

ΕΙΣΗΓΗΣΗ

Πανοσιολογιότατε εκπρόσωπε του Αρχιεπισκόπου Κρήτης κ.κ. Ειρηναίου Πατέρα, Πρόδρομε Ξενάκη, αιδεσιμολογιώτατοι ιερείς, κ. περιφερειάρχη (κ. εκπρόσωπε του Περιφερειάρχη Κρήτης Κ. Αρναουτάκη), αξιότιμη κα. Αντιπεριφερειάρχη του Ρεθύμνου, κ. Αξιότιμε Δήμαρχε, κ. Γενικέ πρόξενε της Ελλάδος στην Κωνσταντινούπολη, κυρίες και κύριοι εισηγητές, κύριοι συνάδελφοι, κυρίες και κύριοι.

Σας καλωσορίζω στις εργασίες του 1ου Διεθνούς εθνομουσικολογικού Συνεδρίου με θέμα «Η αστική μουσική στην Κρήτη από την Κρητική Πολιτεία μέχρι την ανταλλαγή των πληθυσμών και η σχέση των 2 κοινοτήτων», που οργανώνει το μουσείο Παραδοσιακών Οργάνων Έρευνας και Τεκμηρίωσης ΘΥΡΑΘΕΝ με έδρα τον Κρουσώνα, με συνδιοργανωτές την Περιφέρεια Κρήτης, το ΔΟΠΠΑ Δήμου Μαλεβιζίου, το Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, το γραφείο Σχολικού Συμβούλου Μουσικών Περιφερειακής Διεύθυνσης Εκπαίδευσης Κρήτης και το Γενικό Προξενείο της Κωνσταντινούπολης.

Εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου του Μουσείου και της Οργανωτικής Επιτροπής θέλω να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στους συνδιοργανωτές που πίστεψαν και υποστήριξαν έμπρακτα την ιδέα αυτής της συνάντησης, της πρώτης μεγάλης διοργάνωσης του Μουσείου που ο στόχος του είναι η ανάδειξη και διάσωση της Παραδοσιακής Μουσικής του τόπου μας.

Καλωσορίζω δε ιδιαίτερα τους Γείτονες Φίλους από την Τουρκία.

Ευχαριστώ!

Κηρύσσω την έναρξη του συνεδρίου και καλώ το προεδρείο της 1ης εισήγησης να ανέβει.

Ένα νησί, δύο κουλτούρες με τα μάτια του Haki Bilkehan.

Η δυνατότητα ενός λαού να επιβιώνει σε δύσκολες ιστορικές συνθήκες κρίνεται από την ικανότητά του να αναγνωρίζει και να τιμά τις πνευματικές αξίες του και να προβάλλει θετικά πρότυπα ζωής και συμπεριφοράς στην κοινωνία.

Με αυτό το κριτήριο, θεωρούμε στοιχειώδες καθήκον απέναντι σε μια περίοδο που όλα μοιάζουν να αιωρούνται, να αναζητήσουμε στον αντίποδα των αγοραίων προτύπων της παγκοσμιοποιημένης κουλτούρας του σημερινού τηλεθεατή-καταναλωτή, τις πηγές μας.

Σε αυτό το συνέδριο θα το κάνουμε μέσα από την αστική μουσική στην Κρήτη από την περίοδο της Κρητικής Πολιτείας μέχρι την ανταλλαγή των πληθυσμών. Είναι η περίοδος, όπου μέσα από τη σχέση των δυο κυρίαρχων κοινοτήτων στο νησί, θα βρούμε παρά τις διάφορες επιτηρήσεις των αρχών και τις επιθέσεις, ένα πρότυπο ισορροπίας και μέτρου.

Σε αυτήν τη συνθήκη οι δύο κοινότητες συνυπήρχαν απλά και αυτονόητα. Αφενός υπήρχε η απόλυτη αφοσίωση στο αστικό ήθος και την καθημερινή βιοπάλη, η οικεία και φιλέταιρη συμπεριφορά. Αφετέρου η ασκητική προσήλωση στην πνευματική δημιουργία με την αταλάντευτη κατάφαση στις αξίες της ζωής.

Το χρονικό διάστημα που προσεγγίζουμε: Το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στο ιδεώδες της ενότητας υλικού και πνευματικού κόσμου, που προβάλλεται στην καθημερινότητα ως πρότυπο ψυχοσωματικής αρμονίας και επιβιώνει μέχρι τις μέρες μας.

Το έργο που αναζητούμε στο χώρο του πνεύματος, της ιδέας και της φαντασίας, στον αστικό κόσμο εμφορείται από την πίστη στην πρόοδο της κοινωνίας που θα επέλθει μέσω της παιδείας και εν γένει της πνευματικής

καλλιέργειας, ωστόσο δεν είναι επιβλητικό σε έκταση και σημασία, παρά την αναζήτηση ενός κλίματος φιλοευρωπαϊκού προσανατολισμού από τους λόγιους κύκλους της κοινωνίας και της Πολιτείας.

Συναγωνίζεται όμως, σε ιστορίες ιδεών, φαντασίας, ένα άλλο φαινόμενο, αυτό των άλλων κοινωνικών στρωμάτων, φτωχότερων και μη αστικών ταξικά, που καλύπτοντας την ίδια περίοδο, ένα ευρύ φάσμα γνωστικών πεδίων, φτάνει μέχρι την ιστορία των ιδεών και των πνευματικών φαινομένων.

Η ογκώδης αυτή παραγωγή, για ν' αποτιμηθεί σ' όλο το εύρος, την πολλαπλότητα και τη σημασία της, θα απαιτούσε ένα ολόκληρο διεπιστημονικό συνέδριο με θεματικές ενότητες που θα καλύπτουν λεπτομερώς ιστορικές περιόδους και γεωγραφικές ιδιαιτερότητες.

Είναι ακριβώς η περίοδος κατά την οποία διαμορφώνεται και παγιώνεται η νέα ελληνική πραγματικότητα. Είναι η εποχή, όπου έργα που παρουσιάζουν μια χρονική, γλωσσική και αισθητική κλιμάκωση, συστήνουν και ανασυνθέτουν ψηφίδα-ψηφίδα τις πολιτισμικές παραμέτρους και ιδιομορφίες ενός πολιτισμού στην εξέλιξή του, μέσα από την οποία βγήκε σταδιακά η γλωσσική, γραμματειακή και πολιτισμική φυσιογνωμία του νησιού μας και της ιδιαίτερα πλούσιας μουσικής παράδοσης του.

Είναι η εποχή που ο δημόσιος χώρος επιβάλλεται του ιδιωτικού, οι δυτικές κοσμοπολίτικες αναζητήσεις συναγωνίζονται τις ανατολίτικες ενσωματώσεις, αλλά πάντως, έχουμε μια σπουδαιότατη μουσική ανάπτυξη, από ετερογενείς παραδόσεις, που φτάνει μέχρι τις μέρες μας, διαμορφώνοντας τη συλλογική μνήμη και τις μορφές της πολιτισμικής έκφρασης που συναποτελούν την ιστορία της καθημερινότητας μας.

Εν κατακλείδι, η σύγχρονη μουσική και αισθητική ταυτότητα μας ανάγεται σε μεγάλο βαθμό στη συνύπαρξη διαφορετικών παραδόσεων που οι ρίζες τους βυθίζονται

στο χρόνο όπως θα μας αποκαλύψει στο η βιντεοσκοπημένη μαρτυρία ενός τουρκοκρητικού που θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια.

Η συνέντευξη με τον Dr Haki Bilkehan έγινε στην Σμύρνη λίγο πριν το καλοκαίρι του 2014, με τη βοήθεια της δημοσιογράφου Νέλλης Κατσαμά, έπειτα απο πρόταση μου, που δέχτηκε ευγενικά. Ο ίδιος με χαρά θα παρευρισκόταν ανάμεσα μας αν το επέτρεπε η υγεία του και η ηλικία του.

Ο Δρ Haki Bilkehan είναι Τουρκοκρητικός, το πατρικό του βρίσκεται στο Ηράκλειο στην οδό Κοραή και η μητρική του γλώσσα είναι τα κρητικά.

Έπειτα από την ανταλλαγή, η οικογένεια του εγκαταστάθηκε στην Σμύρνη που συνέχισε να διάγει το βίο της. Όμως οι ρίζες στην Κρήτη είναι βαθιές .

Αφορμή για την συνάντηση μας ήταν η τούρκικη μετάφραση του Ερωτόκριτου που έκανε ο ίδιος. Εδώ θα δούμε και θα ακούσουμε ένα απόσπασμα. Παρακάτω ο κ. Bilkehan αφηγείται με συναισθηματικό τρόπο της νοσταλγικής του μνήμης από την Κρήτη που του εμφύτεψε η μητέρα του μια και ο ίδιος είναι το μικρότερο παιδί μιας πολυμελούς οικογένειας που με επίμοχθη προσπάθεια του πατέρα του κατόρθωσε να σπουδάσει ιατρική και να φτάσει στη θέση του Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αιγαίου της Σμύρνης. Όπως ακούσατε ο Ερωτόκριτος γι αυτόν αποτελεί μια προσπάθεια να επανασυνδεθούν οι νεώτερες γενιές των Τουρκοκρητικών με τις ρίζες τους.

Η άποψη του είναι πως η λογοτεχνία και η μουσική από την λόγια παράδοση ως την μαντινάδα είναι παγκόσμιες γλώσσες που συνενώνουν όλους τους ανθρώπους με τα εναγώνια ερωτήματα για την μοίρα τον έρωτα και τον θάνατο.

Ιδιαίτερη έμφαση απέδωσε στο γεγονός πως λίγο πριν την ανταλλαγή και ενώ τα εθνικιστικά πάθη είχαν εξαρθεί δεν έλλειψε η αλληλεγγύη μεταξύ των 2 κοινοτήτων.

Ταυτόχρονα υπάρχει κατανόηση πως στη θέση της οικογένειας του βρέθηκαν πολλές περισσότερες Χριστιανικές οικογένειες που αναγκάστηκαν να εκριζωθούν από τις πατρογονικές τους εστίες.

Ο Δρ Bilkehan έχει συγγράψει ακόμα 2 βιβλία· το ένα περιέχει μαντινάδες στα τούρκικα και στα κρητικά μαζί με ένα σύντομο σημείωμα για την Ιστορία της Κρήτης και το άλλο βιβλίο είναι ένα λεξικό τουρκοκρητικών ιδιωμάτων.

Για οικονομία χρόνου δεν παρακολουθούμε όλο το βίντεο όμως μπορείτε να το παρακολουθήσετε στην ιστοσελίδα του Μουσείου. Θα κλείσουμε όμως με τον εγκάρδιο χαιρετισμό του πού απευθύνει στην Κρήτη.

Ευχαριστώ πολύ!

Εύα Κουτσογιαννάκη

«Η μουσική παράδοση της Ανατολικής Κρήτης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα»

Μποτονάκης Αντώνιος
Εκπαιδευτικός Δ.Ε.,
Μουσικός (ΠΕ 16.01)
Δρ. Τμήματος Μουσικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών
ampotonakis@gmail.com

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στη μουσική παράδοση της Ανατολικής Κρήτης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα κυρίαρχος εκφραστής της παραδοσιακής μουσικής είναι το βιολί με συνοδευτικό όργανο την κιθάρα. Η παρουσία της λύρας ήταν σπάνια και απαντούσε μονάχα περιστασιακά σε συγκεκριμένες γεωγραφικές τοποθεσίες. Η παρούσα εισήγηση έχει σαν στόχο να εξετάσει την περίπτωση παρουσίας και συνεργασίας δύο ιδιαίτερων μουσικών οργάνων που είναι: η ασκομαντούρα, που ανήκει στην οικογένεια των άσκαυλων και το τουμπί, που με τη σειρά του ανήκει στην οικογένεια των κρουστών και συγκεκριμένα των μεμβρανοφώνων.

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century we can say that at the musical tradition of Eastern Crete we mostly see two musical instruments. The violin, that plays a significant role as a musical traditional instrument, and the guitar, which often serves an accompanying role. The presence of lyra was rare and could be seen only at certain geographical places. The content of this paper is to examine the presence and the collaboration between two – completely different – musical instruments that existed in that musical tradition and can be seen even today. The askomantoura, which is a wind instrument, and toupki, which belongs to the category of percussion instruments.

1. ΣΥΝΤΟΜΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

1.1 Ασκομαντούρα

Με τον γενικό όρο *άσκαυλος* αναφερόμαστε στα μουσικά όργανα που συνδυάζουν την παρουσία ασκού και αυλού ή αυλών. Στην Ελλάδα συναντάμε δύο τύπους άσκαυλου, την τσαμπούνα και την γκάϊντα. Τον πρώτο τύπο, την τσαμπούνα, τον συναντάμε στα νησιά και το δεύτερο, την γκάϊντα, στην ηπειρωτική Ελλάδα και ιδιαίτερα στη Μακεδονία και τη Θράκη. Εκτός από τη γενική ονομασία τσαμπούνα ο τύπος αυτός του άσκαυλου συναντάται επίσης με τα ονόματα: *σαμπούνα* ή *τσαμούντα* (Άνδρος, Τήνος, Μύκονος), *τσαμπουνάσκιο* (Νάξος), *τσαμπουννοδυλάκα* (Ικαρία), *ασκοτσάμπουνο*, *σκορτσάμπουνο* και *κλωτσοτσάμπουνο* (Κεφαλονιά), *μοσκοτσάμπουνο* ή *διπλοτσάμπουνο* (Μάνη), *αγγείον* ή *αγκοπόν* (Πόντος), *κάϊντα* (Σίφνος), *γκάϊντα* (Κύθνος), *σαμπούνια* (Σύρος – Κύμη), *ασκοζαμπούνα* (Αίγινα), και *ασκομαντούρα* ή *φλασκομαντούρα* στην Κρήτη.

Η ασκομαντούρα (Εικόνα 1) φτιάχνεται συνήθως από τον ίδιο τον εκτελεστή της, σε διάφορα μεγέθη. Αποτελείται από το ασκί, το επιστόμιο και τη συσκευή για την παραγωγή του ήχου. Για το ασκί χρησιμοποιείται συνήθως δέρμα κατσίκας ή ριφιού και σπάνια προβάτου γνωστό ως *βύρσα*), ολόκληρο και όχι σκισμένο στο λαιμό ή σε άλλο μέρος. Το δέρμα μετά από ένα πρόχειρο πλύσιμο με νερό αλατίζεται εσωτερικά και στη συνέχεια αφήνεται, από τρεις έως δεκατέσσερις μέρες, *για να ψηθεί* όπως λένε (Φούρνους Ικαρίας) ή *για να πιεί το αλάτι και να μη βρωμίσει* (Άγιοι Δέκα, Ηράκλειο Κρήτης). Η διαδικασία αυτή συχνά παρουσιάζει μικρές διαφοροποιήσεις. Για παράδειγμα συχνά το δέρμα τοποθετείται μέσα σε στάχτη και μετά σε αλεύρι ενώ άλλες φορές χρησιμοποιείται θαλασσινό νερό προκειμένου να ξεραθεί.



Εικόνα 1: Ασκομαντούρα

Ο κατασκευαστής κόβει στη συνέχεια με ψαλίδι την τρίχα του δέρματος, αλλά όχι τελείως, καθώς το μαλλί βοηθά αφενός στο να μένουν κλειστοί οι πόροι του δέρματος και αφετέρου επειδή έχει διαπιστωθεί ότι το κοντό μαλλί συγκρατεί το χνότο και το σάλιο που μαζεύονται μέσα στο ασκί. Ωστόσο δεν είναι λίγοι οι κατασκευαστές που θεωρούν ότι οι τρίχες που αποσπώνται από το δέρμα προχωρούν και φράζουν τα γλωσσίδια του οργάνου. Γι' αυτό το λόγο και αφαιρούν την τρίχα αυτή τοποθετώντας το δέρμα μέσα σε σβησμένο ασβέστη. Η επεξεργασία του δέρματος ολοκληρώνεται με την αφαίρεση περιττών τμημάτων που δεν χρησιμοποιούνται (πόδια, οπίσθια και ουρά) και με το κλείσιμο του μέρους αυτού με κερωμένο σπάγκο ή δερμάτινο λουρί.

Αναφορικά με τα υπόλοιπα μέρη του οργάνου το επιστόμιο είναι ένας κυλινδρικός σωλήνας που φτιάχνεται από καλάμι, ξύλο ή κόκκαλο. Στο άκρο του σωλήνα που είναι μέσα στο

ασκί δένεται ένα στρογγυλό πετσάκι που λειτουργεί ως βαλβίδα και εμποδίζει την έξοδο του αέρα από το ασκί αν και πρέπει να σημειωθεί ότι παλαιότερα για το σκοπό αυτό οι κατασκευαστές χρησιμοποιούσαν φύλλα κρεμμυδιού. Ωστόσο στους άσκαυλους που η βαλβίδα απουσιάζει ο εκτελεστής κλείνει το άνοιγμα του επιστόμιου με τη γλώσσα του ή ακουμπάει το επιστόμιο στο μάγουλο του, για να ξεκουραστεί όταν σταματάει να φυσάει. Άλλες πάλι φορές, κατά τη διαδικασία επεξεργασίας του δέρματος, το δέρμα των δύο μπροστινών ποδιών δεν κόβεται στο ίδιο μήκος, αλλά αφήνεται μακρύτερο το ένα πόδι, στο οποίο προσαρμόζεται το επιστόμιο, ώστε ο εκτελεστής να μπορεί να το τσακίζει προσωρινά, εμποδίζοντας έτσι την έξοδο του αέρα. Το επιστόμιο φτιάχνεται σε διάφορα μεγέθη, από 6 έως και 18 εκ. Συνήθως λέγεται *φουσητήρι* ή *φουσητάρι*. Σε ορισμένα μέρη της Ελλάδας είναι επίσης γνωστό ως *φουσερό* ή *πιμπόλι* (Ικαρία), *στομωτήρα* (Πόντο), *μασούρι* (Κύθνος), *κόκκαλο* (Μύκονο), *σιφούνι* (Σάμο), *φουσκωτάρι* (Λασιθί), *μπούζουνας* (Σητεία) κτλ.

Για την παρασκευή του ήχου χρησιμοποιείται μια αυλακωτή βάση μέσα στην οποία είναι τοποθετημένοι δύο καλαμένιοι αυλοί με μονό επικρουστικό γλωσσίδι (Εικόνα 2). Η αυλακωτή βάση καταλήγει σε μια χοάνη, διαφορετικού μήκους, ανάλογα με το γούστο του κατασκευαστή.



Η βάση είναι ανοιχτή μπροστά, με χαμηλές τις δύο πλαϊνές πλευρές της, για να αφήνει ελεύθερα τα δάκτυλα να χειρίζονται τις τρύπες στους δύο αυλούς. Πίσω είναι κλειστή εκτός από το επάνω μέρος με τα δύο γλωσσίδια. Το μέρος αυτό είναι πάντα μέσα στο ασκί: με την πίεση του αέρα τα γλωσσίδια πάλλονται και δημιουργούν τον ήχο. Για την αυλακωτή βάση συνήθως επιλέγεται ξύλο από πικροδάφνη, συκιά, ελιά, καρυδιά, μουριά κ.α. Οι δύο αυλοί, τύπου κλαρινέτου, δεν είναι μονοκόμματοι. Ο καθένας φτιάχνεται από δύο κομμάτια καλάμι. Το μακρύτερο είναι ανοικτό και στα δύο του άκρα, και έχει τις τρύπες για τα δάκτυλα. Το άλλο, πολύ πιο κοντό και με μικρότερη διάμετρο, είναι ανοικτό στο ένα άκρο και στο άλλο άκρο που είναι κλειστό έχει το γλωσσίδι. Πρώτα φτιάχνονται οι δύο κυλινδρικοί καλαμένιοι σωλήνες με τις τρύπες, που πρέπει να είναι ίσοι και να έχουν το ίδιο μήκος και την ίδια εσωτερική διάμετρο. Οι τρύπες ανοίγονται στους

Εικόνα 2: Αυλοί τοποθετημένοι σε αυλακωτή βάση

καλαμένιους αυλούς συνήθως με ένα πυρωμένο καρφί ή κάποιο άλλο αιχμηρό αντικείμενο.



Μέτρο

Εικόνα 3: Αυλοί τοποθετημένοι σε αυλακωτή βάση

για την
απόσταση είναι

τα δάκτυλα του εκτελεστή που δεν πρέπει να τρίβονται το ένα με το άλλο και να δυσκολεύεται το παίξιμο.

Κάθε αυλός έχει συνήθως 5 τρύπες (Εικόνα 4). Η περίπτωση ο αριστερός σωλήνας να έχει λιγότερες τρύπες από τον δεξιό συναντάται κυρίως στα Δωδεκάνησα και τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου όπου το όνομα του οργάνου ονομάζεται *τσαμπούνα* και όχι *ασκομαντούρα*, και ο δεύτερος σωλήνας λειτουργεί ως ισοκράτης. Σπανιότερα συναντώνται και αυλοί με έξι τρύπες, όπως στην περιοχή των Αγίων Δέκα στο Νομό του Ηρακλείου όπως και η περίπτωση οι σωλήνες των αυλών να φτιάχνονται από μονοκόμματο ξύλο. Αφού προσαρμοστούν οι αυλοί στην αυλακωτή βάση, κλείνονται τα κενά με καθαρό κερί.

Τα γλωσσίδια στους δυο αυλούς αποτελούν την μεγαλύτερη πρόκληση κάθε κατασκευαστή καθώς το φτιάξιμο τους απαιτεί υπομονή και πείρα, ενώ από την καλή τους λειτουργία εξαρτάται ουσιαστικά η καλή λειτουργία του οργάνου (Εικόνα 3). Τα γλωσσίδια αυτά έχουν μήκος από 4 έως 6 εκατοστά και διάμετρο από 7 έως 10 χιλιοστά. Συνήθως ονομάζονται *μαντουράκια* (Κρήτη), *τσιμπόνια* (Πόντος) ή *μπιμπίκια*. Για να ταιριάζουν τονικά τα δύο γλωσσίδια του οργάνου, να παράγουν δηλαδή ίδιας οξύτητας φθόγγο, οι καλαμένιοι αυλοί πρέπει να έχουν το ίδιο μήκος, την ίδια εσωτερική διάμετρο και τα γλωσσίδια το ίδιο μήκος, πλάτος και πάχος.

Αλλά καθώς αυτό είναι αδύνατο να επιτευχθεί στην πράξη οι κατασκευαστές χρησιμοποιούν την παρακάτω τεχνική: ουσιαστικά τυλίζουν τρεις και τέσσερις φορές τη ρίζα του γλωσσιδιού με μια λεπτή κλωστή προς το άνοιγμα του γλωσσιδιού που μετά την δένουν κόμπο.

Όταν θέλουν να δημιουργήσουν ψηλότερη φωνή σπρώχνουν την κλωστή προς το άνοιγμα ενώ με την αντίθετη κίνηση δίνουν χαμηλότερη φωνή. Ανάλογα με τη θέση της κλωστής το γλωσσίδι κονταίνει ή μακραίνει και κάνει περισσότερες ή λιγότερες παλμικές κινήσεις. Εναλλακτικά τοποθετούν και ένα μικρό κομμάτι από κερί στο ένα από τα δύο γλωσσίδια που με το βάρος του επιδρά στον αριθμό των παλμικών κινήσεων και συνεπώς στο ύψος του ήχου. Άλλες τεχνικές περιλαμβάνουν το ξύσιμο του γλωσσιδιού με ένα μαχαιράκι ή με την εισαγωγή μιας λεπτής κλωστής στη ρίζα του γλωσσιδιού ώστε να ηχεί χαμηλότερα. Όταν τα δύο γλωσσίδια ηχούν το ίδιο τότε προσαρμόζονται στους καλαμένιους αυλούς και το όργανο είναι έτοιμο.



