Πηνελόπη είχε συνοδεία γυναικών και μουσικών που έπαιζαν νταούλια. Στα προικιά έλεγαν οι γυναίκες τραγούδια και ευχές. Τραγουδούσε μια γυναίκα την μελωδία και έπειτα οι άλλες τραγουδούσαν την ίδια μελωδία.

Στα προικιά έβαζε η κάθε οικογένεια αγιογραφίες από την πατρίδα. Σε κάθε παιδί της οικογένειας που παντρεύονταν, αντιστοιχούσε και μια εικόνα ενός άγιου προσώπου.

Κηδείες

Στις κηδείες παιδιών οι γυναίκες μοιρολογούσαν. Ήταν ακίνητες και τραγουδούσαν με πόνο. Οι μεγαλύτερες έλεγαν σε μια ξένη γλώσσα μοιρολόγια, από τα οποία η Ελένη δεν καταλάβαινε και πολλά.

Κοινωνικά και εμφανισιακά χαρακτηριστικά

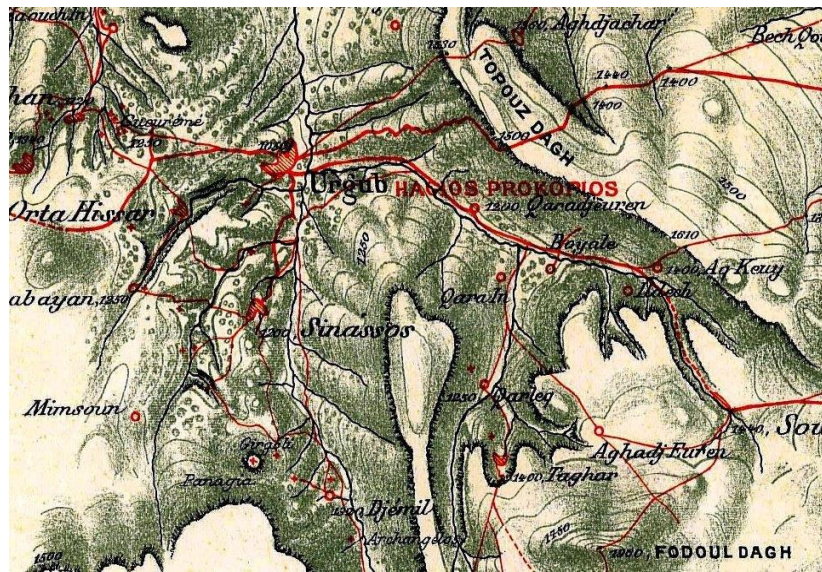
Ήταν λιτοί άνθρωποι. Οι γυναίκες είχαν μακριά μαλλιά και μαντήλες. Οι γυναίκες φορούσαν σχεδόν πάντα ποδιά. Οι άντρες φορούσαν πάντα σακάκι. Τα ρούχα τους ήταν λιτά και καθαρά.

Έκαναν πάντα δωρεές στην εκκλησία, ήταν καθήκον για αυτούς.