Εικόνα 4: Μαντουράκια ή Τσιμπόνια

Το παίξιμο της τσαμπούνας και της ασκομαντούρας χαρακτηρίζεται από τα στολίδια με τα οποία ο εκτελεστής καλλωπίζει διαρκώς τη μελωδία. Τα στολίδια αυτά είναι κυρίως γρήγορες μικρές νότες με τη νότα της μελωδίας να επαναλαμβάνεται γρήγορα αφού προηγηθεί η αμέσως υψηλότερη ή χαμηλότερη σε αυτήν νότα. Τα διαστήματα που δίνει η τσαμπούνα και η ασκομαντούρα είναι δύο τόνοι, ένα ημιτόνιο, και πάλι δύο τόνοι, με ηχητική βάση τη νότα ΛΑ. Στο παίξιμο ως τονική χρησιμοποιείται συνήθως όχι ο πρώτος χαμηλότερος φθόγγος αλλά ο αμέσως επόμενος. Ο πρώτος φθόγγος χρησιμοποιείται ως υποτονική, δηλαδή χαρακτηριστικός φθόγγος, με ευρεία χρήση στο τροπικό ύφος της ελληνικής δημοτικής μουσικής (πρώτος ήχος – ουσάκ). Στις τσαμπούνες με πέντε τρύπες ακόμα και στις πιο καλά ταιριασμένες νότες, οι υψηλοί φθόγγοι παρουσιάζουν μια μικρή διαφορά στη οξύτητα ανάμεσα στις τρύπες που παίζουν το ίδιο φθόγγο. Η διαφορά αυτή, γνωστή ως *διακρότημα* στην ορολογία της μουσικής ασκουστικής, αποτελεί ένα πρόσθετο ηχητικό χαρακτηριστικό. Η τσαμπούνα και η ασκομαντούρα παίζεται συνήθως μαζί με άλλα όργανα. Συνήθως μαζί με το τουμπάκι. Στη Νάξο η ζυγιά ονομάζεται *τζαμπουνοντούμπακα* ενώ σε άλλα μέρη παίζουν τσαμπούνα με λύρα, γνωστά ως *λυροτσάμπουνα* (Δωδεκάνησα).

Η διαδικασία παιξίματος της ασκομαντούρας, και γενικά των οργάνων της οικογένειας του άσκαυλου, απαιτεί ιδιαίτερη δεξιότητα – σε διαφόρους τομείς – από πλευράς του μουσικού. Αρχικά το μουσικό όργανο τοποθετείται κάτω από τη μασχάλη του εκτελεστή ενώ ο αέρας διοχετεύεται μέσα στον ασκό από το ειδικό επιστόμιο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Στη συνέχεια ο μουσικός πρέπει να διατηρεί σταθερή την πίεση του αέρα μέσα στον ασκό προκειμένου να μην μεταβληθεί το τονικό ύψος του οργάνου, καθώς λιγότερη πίεση θα προκαλέσει τονική αστάθεια ενώ μεγαλύτερη πίεση από τη φυσιολογική μπορεί να προκαλέσει

την έλλειψη ταλάντωσης στα *μπιμπίκια* και να *μπουκώσουν*, όπως λένε συχνά οι μουσικοί. Η δακτυλοθεσία στους αυλούς είναι συγκεκριμένη: ειδικότερα το αριστερό χέρι του εκτελεστή κλείνει τις πάνω δύο τρύπες των αυλών, χρησιμοποιώντας το δεύτερο και το τρίτο δάκτυλο, ενώ το δεξί χέρι, με χρήση του δεύτερου, του τρίτου και του τέταρτου δακτύλου, κλείνει τις



υπόλοιπες τρεις (Εικόνα 5). Οι άσκαυλοι χρησιμοποιούν γενικά τις αρχές των παραδοσιακών αερόφωνων οργάνων, με τη γνωστή θεωρία περί ταλάντωσης του αέρα μέσα σε μια στήλη και τη μεταβολή του μήκους της, δηλαδή την αλλαγή του τονικού ύψους, με άνοιγμα ή κλείσιμο των οπών των αυλών.

1.2 Τουμπί

Το *τουμπί* ή *τουμπάκι* ανήκει στα μεμβρανόφωνα κρουστά (Εικόνα 6). Πρόκειται για ένα μικρό νταούλι (τουρκική λέξη: *davul* που σημαίνει τύμπανο) με ήχο ακαθόριστης τονικής οξύτητας. Φτιάχνεται με τα ίδια υλικά και τον ίδιο τρόπο όπως το νταούλι, σε διάφορα μεγέθη. Στο τουμπί τα δέρματα τεντώνονται σε δύο κυκλικές βάσεις, είτε με τον τρόπο του σκοινιού (νταούλι) είτε καρφώνοντας τα πάνω στο κυλινδρικό σκελετό.

Το τουμπί παίζεται κρεμασμένο από τον αριστερό ώμο ή από το λαιμό. Επίσης ο εκτελεστής το τοποθετεί κάτω από τη μασχάλη ή πάνω στον αριστερό μηρό. Χτυπιέται πάντα στη μία δερμάτινη επιφάνεια με τα χέρια (παλάμες και δάκτυλα) ή με δύο μικρά ξύλα που ονομάζονται τουμπόξυλα (σε αντιδιαστολή με τον *κόπανο* και τη *βίτσα*, δηλαδή τα δύο ξύλα με τα οποία παίζεται το νταούλι).

Ο τουμπακάρης με τη βοήθεια ενός ειδικού εργαλείου που ονομάζεται τουμπόξυλο τεντώνει το σκοινί του οργάνου ή κουρντίζει το τουμπί όπως συνήθως λέγεται. Το τουμπί παίζεται συνήθως μαζί με ένα τουλάχιστον μελωδικό όργανο. Στα νησιά παίζεται μαζί με την τσαμπούνα ή τη λύρα. Στη νησιώτικη ζυγιά συναντάμε επίσης τον συνδυασμό από βιολί, λαούτο

Εικόνα 5: Τρόπος παιζίματος των άσκαυλων

και τουμπί.
δεν
μελωδικά
τουμπί
μόνο του
και το



Ωστόσο, αν
υπάρχουν
όργανα, το
συνοδεύει
το τραγούδι
χορό.

Εικόνα 6: Τουμπί και Τσαμπούνα

2. Η ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΑΣΚΑΥΛΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΕΜΒΡΑΝΟΦΩΝΩΝ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

Με τον όρο *κοντυλιές* αναφερόμαστε στις μελωδίες πάνω στις οποίες τραγουδιούνται οι μαντινάδες ή μαντινιάδες, δηλαδή ένα σύντομο ποίημα αποτελούμενο από δύο στίχους που συνήθως είναι δεκαπεντασύλλαβοι σε ομοιοκαταληξία ή σπανιότερα και τέσσερα ημιστίχια που δεν ομοιοκαταληκτούν. Η λέξη μαντινάδα συναντάται ως δομικό στοιχείο τραγουδιών της νησιώτικης Ελλάδας, όπου απαντάται με τους όρους *κοτσάκι*, *ρίμες* ή *λιανοτράγουδα*. Περίφημες μαντινάδες, που συνοδεύονται από ένα ιδιαίτερο μουσικό και αρμονικό άκουσμα, είναι οι *στειακές*, δηλαδή αυτές που προέρχονται από τη γεωγραφική περιοχή της Σητείας.

Αδιαμφισβήτητα στην Ανατολική Κρήτη αυτό το μουσικό είδος καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε ιδιαίτερα και έτσι σήμερα στην μουσική παράδοση υπάρχουν έξοχα και ιδιαίτερα δείγματα μελωδιών που εκφράζουν απόλυτα τον χαρακτήρα των ανθρώπων της περιοχής. Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να μας απασχολήσει η δομή της κοντυλιάς όσο η προέλευση του όρου.

Υπάρχει η θεωρία ότι η προέλευση της λέξης *κοντυλιά* είναι πιθανόν να συνδέεται με τη λέξη *δαχτυλιά* καθώς ο όρος *δαχτυλιές* προσδιορίζει τα διάφορα μοτίβα πάνω στα οποία τραγουδιούνται οι μαντινάδες ή χορεύονται οι διάφοροι χοροί. Με άλλα λόγια, *δαχτυλιές* στην Ανατολική Κρήτη λέγονται οι συνδυασμοί των δακτύλων για την απόδοση μιας μελωδίας. Έτσι, για να εκφράσουν οι ντόπιοι το θαυμασμό τους για έναν καλό βιολάτορα λένε *ζάνοιζε δαχτυλιές τσι κάνει* ή *ζάνοιζε πως δαχτυλίζει*, όπως λένε χαρακτηριστικά στην περιοχή της Ιεράπετρας. Μνημονεύεται, μάλιστα, και μια μαντινάδα που επιβεβαιώνει τα παραπάνω:

*Οι Κρητικοί κατέχουνε όμορφα και γλεντούνε
Και του βιολιού τσι δαχτυλιές τσι γλυκοτραγουδούνε*

Μια άλλη υπόθεση είναι ο όρος *κοντυλιά* να αναφέρεται στη μουσική που παίζεται ή ακούγεται από κάποιο μουσικό όργανο, εκτελεσμένη σε ίσα μουσικά διαστήματα. Άλλες πάλι μαρτυρίες αναφέρουν ότι σε παλαιότερα χρόνια (όπως και σήμερα) ο αυλός που απαντούσε στην Κρήτη ήταν φτιαγμένος από καλάμι. Το τμήμα του καλαμιού ανάμεσα σε δύο κόμπους ονομάζεται *κόντυλας*. Έτσι, καθώς η μουσική που συνόδευε τις μαντινάδες παιζόταν πάνω στον *κόντυλα*, δεν είναι απίθανο να αποτέλεσε την ονοματολογική βάση για την *κοντυλιά*. Βέβαια αυτό έρχεται σε άμεση αντιδιαστολή με τη φύση του *άσκαυλου*, που μπορεί λόγω των περιορισμένων δυνατοτήτων του να αποδώσει ένα μικρό μέρος από το σύνολο των καταγεγραμμένων και μη *κοντυλιών*.

Συμπερασματικά μπορεί να ειπωθεί ότι το βιολί και το τουμπί ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στην Ανατολική Κρήτη, καθώς μαρτυρείται μεγάλος αριθμός σημαντικών βιολατόρων όπως ο Γιάννης Δερμιτζάκης ή Δερμιτζογιάννης, ο Γεώργιος Διακάκης ή Λευκάρης κ.α. Δυστυχώς όμως δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο και για την ασκομαντούρα. Έχουμε λοιπόν κάποια αναφορά με το όργανο αυτό; Η απάντηση θα δοθεί αν κοιτάξουμε προσεκτικά το έργο του Στρατή Καλογερίδη.

Ο Καλογερίδης δεχόταν τα μουσικά ακούσματα από όλα τα παραδοσιακά όργανα της περιοχής, ιδιαίτερα από τα βιολιά, τα μαντολίνα, τις λύρες και τις ασκομαντούρες. Ειδικά για το όργανο της ασκομαντούρας συνέθεσε και ηχογράφησε το 1938 μουσικά έργα όπως *κοντυλιές* ανάμικτες με ασκομαντούρα αλλά και *μαλεβιζιώτικο χορό*, που μέχρι και σήμερα ο λαός – ιδιαίτερα της ανατολικής Κρήτης – ακούει με ξεχωριστή προσοχή, όπου ο Καλογερίδης μιμείται με το βιολί του τον ήχο της ασκομαντούρας, εκτελώντας περίτεχνα μουσικά γυρίσματα που θυμίζουν ηχητικά το εν λόγω πνευστό όργανο (Εικόνα 7).

Η παρουσία της ασκομαντούρας μέσα στην *κοντυλιά* αποτελεί καινοτομία που μόνο ο Καλογερίδης την πραγματοποίησε ενώ δεν ήταν λίγοι εκείνοι που ακολούθησαν την παραπάνω τεχνική. Μάλιστα έχει διαπιστωθεί πως στα μαγαζιά της εποχής, όπως καφεενεία και ταβέρνες, που υπήρχε το γραμμόφωνο και οι δίσκοι του Καλογερίδη, οι πιο φθαρμένοι δίσκοι από τη αναπαραγωγή τους ήταν εκείνοι με τον σκοπό της ασκομαντούρας (Εικόνα 7).

Κλείνοντας πρέπει να επαναλάβουμε ότι Στην Ανατολική Κρήτη κυρίαρχο όργανο της παραδοσιακής μουσικής είναι το βιολί με συνοδευτικό την κιθάρα. Η παρουσία της λύρας ήταν σπάνια και σε ορισμένες μόνο περιοχές. Η λύρα και το βιολί συνήθως συνοδεύονταν από το

νταούλι, εξ' ου και οι όροι *λυροντάουλα* και *βιολοντάουλα*. Παρ' όλα αυτά το τουμπί δεν απουσίαζε από τη μουσική παράδοση του τόπου λόγω του μικρού μεγέθους του και του ιδιαίτερου ηχόχρωμάτος του. Η ασκομαντούρα επίσης ήταν πολύ σπάνια στο Νομό Λασιθίου και πιο συχνή στο νομό Ηρακλείου, όπου και σήμερα τη συναντάμε σε περιορισμένη χρήση. Πρέπει εδώ να υπενθυμίσουμε ότι τα αρχέγονα μουσικά όργανα της Κρήτης είναι τα πνευστά: δηλαδή το *θιαμπόλι* (είδος φλογέρας), η *μαντούρα* (είδος κλαρινέτου) και η *ασκομαντούρα*



(όργανο της οικογενείας των άσκαυλων). Ωστόσο, ανεξάρτητα της διάδοσης του κάθε μουσικού οργάνου ή προσωπικής προτίμησης, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το σύνολο των παραδοσιακών οργάνων – συνοδεία της μαντινάδας – έχει σαν σκοπό την εξωτερικήυση συναισθημάτων αγάπης, φιλίας, χαράς, λύπης αλλά και ελπίδας για το μέλλον.

Βλόγα τα Κρητικόπουλα Κρήτη λεβεντογέννα
να παίζουν λύρες και βιολιά να τραγουδούν για σένα

3. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Τάτσης Τ. (1986), *Οργανογνωσία*, εκδ. Νάκας Χ. – Παπαγρηγορίου Κ., Αθήνα
- Ανωγειανάκης Φ. (1991), *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα
- Αβέρωφ Ε. (1992), *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*, εκδ. Νάκας Φ., Αθήνα
- Παγιάτης Χ. (1992), *Οι Λαϊκοί Δρόμοι*, εκδ. Fagotto, Αθήνα
- Σπυρίδης Χ. (1996), *Μουσική Ακουστική*, εκδ. Γιαννούλης – Τσολερίδης, Θεσσαλονίκη
- Σπυρίδης Χ. (1997), *Η Πληροφορική στην Εθνομουσικολογία*, εκδ. Γαρταγάνης, Θεσσαλονίκη
- Οικονομάκης Η. (2003), *Ανιχνεύοντας στους δρόμους της μουσικής παράδοσης. Ανατολική Κρήτη. Έκδοση Α*, εκδ. Οικονομάκης, Αθήνα
- Οικονομάκης Η. (2004), *Στρατής Καλογερίδης. Το μουσικό έργο του. Η συμβολή του στην παραδοσιακή μουσική της Ανατολικής Κρήτης*, εκδ. Οικονομάκης, Αθήνα
- Οικονομάκης Η. (2004), *Ανιχνεύοντας στους δρόμους της μουσικής παράδοσης. Ανατολική Κρήτη. Έκδοση Α*, εκδ. Οικονομάκης, Αθήνα
- Οικονομάκης Η. (2004), *Γνωριμία με τη μουσική παράδοση της Ανατολικής Κρήτης. Έκδοση Β*, εκδ. Οικονομάκης, Αθήνα
- Οικονομάκης Η. (2005), *Μουσική από την παράδοση της Ανατολικής Κρήτης*, εκδ. Οικονομάκης, Αθήνα
- Νικολακάκης Δ. (2007), *Χανιώτικη μουσική παράδοση. Όργανα και καλλιτέχνες*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Χανίων, Χανιά
- Μποτονάκης Α. (2008), *Οργανογνωσία Παραδοσιακών Οργάνων, Φάκελος Σημειώσεων*, Πρόγραμμα Εκκλησιαστικής Μουσικής και Ψαλτικής, Πατριαρχική Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Κρήτης
- Οικονομάκης Η. (2008), *Ο αγώνας για τη μουσική παράδοση της Ανατολικής Κρήτης*, εκδ. Οικονομάκης, Αθήνα
- Οικονομάκης Η. (2010), «Αποκατάσταση ανακριβειών στη μουσική του Στρατή Καλογερίδη», δημοσιευμένο στον ιστότοπο http://www.tourloti.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=378&Itemid=36
- Ιστορική Λαογραφική Αρχαιολογική Ένωση Βιάννου (2012), *Βιαννίτικες Ρίζες*, τεύχος 5, Ηράκλειο
- Συλλογικός Τόμος (2012), *Ελληνικά μουσικά όργανα. Αναζητήσεις σε εικαστικές και γραμματειακές μαρτυρίες (2000 π.Χ. – 2000 μ.Χ.)*, εκδ. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τελλόγλειο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη
- Κριτσωτάκη Γ. (2013), *Στειακό λεξιλόγιο*, εκδ. Κριτσωτάκης, Μαρωνιά Σητείας
- Τσούτσια Ε. & Αργυρίου Μ. (2014), *Παιχνιδιάτορες και λαλητάδες. Ανακαλύπτοντας τα μουσικά όργανα στο μουσείο λαϊκών οργάνων του Φοίβου Ανωγειανάκη*, εκδ. Γαβρηλίδης, Αθήνα

*ὦ Πολυχαρείδα λαβὲ τὰ φουσατήρια,
ἵν' ἐγὼ διποδιάξω τε καείσω καλὸν
ἐς τὼς Ἀσαναίως τε
καὶ ἐς ἡμᾶς ἅμα.*

*λαβὲ δῆτα τὰς φουσαλλίδας πρὸς τῶν θεῶν,
ὥς ἤδομαί γ' ὑμᾶς ὀρῶν ὀρχουμένους.*

Κυρίες και κύριοι,
Δεν θα έβρισκα καλύτερη αφορμή, για την αρχή της εισήγησής μου από τα λόγια αυτά, παρμένα από την Λυσιστράτη του Αριστοφάνη (στίχοι 1242 – 1246) με το διάλογο ανάμεσα σε έναν Σπαρτιάτη και έναν Αθηναίο.

Πολύχαρε, θέλω να τραγουδήσω
εδώ για όλους όμορφα, και να χοροπηδήσω.
πάρε το φουσητήρί σου.

Ναί, και του δικού σας του χορού, ω Λάκωνες, οι γύροι
αμέσως ας αρχίσουν
να μάς ευχαριστήσουν.

Το σύντομο αυτό απόσπασμα αποτελεί την πρώτη μαρτυρία όσον αφορά στην οικογένεια του άσκαυλου με την οποία θα ασχοληθούμε σήμερα.

(powerpoint 2) Στην Ελλάδα συναντάμε δύο τύπους άσκαυλου, την τσαμπούνα και την γκαΐντα. Τον πρώτο τύπο, την τσαμπούνα, τον συναντάμε στα νησιά και το δεύτερο, την γκαΐντα, στην ηπειρωτική Ελλάδα και ιδιαίτερα στη Μακεδονία και τη Θράκη.

Ονοματολογία

Εκτός από τη γενική ονομασία τσαμπούνα ο τύπος αυτός του άσκαυλου λέγεται επίσης: σαμπούνα ή τσαμούντα (Άνδρος, Τήνος, Μύκονος), τσαμπουνάσκιο (Νάξος), τσαμπουνοδυλάκα (Ικαρία), ασκοτσάμπουνο, σκορτσάμπουνο και κλωτσοτσάμπουνο (Κεφαλονιά), μοσκοτσάμπουνο ή διπλοτσάμπουνο (Μάνη), αγγείον ή αγκοπόν (Πόντος), κάιντα (Σίφνος), γκάιντα (Κύθνος), σαμπούνια (Σύρος – Κύμη), ασκοζαμπούνα (Αίνος), και ασκομαντούρα ή ασκομπαντούρα ή φλασκομανοτούρα στην Κρήτη.

Κατασκευή

(powerpoint 4) Η ασκομαντούρα φτιάχνεται συνήθως από τον ίδιο τον εκτελεστή της, σε διάφορα μεγέθη. Αποτελείται από το ασκί, το επιστόμιο και τη συσκευή για την παραγωγή του ήχου. Για το ασκί χρησιμοποιείται συνήθως δέρμα κατσίκας ή ριφιού και σπάνια προβάτου. Το δέρμα όμως πρέπει να είναι ολόκληρο και όχι σκισμένο στο λαιμό ή σε άλλο μέρος. Το νωπό αυτό δέρμα, ή βύρσα όπως λέγεται, δέχεται μια ειδική κατεργασία για να μη σαπίσει και για να είναι μαλακό και άσπρο όταν ξεραθεί. Νωπό όπως είναι, και έπειτα από ένα πρόχειρο πλύσιμο με νερό, το δέρμα αλατίζεται, το μέσα μέρος, (όχι το τριχωτό μέρος του δέρματος,) η επιφάνεια δηλαδή προς τη σάρκα, με αλάτι, ούτε πολύ χοντρό, αλλά ούτε και ψιλό.

(powerpoint 5) Έπειτα το τυλίγουν και το αφήνουν, από τρεις έως δεκατέσσερις μέρες ή και παραπάνω μέρες για να ψηθεί όπως λένε (Φούρνους Ικαρίας) ή για να πιεί το αλάτι και να μη βρωμίσει (Άγιοι Δέκα, Ηράκλειο Κρήτης). Η διαδικασία ποικίλλει από μέρος σε μέρος. Σε άλλα μέρη της Ελλάδας τοποθετούν το δέρμα μέσα σε στάχτη και μετά σε αλεύρι. Αλλού το βάζουν σε θαλασσινό νερό και μετά το αφήνουν να ξεραθεί στον αέρα. Σε αυτήν την περίπτωση μάλιστα το δέρμα – αν δεν σαπίσει – δεν κρατάει πολύ, σκάει ή τρυπάει εύκολα και χρειάζεται διαρκώς να το μαλακώνουν.

(powerpoint 6) Στη συνέχεια κόβουν με ψαλίδι την τρίχα του δέρματος, όχι σύρριζα, αλλά αφήνουν περίπου 1 – 1,5 εκ. μήκος. Το μαλλί αυτό βοηθάει να μένουν κλειστοί οι πόροι του δέρματος, καθώς αν ξυρίσουν την τρίχα οι πόροι του δέρματος ανοίγουν εύκολα με το παίξιμο και το ασκί ξεθυμαίνει εύκολα. Το κοντό μαλλί συγκρατεί επίσης το χνότο και το σάλιο που μαζεύονται μέσα στο ασκί, και τα εμποδίζει να προχωρήσουν και να προσβάλλουν τα γλωσσίδια που δημιουργούν τον ήχο, να τα μαλακώσουν δηλαδή με την υγρασία τους και να τα

ξεκουρδίσουν. Για να μην τρυπήσουν το δέρμα όταν κόβουν την τρίχα, πολλοί κατασκευαστές κλείνουν προσωρινά τις τρύπες του δέρματος εκτός από μια, από την οποία φουσκώνουν το ασκί και μετά το κουρεύουν.

(powerpoint 7) Όσοι κατασκευαστές δεν θέλουν τρίχα στο ασκί, την αφαιρούν βάζοντας το δέρμα μέσα σε σβησμένο ασβέστη, καθώς δεν είναι λίγοι εκείνοι που πιστεύουν ότι οι τρίχες που αποσπώνται από το δέρμα προχωρούν και φράζουν τα γλωσσίδια του οργάνου. Μετά την επεξεργασία και αφού στεγνώσει το δέρμα οι κατασκευαστές το τρίβουν με υπομονή σε ένα στρογγυλό και λείο ξύλο για να δουλευτεί και να μαλακώσει.

(powerpoint 8) Έπειτα γυρίζουν το δέρμα στη φυσική του θέση, κόβουν και πετούν το πίσω μέρος του δέρματος (πόδια, οπίσθια και ουρά) και κλείνουν το μέρος αυτό, δένοντας το σφικτά, με κερωμένο σπάγκο ή δερμάτινο λουρί.

(powerpoint 9) Το επιστόμιο είναι ένας κυλινδρικός ή κωνικός σωλήνας που φτιάχνεται από καλάμι, διάφορα ξύλα ή κόκκαλο από πόδι όρνιου. Στο άκρο του σωλήνα που είναι μέσα στο ασκί δένουν ένα στρογγυλό πετσάκι που λειτουργεί ως βαλβίδα και εμποδίζει την έξοδο του αέρα από το ασκί. Παλιότερα για το σκοπό αυτό χρησιμοποιούσαν κρεμμυδόφυλλα. Στις τσαμπούνες που δεν έχουν βαλβίδα, ο εκτελεστής, όταν για να ξεκουραστεί σταματάει να φυσάει, κλείνει το άνοιγμα του επιστομίου με τη γλώσσα του ή ακουμπάει το επιστόμιο στο μάγουλο του. Άλλες πάλι φορές, κατά τη διαδικασία επεξεργασίας του δέρματος, το δέρμα των δύο ποδιών δεν κόβεται στο ίδιο μήκος, αλλά αφήνεται μακρύτερο το ένα πόδι, στο οποίο προσαρμόζεται το επιστόμιο, ώστε με μια κατάλληλη κίνηση ο εκτελεστής να μπορεί να τσακίζει προσωρινά το πόδι, εμποδίζοντας έτσι την έξοδο του αέρα.

(powerpoint 10) Το επιστόμιο φτιάχνεται σε διάφορα μεγέθη, από 6 έως και 18 εκ. Συνήθως λέγεται φυσητήρι ή φυσητάρι. Σε ορισμένα μέρη της Ελλάδας είναι επίσης γνωστό ως φουσερό ή πιμπόλι (Ικαρία), στομωτήρα (Πόντος), μασούρι (Κύθνος), κόκκαλο (Μύκονο), σιφούνι (Σάμος), φουσκωτάρι (Λασιθί), μπούζουνας (Σητεία) κτλ.

(powerpoint 11) Η συσκευή για την παραγωγή του ήχου αποτελείται από μια αυλακωτή βάση μέσα στην οποία είναι τοποθετημένοι δύο καλαμένιοι αυλοί με μονό επικρουστικό γλωσσίδι, τύπου κλαρινέτου. Η αυλακωτή βάση καταλήγει σε χοάνη, διαφορετικού μήκους, ανάλογα με το γούστο του κατασκευαστή. Η βάση είναι ανοιχτή μπροστά, με χαμηλές τις δύο πλαϊνές πλευρές της, για να αφήνει

ελεύθερα τα δάκτυλα να χειρίζονται τις τρύπες στους δύο αυλούς. Πίσω είναι κλειστή εκτός από το επάνω μέρος με τα δύο γλωσσίδια. Το μέρος αυτό είναι πάντα μέσα στο ασκί: με την πίεση του αέρα τα γλωσσίδια πάλλονται και δημιουργούν τον ήχο. Συνήθως για την αυλακωτή βάση επιλέγεται το ξύλο από σφάνταμο, πικροδάφνη, συκιά, ελιά, καρυδιά, μουριά κ.α. Οι δύο αυλοί, τύπου κλαρινέτου, δεν είναι μονοκόμματοι. Ο καθένας φτιάχνεται από δύο κομμάτια καλάμι. Το μακρύτερο είναι ανοικτό και στα δύο του άκρα, και έχει τις τρύπες για τα δάκτυλα. Το άλλο, πολύ πιο κοντό και με μικρότερη διάμετρο, είναι ανοικτό στο ένα άκρο και στο άλλο άκρο που είναι κλειστό έχει το γλωσσίδι. Πρώτα φτιάχνονται οι δύο κυλινδρικοί καλαμένιοι σωλήνες με τις τρύπες, που πρέπει να είναι ίσιοι και να έχουν το ίδιο μήκος και την ίδια εσωτερική διάμετρο.

(powerpoint 13) Οι τρύπες συνήθως ανοίγονται με πυρωμένο στη φωτιά καρφί ή άλλο αιχμηρό αντικείμενο. Μέτρο για την απόσταση είναι τα δάκτυλα του εκτελεστή που δεν πρέπει να τρίβονται το ένα με το άλλο και να δυσκολεύεται το παίξιμο **(παράδειγμα live)**.

(powerpoint 14) Κάθε αυλός έχει συνήθως 5 τρύπες. Η περίπτωση ο αριστερός σωλήνας να έχει λιγότερες τρύπες από τον δεξιό συναντάται κυρίως στα Δωδεκάνησα και τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου όπου το όνομα του οργάνου είναι τσαμπούνα και όχι ασκομαντούρα, και οι σωλήνες αυτοί εξυπηρετούν το ρόλο ισοκράτη. Σπάνια συναντώνται και αυλοί με έξι τρύπες (Αγιοι Δέκα στο Ηράκλειο)όπως και οι σωλήνες των αυλών να φτιάχνονται από μονοκόμματο ξύλο.

(powerpoint 15) Αφού προσαρμοστούν οι αυλοί στην αυλακωτή βάση, κλείνονται τα κενά με καθαρό κερί. Τα γλωσσίδια στους δυο αυλούς είναι πάντα η μεγάλη έννοια κάθε κατασκευαστή. Το φτιάξιμο τους απαιτεί υπομονή και πείρα. Από την καλή τους λειτουργία εξαρτάται ουσιαστικά η καλή λειτουργία του οργάνου και έχουν μήκος από 4 έως 6 εκατοστά και διάμετρο από 7 έως 10 χιλιοστά. Συνήθως λέγονται μαντουράκια (Κρήτη), τσιμπόνια (Πόντος) ή μπιμπίκια. Για να ταιριάζουν τονικά τα δύο μπιμπίκια του οργάνου, να παράγουν δηλαδή ίδιας οξύτητας φθόγγο, οι καλαμένιοι αυλοί πρέπει να έχουν το ίδιο μήκος, την ίδια εσωτερική διάμετρο και τα γλωσσίδια το ίδιο μήκος, πλάτος και πάχος. Αλλά επειδή αυτό είναι αδύνατο να το πετύχουν στην πράξη οι κατασκευαστές χρησιμοποιούν την παρακάτω τεχνική: τυλίζουν τρεις και τέσσερις φορές τη ρίζα του γλωσσιδιού με μια λεπτή κλωστή προς το άνοιγμα του γλωσσιδιού που μετά την δένουν κόμπο. Όταν θέλουν να δημιουργήσουν ψηλότερη φωνή σπρώχνουν την κλωστή προς το άνοιγμα ενώ με την αντίθετη

κίνηση δίνουν χαμηλότερη φωνή. Ανάλογα με τη θέση της κλωστής το γλωσσίδι κονταίνει ή μακραίνει και κάνει περισσότερες ή λιγότερες παλμικές κινήσεις.

(powerpoint 16) Ένας άλλος τρόπος επίτευξης ιδίου τονικού ύψους είναι με την πίεση των μπιμπικιών στο κερί που βρίσκεται στο πάνω μέρος της αυλακωτής βάσης. Συχνά τοποθετούν και ένα μικρό βολαράκι κερί στο ένα από τα δύο γλωσσίδια που με το βάρος του επιδρά στον αριθμό των παλμικών κινήσεων και συνεπώς στο ύψος του ήχου. Άλλες τεχνικές περιλαμβάνουν το ξύσιμο του γλωσσιδιού με ένα μαχαιράκι ή με την εισαγωγή μιας λεπτής κλωστής στη ρίζα του γλωσσιδιού ώστε να ηχεί χαμηλότερα. Όταν τα δύο γλωσσίδια ηχούν το ίδιο τότε προσαρμόζονται στους καλαμένιους αυλούς και το όργανο είναι έτοιμο **(παράδειγμα live)**.

Διαδικασία παιξίματος

(powerpoint 17) Κάτω από τη μασχάλη

(powerpoint 18) Δάχτυλα (δύο πάνω - τρία κάτω)

(powerpoint 19) Πίεση του αέρα

Ηχόχρωμα

(powerpoint 20) Το παίξιμο της τσαμπούνας και της ασκομαντούρας χαρακτηρίζεται από τα στολίδια με τα οποία ο εκτελεστής καλωπίζει διαρκώς τη μελωδία. Τα στολίδια αυτά είναι κυρίως οι γρήγορες μικρές νότες και το τσάκισμα της φωνής όπου μια νότα της μελωδίας επαναλαμβάνεται γρήγορα αφού προηγηθεί η αμέσως υψηλότερη ή χαμηλότερη σε αυτήν νότα.

(powerpoint 21) Τα διαστήματα που δίνει η τσαμπούνα και η ασκομαντούρα είναι δύο τόνοι, ένα ημιτόνιο, και πάλι δύο τόνοι. Στο παίξιμο ως τονική χρησιμοποιείται συνήθως όχι ο πρώτος χαμηλότερος φθόγγος αλλά ο αμέσως επόμενος. Ο πρώτος φθόγγος χρησιμοποιείται ως υποτονική, δηλαδή χαρακτηριστικός φθόγγος, με ευρεία χρήση στο τροπικό ύφος της ελληνικής δημοτικής μουσικής (πρώτος ήχος – ουσάκ).

(powerpoint 22) Στις τσαμπούνες με πέντε τρύπες ακόμα και στις πιο καλά ταιριασμένες νότες, οι υψηλοί φθόγγοι παρουσιάζουν μια μικρή διαφορά στη

οξύτητα ανάμεσα στις τρύπες που παίζουν το ίδιο φθόγγο. Η διαφορά αυτή, γνωστή ως διακρότημα στην ορολογία της μουσικής ασκουστικής, αποτελεί ένα πρόσθετο ηχητικό χαρακτηριστικό.

(powerpoint 23) Η τσαμπούνα και η ασκομαντούρα παίζεται συνήθως μαζί με άλλα όργανα. Συνήθως μαζί με το τουμπάκι. Στη Νάξο η ζυγιά ονομάζεται τζαμπουνοντούμπακα ενώ σε άλλα μέρη παίζουν τσαμπούνα με λύρα, γνωστά ως λυροτσάμπουνα (Δωδεκάνησα).

Βιντεο τσαμπούνα (αριστερά)

Βίντεο Ασκομαντούρα (δεξιά)

Τουμπί

(powerpoint 24) Το τουμπί ή τουμπάκι ή τουμπανάκι είναι ένα μικρό νταούλι (τουρκική λέξη: davul που σημαίνει τύμπανο) με ήχο ακαθόριστης τονικής οξύτητας. Φτιάχνεται με τα ίδια υλικά και τον ίδιο τρόπο όπως το νταούλι, σε διάφορα μεγέθη. **(powerpoint 25, 26, 27, 28)** για να παίζει σε εσωτερικούς χώρους με δύναμη μαζί συνήθως με τον ζουρνά

(powerpoint 29) Στο τουμπί τεντώνουν τα δέρματα στις δύο κυκλικές βάσεις, είτε με το γνωστό τρόπο του σκoiνιού (νταούλι) είτε καρφώνοντας τα πάνω στον κυλινδρικό σκελετό.

(powerpoint 30) Το τουμπί παίζεται κρεμασμένο από τον αριστερό ώμο ή από το λαιμό. Επίσης κρατημένο κάτω από τη μασχάλη ή πάνω στον αριστερό μηρό. Χτυπιέται πάντα στη μία δερμάτινη επιφάνεια με τα χέρια (παλάμες και δάκτυλα) ή με δύο μικρά ξύλα, τα τουμπόξυλα.

(powerpoint 31) Ο τουμπακάρης, με τη βοήθεια του τουμπόξυλου, που στη μια του άκρη έχει συχνά μια τριγωνική εγκοπή, τεντώνει το σκoiνί του οργάνου ή κουρντίζει το τουμπί όπως συνήθως λέγεται. Το τουμπί παίζεται συνήθως μαζί με ένα τουλάχιστον μελωδικό όργανο. Στα νησιά παίζεται μαζί με την τσαμπούνα ή τη λύρα.

(powerpoint 32) Στη νησιώτικη ζυγιά συναντάμε επίσης τον συνδυασμό από βιολί, λαούτο και τουμπί. Ωστόσο, αν δεν υπάρχουν μελωδικά όργανα, του τουμπί συνοδεύει μόνο του το τραγούδι και το χορό.

(powerpoint 33)

Η θέση των άσκαυλων και των μεμβρανοφώνων στη μουσική παράδοση της Ανατολικής Κρήτης

Σχέση κοντυλιάς με ασκομαντούρα

Όπως είναι γνωστό κοντυλιές λέμε τις μελωδίες πάνω στις οποίες τραγουδιούνται οι μαντινάδες. Περίφημες κοντυλιές είναι οι στειακές, δηλαδή αυτές που προέρχονται από τη Σητεία. Αδιαμφισβήτητα στην Ανατολική Κρήτη αυτό το μουσικό είδος καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε ιδιαίτερα και έτσι σήμερα στην μουσική παράδοση υπάρχουν έξοχα και ιδιαίτερα δείγματα μελωδιών που

εκφράζουν απόλυτα τον χαρακτήρα των ανθρώπων της περιοχής. Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να μας απασχολήσει η δομή της κοντυλιάς όσο η προέλευση του όρου.

(powerpoint 34 – Μανιαδάκης Αντώνης – Βιολί / Σκαρβελάκης Γιώργος – κιθάρα) Υπάρχει η θεωρία ότι η προέλευση της λέξης *κοντυλιά* είναι πιθανόν να συνδέεται με τη λέξη *δαχτυλιά* καθώς ο όρος *δαχτυλιές* προσδιορίζει τα διάφορα μοτίβα πάνω στα οποία τραγουδιούνται οι μαντινάδες ή χορεύονται οι διάφοροι χοροί. Με άλλα λόγια, *δαχτυλιές* στην Ανατολική Κρήτη λέγονται οι συνδυασμοί των δακτύλων για την απόδοση μιας μελωδίας.

(powerpoint 35 – Ζερβάκης Γιάννης – Βιολί / Σκαρβελάκης Γιώργος – κιθάρα) Έτσι, για να εκφράσουν οι ντόπιοι το θαυμασμό τους για έναν καλό βιολάτορα λένε *ζάνοιζε δαχτυλιές τσι κάνει* ή *ζάνοιζε πως δαχτυλίζει*, όπως λένε χαρακτηριστικά στην περιοχή της Ιεράπετρας. **(Φωτο:** Γεώργιος Διακάκης – παρωνύμιο Λευκάρης, γεννημένος το 1912 στη Σητεία - 2008)

(powerpoint 36) Η Ελένη Χαρκιολάκη από τη Ζήρο κατά τη διάρκεια συνέντευξής της το 2004 δίνοντας πληροφορίες για τη λέξη *δαχτυλιά* διευκρίνησε ότι *κοντυλιά* ή *δαχτυλιά* είναι το ίδιο ακριβώς πράγμα, φράση που συνοψίζεται άριστα σε μια μαντινάδα που ανέφερε:

*Οι Κρητικοί κατέχουνε όμορφα και γλεντούνε
Και του βιολιού τσι δαχτυλιές τσι γλυκοτραγουδούνε*

(φωτό: Ελένη Χαρκιολάκη / Γιάννης Δερμιτζάκης ή Δερμιτζογιάννης, γεννημένος στη Μαρωνιά Σητείας το 1907, πέθανε το 1984 σε ηλικία 77 ετών / έπαιζε βιολί, λύρα και κιθάρα και έγραφε υπέροχους στίχους και ρίμες)

Άλλες πάλι μαρτυρίες αναφέρουν ότι σε παλιά χρόνια (όπως και σήμερα) μουσικό όργανο στην Κρήτη ήταν ο αυλός φτιαγμένος από καλάμι. Στο καλάμι το ενδιαμέσο μέρος ανάμεσα στις τρύπες ονομάζεται *κόντυλας*. Έτσι μια που η μουσική των μαντινάδων παιζόταν πάνω στον κόντυλα από εκεί πήρε το όνομα *κοντυλιά*. Βέβαια αυτό έρχεται σε άμεση αντιδιαστολή με τη φύση του άσκαυλου, που μπορεί λόγω των περιορισμένων δυνατοτήτων του να αποδώσει ένα μικρό μέρος από το σύνολο των καταγεγραμμένων και μη *κοντυλιών*.

Στις φωτογραφίες που ακολουθούν βλέπουμε τους κυριότερους οργανικούς συνδυασμούς που επικρατούσαν στα τέλη του 19^{ου} και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στην Ανατολική Κρήτη.

(powerpoint 37 - φωτό: Αντώνης Καραντώνης – Ψαρουδάκης, γεννημένος στη Ζήρο της Σητείας το 1897. Ο Καραντώνης έπαιζε τεχνικό βιολί και πολύ γλυκό. Πέθανε το 1957, σε ηλικία 60 ετών)

(powerpoint 38 / Φωτογραφία από το αρχείο του Βρετανού αρχαιολόγου Robert Carr Bosanquet (1821-1935), χρονολογημένη το 1902 στην Παραλία Παλαικάστρου)

(powerpoint 39 / Φωτογραφία χρονολογημένη το 1930 αγνώστων καλλιτεχνών)

(powerpoint 40 / Ιωάννης Σουλινγάκης – βιολία / Ιωάννης Συντυχάκης κιθάρα 1937)

(powerpoint 41 / Μανώλης Κουκουράκης – βιολί, Νίκος Τζαβολάκης – τουμπί, Γιάννης Τσαντηράκης – Κιθάρα, Ρούσσα Εκκλησιά 1950)

(powerpoint 42 / Νικόλαος Μαστοράκης – Τουμπί, Γεώργιος Φραγκιαδάκης – Βιολί, Μόχλος 1964)

(powerpoint 43 / Γιάννης Δερμιτζάκης ή Δερμιτσογιάννης, γεννημένος στη Μαρωνιά Σητείας το 1907, πέθανε το 1984 σε ηλικία 77 ετών / έπαιζε βιολί, λύρα και κιθάρα και έγραφε υπέροχους στίχους και ρίμες)

(powerpoint 44 / Γιάννης Μαυρακάκης – τουμπί, Νίκος Λελάκης – λύρα / σκοπή σητείας)

(powerpoint 45 / μουσικοί και χορευτές το 1943 στη Νεάπολη Λασιθίου υπό την επιτήρηση των γερμανικών κατοχικών δυνάμεων)

(powerpoint 46 / πανηγύδι Αγίας Μαρίας στους Βαβέλους – Βιολί Κώστας Νικάκης και Λευτέρης Πασχαλάκης)

(powerpoint 47 / πανηγύρι Αρμένους)

(powerpoint 48 : φωτό: τουρλωτή σπητείας: βιολιά και κιθάρες και μπροστά τους ο κύκλος του χορού)

(powerpoint 49 / συμμετοχή γυναικών στη μουσική παράδοση)

(powerpoint 50 /Μανόλης Καζαμίας βιολί – Μαρία Καζαμία κιθάρα)

(powerpoint 51 / διδάσκαλος Παναγιωτάκη, καταγόμενος από τον Βρουχά Λασιθίου. Παίζει σε σχολικές γυμναστικές επιδείξεις μαζί με το γιό του στο μαντολίνο)

(powerpoint 52): φωτό του 1937, από του Δημοτικό Σχολείο Τουρλωτής. Γιορτή στο τέλος της σχολικής χρονιάς. Στο πλάνο εμφανίζονται ο Γεώργιος Οικονομάκης και η Ανδρονίκη Μαρκάκη, δάσκαλοι του Σχολείου.

Το βιολί και το τουμπί ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στη μουσική παράδοση της Ανατολικής Κρήτης. Δυστυχώς όμως δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο και για την ασκομαντούρα. Έχουμε λοιπόν κάποια αναφορά με το όργανο αυτό; Η απάντηση θα δοθεί αν κοιτάξουμε προσεκτικά το έργο του Στρατή Καλογερίδη (**διαφάνεια 53**).

Ο Καλογερίδης δεχόταν τα μουσικά ακούσματα από όλα τα παραδοσιακά όργανα της περιοχής, ιδιαίτερα από τα βιολιά, τα μαντολίνα, τις λύρες και τις ασκομαντούρες. Για τις ασκομαντούρες έκανε δύο περίτεχνες συνθέσεις στην κλίμακα της Λα ελάσσονα που μέχρι και σήμερα ο λαός – ιδιαίτερα της ανατολικής Κρήτης – ακούει με ξεχωριστή προσοχή όπου ο Καλογερίδης μιμείται με το βιολί τον ήχο της ασκομαντούρας(**διαφάνεια 54**).

Οι κοντυλιές χαρακτηρίζονται από ποικιλία στα γυρίσματα, κατάλληλα και για μαντινάδες. Ακουστικά είναι πολύ εντυπωσιακή και ασυνήθιστη γιατί σε μεγάλα τμήματα το βιολί μιμείται τον ήχο της ασκομαντούρας με απόλυτη επιτυχία και παίζει γυρίσματα του πνευστού αυτού οργάνου. Η παρουσία της ασκομαντούρας μέσα στην κοντυλιά αποτελεί καινοτομία που μόνο ο Καλογερίδης την πραγματοποίησε και τον ακολούθησαν όλοι οι οργανοπαίκτες μέχρι και σήμερα.

Έχει διαπιστωθεί πως στα μαγαζιά (καφενεία, ταβέρνες) της εποχής που πάντα υπήρχε σε αυτά το γραμμόφωνο και οι δίσκοι του Καλογερίδη, οι πιο φθαρμένοι από τη χρήση τους δίσκοι ήταν της ασκομαντούρας.

Κυρίες και κύριοι,

Στην Ανατολική Κρήτη κυρίαρχο όργανο της παραδοσιακής μουσικής είναι το βιολί με συνοδευτικό την κιθάρα. Η παρουσία της λύρας ήταν σπάνια και σε ορισμένες μόνο περιοχές. Η λύρα και το βιολί συνήθως συνοδεύονταν από το νταούλι, εξ' ου και οι όροι *λυροντάουλα* και *βιολοντάουλα*. Παρ' όλα αυτά το τουμπί δεν απουσίαζε από τη μουσική παράδοση του τόπου λόγω του μικρού μεγέθους του και του ιδιαίτερου ηχόχρωματός του. Η ασκομαντούρα επίσης ήταν πολύ σπάνια στο Νομό Λασιθίου και πιο συχνή στο νομό Ηρακλείου, όπου και σήμερα τη συναντάμε σε περιορισμένη χρήση.

Θα μου επιτρέψετε να κλείσω τη σημερινή εισήγηση με δύο μαντινάδες, που στο σύνολο τους αποτυπώνουν εύγλωττα τη δύναμη που έχουν τα παραδοσιακά όργανα και η μαντινάδα στην καθημερινότητα και την ψυχολογία του απλού λαού, μέσω των οποίων εξωτερικεύονται συναισθήματα αγάπης, φιλίας, χαράς, λύπης και ελπίδας για το μέλλον.

Βλόγα τα Κρητικόπουλα Κρήτη λεβεντογέννα
να παίζουν λύρες και βιολιά να τραγουδούν για σένα

Και

Όταν ακούω και λαλεί τουμπάκι και τσαμπούνα
Στον ουρανό ψηλά πετώ ξεχνώ κάθε φουρτούνα

Σας ευχαριστώ πολύ

ΔΩΣΕ ΜΟΥ ΤΟ ΧΕΡΙ ΣΟΥ ΚΡΗΤΗ

Κυρίες και Κύριοι, Καλησπέρα σας!

Καλησπέρα Κρήτη μου!

Έρχομαι από μακριά... από «χίλια μύρια κύματα» μακριά απ' τ' Αίβαλί και τα Μοσχονήσια. (1^η Φωτο Αίβαλί)

Απόγονος Τουρκοκρητικών τρίτης γενιάς, από το χωριό Έρφοι του Ρεθύμνου, γεννήθηκα και ζω στο Μοσχονήσι. Βρίσκομαι σήμερα εδώ στο Ηράκλειο γεμάτη συναισθήματα ανείπωτα, που όμως αρκετοί σ' αυτήν εδώ την αίθουσα, απόγονοι προσφύγων από τη Μικρά Ασία στο Ηράκλειο, μπορούν να καταλάβουν τη δύναμη και το βάθος τους. Βρίσκομαι εδώ για να μεταφέρω την άσβεστη, αξέχαστη μνήμη της διατήρησης της Κρητικής μουσικής, κυρίως τις αξέχαστες μαντινάδες, που ζούνε και μεταδίδονται από στόμα σε στόμα, αυτά τα 90 χρόνια στην άλλη πατρίδα.