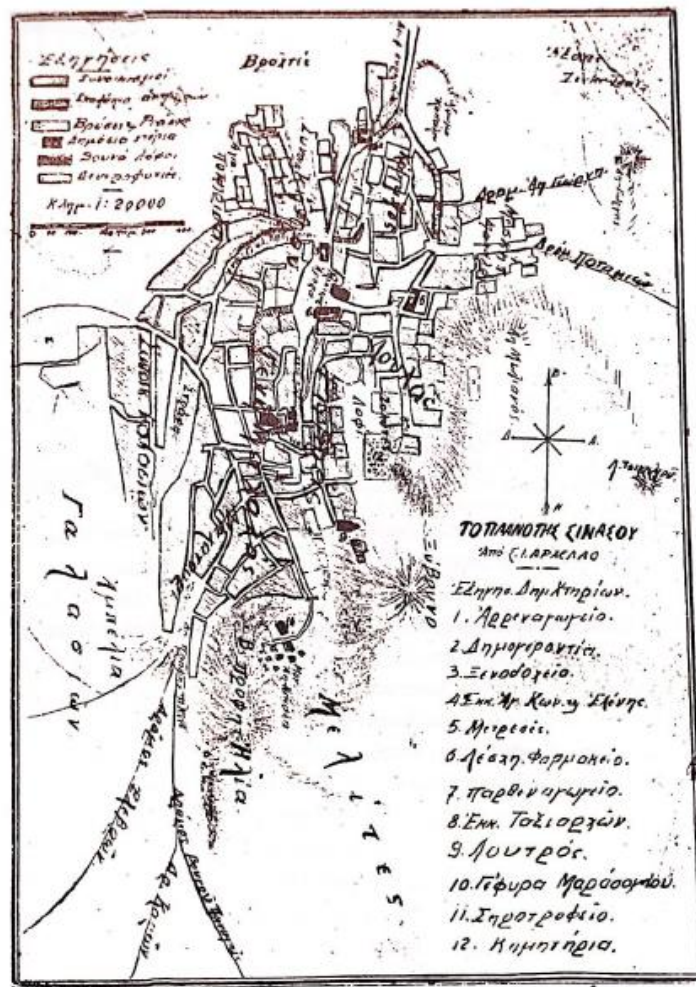
2) Φωτογραφικό υλικό



Εικόνα 14 Η θέση της Καππαδοκίας σήμερα (Χατζηπαποστόλου Ε.)



Εικόνα 15. Χάρτης της Σινασού. (ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΕ ΠΗΓΗ)



Εικόνα 16 Χάρτης της Σινασού από τον Ι. Αρχέλαο (Λεύκωμα των National Trust for Greece - Ελληνική Εταιρία - Σωματείο "Η Νέα Σινασός", Άγρα, Αθήνα)

NORTH CAPPADOCIAN	
NORTHWEST CAPPADOCIAN	NORTHEAST CAPPADOCIAN
- Floïta	- Sinasos
- Silata	- Potamia
- Anaku	
- Malakopi	- Delmeso
	CENTRAL CAPPADOCIAN
	- Axo
	- Misti
	SOUTH CAPPADOCIAN
SOUTHWEST CAPPADOCIAN	SOUTHEAST CAPPADOCIAN
- Aravan	- Ulağaç
- Ghurzono	- Semendere
- Fertek	

Εικόνα 17 Οι Καππαδοκικές διάλεκτοι (Janse M.)



Εικόνα 18. Γάμος στη Σινασό, 1917. Εικονίζονται οι μουσικοί και μεταξύ τους ο Μελετιάδης με το κλαρίνο. (Λεύκωμα, 1924)



Εικόνα 19 Ο μουσικός και ζωγράφος Κωστής Μελετιάδης (Κ.Μ.Σ, 2004)



Εικόνα 20 Παραδοσιακές γυναικείες φορεσιές της Σινασού για γιορτινή περίσταση (αρχείο Κυριάκου Βλασιάδη)



Εικόνα 21 Ο Κυριάκος Βλασιάδης, έξω από το σπίτι της μητέρας του στη Σινασό (φωτογραφία από τον λογαριασμό του σε μέσο κοινωνικής δικτύωσης).

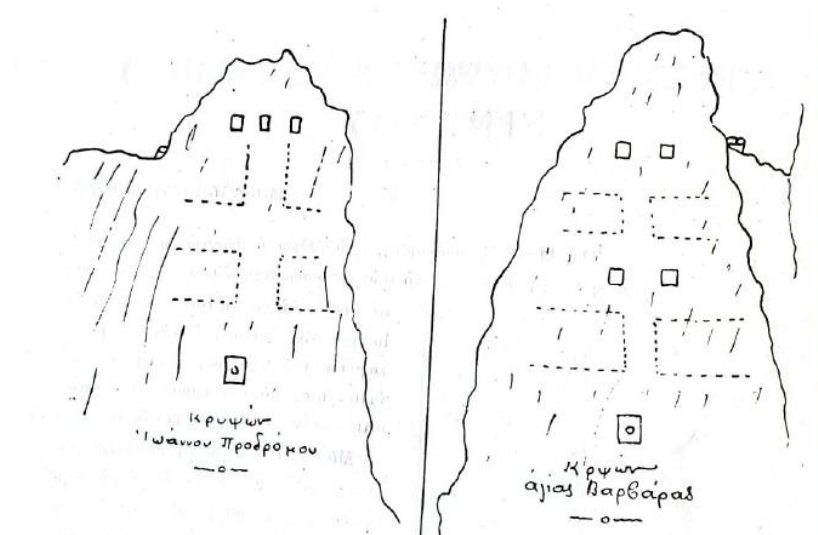


Εικόνα 22 Γάμος στη Σινασό κατά τη δεκαετία του 1910 (αρχείο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών)

Το κτήριο της Δημογεροντίας (το Σύστημα) της Σινασού που βρισκόταν στον Κάπαλο. Δεν υπάρχει πλέον.



Εικόνα 23 Δείγματα αρχιτεκτονικής της Σινασού



Εικόνα 24 Κρυψώνες στην Σινασό (περιοδικό "Η Σινασός", 1936)



Εικόνα 25 Η ανατολική πλευρά των θράχων της Γοργολής με τις βυζαντινές εκκλησίες (φωτογραφία υιών Πανταζίδη, (1924)



Εικόνα 26 Σινασίτισσες χορεύουν συρτό (Κ.Μ.Σ, 2004)



Εικόνα 27. Στην άκρη αριστερά και δεξιά είναι οι κόρες του Δ. Αλεκτορίδη από τη Τζαλέλα, μαζί με μια ξαδέρφη τους (στη μέση). Στα δεξιά είναι η γιαγιά μου, Άννα). Η φωτογραφία τραβήχτηκε στην Κωνσταντινούπολη τη δεκαετία του 1950, όταν τα κορίτσια φιλοξενούνταν εκεί (αρχείο Ε. Μαγιάκου).



Εικόνα 28. Ο Δημήτριος Αλεκτορίδης με την κόρη του, Άννα, στο σπίτι της στη Λάρισα το 1970 (αρχείο Ε. Μαγιάκου).



Εικόνα 29. Η γιαγιά μου (άκρη αριστερά) με συγγενείς της στην Κωνσταντινούπολη (δεκαετία 1960, αρχείο Ε. Μαγιάκου).



Εικόνα 30. Η μητέρα μου και πληροφοριοδότηριά μου, Ελένη Μαγιάκου, στο σπίτι της το 2023.



Εικόνα 31. Ο Δημήτριος Κατσίκας - Καππαδόκης με φορεσιά από την Καππαδοκία, στο εξώφυλλο του βιβλίου του, "Χαμένες Πατρίδες" (Λάρισα, 2002).

3) Μεταγραφές

Παρακάτω παρατίθενται οι επτά μεταγραφές μου, οι οποίες βασίζονται στην επιτόπια έρευνα που έκανα με την πολύ σημαντική βοήθεια του πληροφοριοδότη μου Κ. Βλασιάδη. Κάτω αριστερά από κάθε μεταγραφή βρίσκεται και ένα μικρό υπόμνημα, αναφορικά με τον τονικό χώρο του τραγουδιού.

Άγιεμ' Αη Γιώργη αφέντη μου

ερμ. Κυριάκου Βλασιάδη

παραδοσιακό Σινασού



Ά- γιεμ Αη Γιώργ' α- φέ- ε- ντη μου- ου- ου- ου
Έ- χω μια χά- ρη να- α- σε πώ- ω- ω- ω
που βρι- σκε- ται στην χώ- ω- ρα μα- α- α- ας
Ό- ταν σα δει κα- νέ- ε- να νε- ε- ε- ε



3
χρυ- σέ μου κα- α- βα- α- λά- ρη αρ-
και να σε α- α- ντι- ι- βάλ- λω ο-
σ' έ- να βα- θύ υ- πε- ε γά- δι και
έφ- τες τον ε- ε- κου- ουρ- τά- ει και



5
μα- τω μέ- νος με ε σπα- θί- ι- ι- ι
σο για κεί- νο το- ο θε- ριό- ο- ο- ο
δεν α- φή- νει α- αν- θρω- πο- ο- ο- ο
τό- τες βρί- σκουν νε- ε- και- ρό- ο- ο- ο



7
και με χρυ- σό κο- ο- ντά- ρι
τον δρά- κο τον με- ε- γά- λο
στά- γμα νε- ρού να- α πά- ρει
λί- γο νε- ρό να- α πά- ρουν.