Τα παιδικά μου χρόνια τα πέρασα ακούγοντας κρητικά νανουρίσματα:

«ντάπισιν –ντάπισιν ντάπισιν ντα και τη μάνα ντου δεν είδα....

«τσε χαρώ το τσε χαρώ το, το γλυκό μου ζαχαρώτο,
τσε χαρίνω χάριν να' σει πάντα ντου να ζει τσε να σει,
τσε να μη δουλεύει να σει»...

Και από τη γιαγιά μου Κωστούληδαινα ν' ακούγω ασταμάτητα «αχί Κρήτη μου, αχί Όλγα μου. (Στο θέμα της Όλγας θα αναφερθούμε παρακάτω). Παραμύθια αληθινά από Κρήτη... Και μαντινάδες με κλάματα, που να ραγίζει η καρδιά της, μαζί της κι' εγώ παιδάκι να αισθάνομαι μια θλίψη, να' ναι μαύρη, ολόμαυρη η καρδιά μου σαν τα Κρητικά μαντήλια... και γι αυτό νομίζω καταλαβαίνω τις μαντινάδες και τα τραγούδια που εκφράζουν τον πόνο, τον ξεριζωμό, κυρίως τον έρωτα στην πατρίδα, την Κρήτη.

Και ν' ακούγεται ολημερνίς το αγαπημένο Κρητικό τραγούδι της γιαγιάς και του παππού....

«Όσο βαρούν τα μάρμαρα
οφ αμάν αμάν
βαρούν τα μαύρα ρούχα.
Όπου τα φόρεσα κι εγώ
Οφ αμάν αμάν
Για μιαν αγάπη οπού 'χα....

Και δυο μαντινάδες από τη μαμά:

«Γιατρέ μου φέρε γιατρικά
για την απελπισία
μα την πληγή που μ' άνοιξες
δεν έχει σωτηρία»

Ρόδα ήταν και μαδήσανε
πουλιά ήταν και πετάξαν
δεν ήμουν ως με κάτεσες
κι άλλοι καιροί μ' εφτάσαν».

Έτσι λοιπόν. Κρατάει η σκούφια μου από την Κρήτη, που είναι ένα ολόκληρο παραμύθι....

Όπως σας είπα, είμαι εγγονή μιας Ρεθυμνιώτικης οικογένειας που έφυγαν από την Κρήτη με την ανταλλαγή, με τη συνθήκη της Λοζάννης το 1924, 24 Μαΐου. Όπως έφυγε και η οικογένεια της καθηγήτριας Ayşe Lahur Kirtunç, που γράφει:

«Είναι αργά για μας να διατηρήσουμε τις μνήμες μας.

Η ουσία τους, η αρχική ουσία,

έχει ήδη αφανιστεί.

Εκείνοι οι πρώτοι πρόσφυγες πήραν μαζί τις αναμνήσεις τους,

αναμνήσεις που έπρεπε

να είχαν καταγραφεί χωρίς καθυστέρηση.

Έχουν περάσει ενενήντα χρόνια,

και οι αναμνήσεις παλεύουν με κάτι άλλο,

έτοιμο να παραποιηθεί.

Αλλά το επίκεντρο της διήγησης κάθε πρόσφυγα

Παραμένει το ίδιο.

Να γεννιέσαι σε ένα μέρος,

να γερνάς σε ένα άλλο.

Και να αισθάνεσαι ξένος και στα δυο μέρη».

Τώρα προσωπικά εγώ, δεν αισθάνομαι ποτέ ξένη στην Κρήτη. Είμαι δυο φορές πατριώτισσα, «συντέκνισσα», που κουβαλά στην άλλη ακτή, την Κρήτη, και στην αξέχαστη Κρήτη κουβαλά αυτούς που λαχταρούσανε την Κρήτη.

Το μεγαλείο της Κρητικής ψυχής μου το 'χει περάσει η γιαγιά μου, με τις μαντινάδες.

«Αχί τα περαζούμενα

τσ' αχί τα περασμένα

αχί τσε να γιαγέρνανε

στο χρόνο μιαν ημέρα»

Καλοκαίρι του 1989 το πρώτο μου ταξίδι στην Κρήτη και επιστρέφω,

ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ ΜΟΥ ΤΗ ΓΙΑΓΙΑ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑ ΟΛΓΑ...

Βρίσκομαι στον Πειραιά και παίρνω το πλοίο που έχει του μεγάλου δασκάλου τ' όνομα «ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ». Βαστάω στα χέρια μου το βιβλίο του «Αναφορά στον Γκρέκο» μεταφρασμένο στα Τουρκικά «El Greko 'ya mektuplar».

Μετά έντεκα ώρες θαλασσινό ταξίδι η Κρήτη φάνηκε μακριά. Η Καίτη με περίμενε στο λιμάνι Ηρακλείου ξημερώματα, ώρα εξήμισυ. Η Καίτη Γούναρη-Αλεξοπούλου, συμβολαιογράφος στις Αρχάνες. (Ένα μεγάλο ευχαριστώ Καίτη και ας έχουν περάσει εικοσιπέντε ολόκληρα χρόνια... Ήμουν τόσο χαρούμενη, έτρεμα σαν το κλαδί).

Με την Καίτη έχουμε μια κοινή φίλη την Ελένη. Όταν είπα της Ελένης πως θέλω να πάω στην Κρήτη, την παίρνει αμέσως τηλέφωνο και της λέει: «σου στέλνω μια φίλη

απ' τ' Αἶβαλί. Οι γονεῖς της κατάγονται από Κρήτη-Ρέθυμνο. Να την προσέξεις καλά. (και της Καίτης η οικογένεια κατάγεται από τα Αλάτσατα Σμύρνης).

Έτσι λοιπόν, η αξιοσέβαστη φίλη Καίτη με περίμενε στο λιμάνι του Ηρακλείου, με τον άντρας της Γιάννη, την κόρη τους Τάνια, το γιο τους Βασίλη, παιδιά τότε. Η θερμή υποδοχή τους με έκανε να αιστανθώ ότι είμαι ανάμεσα σε φίλους.

Και τα λόγια του Γιάννη το επιβεβαίωσαν.

- Ξέρεις που θα πάμε τώρα; μου λέει. Στης γιαγιάς σου το χωριό. Αυτή η φράση μου 'λυσε τα γόνατα απ' τη χαρά. Η οικογένεια Αλεξοπούλου είχε φροντίσει να μάθει και βρήκε το χωριό μου. Με γλίτωσε από το μεγάλο πρόβλημα της αναζήτησης του τόπου μου, του άγχους και της αγωνίας μου αν θα μπορούσα να βρω το χωριό της γιαγιάς μου και του παππού. Μπήκαμε στ' αυτοκίνητο του Γιάννη. Ήταν ένα μπλε Volvo, δεν το ξεχνώ. Ξεκινήσαμε. Ο χρόνος σταμάτησε για μένα. Η καρδιά μου φτερουγίζει, ο νους μου γιαγιέρνει στα περαζούμενα, στα τραγούδια που είχα μάθει από τον παππού και τη γιαγιά.:

«Όλοι μου λένε γιάντα κλαις
κι αν κλαίγω ποιόν πειράζω;....

«Γυαλένιος είσαι μαστραπάς τσόποσο τσα δεις τσείνο πας»...

Σαν ν' άκουγα τη γιαγιά μου να μου λέει: (2^η Φωτο Γιαγιά) « Στην Κρήτη παιδί μου τραγουδάς τον καημό σου, τσε γλεντάς τσι πίκρες σου»... και να μου 'ρχεται στο νου η εικόνα της ξαδέλφης Ρουστεμπεήνας Σιντίκας, να χορεύει το πεντοζάλι πηδηχτό, να μην αφήνει το μαντηλάκι κανενός στους γάμους και στους αρραβώνες, με την εξής μαντινάδα:

«Άλλο χορό δε ρέγομαι
οξό το πεντοζάλι
όπου τονε χορεύουνε
όλοι μικροί μεγάλοι»

Οι Τουρκοκρητικοί δεν αφήσανε ποτέ τα ήθη και τα έθιμα, τις παραδόσεις της Κρήτης. Στ' Αἶβαλί και στα Μοσχονήσια διατηρούν τα τραγούδια, τις μαντινάδες και τη μαυροφορεσιά τους. (3^η Φωτο Αἶβαλί)

«Έλα μου πήρε η μέρα τη χαρά
τσε την ελπίδα πού 'χα
Έλα γι αυτό μου πρέπει να φορώ
πάντα μου μαύρα ρούχα».

Παίρνει ο Γιάννης μια στροφή. Και τι να δω! Ιδού μια ταμπέλα που γράφει «ΕΡΦΟΙ»... «ΕΡΦΟΥΣ» στο ζαμάνι της γιαγιάς μου. Όπως μου το εξιστορούσε, όλο πράσινο και γραφικό, με δέντρα με λουλούδια κι ας ήταν ακόμα καλοκαίρι....

Από αυτό το χωριό αρχίζει η μεγάλη ιστορία της γιαγιάς και του παππού, της οικογένειάς μου....

Δώσε το χέρι σου Κρήτη μου
για να ανιστορίξω το περαζούμενο τσαιρό
τσι θλίψεις μα και τσι χαρές για να τσι τραγουδήξω.

Σ' αυτό το χωριό έχουν περάσει τα καλύτερά τους και τα δύσκολα νεανικά τους χρόνια...

Και τώρα ζει άραγε η Όλγα, η αξέχαστη φίλη της γιαγιάς; «Αχί Όλγα μου και να ξανασμίγαμε πάλι πριν πεθάνω». Αυτή η φράση δεν έπεφτε απ' το στόμα της. Η Όλγα ήταν καθημερινά μαζί μας...

Από τις σκέψεις μου με βγάζει η φωνή του Γιάννη.

- Φτάσαμε. Έλα, πάμε στο καφενείο.

Εκεί βρήκαμε ένα γέροντα το Νίκο Μποτανάκη περίπου 80 χρόνων, με μαύρα στιβάνια και το μαύρο κρητικό μαντήλι. Αληθινός Κρητικός άρχοντας, γενναίος. Όταν τον ρωτήσαμε για τους δικούς μου, εκείνος ρωτάει:

- Πώς τους λέγανε κοπέλα μου;

Ο παππούς μου λεγόταν Δεδόγλος Καζίμ Αλής και η γιαγιά μου Κοστούληδαινα Σακιζέ. (4^η Φωτο παππούς Δεδόγλος)) (5^η Φωτο παππούς Κοστούλιδης)

Τότε ο γέροντας πιάνει τη γωνία του τραπεζιού και σηκώνεται από το τόπο ντου.

-Τι λες παιδί μου; Δείχνοντας με το δάχτυλό του απέναντι. Όλα αυτά τα σπίτια που θωρείς στη σειρά, ήτανε του Αγά Μουσταφά μπέη και του Αλή μπέη. Να πας να βρεις την κυρία Ξένη που τους θυμάται ακόμα.

Και τον ρωτώ για την «Όλγα» και μου λέει:

-Πάμε προς τ' απάνω.

Την ξέρει την Όλγα. Με πιάνει μια τρεμούλα απ' τη χαρά. Περπατώντας τα στενά του χωριού φτάσαμε σ' ένα σοκάκι που έβλεπε τον κάμπο. Μέσα σε μια μεγάλη αυλή ήταν ένα παλιό σπίτι. Στην αυλή υπήρχε ένα αιώνιο δέντρο και κάτω από τη σκιά του καθόταν μια ηλικιωμένη κυρία και χάιδευε τα λουλούδια της και κρατούσε ένα κλαδί βασιλικό. Της γιαγιάς μου τα' αγαπημένο φυτό... Η ασπρομάλλα κυρία Όλγα αργά-αργά γυρίζει το κεφάλι. Ο Γιάννης και η Καίτη της εξηγούν την ιστορία, πως ήρθα από την Τουρκία. Η Όλγα με ρωτάει:

- Πώς τι λέγανε τη γιαγιά σου;

- Σακιζέ, της λέγω.

- Μήπως ήτανε της Ναζλί χανούμ η κόρη;

Εκείνη τη στιγμή κάτι κόλλησε στο λαιμό μου και δεν μπόρεσα να μιλήσω. Δεν μπόρεσα να πιστέψω πως η φιλενάδα της γιαγιάς μου η Όλγα, ήτανε μπροστά μου. Τί να δω. Ο Γιάννης και η Καίτη κλαίγανε... Ξέσπασα κι εγώ. Είχαν συγκινηθεί πιο πολύ από μένα, γι αυτό είναι αξέχαστοι φίλοι για μένα. Απ' τα χείλη της Όλγας βγαίνει μια λέξη.

- «Θεέ μου. Θεέ μου, εσύ είσαι η εγγονή της καλύτερης φιλενάδας μου της Σακιζέ.

Με ρωτάει αν ζει και της λέγω:

- Έχει πεθάνει πριν προλάβει να 'ρθει να σε ξαναβρεί, στα 1976, αλλά μου είχε πει: «αν πας παιδί μου στην Κρήτη, κυρίως να βρεις την Όλγα, να πάρεις μια φούχτα χώμα από τον κήπο μας, που ήτανε ενωμένος, να μου το λαδουρίσεις στον τάφο μου». Και της υποσχέθηκα ότι θα το κάνω, και το έκανα. Τότε άρχισε να κλαίει η Όλγα σαν το μικρό παιδί... Πόσο ήθελα να φέρω τη γιαγιά στην Κρήτη... Τώρα νομίζω πως η ψυχή της είναι ανάμεσά μας....

Όποιος στην Κρήτη γεννηθεί

ξεριζωμό δεν ψάνει

έχει την Κρήτη μέσα ντου

μέχρι που να πεθάνει.

-Βλέπεις αυτό το σπίτι το μισογκρεμισμένο; Ήταν της γιαγιάς σου. Στην άλλη μεγάλη αυλή ήταν το σπίτι των Δεδόγλων που μεγαλώσαμε μαζί. Ο παππούς σου τότε αγαπούσε μια Κρητικιά. Ήταν κόρη του παπά. Η οικογένεια του παππού σου είχε θυμώσει.

Όταν ακούστηκε η είδηση της ανταλλαγής, ήθελε να μείνει εδώ, ή να πάρει μαζί του την κοπέλα....

Ρόδο εσύ, ρόδο κι' εγώ
μαζί να φυτευτούμε
να βγούνε τα κλωνάρια μας
να σφιχταγκαλιαστούμε

Έτσι τα 'φέραν οι καιροί
κ' οι βουρλισμένοι χρόνοι
ο καπετάνιος στο κουπί
κι ο ναύτης στο τιμόνι

Αυτές οι μαντινάδες στριφογύριζαν στη σκέψη μου...

Για να μη στεναχωρήσουμε πιο πολύ την κυρία Όλγα κλείσαμε το θέμα, γιατί ήταν άρρωστη και έτρεμε από συγκίνηση. Ο Γιάννης της πρόσφερε ένα ποτηράκι νερό να δροσιστεί και την κάλεσα στα Μοσχονήσια.

- Πώς να 'ρθω κόρη μου; Δε πιάνουνε τα πόδια μου.

Και με αγκάλιασε και με φιλούσε ασταμάτητα. Όταν την αποχαιρετούσα ήταν σαν να αποχαιρετούσε τη γιαγιά μου. Και με τα κλάματα αποχωριστήκαμε απ' της γιαγιάς το χωριό.

Αχί τσε να εγιάργενε
του χρόνου τρία ζάλα
Αχί τσε να βύζαινα κι εγώ
τσι μάνας μου το γάλα

Η γιαγιά βύζαξε πρώτα τσι μάνας της το γάλα εδώ στην Κρήτη. Κι εγώ βύζαξα και ρούφηξα αυτές τις μαντινάδες και τις αναμνήσεις από 'κείνη.

Και συνεχίζω:

Δεν είμαι εγώ να τραγουδώ
ούτε νερό να πίνω
σ' ένα σπηλάρι σκοτεινό
τα δάκρυά μου σύνω.

Αχί πως ξεχωρίζουμε
τσ' άμα θα με χάσεις
θα σύσεις μαύρα δάκρυα
ώστε να με ξεχάσεις.

Κι αναθυμούμαι κι ιστορώ, (6^η Φωτο Μοσχονήσι)

ΤΟ ΤΕΛΑΡΟ ΤΟΝ ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟ ΤΗ ΓΙΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΙΑ NESIHA

Τακ α τακ το τελάρο και Ερωτόκριτος.

Μεγάλωσα με τη γιαγιά όπου κουβαλούσε το μεγαλείο της Κρητικής ψυχής. Απέναντί μας ήταν της θείας Nesiha το σπίτι, στα Μοσχονήσια. Ήταν πολύ στενές φίλες. Κι εγώ μαζί τους στα αποσπερίσματα, επτά χρονών.... Τακ τακ το τελάρο να φαίνει η Nesiha τις κρητικές μπατανίες, μια τη «σταυρωτή», μια τη «σκουλωτή» και ταυτόχρονα να μας λέγει τσε τον Ερωτόκριτο:

Για σένα σέρνω βάσανα
για σένα σέρνω πόνοι
για σένα μες τη φυλατσή
σήμερα πέντε χρόνοι.

.....

Θυμάσαι Ερωτόκριτε
πως ήσουν νοικοσύρης
τσε γίνουσε τσι μάνα μου
τσε γίνουσε τσε σύρης

.....

Τσε πώς να σε αποχωριστώ
τσε πώς να σου μακρύνω
τσε πώς να ζήσω δίχως σου
στον ξεριζωμό ετσεϊνό

Και η Nesiha απ' τα Καπεδιανά, με την προσφυγιά στα Μοσχονήσια. (7^η Φωτο Μοσχονήσι) Αυτές οι δυο γυναίκες σαν βαθιά πηγάδια μου 'λεγαν τον Ερωτόκριτο ολόκληρο, αρχή και τέλος απ' τη μνήμη τους.

Κι ένας λυράρης από την Κρήτη στα Μοσχονήσια, λεγούμενος, παρατσούκλι κρητικό «Ο Πάσος», Οσμάν αγάς ο Πάσος, έπαιζε τη λύρα και 'λεγε «απ' τη Κρήτη τη 'φερα». Και ο αδερφός του ο Χασάν αγάς να χορεύγει το πεντοζάλι, το συρτό και η Νουριγιέ τη ρεθυμιώτικη σουστα. Τραγούδια ασταμάτητα....

Μέσα στα φύλλα τσι καρδιάς
μέσα στο φυλλαράτσι
την έχω την αγάπη σου
χρυσό σφαλιχταράτσι

Ωστε να στέκουν τα βουνά
να μη σε πάρει ο χάρος
γιατί τσε 'γω θα περπατώ
με το δικό σου θάρρος

Τι έχουν τα ματάκια σου
τσ' όταν με δούνε κλαίνε
σ' αν έχουνε παράπονο
γιατί δε μου το λένε

Όλες αυτές οι μαντινάδες, οι χοροί, τα τραγούδια και κυρίως τα παρακάτω τραγούδια διατηρούνται ακόμα στα Μοσχονήσια

- Φιλεντέμ
- Στα καφάσια τα ψηλά
- Καναρίνι μου γλυκό
- Όσο βαρούν τα σίδερα
- Το μερακλίδικο πουλί

- Η κορδελίτσα
- Μήλο μου και μανταρίνι

Μου κάνει εντύπωση ότι οι δικοί μου δεν έχουν γράψει καινούρια τραγούδια. Ό,τι φέρανε από την Κρήτη τα κουβαλήσανε στη ψυχή και στη μνήμη τους και δεν τα ξεχάσανε ποτέ... Αλλά τις μαντινάδες στην Κρήτη τις ανταλλάσσανε μεταξύ τους Κρητικοί και Τουρκοκρητικοί.

Μαντινάδες που διατηρούνται ακόμα στα Μοσχονήσια και Αϊβαλί.

Χαρώ τηνε τη γλώσσα σου
τη σχιζαμυγδαλάτη
που είναι μέσα κουφωτή
και ζάχαρη γεμάτη
.....

Μα να πεθάνω βάλε μου
μια πλάκα μαρμαρένια
να γράφει γράμματα χρυσά
πως χάνομαι για σένα
.....

Η θάλασσα έχει ένα καημό
γιατί δεντρό δεν έχει
μα ζωντανός ξεχωρισμός
παρηγοριά δεν έχει
.....

Παντέρμε κόσμε γιαλαντζί
ψεύτη και ψωματάρη
ποιος άλλος εκαζάντισε
να 'χω κι εγώ τη χάρη

Η μαντινάδα αυτή εναλλάσσεται με λέξεις τουρκικές και λέξεις της κρητικής διάλεκτου.

Και ένα τραγούδι που το λέγαμε στ' κάλαντα και το έμαθα από τη γιαγιά μου:

«Καλημέρα παπά μου ξαγορεύτη
ήρθα να να ξαγορευτώ
τρι λα ριλα ρι λα λομ
Ένα νιο αγάπουνε παπά μου
τσε μου δω τσε ένα φιλί
τρι λα ριλα ρι λα λομ
Το φιλί κόρη δεν είναι πράγμα
είναι πράγμα φυσικό
τρι λα ριλα ρι λα λομ
τσ' αν ε θέλεις μικρό μου κοριτσάκι
σου το δίνω τσε εγώ
τρι λα ριλα ρι λα λομ
Μη με κάνεις παπά μου να φωνάζω

να μ' ακούσει το χωριό
τρι λα ριλα ρι λα λομ
να μ' ακούσει παπά μου κι ο δεσπότης
να σου κόψει τα μαλλιά
τρι λα ριλα ρι λα λομ
να σου κόψει παπά μου τσε τα γένια.

Δυνατά συναισθήματα, νοσταλγία, θύμησες με πλημμυρίζουν, και τα λόγια της Αγγέλας Παπάζογλου: Να θυμάσαι,
«αν θες να μείνεις ζωντανός
δεν πρέπει να ξεχνάς...
είναι αμαρτία να ξεχνάς
ΜΗ ξεχνάς...».

Και στην αντίπερα πλευρά του Αιγαίου, οι πρόσφυγες από το Αϊβαλί, τον ίδιο πόνο έχουν, θυμούνται, δεν ξεχνούν, όπως ο απόγονος Μικρασιατών, από παππού Μοσχονησιώτη, Νίκος Λειβαδάρας, που με παρότρυνε και με ενθάρρυνε να ξανάρθω στην Κρήτη μετά δεκατέσσερα χρόνια. Και γράφει ο ίδιος:

«... Όταν επισκέφτηκα το 2001 το Αϊβαλί, η αναχώρησή μου συνέπεσε με το εξής καιρικό φαινόμενο. Μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα ο ουρανός σκοτείνιασε, βροντές κι αστραπές συνόδευαν μια καταρρακτώδη βροχή. Το μυαλό μου γύριζε στο βίαιο ξεριζωμό τόσων ανθρώπων..... Προσπαθούσα να πλάσω εικόνες εκείνου του φοβερού ξεριζωμού..... Και μου ήρθε στο νου η μαντινάδα που μου είπε ο Τουρκοκρητικός Αλή Γασλιδάκης στην πρώτη μας συνάντηση.

Μισεύω κι ο ουρανός βροντά
κι η θάλασσα βρουχάται
ως και η γης όπου πατώ
κι εκείνη με λυπάται».

Και παρακάτω από το βιβλίο «Τα χαΐρια μας εδώ» του Γιώργου Παπάζογλου:

«Γίνεται να ξεσηκώσεις ολόκληρο λαό, να τον βγάλεις από το σπίτι του; Να τον ξεριζώσεις από τον τόπο του; Τι 'ναι ένα μπαούλο να το πάρεις και να το μετατοπίσεις; Ξεχωρίζεις λένε το λάδι από το νερό, μα το γάλα από το νερό δε ξεχωρίζει, γιατί με τόσα χρόνια συμβίωσης είχανε μπερδευτεί συναμεταξύ τους με λογής δεσμούς, εμπόρια, αγοραπωλησίες, φιλίες, έρωτα, ήτανε σα δυο φυτά διαφορετικά που τα σπέρνεις στην ίδια γλάστρα, και μ' όλο που νιώθουνε νάναι ξένα, όμως περιπλέκονται κάτω από τη γης οι ρίζες τους, και πάνω από το χώμα τα κλαδιά τους, κι άμα τραβήξεις να ξεριζώσεις το 'να, ακολουθά και τα' άλλο.

Και όπως λέει ο Μανώλης Ρασούλης:
«..Η πιο γλυκιά πατρίδα είναι η καρδιά, Οδυσσέα γύρνα κοντά μου....».

Αυτό το ταξίδι μου είναι το τέταρτο στην Κρήτη. Η Κρήτη με φιλοξένησε, όλοι με έκλεισαν στην αγκαλιά τους σαν την αγκαλιά της γιαγιάς με τα τραγούδια της και τις μαντινάδες της. Η νοοτροπία στην Κρήτη με το κρητικό φιλότιμο σε κάνει να νιώθεις σαν το σπίτι σου με τη ζεστή τους φιλοξενία.

Ευχαριστήσω όλους τους Κρητικούς απ' τα φύλλα της καρδιάς μου. (8^η Φωτο)

Κυρίως ευχαριστώ, την κυρία Εύα Κουτσογιαννάκη, ιδιοκτήτρια του Θύραθεν Μουσείου Παραδοσιακών Μουσικών Οργάνων, γι' αυτήν την πρόσκληση συμμετοχής μου σ' αυτό το συνέδριο και που βρίσκομαι σήμερα στο Ηράκλειο.

Τους αξέχαστους φίλους, Κορίνα Μηλιαράκη , Ross Dayl γιατί με θυμήθηκε προτείνοντάς τη συμμετοχή μου σ' αυτό το συνέδριο, το Μήτσο Σταυρακάκη για την άψογη φιλοξενία στ' Ανώγεια, τη Μάρω Δούκα και τη Ρέα Γαλανάκη και για να μην παραπονεθεί, γιατί τον αγαπώ και τον ακούει ολόκληρο τ' Αϊβαλί και τα Μοσχονήσια, τον Ψαραντώνη.

Νιώθω πως είναι μαζί μας, ο μεγάλος δάσκαλος Καζαντζάκης, που μεγάλωσα και βρήκα τον εαυτό μου στα βιβλία του, ο Νίκος Ξυλούρης που μεγάλωσα και ζω με τα τραγούδια του, ο αξέχαστος φίλος Μανώλης Ρασούλης.

Καληνύχτα σας, κι αφήνω το λόγο στο μεγάλο δάσκαλο που είχε πει «να φοβάστε τον Τούρκο που είναι μέσα σας» και το καταπληκτικό απόσπασμά του από το βιβλίο του «Αναφορά στον Γκρέκο»:

«....κρατώ το χώμα ετούτο της Κρήτης και το σφίγγω με άφραστη γλύκα, τρυφεράδα και ευγνωμοσύνη, σα να σφίγγω μέσα στη φούχτα μου και να αποχαιρετώ το στήθος γυναίκας αγαπημένης.....».

Έτσι λοιπόν, κι εγώ, κρατώ χαϊδεύοντας στην χούφτα μου το χώμα στην ώρα του ξεχωρισμού.....

Ευχαριστώ

TANJU IZBEK

Απόγονος Τουρκοκρητικών
τρίτης γενιάς
με ρίζες απ' το Ρέθυμνο
και κατοικώ στο Μοσχονήσι

Cultural dissemination and influences: The Tabachaniotica music of Crete

Asst. Prof. Dr. Mehtap Demir¹

Within the scope of this presentation Tabachaniotica which is a sample of Muslim-Cretan folk music which has a special place in the traditional culture of Crete.

Closeness of Tabachaniotica music to the Rebetika family which is commonly known in East Mediterranean music will be emphasized. Also this music will be associated with Bektashi Dervish Lodge music style existing in Balkans and Crete by means of their performance formats. In this context the similarity between “bulgari” instrument performed in Tabachaniotica and bağlama-saz instrument performed in dervish lodge music shall be brought forward.

Within the scope of this presentation the information presented as hypotheses carry the property of being preliminary studies. The subject is aimed to be extended with field work and literature scans.

First of all while watching a video record I heard a familiar song and while searching what it is, I discovered the name Tabachaniotica. It was Stelios Foustalieris² (1911-1992) I listened in this record was singing “ta vasana mou cherome” while playing bulgari³. The song was similar to the tunes of “Qadduk al mayes” in Arabic, “Ada Sahillerinde Bekliyorum” in Turkish and “Matia Mou” in Greek all of them having common melodic forms in East Mediterranean geography. Only it had slightly slower tempo and the lyrics were in Cretan⁴. A large number of folk tunes in Eastern Mediterranean and Balkan geographies are indicators of cross-cultural interaction, migration and cultural dissemination. Music legacy reaching today appear before us as melodies, rhythm patterns, instruments and dance figures with common elements.

I would like to list the information I have gained in relation with the Tabachaniotica music I have heard in company with Bulgari instrument.

It is the music rumored to be sung in company with bulgari at the bad smelling sections behind the houses by tannery⁵ workers in the Chaniá city of Crete. The epithet of “smoky” is used for the mood of the workers who felt suffocated due to the bad smell and hard work they had in the environment in which they work.

¹ Istanbul Universtiy State Conservatory, Department of Ethnomusicology and Folklore.

² **Stelios Foustalieris**: the most famous bulgari player Stelios Foustalieris (1911–1992) from Réthymnon. Foustalieris bought his first boulgari in 1924.

³ Bulgari: Detailed historical information regarding this instrument will be provided in the oncoming sections in this presentation.

⁴ **Cretan**: The Cretan dialect is spoken by the majority of the Cretan Greeks in the island of Crete, as well as by several thousands of Cretans who have settled in major Greek cities.

⁵ **Tannery**: is the place in which animal skins are gathered and processed.

According to the definition in the Tulia Magrini's⁶ "Repertoires and identities of a musician from Crete" article; Tabachaniotica songs are a Cretan urban musical repertory which belongs to the wide family of musics, like the rebetika and music of the Café-aman, that merge Greek and Turkish elements. This genre represents an outcome of the Greek-Turkish cultural syncretism in Crete during the period of Ottoman domination. According to Chaniá musicians, the Tabachaniotica probably arose in Crete in the towns of Chaniá and Rethymnon around the middle of nineteenth century. It was then the typical musical repertory of the so-called *turkokritikoí*, Muslim Cretans. It developed mainly after the immigration of Smyrna's refugees in 1922, as did the more widespread rebetika.

According to the musician Nikos Maniadakis⁷ The term Tabachaniotica designates the Cretan intense and long-drawn out improvisations, often resigned or lugubrious in character. Those songs, also known as varia (=solemn), had been evolved as a variation of *amanes*, the vocal equivalent of the instrumental *taksim*-the elaborate improvisational introduction to a song. The *amanes*, originally a dimension of oriental culture, converted into an expression of the Greeks' emotional side. The exclamation "aman!", to denote melancholy, aspiration for love, pain of separation, distress caused by living conditions.

In the "The Cretan Muslims and the Music of Crete" article of Chirs Williams's (2003) it has been emphasized that the interaction between the Christians of Crete and Muslims began early 1900's. "Tabachaniotica genre, a mix of Cretan and Turkish musical components, was spread throughout Crete." He mentions that the "oriental" music characteristic is adopted from the Turkish. "These developments underpin the subsequent history of Cretan music, which is one of change and innovation" (2003:216).

When we inspect the characteristic features of Tabachaniotica music under the light of the data we have;

We see that it shows the property of having maqams and it is performed in the maqams such as Rast, uşak hicaz, saba. Also we can say that there are taksim improvisational sections which are carrying the said properties before the song begins. We often hear the *Tsifteteli* rhythm in this type of music which is performed by Bulgari instrument.

The songs are sung in "mani" (*mandinades*) poem type. They contain the themes such as lost love, yearning, and insurrection.

According to Nikolaos Sarimanolis, the last living performer of this repertory in Chaniá, Tabachaniotica is not an underground music and one does not dance while these songs are sung.

Even though it shows similarities with the Rebetika which is the sub-music culture of Eastern Mediterranean within this context, there are still some points which disassociate it.

The geographical existence area which has a source of performing for early Rembetika period is "Asia Minor" in which Greeks live mostly in Ottoman Empire period and which is

⁶ Magrini, Tulia; online; <http://www.umbc.edu/eol/3/magrini/index.html>, date of access; 2014.

⁷ Maniadakis, Nikos; online; <http://nikosmanias.gr/tabachaniotika.html>; date of access 2014.

located in the west of current day Turkey and the cities of Piraeus, Thessaloniki and Athens. That is why it needs to be placed in Eastern Mediterranean musical culture. (Panagiotakopoulos:1997a)

The Rembetika songs are an urban popular genre, merging Greek and Turkish elements, which attained its classical form in Piraeus during the 1930s (Holst 1975: 27).

Another place of the musical life of the underground was the tekés (tekédes), a small shop where hashish was smoked. The music performed in these tekés was, by the turn of the century, already a form of Rembetika music. Baglamás and bouzouki were becoming standard instruments and the themes of the songs were those of jail, the underworld and hashish (Holst 1975: 24).

If we are to discuss the Bulgari instrument used in the Tabachaniotica music; we could say that Bulgari instrument is a delicate, plucked instrument, twenty- eight to thirty-one inches long, possibly a descendant of the Oriental Tambour or the second-century pandura.

There are two metal strings, tuned either in fourths or in fifths. In some parts of country there are bulgari with three strings. The strings are plucked with a goose feather or a plectrum of cherry bark. In manner of tone production the bulgari is similar to the mandolin; the tone of the bulgari, however, is somewhat softer and more metallic.

The tambura is very similar to the bulgaria, but is only a little more than nineteen inches in length. It has four metal strings, tuned in pairs, either in fourths or, in fifths.

Both the Bulgari and the Tambura are melodic instruments, effectively interpolating parts between the strophes or playing the melody with the singer.

The historians Konstantin Jierecek thinks that these instruments were bought from Asia Minor to Bulgaria by Turkish People shepherds. However, the Bulgarian musicologist Ivan Kamburov finds this to be highly improbable, since the Turks who came to the Balkan Peninsula were not shepherds (Kamburaov,1932, p.27).

At this point we need to emphasize the origin of the Bulgari instrument and the history of the word. Turks and Bulgarians lived together for centuries. Ottomans carried the Central Asia and Anatolian culture to Bulgaria. Turkish culture naturally affected the material and spiritual cultural products introduced by the people of this geography. Spiritual effects manifested themselves in actualizing the manners, customs and traditions. Language, literature and art products reflected the material exposure which may be evaluated as the expression of spiritual exposure.

According to A. Vambéry (1882) and Ivan Shishmanov (1900) The Bulgars 'Proto Bulgars' were a semi-nomadic Turkic people who flourished in the Pontic Steppe and the Volga basin in the 7th century AD. Being under the influence of Iranians, they are thought to have been Uyghur Turkic. The etymology of the name Bulgar is not fully understood; there are claims that it derived from the Turkic verb bulğa ("to mix", "shake", "stir") and its derivative bulgak ("revolt", "disorder") (Shishmanov, 1900).

15th century is an important period for Ottoman Empire by means of political and cultural expansion. The minstrels arrived to Bulgaria brought together their saz instruments and their minstrel tradition to which they are bound and spread this tradition in this region. The minstrel tradition was accepted especially among the Muslims and was restructured in Bulgaria with the Bulgarian culture. Madrasas were established in the cities. The people raised in these madrasas laid the foundations of Bulgarian Divan Literature and Bulgarian Turkish dervish lodge literature (Hafız, Nimetullah, 1983. 133-35). In this tradition, stringed instrument with a pick known as bağlama –Tambura- saz is used. The history of Minstrels-Ashiq- Ozan- Bakshi tradition of Turks goes back to Central Asia. In this meaning this stringed instrument with pick which is known as Bulgari in the Balkans has spread to Balkan geography in both Bektashi culture and non-religious music.

Ottoman and Ottoman-influenced urban music centers in Anatolia and the Balkans were Bitola and Skopje (now in the Former Yugoslav Republic of Macedonia), Sofia and Plovdiv (now in Bulgaria), Korga and Tirana (now in Albania), Prizren (now in Kosovo), Sarajevo and Mostar (now in Bosnia-Herzegovina), Novi Pazar and Belgrade (now in Serbia), and Bucharest (now in Romania). The centers fell into several categories: administrative, commercial, communicational, industrial, military, and religious.

I think that seeing this instrument in Crete or Rhodes islands with the same name is the nature of the cultural dissemination. Also in 17th century Crete and Rhodes islands were in the geographical area in which Bektashi dervish lodges were spread. Bektashis were present in the conquest of Crete Island (Köprülü, 1980, 36-38). Due to this, Bektashis found an area of activity right after the conquest and spread. Bektashism was brought to Crete by Horosanî Ali Baba and established the first dervish lodge in Candia which carries his name. Traveller Evliya Çelebi conveys in this notes that this dervish lodge near Candia castle was built by Şehit Deli Hüseyin Paşa and in 17th century there were approximately 80 Bektashi dervishes in there. Also the dervish lodge was beautified with orchard and gardens and turned into a decent environment for guests. (Seyahatnâme, 2003-VIII: 179, 229).

Religious music such as hymns, chants, elegy and odes are performed in the region in Behtashi, Halveti, Rufai, and Mevlevi lodges. Special ceremonies were carried out twice in a year especially in Bektashi lodges as in other lodges, Ashura is cooked, odes and chants are sung in company with saz (Yahya, 2004: 64-77).

Within this context bulgari which is the reflection of bağlama-saz in the religious and non-religious music culture in this region is an instrument which is familiar to people.

Tabachaniotica musical genre arose in the towns of Chania and Rethymno around the late 19th century A.D., representing an outcome of the Greek-Turkish cultural syncretism in the island during the Ottoman occupation.

Although its popularity is in the forefront in 1920's it existed in Crete folk music under the influence of Muslim – Cretan religious and non-religious musical creations. Taksims made with Bulgari instrument, performance of the music without being accompanied by dance, elaborated and heavy tempo of the rhythm patterns of the songs shows that the lyrics are

highlighted. When we consider the performance tradition reaching today it can be positioned as a member and a branch of Rebetika family.

These inferences I mentioned are the forecasts of which certainty is not proved. They brought forward in order to study the field works, literature scans and source investigations which could be made with regard to this subject.

Bibliography

EVLIYA ÇELEBİ. (2003). *Seyahatname, VIII*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 308 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu Dizini, Ed. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman, Robert Dankoff, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

HOLST, G. (2006). *Road to Rembetika*. Greece: The Elementh Publication .

KAMBUROV, İ. (1932). *Muzika i Narod*. Sofia.

KÖPRÜLÜ, O.(1980). Fuad, *Ustazâde Yunus Bey'in Meçhul Kalmış bir Makalesi:Bektaşîliğin Girid'de İntişârı*. Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi,Sayı: 8-9. İstanbul.

NİMETULLAH, H. (1983). *Yugoslavyada Yayınlanan Kitaplar Bibliyoğrafyası*. Sesler Dergisi, Sayı:180, Üsküp.

PANAGİOTAKOPOULOS, G. (1997). *The Rebetiko Essay from the dissertation written by Dimitris Kourzakis (1993)*. Manchester: Royal Northern College of Music.

PETROPOULOS, E. (2000). *Songs of The Greek Underworld The Rebetika Tradition*. (E. Emery, Dü.) London: Saqi Books.

SHİSHMANOV, Ivan D. (1900). *Krticheski pregled*. Sofia.

VAMBERY, A. (1882). *Der Ursprung der Magyaren*. Leipzig.

WILLIAMS, C. (2003). D. Tziovas in, *Greece and the Balkans: Identities, Perceptions, and Cultural Encounters since the Enlightenment*. Greece.

YAHYA, A. (2004). *Makedonya'daki Tekkelerde Zikir ve Musiki*, Hikmet İlmi AraştırmalarDergisi 4, 57-7

IMMIGRANT SONGS FROM BOTH SIDES OF THE AEGEAN AND

BILINGUAL SONGS REPERTUARY AND CRETE

Assoc. Prof. Nesibe Özgül Turgay (YTÜ)

By overcoming the political difficulties faced by many researchers after the forced migration of Greek population, researches in many areas have come out although delayed. The fact that I come from a Crete and Rhodes originated family has led me to investigate bilingual songs. I am grateful to everyone who gave me the opportunity to be here today. When E. M. Forster said “History develops, art stands still” he was referring to their subject matter, to the fact that history is about events but art is about feelings. That is why we can also say that history dies but art lives, although art is reflection of history. (Blacking, 1974, 54) Today Forster’s statement is indeed valid for Turkish – Greek folks who sing the same songs.

Blacking’s views on music, environment and society are also very valuable. “Music is a synthesis of cognitive processes which are pre experience of individuals in society present in culture and human body: the forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. As music is humanly organised sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society (Blacking, 1974, 89).

“The traditional music of Smyrna which indicates its presence on the basis of Rembetiko and later contemporary folk songs, has spread in Anatolia starting towards the end of 19th century and specially in Greece after 1922” (Kaliviotis, 2013) According to Moris and Pennanen: Rembetiko may be subdivided into two main styles: the oriental or cafe music style, which in Greece is called Smmyrnaiko (of Smyrna or Izmir style or school; and the so-called “Piraeus style, referred to also Peiraiotiko or classiko rembetiko. The former was the product of the symbiotic relationship of a number of religious and ethnic groups (Greeks, Armenians, Jews, Turks, etc.) within the Ottoman Empire. It may be considered as a popular branch of the classical makam tradition, incorporating also folk styles from across the Ottoman regions as well as more westernized idioms, depending on performance milieu (tavernas, cafes, gazinos etc.) and geographical location (Istanbul, Izmir, Salonika, etc.)” (Kallimopoulou, 2009, 23).

Today the proliferation of the studies and researches to bring out the traditions of Anatolian Greeks is encouraging. This subject is also important specially for Greek music history. “Turkey emerges as a farmhouse where the seeds of Greek music have been planted and preserved (Kallimopoulou, 2009, 39). At the same time “establishing the Greekness of Anatolian traditions was no straightforward matter. Both the instruments and repertoire, and even the very identity of the refugees, reflected the culturally composite reality of Ottoman life.” (Kallimopoulou, 2009, 45)

Based on the opinion obtained from the plaque records during 1900–1922 of Smyrna’s music life, the music style of that period is multi-shaped and has a multicultural structure. The term Rembetiko was used for the first time through those plaques. Today, “Smyrna’s and (some) Istanbul’s folk songs are called Rembetikas as they used to be in their first samples.” (Strotbaum, 1996).

However “Smyrna’s Greek settlement was superior not only quantitatively but also economically and culturally (trade, art, science, education, etc.)”(Solomonidis,1972). Perhaps this is why the city of Izmir is also called today “Giaour (infidel) Izmir”.

In August 1922 the Anatolian Greeks who left Smyrna, an important trade center with its multicultural structure and one the most important harbours of East Mediterranean, introduced their culture to Greece with their one-way journey.

“While Greeks, Turks, Armenians, Gypsies, Levantines (French), Romanians, Italians, Iranians and all the other nations were performing their traditional music, the effects of West European music was significant specially on upper classes”. (Kaliviotis, 2013). Obviously, the city of Izmir is at the same time the transition point of European influence towards East. “The entertainment life of Smyrna takes place in books of Sokratis Prokopyu, Dimitri Arhigenis, Angelikis Papazoğlu, Lelyu Karakasi, Hristo Solomonidi as well as foreign travellers such as P.K.Enepekidis and Gaston Deschamps” (Kaliviotis, 2013) To this musical melting pot, many of instruments heard in Smyrna: such as the *laouto*, the *outi* or *ûd*, the *lyra* a bowed lute, the *kanun* a plucked stringed instrument, the *santouri* which is struck with sticks. In time violin, violincello, double bass, mandolin and the guitar has been added to these instruments.

One of the most important sources of this music survived until today is the only saved sound documents on plaque records. “We witness the existence of different music kinds from traditional music to folk music, from soft music to opera in the detected catalogues of records made in the first twenty years of the 20th century by recording companies such as Gramophone, Favorite, Odeon and local Orfeon” (Kaliviotis,2013)

In the catalogues we can see Greek songs, odes, Amane (Greek odes) – havalar (folk songs without rhythm), *çiftetelli* (a kind of folk dance), *zeibek* (a dance of western Anatolia or its music), *Mani* (Turkish poem), *Tabahaniotiko* poems, operettas, Romanian music, lullabies, hymns, instrumental (*zeibeks* dance), *Hicazkâr* (a Turkish makam) Song as well as passages of Turkish and Turkish songs.

The Turkish songs mentioned in the catalogues may probably be the ones in the Makam music repertoire and specially Istanbul folk songs of Istanbul of that period. It is not a coincidence that we reach the records of this original repertoire –Turkish and Greek songs- which today are called bilingual songs, with the keywords “Izmir songs” in discographies. It should not be forgotten that large numbers of people have come to this cosmopolitan port city and left their music behind.

It is possible to examine the bilingual songs in different categories:

1. ANATOLIAN FOLK MUSIC REPERTOIRE INCLUDES:

Konyali / Konyali

Makam: Hüseyini **Style:** Nim Sofyan **Locality:** Konya **Source:** Yöre Ekibi (TR)

TRT Repertory Nr: ? **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Hey, Hani ya da benim elli dirhem pırasam

Üç mum yaksam Konyalımı arasam vay

Konyalım yürü yavrum yürü saçlarını sürü
Şimdi de burdan geçti Konyalının biri

1st Greek Lyrics

Oh, Konyali mu san se dho stin agora
Ke me skerco na mu kovis, pasturma kai sucukaki, aman konyali moy
Me to maheri pu kratas, mu pernis ti zoi mu
Horis esena dhen boro, na ziso konyali mu

Content of Lyrics: The Turkish and Greek lyrics both tell the admiration for Konyalı.

Performance Properties: The folk song is performed in two languages in concerts realized by the Foundation of Lausanne Treaty Emigrants (FLE) Choir at a Moderato tempo (crotchet: 92 bpm). **Musical and Rhythmic Structure:** With different intros in two languages, the folk song also demonstrates melodic differences in B theme while the A theme is the same in two versions.

KALENİN BEDENLERİ / SİKO HOREPSE KUKLİ MU

Makam: Mahur **Style:** Sofyan **Locality:** Tokat (Niksar) **Source:** Hüseyin Arsal (TR)

TRT Repertory Nr: 693 **Music** Anonymous (GR) **and Lyrics:** Stelios Kazantzidis (GR)

Form: Folk song

1st Turkish Lyrics

Kalenin bedenleri, yar yandım
Koyverin gidenleri ninanay yavrum ninanay nay
Hoppa nina ninanay ninanay nay, ninanay yavrum ninanay nay

1st Greek Lyrics

Siko horepse kukli mu, na se do na se haro
Çiftetelli turkiko, ninanay yavrum ninanay nay
Opa nina ninanay ninanay nay, ninanay yavrum ninanay nay

Content of Lyrics: The Turkish lyrics express the feelings of a lover who advises forgetting the ones who had left and that he will immediately come when called, whereas the Greek lyrics portray the feelings of a lover who believes in seizing the day by playing çiftetelli.

Performance Properties: Being a folk song from Tokat, the lyrics of Kalenin Bedenleri were written by Stelios Kazantzidis in 1958. The refrain of the folk song is sung with the same words in both Turkish and Greek. According to the recordings, the tempo of both versions is performed at vivace. (crotchet:86) **Musical and Rhythmic Structure:** The musical and rhythmic structures of the two versions do not demonstrate a difference.

KÜÇÜK YAŞTA ALDIM SAZI ELİME / ME TI SAZI MU STA HERIA TRAĞUDO

Makam: Hüzam **Style:** Sofyan **Locality:** Kayseri **Source:** Ali Ulvi Erandaç (TR)

TRT Repertory Nr: 2562 **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Küçük yaşta aldım sazı elime
Dertli dertli vurdum sazın teline
Uyma dedim uydun eller sözüne
Cihan da bilir benim sana yandığım (nakarat)
Ellerim bağrımda garip kaldığım

1st Greek Lyrics

Me ti sazi mu sta heria trağudo

Derdi to derdi mu ya sena leğö
Oli ya senane milane sto dünya
Oli ya senane to kserun keğome (Ta dio su heria stin kardia mu eminan)

Content of Lyrics: While the Turkish lyrics express the longing and admiration for the lover, the Greek lyrics have a similar content. **Performance Properties:** While the lyrics and music of the folk song is widely known in Turkey, only instrumental recordings are found in Greece. Nevertheless, the Emigrants Choir sings the folk song in both Greek and Turkish at Andante tempo (crotchet: 80 bpm). **Musical and Rhythmic Structure:** A melodic or rhythmic distinction is not observed in the performances of the folk song in both languages.

ÇANAKKALE İÇİNDE VURDULAR BENİ / MESA STO TSANAKALE

Makam: Karcığar **Style:** Nim Sofyan **Locality:** Kastamonu **Source:** İhsan Ozanoğlu, Muzaffer Sarısözen **TRT Repertory Nr:** **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Çanakkale içinde vurdular beni,
Ölmeden mezara koydular beni of gençliğim eyvah.

1st Greek Lyrics

Mesa sto tsanakale me xtipisane
Na pethano monaxo me afisane Ah pan ta neata mou

Content of Lyrics: While the Turkish lyrics express the meaning of war and death, it is the same in Greek lyrics as well, however the songwriter is unknown. **Performance Properties:** While the Turkish lyrics are performed at Moderato tempo (crotchet: 104), in the performance by Dilek Koç¹ (Sevdalım aman) with violin, bendir (a type of frame drum used in Morocco and other parts of North Africa) and kanun (zither) and similar tempo (crotchet: 100) is noticed. **Musical and Rhythmic Structure:** A melodic or rhythmic distinction is not observed in the performances of the folk song in both languages.

ADANALI / ADANALI

Makam: Rast **Style:** Sofyan **Locality:** Çukurova **Source:** Muzaffer Sarısözen **TRT Repertory Nr: 910 Music and Lyrics:** ?(GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Adana'nın yolları taştan
Aman sen çıkardın beni beni baştan
Hem anadan hem kardaştan
Aman Adanalı canım Adanalı
Ben sana yanım kibar delikanlı
Hey, Hey güllü hele hele güllü, Peştemalı püsküllü

¹ Dilek Koç , 'Sevdalım Aman' CD 2010, 'Karşı' CD 2006

1st Greek Lyrics

Ah Adanali, Adanali, ise olo emorfia ke hari
Me ta matia su san me kitazis, mesa stin kardia me sfazis

Ela edo Adanatopula, na mu yanis tin kardula

Adanatopula mu, emorfi mikrula mu
Esi tha me trelanis, kai tha me pethanis

Ah Adanali, ela me ta mena, na pernume agapimena
Papse pleon ta yinatia, ke ela fila me sta matia

Teri thelo na se kano, ke mazi su as pethano

Ela edo konda mu, mes' stin angalia mu
Adanatopula mu, emorfi mikrula mu

The Turkish song Adanali became very popular among Greeks and Armenians, especially those who immigrated to the United States. Besides, a version by the Turkish singer and kanun player, Emin Gunduz, who played and recorded for years in America in mixed ethnic orchestras. The most interesting example, an earlier recording in Greek is sung by the Yanina (Epirus) born Romaniote Jew Amalia Baka. One example is a recording by the Turkish singer Ali Ugurlu who recorded dozens of songs in Athens circa 1960 with an orchestra of Anatolian born Greeks. Uniquely, for this Athens recording he substituted the word Atinali (girl of Athens) for Adanali (girl of Adana) ²

Content of Lyrics: The Turkish lyrics and the Greek lyrics express the feelings of a lover who advises forgetting the ones who had left and that he will immediately come when called, whereas portray the feelings of a lover who believes in seizing the day by playing ciftetelli.

Performance Properties: Being a folk song from Çukurova, the songwriter of Adanali is unknown. The refrain of the folk song is sung with the same words in both Turkish and Greek. According to the recordings, the tempo of both versions is performed at vivace. (crotchet:86)

Musical and Rhythmic Structure: In both versions of the folk song, intros with different melodic structures are performed. However, the melodic structure does not demonstrate a difference in general. And the Greek version includes a short improvisation at the end which is usually seen in Greek performances.

EVLERİNİN ÖNÜ YONCA - OSO EISAI MAKRIA MOU

Makam: Beyati **Style:** Sofyan **Locality:** Kerkük (Within the borders of Iraq today)

Source: Abdülvahit Kuzecioğlu (Mehmet Özbek) **TRT Repertory Nr:** 2287 **Music and**

Lyrics: Stratos Attalidis, Kostas Virvos (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Evlerinin Önü Yonca
Yonca Kalkmış Dam Boyunca
Boyu Uzun Beli İnce

² http://www.youtube.com/watch?v=e8_VzAELmAw (28.09.2014)

Ninno Yavrum Ninno
Esmer Yavrum Ninno

1st Greek Lyrics

Oso eisai makria mou
Sstazei ema i kardia mou
Tha pethano ki einai krima
Sti ftohi mou angalia girna pali yirna

Content of Lyrics: While the Turkish lyrics express love, the Greek meaning of this popular folk song is the same. **Performance Properties and Musical and Rhythmic Structure:** The folk song is performed at moderate speed (quaver: 120 bpm). A melodic or rhythmic distinction is not observed in the performances of the folk song in both languages.

2. ISTANBUL FOLK MUSIC REPERTOIRE INCLUDES:

BİR DALDA İKİ KİRAZ / SALA SALA PAS STI SKALA

Makam: Sabâ **Style:** Nim Sofyan **Locality:** İstanbul **Source:** Ahmet Yamacı (TR) **TRT Repertory Nr:** 1828 **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Bir dalda iki kiraz, biri al biri beyaz
Eğer beni seversen, mektubunu sıkça yaz
Sallasana mendilini, göndersene sevdiğini (nakarat)

1st Greek Lyrics

Sala sala pas sti skala, ta milisame, na se paro, na me Paris, Simfonisame
Pote aspra, pote mavra, pote kokina (refrain)
As filusa tin elya su ki'as apothena

Content of Lyrics: The subject is love in both languages. While the Turkish story focuses on the pain of the impossibility of the lovers' meeting, the lovers' plan to meet is told in the Greek lyrics. **Performance Properties:** The folk song which is still popular today is performed in Greek (crotchet: 80 bpm) and in Turkish (crotchet: 78 bpm) Andante. While the members of the Nea Alasaton Foundation in Crete were singing this song, they used the Turkish words "sallasana sallasana" instead of the word "sala" in the refrain (Tarañç, 2007, 165). Unlike the performance in Turkish, the Greek version ends with improvisation made after the second lyrics and the third lyrics. **Musical and Rhythmic Structure:** The folk song is performed with different intros in the two languages, and the musical and rhythmic structures do not demonstrate any difference.

DARILDIN MI GÜLÜM BANA / HARIKLAKI

Makam: Rast **Style:** Nim Sofyan **Locality:** İstanbul **Source:** Ahmet Yamacı (TR)
TRT Repertory Nr: 3173 **Music and Lyrics:** Panayiotis Tundas (GR) **Form:** Folk song / Kanto ³style.

³ **Kanto** the songs sung as solos or duets between the acts and plays of improvisational theater in Istanbul were called "kanto" Kanto were based on traditional Turkish makam but performed with Western instruments.

1st Turkish Lyrics

Darıldın mı gülüm bana, hiç bakmıyorsun bu yana
Darıldınsa barışalım kumru gibi koklaşalım
Esmerim güzelim tut-i dillim (nakarat)
Ben yanıyorum, aman Allah, çok seviyorum

1st Greek Lyrics

Htes to vradhi hariklaki, ihes vali T'orghanaki
Kai ghlanduses m'ena'lani, Kato sto pasalimani
Filakia nazakia ah vre hariklaki (refrain)
Pos me yelases ayde yasu, mu tin eskases

Content of Lyrics: While the Turkish version of the song expresses the beauty and unattainability of a dark woman, the Greek lyrics tell the story of a flirtatious woman called Hariklia and the love felt for her. **Performance Properties:** The lyrics of the folk song for male speech have generally been performed by women in Greek. Roza Eskanazi performed the folk song in Adagio (crotchet:70 bpm) tempo in 1932 while the Turkish performances are observed to be in Moderato (crotchet:92 bpm) tempo. **Musical and Rhythmic Structure:** While the intro at the beginning differs in the two versions, the two-measure intro between the A and B themes of the Greek version does not exist in the Turkish performances. The melodic and rhythmic structures of the folk song do not demonstrate any difference; however, the intro used between two lyrics is not played in the Turkish performances.

ENTARİSİ ALA BENZİYOR / DIMITRULA MOU

Makam: Hicaz **Style:** Raks Aksağı **Locality:** İstanbul **Source:** Veli Kanık (TR)

TRT Repertory Nr: 621 **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Entarisi ala benziyor, şeftalisi bala benziyor
Benim yârim sana benziyor
Olamaz ne çare o nişanlıdır, kaytan bıyıklı delikanlıdır (nakarat)
Şekerli misin vay kaymaklı mısın vay

1st Greek Lyrics

Dhimitrula mu thel'apopse na methiso, ke me senane meraklu mu na ghlandiso
Ela pame sti rafina alaniara mu, puhi psaria ke retsina pehnidhiara mu
Tha su paro laterna kane kefi ke kerna
Ta nazakia su asta me tin ghamba su spasta ki ola eggho ta spazmena, ta plirono ghia sena

Content of Lyrics: While the Turkish lyrics express the admiration and longing for a lover, the Greek lyrics tell the story of the promises and sweet talk made to enjoy the time with the lover named Dimitroula. **Performance Properties:** Although the lyrics were specific to male singers, the Greek version of the song is known to be generally interpreted by women. The song is performed in yürük tempo (crotchet:118 bpm) in both languages. **Musical and Rhythmic Structure:** The performance in two languages exhibit different intros. In addition, the melodic structure following the first four measures of theme A demonstrates apparent differences. The two-measure intro that appears in the Greek version not only enriches the folk song but also creates a larger distinction from the Turkish version. The refrain theme of the song is performed in the same way in both languages.

GEMİLERDE TALİM VAR / PALİ METHİSMENOS İME

Makam: Hicaz **Style:** Aksak **Locality:** İstanbul **Source:** Sarı Recep (Güray) (TR)

TRT Repertory Nr: 252 **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Gemilerde talim var, bahriyeli yârim var
O da gitti sefere ne talihsiz başım var
Hani benim Recebim, sarı lira vereceğim (nakarat)
Almazsan, karakola gideceğim

1st Greek Lyrics

Pali methismenos ime, ğo ya sena simera, Ah, kalliopaki mu.
Ky'alo pali tha ta spaso, Ki as mu valun sidera
Ne kuklaki mu, Ah, aman, Kalliopaki dhio mu matia, Kalliopaki mu gliko
Ke'an me kanune kommatia, Ohi, dhen tha s'arnitho

Content of Lyrics: The first lyrics express the feeling of longing for a marine called Receb while the second lyrics tell the stories of Istanbulite girls. As for the Greek lyrics, they include the expressions of a lover who confesses his love for a woman called Kalopaki in a bullying manner. **Performance Properties:** The Turkish lyrics of this folk song represent female speech while the Greek version is for male speech. However, the Greek version is usually performed by women in recordings. The folk song is performed at moderate speed (quaver: 120 bpm). **Musical and Rhythmic Structure:** In both versions, the intros are woven with completely different melodic structures. The six-measure melodic structure which forms the A theme demonstrate melodic similarities in both languages while the B theme only appears in the Greek version. This section which is again comprised of six measures and original melodies enrich the folk song and renders it different than the Turkish version.

İNDİM HAVUZ BAŞINA / TI TA THELIS TA LEFTA

Makam: Hüzüzam **Style:** Sofyan **Locality:** İstanbul **Source:** Ahmet Yamacı (TR)

TRT Repertory Nr: 2845 **Music and Lyrics:** Vassilis Papadopoulos / Yiannis Papaiyoannu (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

İndim havuz başına, bir kız çıktı karşıma
Sevda nedir bilmezdim, O getirdi başıma
Gelemem ben gidemem ben, her güzele gönül veremem ben (nakarat)
Aç kolların sar boynuma üşüdüm saramam ben

1st Greek Lyrics

Ti ta thelis ta lefta, Na ta kapsis, ti ta thes
Heria allazun taktika, Mipos ta 'hes ki'apo htes
Glenda ti zoi, oli dio metra pernun yi (refrain)
Ta lefta ine danika heria allazun taktika

Content of Lyrics: While the Turkish lyrics tell the beauty of romance and the lover, the Greek lyrics emphasize the necessity of enjoying life without attaching much importance to money. **Performance Properties:** It is sung by emigrant communities (FLE Choir) with Turkish and Greek lyrics at Moderato tempo (crotchet: 100 bpm). **Musical and Rhythmic**

Structure: A melodic or rhythmic distinction is not observed in the performances of the folk song in both languages.

KADİFEDEN KESESİ / KADIFES

Makam: Uşşak **Style:** Nim Sofyan **Locality:** İstanbul/ Rumeli **Source:** Anonim (TR) **TRT Repertory Nr:** 6848 **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Bahriyeli Çiftetellisi

1st Turkish Lyrics

Kadifeden kesesi kahveden gelir sesi
Oturmuş kumar oynar, ah ciğerimin köşesi
Aman yolla İstanbul'a yolla, yavrum yolla Beyoğlu'na yolla

1st Greek Lyrics

Ston kadifenio sou oda, thelo n'artho mia vradia
Ya na sou po ta pathi mou, na me kles, ah na me kles agapi mou
Me kapses

Content of Lyrics: The Turkish and Greek lyrics are both about the unattainable lover, far away. The name of the Greek version is derived from the Turkish word “kadife” (velvet). It became famous thanks to Grek, Turkish, and Jewish women singers. **Performance Properties:** The folk song was initially performed by Roza Eskinazi accompanied by kemence, kanun, and ud in 1930 and it is seen that all the performances analyzed so far are at a moderate tempo (crotchet: 82) and that the Turkish version with the intro at the beginning and between the lyrics is prevalent. While the intro of the Turkish version is performed in a different musical structure, the refrain being performed as intro in the Greek version and the folk song being finalized with the intro seem to be noticeable differences. **Musical and Rhythmic Structure:** Except for little adornments in the folk song, melodic or rhythmic differences do not exist.

MENDİLİMİN YEŞİLİ / AMAN DOKTOR

Makam: Sabâ **Style:** Sofyan **Locality:** İstanbul **Source:** Nuri Halil Poyraz (TR) **TRT Repertory Nr:** 1112 **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Mendilimin yeşili aman, ben kaybettim eşimi
Al bu mendil sende dursun, sil gözünün yaşını
Aman doktor canım, gülüm doktor, derdime bir çare (nakarat)
Çaresiz dertlere düştüm, doktor bana bir çare

1st Greek Lyrics

Ah, den mu lete pu ine aftos o doktor, pu yatrevi tis pliyes, aman doktor ,
Pu yatrevi tis pliyes, yia na yani ke tis dikes mu, pu 'ho se poles meryes, ah doktor

Content of Lyrics: The Turkish and Greek lyrics of the folk song which is known to belong to the Istanbul district both contain themes of disease and separation. **Performance Properties:** One of the most widely-known songs on both sides of the Aegean, the Greek version of the folk song makes a reference to the Turkish version with the words “aman doktor” and known with this name. The Greek version is performed at preferably Adagietto

(crotchet: 72 bpm) while the Turkish version is performed preferably Larghetto tempo (crotchet: 62 bpm). **Musical and Rhythmic Structure:** In both versions of the folk song, intros with different melodic structures are performed. However, the melodic structure does not demonstrate a difference in general.

TELGRAFIN TELLERİ / NIKOLAKI MOU

Makam: Uşşak **Style:** Nim Sofyan **Locality:** İstanbul **Source:** Ahmet Yamacı (TR)

TRT Repertory Nr: 2970 **Music and Lyrics:** Panayiotis Tundas (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Telgrafın tellerine kuşlar mı konar
Herkes sevdiğine yavrum, böyle mi yanar
Yanıma gel yanıma da yanı başıma (nakarat)
Şu gençlikte neler geldi cahil başıma

1st Greek Lyrics

Eğō fevğō ke s' afino mia yia panda, vre alaniari
Stin Ameriki tha pao, kapyon yia na vro
Ke mazi tu pia tha mino, pu me theli na me pari
Me dolarya tha ğlendao ki olo tha metho

Content of Lyrics: While the Turkish lyrics are for both male and female speech, the Greek lyrics reflect the psychological mood of the Greek community who immigrated to the USA. In addition to the lyrics which include both female and male speech as in Turkish, the Greek version also has lyrics about love. **Performance Properties:** Both Turkish and Greek versions are performed at Adagio tempo (crotchet: 74 bpm). **Musical and Rhythmic Structure:** The Turkish and Greek versions of the folk song have different intros. A theme is the same in both versions. However, the Greek version has an additional B theme which the Turkish version lacks and enriches the melodic structure of the Greek version.

3. SMYRNA REGION FOLK MUSIC REPERTOIRE INCLUDES:

İZMİR'İN KAVAKLARI / ÇAKICIŞ

Makam: Segâh **Style:** Aksak **Locality:** İzmir **Source:** Ekrem Güyer (TR) **TRT Repertory Nr:** 337 **Music and Lyrics:** Vassilis Papadopoulos, Yiannis Papaiyoannu (GR) **Form:** Zeybek

1st Turkish Lyrics

İzmir'in kavakları, dökülür yaprakları
Bize de derler Çakıcı, yar fidan boylum, yakarız konakları

1st Greek Lyrics

Mes tis smirnis ta vuna, ke sta kria ta nera
Melene emena cakici, yar fidan boylum, leondari stin kardia (Palikari stin kardia)

Content of Lyrics: In both versions of the folk song which was written for Ahmet Efe from Çakırca who lived in the 19th and early 20th century and his son Mehmet Efe (Dural, 2005), feelings for the swashbuckling village blades (efe) who are folk heroes and protector of the weak are expressed. **Performance Properties:** The tempo of the folk song which was performed by Roza Eskinazi with Sukru Tunar on clarinet in 1954 (quaver: 122 bpm). As for the performance by Vasileia Marinou Kazavi from Eksodi Sillogou Rethimnion Microasiaton

group, a recitative style is noticed. In both languages, the refrain is sung in Turkish with the words “Çakıcı, yar fidan boylum”. **Musical and Rhythmic Structure:** The Greek performance is finalized with the intro and the only melodic difference is observed at the final measures that repeat the theme.

4. BALKANS-THRACE-MARMARA REGION FOLK MUSIC REPERTOIRE INCLUDES:

OCAK BAŞINDA KALDIM – BERBER OĞLAN

Makam: Hicaz **Style:** Aksak **Locality:** Rumeli / İskece **Source:** Salih Dizer-Sadi Yaver Ataman (TR) **TRT Repertory Nr:** 00419 **Music and Lyrics:** ? (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Ocak Başında Kaldım
İnce Fikire Daldım
Her Kapi Kanılıştı
Berber Geliyor Sandım

Ah Ah A Berber Oğlan
Oğlan Boynuma Dolan

1st Greek Lyrics

As vasteksei aytos o mpallos as vasteksei os to proi.
Na horepesoun ta koritsia me ta teria tous mazi.
Aman aman ta melitzania oh aman min ta valeis pia.

Content of Lyrics: While the Turkish lyrics express love, the Greek lyrics are about fun. However the songwriter is unknown.⁴ **Performance Properties:** While the Turkish lyrics are performed at Moderato tempo (crotchet: 104), in the performance by Dilek Koç (Sevdalım aman, 2010) with violin, bendir (a type of frame drum used in Morocco and other parts of North Africa) and zither and similar tempo (crotchet: 100) is noticed. **Musical and Rhythmic Structure:** A melodic or rhythmic distinction is not observed in the performances of the folk song in both languages.

SIRA SIRA SİNİLER HASTA OLAN İNİLER / TO KANARINI

Makam: Rast **Style:** Nim Sofyan **Locality:** Çanakkale **Source:** Şeref Canku (TR) **TRT Repertory Nr:** 10025 **Music and Lyrics:** Roza Eskinazi ve D. Semsis (GR) **Form:** Folk song / Çiftetelli⁵ style.

⁴ [https:// eksisozluk.com/oglan-oglan-kalk-gidelim—1910890](https://eksisozluk.com/oglan-oglan-kalk-gidelim—1910890) (28.09.2014)

⁵ **Çiftetelli** is a dance of Turkish origin, that is found in most of the territories and surroundings of the former Ottoman Empire. In Turkey, çiftetelli has been relegated to wedding music, where Romans and Greeks (especially in Thessaloniki, Serres and other Macedonian cities) have adopted the upbeat folk rhythms into oriental dancing. Often "tsifteteli" in Greece is inappropriately used synonymously with oriental dance.

1st Turkish Lyrics

Sıra sıra siniler, hasta olan iniler
Aldı gitti yârimi, denizdeki gemiler
Sana hiç kıyamam, seni seviyom candan (nakarat)
Bakışların pek yaman, benim de cilveli kanaryam

1st Greek Lyrics

Kanarini mu gliko, si mu pires to myalo.
To proi pu me ksipnas, otan glika kelaydas
Ela konda mu, stin kamara mu (refrain)
Ah ena vradi, stin angaliya mu

Content of Lyrics: The performances in both languages tell the longing for a lover who is praised for resembling a canary and who cannot be reached. **Performance Properties:** The folk song which preserves its popularity today is performed in an almost Andante or Andantino (crotchet: 64, 80 ve 88 bpm) tempo in Greek recordings and the Turkish performances are in similar tempos. The performance recorded in 1934 in which Roza Eskanazi plays spoons was accompanied by a violin, kanun, ud and the bird voice descriptions realized by the violin adds color to the piece. **Musical and Rhythmic Structure:** The intro of the folk song demonstrates differences in the Greek and Turkish versions. The intro that connects theme A to theme B in the Greek version is not used in Turkish performances. Similarly, the improvisation that follows the lyrics and the ending with the repetition of refrain are not observed in Turkish performances. While a melodic difference is not determined in the Greek and Turkish versions of the folk song except for a few measures, rhythmical structures differ so as to fit with the short and long syllables.

ZEYTİNYAĞLI YİYEMEM / YATI THELIS NA FIYIS PU THA PAS

Makam: Uşşak **Style:** Sofyan **Locality:** Bursa **Source:** İhsan Kaplayan (TR)

TRT Repertory Nr: 1133 **Music and Lyrics:** Kostas Virvos - Stratos Attalidis (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Zeytinyağlı iyemem, basmada fistan giyemem
Senin gibi cahile, ben efendim diyemem
Kaldım duman içi dağlarda, sevgili yârim nerelerde (nakarat)

1st Greek Lyrics

Yati thelis na fiyis pu tha pas, apu sagapo ki magapas
Ti ora tha figo thelis, na yirisis more nami vris
Yati thes yapanda na mi hasis, ki ya pu iha puli mikro na grapsis

Content of Lyrics: The song which gained popularity in Greece in 60's has lyrics written by Kostas Virvos on love while the Turkish lyrics express the longing for the lover. **Performance Properties:** While the Turkish lyrics are performed at Moderato tempo (crotchet: 112), in the performance by Anestos 'Gyftos' Athanasiou-Se Oreo Perivoli (Greek Folk Dances) with bouzouki, guitar, bass, clarinet and darbouka a relatively slower Andante tempo (crotchet: 100) is noticed. As often seen in Greek performances, the folk song is finalized with an improvisation and intro added to the final lyrics followed by the performance of the refrain. **Musical and Rhythmic Structure:** In the Greek version, the

reprised performance of the A theme is followed by two measure of the intro and connected to the B theme which is also the intro.

5. MAKAM MUSIC REPERTOIRE INCLUDES:

PENCEREDEN AY DOĞDU / EKSO DERTIA KAI KAIMOI

Makam: Uşşak **Style:** Sofyan **Source:** Haydar Telhüner (TR)
TRT Repertory Nr: 8751 **Music and Lyrics:** ? (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Pencereden ay doğdu
Bir baktım sabah oldu
Ben Ali'mi görünce
Hemen aklım kayboldu

Ali'm, gel Ali'm, ellere bakma Ali'm
Canımı yaktın Ali'm, gönlümü çaldın Ali'm
Aklımı aldın Ali'm vay vay vay

1st Greek Lyrics

Ekso dertya ke kaymi
Telo apopse na glendiso
Tis ağapis ti fotia
Mesa sto krasi na sviso

Ah, ela ela ela stin ğlikia angalya mu
Na ğlikanis tin kardiya mu
Ksana yirise konda mu vay vay vay

Content of Lyrics: While the Greek lyrics talk about love and amusement, the Turkish lyrics express the longing for the lover. **Performance Properties:** The Turkish lyrics are performed at Moderato tempo (crotchet: 112), whereas the Greek performance is noticed to be at yürük (swift) tempo (crotchet: 140) is noticed **Musical and Rhythmic Structure:** : While a rhythmic distinction is not observed in the performances of the folk song in both languages, the voices of Uşşak makam are performed lower. The added measures between the lyrics in the Greek version and refrains are not used in the Turkish version. As often seen in Greek performances, the folk song is finalized with an improvisation and intro added.

MANOLYAM / MANOLIA

Makam: Kürdîlihiczakâr **Style:** Semai
TRT Repertory Nr: 10850 **Music and Lyrics:** Zeki Müren (TR) **Form:** Song

1st Turkish Lyrics

Uzun yıllar bekledim, hakikat oldu rüya
Koklamaya kıyamam, benim güzel manolyam (nakarat)
Nazlı çiçeğimsin sen, sevdana dayanamam
Koklamaya kıyamam, benim güzel manolyam (nakarat)

1st Greek Lyrics

Glikia mu agapi ehe ya, tha zume tora horia
Na mi ksehasis mia kardia, pu s'agapa, manolya
Eki pu pas makrya, sta erima ta ksenia
Na m'ehis panda sti psihi, opos ki ego esena

Content of Lyrics: The Turkish lyrics tell the story of a lover who have been reached after many years and how she resembles a magnolia whereas the Greek lyrics includes advice after a break-up in order not to be forgotten. **Performance Properties:** The song which belongs to the Turkish Makam Music repertory is still popular today. While the Turkish version is performed at Allegro tempo (crotchet:120 bpm), the Greek version is performed at a relatively slower pace at Moderato tempo (crotchet:90 bpm). **Musical and Rhythmic Structure:** A melodic or rhythmic distinction is not observed in the performances of the song in both languages.

BU GECE ÇAMLARDA KALSAK NE OLUR? / APOPSE AN THELIS

Makam: Karcıgar **Style:** Aksak

TRT Repertory Nr: **Music and Lyrics:** Artaki Candan, Mustafa Nafiz Irmak (TR) Semsis Tombouis (GR) **Form:** Song

1st Turkish Lyrics

Bu gece çamlarda kalsak ne olur
Felekten bir gece çalsak ne olur
Denize mehtaba dalsak ne olur
Felekten bir gece çalsak ne olur

1st Greek Lyrics

A popse sta pevka na ritis
An telis an telis an telis
An telis an telis mnaramu
An telis mazi mu na kse nihtisis
An telis kuklaramu
An telis mazi yaramu
An telis mazi mu na kse nihtisis
An telis mazi yaramu An telis
An telis kuklaramu
An telis

Content of Lyrics: The Turkish and Greek lyrics tell the story of a lover. **Performance Properties:** The song which belongs to the Turkish Makam Music repertory is still popular today. Both Turkish and Greek versions are performed in Allegro tempo (crotchet:120 bpm) **Musical and Rhythmic Structure:** A melodic or rhythmic distinction is not observed in the performances of the song in both languages. Roza Eskenazi⁶, born in Istanbul, recorded in Greek in the 1930s. The refrain of the song which is skillfully performed by Roza Eskenazi in makam style is different from the Turkish version. Habitually the performance is finished with refrain in Greek version.

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=kesy3NyP2Fl> (20.09.2014)

ÜMİTLERİM HEP KIRILDI

Makam: Hüzam **Style:** Düyek **Music and Lyrics:** Yesari Asım Arsoy (TR)
TRT Repertory Nr: 10876 **Music and Lyrics:** ? (GR) **Form:** Song

Ümitlerim hep kırıldı yarım artık gelmeyecek
Gözyaşlarım dökülürken busesiyle silmeyecek
Beni bir gün güldürmedi elbet o da gülmeyecek
Ayrılısamda ağlasamda bu aşk bende ölmeyecek

Content of Lyrics: Performance Properties: Composed of in the style of Turkish makam music. The piece is performed at moderato tempo (quaver: 136 bpm). However; the piece is being performed freely without holding to lyrics and style by old Greek performers.

Musical and Rhythmic Structure: The intro of the Greek version is not known in Turkey. The apparent difference is observed in the melodic structure of the folk song.

6. REPERTOIRE INCLUDING SONGS SUNG IN MORE THAN TWO LANGUAGES:

ADA SAHİLLERİNDE BEKLİYORUM / MATIA MOY

Makam: Hicaz **Style:** Sofyan **Locality:** Anonymous (TR) **TRT Repertory Nr:** 74 **Music and Lyrics:** Panayis Tundas (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Ada sahillerinde bekliyorum
Her zaman yollarını gözlüyorum
Seni seni seri an istiyorum
Beni şâd et Şadiye'm başın için

1st Greek Lyrics

Matya mu, matya mu, matya mu
Ton omatyon mu matya
Ta matya mu den idane san ta dika su matya
San pas sta ksena, pare ke mena
Pare ke mena ğia sindrofya
Makrya ki an tha'se, ne ma thimase
Na me thimase pandotina

Content of Lyrics: In both versions of the folk song, the lyrics contain themes of homesickness and love. **Performance Properties:** The folk song which is performed with the name "matia mu" by Kostas Karipis (1930) and Istanbulite Andonis Dalgas in Greece has another version in Arabic in addition to the Turkish version known as "Ada sahillerinde bekliyorum". Both versions of the folk song is performed at approximately Andante (crotchet: 78-80) tempo. While the intro of the Turkish version is performed between two or three lyrics without a reprise, the Greek version (Dalaras) is finalized with the intro and a final with modulation where a Hisar tone is noticed (the perde is not employed in Turkish performance as it is considered commercial.) **Musical and Rhythmic Structure:** Although the A theme is common in two versions, the intros are performed differently and the presence of a B theme is observed in the Greek version. Again in the Greek version, measures creating a difference in

melodic structure are noticed. There is also its Arabic version. The song, whose melody and lyrics seem to have been produced by Panayis Tundas, was recorded in Athens, 1932.

ÜSKÜDAR'A GİDER İKEN / ESKUTARI

Makam: Nihavend **Style:** Sofyan **Locality:** Istanbul **Source:** Nuri Halil Poyraz (TR) **TRT Repertory Nr:** 1140 **Music and Lyrics:** Anonymous (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Üsküdar'a gider iken aldı da bir yağmur
Kâtibimin setresi uzun eteği çamur
Kâtip uykudan uyanmış, gözleri mahmur
Kâtip benim ben kâtibin el ne karışır (nakarat)
Kâtibime kolalı da gömlek ne güzel yaraşır

1st Greek Lyrics

Ap 'tin Poli ime mes'ap'to horio, Mesa apo to Eskutari kapion agapo
İtane leventis ke grammatikos, Se oles tis Turkopules pigene ya gambros
Kapian agapuse ke tis eferne, Ena kuti lokumia tis eprosferne

Content of Lyrics: The Turkish lyrics are for female speech and express the romance experienced with the clerk in the Üsküdar neighborhood. As for the Greek version, the first lyrics represent the longing of the Anatolian people abroad for their homeland while the second lyrics express the love for the little darling. **Performance Properties:** The folk song which is found in all Balkan countries thanks to the performance of Virginia Mangidu (1945) (crotchet: 86 bpm) is performed at Andante tempo and a similar tempo is observed in Turkish performances as well. **Musical and Rhythmic Structure:** Both versions of the folk song employ the same intro and melodic structure. The intro is played at the beginning and in the middle. In addition to this performance mode, the Greek version includes a short improvisation following the second lyrics as usually seen in Greek performances. At the same time, this melody known as an anonymous folk song and known throughout the Balkans, was recorded by Virginia Manidu in Amerika.

7. ONLY INSTRUMENTAL SONG:

TUNA NEHRİ AKMAM DİYOR(OSMAN PAŞA)

Makam: Acemkürdî **Style:** Semai **Locality:** Roumelia **Source:** Muzaffer Sarısözen(TR)
TRT Repertory Nr:452 **Music and Lyrics:** - (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish lyrics

Tuna nehri akmam diyor
Etrafımı yıkmam diyor
Şanlı Gazi Osman Paşa
Pilevne'den çıkmam diyor

Content of Lyrics: This is a heroic-folk song from Rumelia. **Performance Properties:** The folk song has no Greek lyrics and it is played only instrumental style. in Greece. I witnessed this piece which is a Turkish heroic folk song, being played as a generic melody during the program on Greek State Radio Ert (Arta, May, 2013). The piece is performed at *moderato* tempo (quaver:120 bpm). **Musical and Rhythmic Structure:** A difference is not observed in the melodic structure of the remaining parts of the folk song.

8. IN ADDITION TO THESE CATEGORIES, THE SONGS SUNG ONLY WITH TURKISH LYRICS ARE AS FOLLOWS:

OĞLAN OĞLAN KALK GİDELİM

Makam: Uşşak **Style:** Sofyan **Locality:** **Source:** Niğde ⁷(TR)
TRT Repertory Nr: ? Music and Lyrics: ? (GR) Form: Folk song

Oğlan oğlan kalk gidelim
Sigaranı fenerini yak gidelim
Ne güzel oğlan babası çoban (ben yandım aman)

Oğlan oğlan boynuma dolan
Kollarım sana yastık saçlarım yorgan
Ne güzel oğlan babası çoban (ben yandım aman)

This folk song is known in Thrace but is in the Balkan's known as a Yugoslavian folk song in the Balkan's. These scores have not been found yet.

Content of Lyrics: The Turkish lyrics tell the story of a lover. **Performance Properties:** The song which belongs to the Turkish Makam Music repertory isn't popular today. While the Turkish version is performed at Allegro tempo (crotchet: 120 bpm), the Greek version is performed at a relatively slower pace at Moderato tempo (crotchet:90 bpm). **Musical and Rhythmic Structure:** The local characteristics of the Balkan's are observed from the point of melodies or rhythms.

ÇADIRIMIN ÜSTÜNE ŞIP DEDİ DAMLADI / RAMPİ RAMPİ

Makam: Hicaz **Style:** Aksak **Locality:** İstanbul / Sulukule **Source:** Nuri Halil Poyraz (TR)
TRT Repertory Nr: 651 **Music and Lyrics:** Yiannis Papaiyoannu (GR) **Form:** Folk song

1st Turkish Lyrics

Çadırımın üstüne şip dedi damladı
Allah canımı almadı, hey rampi rampi, maşallah
Veresiye vere vere kalmadı
Allah canımı almadı, hey rampi rampi, maşallah
Sürü sürü cezveler kaynasın
Halimenin göbeği oynasın hey rampi rampi, maşallah

⁷ Niğde'nin doğu köylerinin erkek halay havasıdır. Karakaş Gözlerin Elmas ve Niğde Folk şöngleri, Ali Ercan, Niğde İl Basımevi, 1965. <http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=20486> (28.09.2014)

Content of Lyrics: The lyrics contain words that describe the Gypsy spirit of entertainment.
Performance Properties: The folk song has no Greek lyrics and it is sung in Turkish in Greece, as well. According to records, the music and lyrics were written by Yannis Papaiyoannu. Known as “çadırımın üstüne” among public, this folk song from Istanbul is also recorded as “Sürüverin Cezveler”. The piece is performed at *yürük* (swift) tempo (quaver: 136 bpm). In the performances by the Greek, an instrumental improvisation follows the final lyrics and the piece ends with the refrain. **Musical and Rhythmic Structure:** The intro of the Greek version is not known in Turkey. A difference is not observed in the melodic structure of the remaining parts of the folk song.

BEKLEDİM DE GELMEDİN

Makam: Nihavend **Style:** Semai **Music and Lyrics:** Yesari Asım Arsoy (TR)
TRT Repertory Nr: 1262 **Music and Lyrics:** - (GR) **Form:** Song.

1st Turkish Lyrics

Bekledim de gelmedin
Sevdiğimi bilmedin
Gözyaşımı silmedin
Hiç mi beni sevmedin

Söyle, böyle hiç mi beni sevmedin

2nd Turkish Lyrics

Bir öpücük ver bana
Yalvarıyorum sana
Beni kucaklasana
Kollarına alsana

Söyle, böyle hiç mi beni sevmedin

3rd Turkish Lyrics

İstanbul konağında
Beni var yanağında
Bir öpücük ver bana
Yalvarıyorum sana

Söyle, böyle hiç mi beni sevmedin

The piece is sung only in Turkish on records by Stelios Kazantzidis. The third lyric isn't sung in Turkey, however it is performed by Greek singers. The lyrics “söyle böyle” are used in the refrain instead of “söyle söyle”.

When analyzing this repertoire in literary, melodic and rhythmic aspects, the following conclusions are reached:

28 bilingual *folk songs* and songs which were sung in Turkish and Greek spoken by the Orthodox-Christian community living in Anatolia were selected from various recordings and choir repertoires. After long sessions of listening, common points regarding the melodic

structure and rhythmic base as well as differences in performance were sought and the content of lyrics was analyzed.

These songs were performed by many Rum, Armenian, Jewish artists such as Kostas Kapiris (Istanbul 1895? – Athens 1952), Roza Eskinazi (Istanbul 1883–Athens 1980), Virginia Mangidu, Rita Abacı (İzmir 1903 – Athens 1969) and Stelios Kazantzides as well as Turkish artists such as Safiye Ayla. When the musical structure of the whole repertoire which has managed to reach our day is considered, forms which could be defined as *çiftetelli* (Sıra sıra siniler, Kadifeden kesesi), *zeybek* (Çakıcı), *kanto* (Darıldın mı gülüm bana), song (Manolya) and *folk song* are observed.

Among the 28 compositions analyzed, the distribution of the *maqams* are as follows; Hicaz (5), Uşşak (5), Rast (3), Saba (2), Hüzzam (3), Hüseyni (1), Nihavend (2), Segah (1), Kürdilihicazkar (1), Karcigar (2), Beyati (1), Acemkürdî (1) and Mahur (1) and the following styles are observed; Sofyan (11), Nim Sofyan (7), Raks Aksağı (1), Aksak (5) , Düyek (1) and Semai (3)

When the styles are analyzed, the following examples are observed: 2 time Nim Sofyan (Kadifeden kesesi, Sıra sıra siniler, Bir dalda iki kiraz, Konyalı, etc.), 3 time Semai (Manolya), 4 time Sofyan (Üsküdar, Küçük yaşta aldım sazı elime, İndim havuz başına, Telgrafın tellerine, Aman Doktor, Zeytinyağı yiyemem, Ada sahillerinde bekliyorum, Kalenin bedenleri, Darıldın gülüm bana), 9 time Raks Aksağı, (Entarisi ala benziyor) and 9 time Aksak (Çakıcı, Çadırımın üstüne şıp dedi damladı, Gemilerde talim var, etc.) When the rhythmic structure of the songs in question is analyzed, it is seen that their style is the same; however, some distinctions are rarely observed when an accent occurs in a few measures causing differences in beats.

To examine the bilingual songs in different categories according to the Turkish Radio Television repertoire:

1. Anatolian folk music repertoire includes: 6 pieces
 2. Istanbul folk music repertoire includes: 8 pieces
 3. Smyrna region folk music repertoire includes: 1 piece
 4. Balkans-thrace-marmara region folk music repertoire includes: 3 pieces
 5. Makam music repertoire includes: 4 pieces
 6. Repertoire including songs sung in more than two languages: 2 pieces
 7. Only instrumental song: 1 piece.
- In addition to these categories,
8. The songs sung only with turkish lyrics: 3 pieces

When viewed in terms of performance properties and tempo, it is seen that three folk songs are performed at different tempos. “Darıldın mı” is performed by Roza Eskinazi at Adagio (crotchet: 70 bpm) [Album: Rembetika /Roza Eskinazi] while the Turkish version of the folk song is performed at Moderato (crotchet: 92 bpm). “Aman Doktor” is performed by Haris Alexiou (crotchet: 72 bpm) at Adagietto – whereas the Turkish version is performed at (crotchet: 62 bpm) Larghetto. While the Turkish version of “Zeytinyağı” is performed at (crotchet: 112) Moderato tempo, the Greek version is performed at a slower (crotchet: 100) Andante tempo. The other folk songs are seen to be performed with the same or similar tempos.

When they are analyzed in terms of the performance style and course of Turkish Maqam music, performances in the following forms are seen;

As opposed to the “Intro + 1st Lyrics + Intro + 2nd Lyrics+ Intro“ traffic, the Greek performances demonstrate performances in the following forms:

“Intro + 1st Lyrics + Intro + 2nd Lyrics+ Intro +Improvisation +Refrain “(Bir dalda iki kiraz, Üsküdar etc.) or

“Intro + 1st Lyrics + Intro + 2nd Lyrics+ Intro + Improvisation + Intro” (Ada sahilleri, Kadifeden Kesesi etc.)

Content of Lyrics: Most folk songs have the same or similar content of lyrics and subjects such as love, longing, homesickness, illness, dolce vita and heroism. When different performances are concerned, it is seen that the first lyrics remain the same; however, differences are observed in the second and third lyrics. The Greek versions contain Turkish words such as “sallasana”, “çakıcı” and “yar fidan boylum” and the folk song known as “Çadırımın üstüne” is sung in Turkish in both geographies.

Melodic Structure:

It is seen that the melodic structures of the folk songs, which can easily be expressed with the system used in Turkish Maqam Music and Folk Music theories, are usually the same. The melodic structure of the folk songs are enriched with the B themes added to “Konyalı”, “Telgrafın tellerine” and “Ada sahillerinde bekliyorum” whereas they appear with apparent differences of melody in the same themes in “Entarisi ala benziyor” and “Gemilerde talim var”. When the intros frequently used at the beginning or between lyrics are observed, it is seen that the intro sections are the same in both languages in “Üsküdar”, “Küçük yaşta aldım sazı”, “Çakıcı”, “Manolya”, “Zeytinyağlı yiyemem”, “Kadifeden kesesi” and “Kalenin bedenleri”. The other folk songs employ different intros. Despite their modification through the impact of socio-cultural changes, the bilingual songs have not been defeated by time and survived in memories. Today, they preserve their significance within both Turkish and Greek music repertoires.

BILINGUAL SONGS REPERTUARY AND CRETE

One of the most valuable things that immigrants carried with them was the songs in their memories. The repertoire consisting of some well known songs and some sung only by certain immigrants groups has indirect connection with the results of the exchange. However these songs are invisible ties and cultural heritage between the refugees and the lands they were forced to leave. Thanks to emigrants foundations and associations and professional musicians in both countries these songs became significant again. The concert events of refugee choirs performed on both sides of the Aegean are helping this repertoire to stay live.

I’ve reached many informations through my interviews with Turcologist Katilena Stathakou Stelyos Lainakis (lauto and bulgari artist), his musician son Leonidas Lianakis musician Cihan Türkoğlu, academician Eva Koutsogiannaki. (23 – 28 October 2013, Heraklion, Hanya-Harhalis association and Rethymno) : Crete’s rich music which was influenced by Arabs, Byzantine, Venice and Ottomans, is also remarkable as Bilingual songs. The Cretan musical tradition is a particularly vibrant one, and is fundamental in construction of Cretan local and

sub-local (village – town- regional) identities. A special repertoire called Tabahaniotika or turko kritikos (The Turkish Cretans) is very similar to Makam system. Most of the Cretan musicians have learned the bilingual songs from their family elders. In particular, “Kananini mugliko”, “Üsküdar”, “Çakıcı”, “Kadifeden kesesi”, “Manolya” are their most known songs. The influence of Ottoman - Turkish Makam music is remarkable in Resmo and Hanya (Rethymno and Chania region) – specially in old records- tabahaniotiko songs and sirto Syrtos forms. The same melody includes Makam Dynamics and melismatique structures worked and enriched with different lyrics and different motifs. This repertoire including the forms of uzun hava – amane is performed by music bands.

One of the refugee association choirs who sing bilingual songs in many cities of Greece and Turkey is the choir of Lausanne Emigrants Association established in 2005 whom I had worked with in a compilation project and conducted for two terms. This choir consists of emigrant children and grandchildren. A similar choir is the The Heraklion Alatsata Association Choir with its works in Heraklion / Crete.

This kind of works has already started in Greece before Turkey. The all in Turkish CD-s of one of the most important singers Stelio Kazancidis who has interpreted Istanbul and Anatolian songs are available. Haris Alexiou, Glykeria, Dilek Koç and Georges Dalaras are important artists to keep this repertoire live with their cd works and concerts. Candan Erçetin⁸, Buzuki Orhan Osman, Melahat Gülses⁹, Ziyet Sali, Muammer Ketenoğlu and Yeni Folk song are important artists and groups who has been working in this area and sung bilingual songs repertoire today.

As a result;

The re-appreciation of Bilingual songs in Greece and Turkey in recent years has started following the Helsinki summit as well as the disaster of earthquake suffered in both countries. Due to Turkish tourists' interest to Greece and the islands during the economic crisis of Greece in the last period, Turkish-Greek folks got closer. Thus these reinterpreted songs have helped the mutual musical culture of both nations to be remembered also by attracting the younger generation's interest. Specially bilingual songs are included in amity festivals that take place in the Aegean islands, in mutual projects of Turkish-Greek bands and singers and specially in the repertoires of musicians who work in touristic places.

Today, in a period described as one of Greek – Turkish friendship, a lot of musicians have their own Networks of instrument-makers as well as teachers on the other side of the Aegean. Moreover Turks now travel to Greece more frequently to perform or teach seminars or vice versa. The researches in collaboration with joint concert organizations, conferences, seminars, Erasmus student exchange will play an important role in convergence of the people of two countries in the context of the common musical culture.

⁸ Candan Erçetin, ‘Aman Doktor’, DCM, İstanbul, 2005

⁹ Melihat Gülses, ‘İstanbul’dan Atina’ya Türküler’, Akustik Yapım, İstanbul, 2006

Even though it is obvious that art won't be able to change the world at the level of international politics, ice has already melted between the Turks who spend the summer in Greece and the islands and the Greeks who come to Turkey at Easter. Although it is accepted that "the first lights of this music rise in the East", we can say that bilingual songs have been developed by being mixed with rebetico repertoire and the music tells a lot about the common culture of both nations.

Ross Daly says about the borders of music: Music, then, is a spiritual experience beyond borders, whether between nations, musical languages, or audience and musicians. (Daly, 2002a)

REFERENCES

- Blacking, John, **How musical is man?**, University of Washington Press, 1974
Ross Daly, Untitled, accompanying notes to: **Daly, Ross, Kin Kin** (Seistron – MBI: 16576 CD. 2002a.
Kaliviotis, Aristomenis, **İzmir Rumlarının Müziği**, 1900- 1922, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013
Kallimopoulou, Eleni, **Paradosika: Music, Meaning and Identity, in Modern Greece**, 2009
Martin Stokes, 'Introduction', in Martin Stokes (ed.) **İdentity, Ethnicity and Music. The Musical Construction of Place** , Oxford: Berg, 1994.
Solomonidis, Hristos, **İzmir Yunanalığı, Yeni Estia** Chapter: 92, Anadolu Anıları, Atina, 1972
Strotbaum, Hugo, **'Gramofon Plaklarının etiketlerinde rebetiko teriminin ortaya çıkışı, 'Rebetiko parçaları için 1. Kongre'** Bildirisi, 1996
Taranç, Berrak, **Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri (Turkish and Greek Origins of Mediterranean Music)**, Ankara, Ürün Yay. , 2007

WEBSITES

- <http://www.facebook.com/GrMusic>
<http://www.itusozluk.com/goster.php/zeybek>)
<http://www.trtnotaarsivi.com/arsiv/thm> (22 Mart 2010)
http://www.turkudostlari.net/turku_bilgileri.asp
<http://www.youtube.com/watch?v=o5msycO7PWI&feature=related> (aman doktor, tr.)
http://www.youtube.com/watch?v=e8_VzAELmAw (28.09.2014)
<http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=20486> (28.09.2014)
<http://www.youtube.com/watch?v=kesy3NyP2FI> (20.09.2014)
<https://eksisozluk.com/oglan-oglan-kalk-gidelim—1910890> (28.09.2014)

CD

- "BLOW İN, BREEZE FROM ASİA MİNOR" Heraklion Alasata Association 2004
"AMAN DOKTOR" Candan Erçetin, CD Booklet, Dünya Müzik, ©2009
"GREEK FOLK DANCES" Anestos 'Gyftos' Athanasiou-Se Oreo Perivoli

“NIKOS MAMAGKAKIS / ZEIBEKIKI” - GIA MEGALI ORHISTRA
“REMBETIKO”, Songs of love, Exile, Prison and Hash Dens, Kalan, 2007
“BEST OF GLYKERIA”2007

Dilek Koç , ‘Sevdalım Aman’, ‘Karşı’ CD’s
Candan Erçetin, ‘Aman Doktor’, DCM, İstanbul, 2005

Melihat Gülses, ‘İstanbul’dan Atina’ya Türküler’, Akustik Yapım, İstanbul, 2006

LMV KOROSU (The Foundation of Lausanne Treaty Emigrants (FLE) Choir Concert –
Rehearsal Recording - 2007 January / 2008 August – Conductor: Nesibe Özgül Turgay,
Private Archive)

GREEK TRANSLATION:

Lütfi Kuzucu (LMV), Ayhan Doğanç, Katrin Nikolao, Alper Tekin

ΤΟΥΡΚΟΚΡΗΤΙΚΟΙ ΗΡΩΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Το ζήτημα των τουρκοκρητικών είναι ένα πολύ ευρύ θέμα και σχετικά λίγο μελετημένο με εξαίρεση σειρά έργων που παρουσιάστηκαν τα τελευταία 10 – 15 χρόνια.

Το ζήτημα μπορεί να αναλυθεί και να παρουσιαστεί από πολλές πλευρές, ιστορική, πολιτική, λαογραφική, εθνολογική και υπάρχει πληθώρα βιβλίων, μελετών, δημοσιευμάτων και ταινιών που αγγίζουν το θέμα.

Η παρούσα εργασία δίνει μια όψη του θέματος μέσα από την παρουσία τουρκοκρητικών ηρώων σε σύγχρονα λογοτεχνικά έργα και δεν ασχολείται με την ιστορική πλευρά του θέματος.

Απαραίτητες είναι όμως κάποιες σύντομες εισαγωγικές ιστορικές πληροφορίες.

Η Κρήτη καταλήφθηκε από τους Οθωμανούς οριστικά το 1669. Μουσουλμάνοι κάτοικοι εντοπίζονται από τα πρώτα χρόνια στο νησί. Η γενική αντίληψη είναι ότι οι Τουρκοκρήτες προέρχονται από:

α) Κρητικούς οι οποίοι εξισλαμίσθηκαν μαζικά (ολόκληρα χωριά) σε διάφορες περιόδους προκειμένου να αποφύγουν τον κεφαλικό φόρο των άπιστων (Jizya),
β) Μεγάλους και μικρούς γαιοκτήμονες οι οποίοι εξισλαμίσθηκαν οικιοθελώς μετά την κατάκτηση της Κρήτης από τους Οθωμανούς, ώστε να μπορέσουν να διατηρήσουν στο ακέραιο τις περιουσίες και τα αξιώματά τους. Κατά κανόνα δεν μιλούσαν την τουρκική και δεν τηρούσαν τους τύπους της μουσουλμανικής πίστης, έπιναν κρασί, έτρωγαν χοιρινό κρέας. Χαρακτηριστικό είναι ότι αρκετοί εξισλαμίσθηκαν οικιοθελώς σε περιπτώσεις ενδοοικογενειακών ή μη διενέξεων (βεντέτας) ώστε π.χ. να αρπάξουν την περιουσία του αδελφού τους ή να ξεκληρίσουν, ατιμωρητί φυσικά, την οικογένεια με την οποία είχαν διαφορές. Ο πληθυσμός τους ποικίλλει ανά περίοδο, αλλά ποτέ δεν αποτέλεσαν πλειοψηφία στο νησί. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα σαφώς έχουν μειωθεί, αφού η Κρήτη ταλανιζόταν από σειρά επαναστάσεων και κινημάτων και αρκετοί από τους μουσουλμάνους κατοίκους είχαν ήδη μετοικήσει στη Μικρά Ασία.¹

Το 1861 καταγράφονται στο χάρτη οι αναλογίες των πληθυσμών και παρατηρούμε μουσουλμανική πλειοψηφία μόνο στις κεντρικές περιοχές του Ηρακλείου και σε μικρές νησίδες διάσπαρτες στο νησί. Αρκετός πληθυσμός μουσουλμάνων ζούσε στις πόλεις ασχολούμενος με το εμπόριο ή με άλλα επαγγέλματα αστικού τύπου (τεχνίτες).

¹ Leonidas Kallivretakis, "A Century of Revolutions: The Cretan Question between European and Near Eastern Politics", p. 13f in Paschalis Kitromilides, *Eleftherios Venizelos: The Trials of Statesmanship*, Edinburgh University Press, 2009

η αποδοχή των μεν από τους δε σε πολύ ικανοποιητικό επίπεδο. Αφελές αλλά πειστικότατο επιχείρημα για τη γνωριμία των ελλήνων με τους τούρκους είναι και η προβολή των τουρκικών τηλεοπτικών σειρών στα ελληνικά κανάλια.

Μέσα λοιπόν στο πλαίσιο αυτό της γνωριμίας των δύο λαών και της συζήτησης για το κοινό μας παρελθόν έχουν ανοίξει δρόμοι για την επιστημονική μελέτη αλλά και για την αλλαγή στις καθημερινές αντιλήψεις του ενός για τον άλλο. Η λογοτεχνία είναι ίσως ένας πιο εύκολος δρόμος να εντοπίσουμε φαινόμενα αλλαγής νοοτροπιών. Αυτό συμβαίνει γιατί η λογοτεχνία είναι πιο άμεση, πιο ευκίνητη, πιο συναισθηματική και αποζητά ένα κοινό και μια εμπορική αποδοχή. Αν ένα λογοτέχνημα δεν εκφράζει την εποχή του δεν θα βρει αποδέκτες και κανένας συγγραφέας δεν γράφει μόνο για τον εαυτό του.

Έτσι η ενασχόληση με τους Τουρκοκρητικούς στη σύγχρονη λογοτεχνία των δύο χωρών είναι μια μόδα, μια γενικότερη τάση να μιλήσουμε για θέματα ξεχασμένα και ίσως απαγορευμένα παλαιότερα. Στην Τουρκία η τάση αυτή είναι πολύ έντονη την τελευταία δεκαετία.

Ο Μήλλας αναφέρει ότι σε αρκετά σύγχρονα τουρκικά λογοτεχνικά έργα υπάρχουν αναφορές σε μειονότητες που χάθηκαν στο χρόνο. Μιλάει για μια νοσταλγία που υπάρχει στα κείμενα αυτά για το παρελθόν η οποία όμως είναι μια γενική αίσθηση χωρίς πολλές λεπτομέρειες. Οι έλληνες παρουσιάζονται γενικά καλοί αλλά χωρίς πολλές λεπτομέρειες για τις αρετές που τους διακρίνουν. Μετά το 2000 εμφανίζεται μια ομάδα συγγραφέων που κατάγονται από μετανάστες ή πρόσφυγες στην Τουρκία. Προσπαθούν μέσα από τα κείμενά τους να διασώσουν μνήμες και να δηλώσουν μια παρουσία στη σύγχρονη κοινωνία της Τουρκίας που προσπαθεί να ομογενοποιήσει τους κατοίκους της χώρας κατά το δυνατόν. Ως παραδείγματα αναφέρει τα εξής

Zeliha Midilli – Balkan şarkisi - Saranda 2003 που αναφέρεται στη ζωή των οθωμανών στην Αλβανία .

Necati Cumali – viran dağlar- makedonya 1995 για τα «εγκαταλελειμένα » βουνά της Μακεδονίας

Yilmaz Ünlü, giritli gelin 2005 για την προσαρμογή των μουσουλμάνων προσφύγων στην Ανατολία μετά το 1923.⁴

Οι Fahrettin Cengizalp – Gözde Alkan σε άρθρο τους σχολιάζουν το μυθιστόρημα του Ahmet Yorulmaz *Kuşaklar ya da Ayvalık Yaşantısı - Γενιές ή η Ζωή στο Αϊβαλί* (1999). Ο Yorulmaz μιλά για την έλευση των Τούρκων προσφύγων στον τόπο που εγκαταλείπουν οι Ρωμιοί. Ο Yorulmaz, πρόσφυγας δεύτερης γενιάς, εστιάζει στην ανταλλαγή των πληθυσμών και στην περίοδο που την ακολουθεί, δραματοποιώντας τη δύσκολη επιβίωση και για τις δύο πλευρές. Μιλά για τουρκοκρητικούς που μεταφέρθηκαν στο Αϊβαλί.

Για τον Yorulmaz ο πόλεμος δημιούργησε επεκτατικές τάσεις στους Ρωμιούς:

Kür-Hasan, έχεις πράγματα που νοσταλγείς από την Κρήτη;

⁴ ΗΡΑΚΛΗΣ ΜΗΛΛΑΣ, Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων, Αλεξάνδρεια 2001

Βεβαίως... Όσο θυμάμαι, καίγεται το σπλάχνο μου. Το χωριό μου, από την πλευρά του ποτάμου που παίζαμε, τον κήπο μας... Ακόμη και το νερό που ήπια! Τα Χανιά που μεγάλωσα...

Κυρία Μαριγώ, ο πόνος μου είναι τόσο μεγάλος που θέλω να πω μια παλιά κατάρα για τους ανθρώπους που μας έδιωξαν από την πατρίδα μας. Θα το επαναλάβω, αλλά μη σε πειράζει, λέω γι' αυτούς- για τα παιδιά τους, για τα εγγόνια τους να ταλαιπωρηθούν σ' αυτόν τον κόσμο!

...

Λάθος είναι αυτό που σκέφτεσαι! Πρώτα, αν οι Ρωμιοί της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας δεν υποστήριζαν την Ελλάδα για να καταπατήσει τη Μικρασία με τη βοήθεια της Δύσης, κι αν δεν έβαζαν την ελληνική σημαία, δεν θα υπήρχε ανταλλαγή πληθυσμών- θα συνυπήρχαν άνετα με την ταυτότητα του χριστιανού ορθόδοξου Ρωμιού. . (σ. 199-200) ⁵

Από την ελληνική πλευρά οι αναφορές στους Τουρκοκρητικούς δεν είναι τόσο συχνές στη λογοτεχνία αλλά περισσότερο σε λαογραφικά και φιλολογικά μελετήματα. Παραδειγματικά αναφέρουμε το βιβλίο του Σταύρου Πλανάκη, Τουρκοκρητική λογοτεχνία , όπου ο συγγραφέας ανθολογεί κείμενα γραμμένα από μουσουλμάνους Κρητικούς. Στο δεύτερο μέρος ανθολογούνται 25 πεζά κείμενα. ⁶

Είναι κείμενα όχι αμιγώς λογοτεχνικά , έχουν σχεδόν όλα ιστορικές προεκτάσεις, γράφτηκαν σε εφημερίδες της εποχής, άλλα είναι επιστολές και συμφωνητικά ή προκηρύξεις. Κατά σειρά λοιπόν της ανθολόγησης προτάσσονται επιστολές όπως της χήρας Νασιπέ Χανούμης, του Μουσταφά Αφεντάκι, πωλητήρια όπως εκείνο του Ερίφ Αγά, ακολουθούν περισσότερο ιστορικά κείμενα, όπως το διάγγελμα των Μουσταφά και Νουρεντίν στους Χριστιανούς του Αμαρίου Ρεθύμνης στα 1831 με αφορμή την ανάληψη της διοίκησης της Κρήτης προσπαθώντας να τους πείσουν ότι διαφέρουν από τους Τούρκους προκατόχους τους. Όμοια προσπαθεί να καθησυχάσει τους Κρητικούς ο Μουσταφά πασάς στα 1866 με προκήρυξή του το Σεπτέμβρη προσπαθώντας να μην ξεσπάσει η Μεγάλη Επανάσταση. Όλη η ανθολόγηση των πεζών κειμένων ακολουθεί την πορεία των Οθωμανών προς την έξοδο από το νησί προϊόντος του χρόνου , όπως το κείμενο για τα γεγονότα της 12/24 Μαΐου του 1896 , για τη σφαγή των Χανίων, ομοίως και οι «τραγικοί φόννοι» και «γνώμαι τούρκων περί της καταστάσεως» στα 1899 όπου ο συντάκτης φαίνεται ευχαριστημένος από την Αυτονομία και θεωρεί ότι μπορεί να υπάρξει συνύπαρξη των δύο στοιχείων στο νησί. Ίσως εξέφραζε ευσεβή πόθο που δεν εκπληρώθηκε. Ήδη πλήθη τούρκων είχαν αυτόβουλα εκπατρισθεί στη Μ. Ασία και αλλού και δεν επέστρεψαν παρά τις

⁵ CENGIZALP Fahrettin – ALKAN Gözde , «Το Αϊβαλί του Κόντογλου και του Yorulmaz: Η προσφυγική ταυτότητα στην ελληνική και τουρκική λογοτεχνία», Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2014

⁶ ΠΛΑΝΑΚΗΣ ,Σταύρος, Τουρκοκρητική λογοτεχνία- ανθολόγιο. Μια πρώτη προσέγγιση, Χανιά 2011

προσπάθειες κάποιων σαν αυτών που γράφουν την «παλιννόστησιν των Οθωμανών» οι οποίοι θεωρούν ότι δικαιούνται να επιστρέψουν στην Κρήτη στα 1899.

Πιο λογοτεχνικό κείμενο με την αυστηρή έννοια του όρου είναι το «Κάρβουνο» του Αχμετ Αγκιν , ένα χαριτωμένο διήγημα στο οποίο ο τούρκος Αμπντάλας καίγεται στην προσπάθειά του να ζεσταθεί στο μαγκάλι του μπακάλη που σκάρωσε ένα κακόγουστο αστείο σε βάρος του προκαλώντας του έγκαυμα.

Η Ελπινίκη Νικολουδάκη επισημαίνει την παρουσία τουρκοκρητικών ηρώων στο Γ' χριστιανικό παρθεναγωγείο της Έλλης Αλεξίου, σε δεύτερους αλλά χαρακτηριστικούς ρόλους. Στο έργο εμφανίζονται 2 τουρκοκρητικοί (ένας φύλακας του σχολείου και ένας ποιητάρης) απομεινάρια της τουρκοκρατίας που με την απλοϊκότητα τους, με τον τρόπο της ζωής τους με τη σκέψη τους ξαναφέρνουν στην επιφάνεια της αφήγησης τη διάσταση της πολυπολιτισμικής κοινωνίας όπου οι απλοί άνθρωποι το αγαθό της ειρηνικής συμβίωσης το είχαν καλλιεργήσει με την αμοιβαία γνωριμία του διπλανού, τη συντροφιά και την αλληλοσυμπλήρωση.⁷

Πρέπει να σημειώσουμε όμως ότι το έργο διαδραματίζεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στο Ηράκλειο και ήδη οι μουσουλμάνοι είναι ένα «γραφικό» κάπως περιθωριοποιημένο στοιχείο της τοπικής κοινωνίας. Δεν είναι πια οι κατακτητές διοικητές του νησιού αλλά φτωχοί βιοπαλαιστές που προσπαθούν να επιβιώσουν μέσα στις συνεχείς αλλαγές που βιώνει το νησί.

Περνώντας στο κύριο μέρος θα συγκρίνουμε την παρουσίαση των τουρκοκρητικών σε δύο λογοτεχνικά έργα, ένα ελληνικό και ένα τουρκικό. Επιλέξαμε το βιβλίο της Μάρως Δούκα , Αθώοι και φταίχτες και το βιβλίο της Σαμπά Αλτινσάι , Kritimou (Girit'im benim).

ΑΛΤΙΝΣΑΙ

Το βιβλίο της Σαμπά Αλτινσάι Kritimou (Girit'im benim) του 2004 είναι αφιερωμένο σε όλους τους Κρητικούς. Είναι το πρώτο τουρκικό μυθιστόρημα που εξελίσσεται εξ ολοκλήρου στην Κρήτη και αφηγείται την ιστορία των ελληνόφωνων μουσουλμάνων κατοίκων που εκδιώχθηκαν με την ανταλλαγή του 1923. Η ιστορία βασίζεται στην οικογενειακή ιστορία της συγγραφέως η οποία αφηγείται τα γεγονότα με ειλικρίνεια, αντικειμενικότητα και νοσταλγία για μια χαμένη συνύπαρξη των λαών.

Πρόκειται για την αφήγηση της πραγματικής ιστορίας του Ιμπραήμ Γιαρμακαμάκη που πήρε το επώνυμο Αλτινσάι στα τουρκικά altın = χρυσός αφού ήταν χρυσοχόος στα Χανιά (παππούς της συγγραφέως) , ανάμεσα στα έτη 1898- 1923.

⁷ ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ-ΣΟΥΡΗ , Ελπινίκη, «Έλλης Αλεξίου Γ' Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον., σχολική κοινότητα και διαπολιτισμική εμπειρία.» Θ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ελούντα, 2001

Το βιβλίο τοποθετείται στην τουρκική συνοικία της Σπλάντζιας ακόμα και σήμερα από τις πιο ιδιαίτερες γειτονιές των Χανίων, αλλά και ως πρόσφατα από τις πιο υποβαθμισμένες . Περιγράφεται η οδός Κανεβάρο πάνω στο λόφο του Καστελλιού σαν ο βασικός εμπορικός δρόμος της πόλης και όλο το έργο διαδραματίζεται στους κοντινούς δρόμους . Σε όλο το κείμενο κυριαρχεί μια λυρική ρομαντική ερωτική διάθεση για τον τόπο, τους ανθρώπους, τα συναισθήματά τους. Οι περιγραφές αυτές διακόπτονται από σκηνές όπου περιγράφονται «πολιτικά» επεισόδια όπως η συνάντηση με το Βενιζέλο στο Θέρισσο, που ταρασσουν την ήρεμη ζωή των απλών ανθρώπων και δημιουργούν ένα κλίμα ανασφάλειας και φόβου για το μέλλον που δεν προβλέπεται ανέμελο και ανέφελο.

Το γεγονός ότι γνωρίζουμε την πορεία των τουρκοκρητικών ιστορικά και την αποχώρησή τους από το νησί , κάνει τις περιγραφές που υπάρχουν σε όλο το κείμενο να μοιάζουν με λεπτομερείς αναμνήσεις που πρέπει να διατηρηθούν στο χρόνο ώστε κανείς να μην ξεχάσει τις μυρωδιές, τους τόπους, τους ανθρώπους του αγαπημένου νησιού που δεν θα είναι για πολύ καιρό ακόμα η πατρίδα των ανθρώπων αυτών. Συχνά οι περιγραφές της πόλης είναι μελαγχολικές, τοπία πρωινά, μετά από βροχή, σαν και η πόλη να είναι θλιμμένη για κάτι που θα συμβεί.

Η συγγραφέας δίνει έμφαση στην ιστορία του παππού της και η πολιτική ιστορία περνάει σε ένα δεύτερο επίπεδο, σαν μια σειρά εμποδίων που δεν αφήνουν τους ανθρώπους να χαρούν την ειρηνική ζωή στην πατρίδα τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο περιγράφονται ήθη και έθιμα, μικρές σκηνές καθημερινής δραστηριότητας που ωραιοποιούν καταστάσεις, όπως είναι φυσικό σε ένα κείμενο γραμμένο από πρόσφυγα. Πάντα η ζωή στη χαμένη πατρίδα είναι καλύτερη.

Εντοπίζουμε αρκετές αναλυτικές περιγραφές της πόλης και των συναισθημάτων που τρέφουν οι μουσουλμάνοι κάτοικοι για αυτήν. Παραδειγματικά αναφέρουμε τις παρακάτω περιπτώσεις.

«Χανιά η πιο μεγάλη γόησσα από τις πόλεις της Κρήτης. Χανιά η ομορφιά της Κρήτης.»

«Ευτυχισμένος όποιος πεθάνει στον τόπο που γεννήθηκε. Μια ζωή απ όσο ξέρω δεν μας θέλουν εδώ . ε και λοιπόν, πήγαμε πουθενά? Ε? » ⁸

Υπάρχουν πολύ λυρικές περιγραφές του τοπίου, απηχώντας τη νοσταλγία για την πατρίδα που δεν θα είναι για πολύ καιρό ακόμα η πατρίδα του ήρωα.⁹

Γενικά εντοπίζεται μια ανησυχία και ένας φόβος για το αναπόδραστο μέλλον. Ο χριστιανός Μελέτιος λέει «στην Κρήτη όταν ο χριστιανός είναι καλά ο μουσουλμάνος δεν είναι , έτσι ανάποδες είναι αυτές οι δουλειές », και « δεν έχω τόπο να σταθώ

⁸ [ΑΛΤΙΝΣΑΪ, Σαμπά](#) ., *Κρήτη μου*, μτφρ. Νίκη Σταυρίδη, Κέδρος, Αθήνα 2008, σελ.13 και 45.

⁹ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ. 76.

ανάμεσα σε δύο κόσμους ότι μ απέμεινε , τόπος είτε πατρίδα είναι το μνήμα μου μονάχα ένα μνήμα.»¹⁰

Μέσα από την οικογενειακή ιστορία της Αλτινσάι, αντλούμε έμμεσες πληροφορίες για έθιμα των μουσουλμάνων της Κρήτης, για κοινά έθιμα και γιορτές, για το χριστιανικό Πάσχα, για τη μουσουλμανική κηδεία, για το μουσουλμανικό γάμο, όπου ο γαμπρός Ιμπραήμ αποκαλείται και Αβραμάκης. Για φαγητά και ποτά, όπου ο Ιμπραήμ πίνει ρακή.¹¹

Επίσης αντλούμε αρκετές πληροφορίες για τα επαγγέλματα και την καθημερινότητα των τουρκοκρητικών. Επιβεβαιώνει ότι πρόκειται πια για τεχνίτες και απλούς βιοπαλαιστές και γίνεται περιγραφή των καταστημάτων.¹²

Υπάρχουν αναφορές για τη γλώσσα των τουρκοκρητικών.

Κρητικές λέξεις που χρησιμοποιούν οι μουσουλμάνοι , καλημέρα, πότοκο (απότοκος), μελίτακας, μωρέ, παιδί μου, παππούς, ριφάτσι, μυζήθρα, στιβάνια, βρούβες, κουτσομούρες, σουμάδα, τσουρέκι, κολοτσύθες και διατηρούνται στο τουρκικό κείμενο.¹³

Ο Ιμπραήμ περιγράφεται ως ένας πολύ όμορφος 18χρονος Κρητικός που φορά την κρητική βράκα και έχει τα τυπικά κρητικά χαρακτηριστικά.¹⁴

Ας τυλίξουν οι άντρες μουσουλμάνοι ένα μαύρο μαντίλι στο κεφάλι όπως οι χριστιανοί, έχουμε και εμείς πένθος. Τι τα θέλουμε τα άσπρα?

Υπάρχουν διάσπαρτες αναφορές για τις σχέσεις των γυναικών και την κοινή ζωή τους. Οι τουρκάλες επικαλούνται την Παναγία στον τοκετό.

Η προσευχή ήταν η μόνη φράση που ήξερε στα τουρκικά. Έγραφε στα ελληνικά με αραβικούς χαρακτήρες.¹