Ακρίτης κάστρον ἔχτισεν

ερμ. Κυριάκου Βλασιάδη

παραδοσιακό Σινασού

3
Α- κρί- της κά- στρον έ- ε- χτι- σε- ε- ε- ε-
Κα- λως ας ήρ- θες Χά- α- ρε μου ου- ου- ου
Έ- γω για τον α- κρί- ι- τη σου ου- ου- ου

3
Χά- ρος να μη- ην το- ον εύ- ρει, δι-
έ- λα να φά- α κι α- ας πιού- με, ε-
πέ- ντε ψυ- χέ- ες δε- εν παίρ- νω, μα

5
πλούν τρι- πλούν το έ- ε- χτι- σε- ε- ε- ε
γώ δεν ήρ- τα για- α- φα- ί- ι- ι- ι
σαν και το για χά- α- ρισ- μα- α- α- ας

7
σί- δε- ρο κάρ- φω- ω- μέ- νο.
και για πιο- τό δε- εν ήρ- θα.
9
άλ- λα σα- ρά ντα- α- μέ- ρες.

9
έ- γυ- ρι- σε και τρά- α- νη- σε- ε- ε- ε
ήρ- θα για τον α- κρί- ι- τη σου ου- ου- ου

11
Χά- ρος τον πα- α- ρα- α- στέ- κει, φώ-
να πά- ρω τη- ην ψυ- υ- χή του, Χά-

13
να- ξε την κα- λί- ι- τσα του ου- ου- ου
ρε μου πάρ- τε ντέ- ε- παι- διά- α- α- α-

15
κι πεν αυ- τά τα- α- λό- για.
κι άσε μεν τον α- α- κρί- τημ.

Η πάνω βίγλα πάρτηκεν

ερμ. Κυριάκου Βλασιάδη

παρδοσιακό Σινασού

Η πά- νω βί- ι- γλα πά- α- ρτη κεν, η

4

κά- τω-α- πό- κοι- μά- ται, η μέ- σα κεί ε- στρά- α- γγι- σε,

8

παι- διάμ το κάστρ' ε- πάρ- την, πή- ραν το κά- στρο

12

πή- η- ραν το, πή- ραν την έκ- κλη- σιά μας, με

16

τέ- τρα- κό- σια σή- η- μα- ντρα, κι-ε ξή- ντα κά- λο-

20

γέ- ρους.

Κάτω στον Αη Γιάννη τον Θεολόγο

ερμ. Κυριάκου Βλασιάδη

παραδοσιακό Σινασού



8

Πολ- λά κά- στρα ντε- λά στρα μι-
Σαν του Μα- ρούσ' το κά- στρο κά-
Δι- πλούν τρι- πλούν χτι- σμέ- νο μο-
Σι- δε- ρο καρ- φω- μέ- νο κι ά-
Χι- λιοι το πο- λε- μού- σαν χρό-
Και αλ- λούς δε- κα- τεσ- σά- ρους και

12

κρά με- γά- α- α- α- λα
στρο δεν εί- ει- ει- ει- δια
λύ- βο- χτί- ι- ι- ι- στο
πα- ρά- δο- ο- ο- ο- το
νους δώ- δε- ε- ε- ε- κα
δεν παιρ- νό ο- ο- ον το



Ο σκλάβος αναστέναξεν

ερμ. Κυριάκου Βλασιάδη

παραδοσιακό Σινασού

Ο σκλά- βος α- να- α-

3 στέ- ε- να- α- ξε, και

5 στά- θη το πο-

7 τά- α- α- α- α- μι ποιος ειν' ο

9 π' α- να- στέ- να- α- ξε

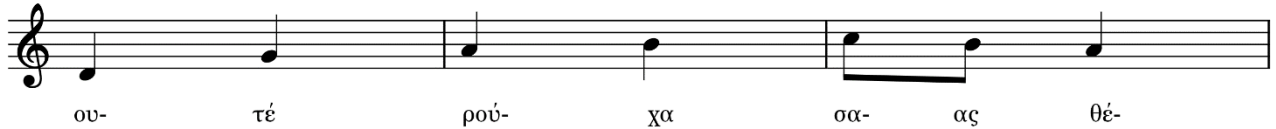
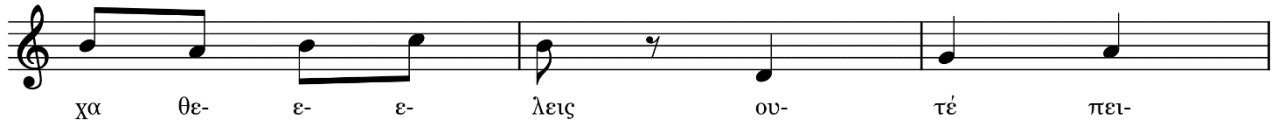
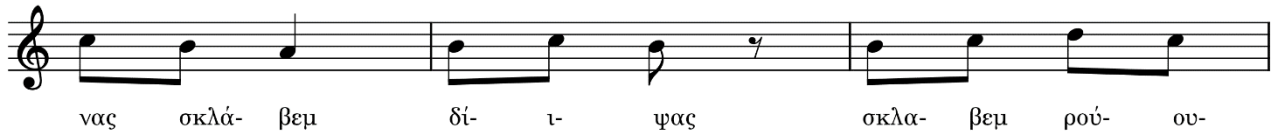
11 ποιος ειν' ο π' α- να στέ- ε να-

13 α- ξε ποιος ειν' ο π' α- να- α-

16 στέ- ε- να- α ξε και

18 στά- θη το πο-

20 τά- α- α- α- α- μι σκλά- βεμ πεί-



48

την α- γά- πη- η- η- η- μου

50

και τώ- ρα την α- γά- πη μου και

53

τώ- ρα την α- α-

55

γά- α- πη- η μου θε

57

να την πά ρει- ι

59

ά- α- α- α- αλ- λος.

Πρωτοχρονιάτικα κάλαντα Συνασού

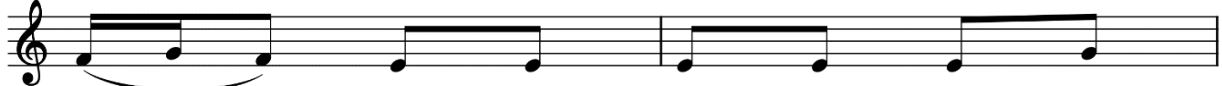
ερμ. Σύλλογος "Η Νέα Συνασός"

παραδοσιακό Συνασού



Σ' ε- ε- νο- ο- ο- σε νός σπι- τιού την
Και ε- κεί- ει- ει- κ' ε- κεί- νη τσα- κι-
Που- ου τρά- α- α- που τρα- γου- δά και
α- α- πό ο- ο- α- πό την Κε- σα-

4



πό- ο- ο- ρτα δυ- σεν- δυ- τος τρι-
σμέ- ε- ε- νη και η φω- νή του
λέ- ε- ει Α- ρχη- μη- νιά κι α-
ρεί- α- α δί- χως χα- ρτί δί χως

6



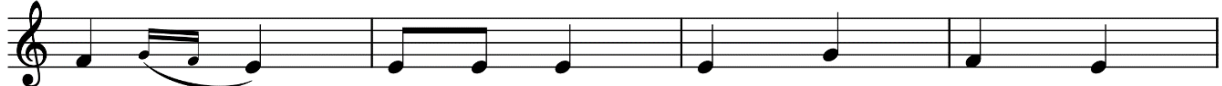
ι- σεν- δυ- τος, και- αι
α- χα- α- ρη και- αι
ρχι- χρο- ο- νιά κι α- α
κα- λα- μά ρι.

9



πά- α- α- και πά- λι κρύ- ω- ω-
κεί- ει- ει και ε- κεί- νη βρά- χνια- α-
ρχή η- η κι α- ρχή κα- λός μα- ας

11



μέ- ε- νος ή- ταν η λύ- ρα του πα-
σμέ- ε- νη που τρα- γου- δού- σε κι έ- λε-
χρό- ο- νος Ά- γιος Βα- σί- λης έ- ρχε-

15



λιά
γε
ται



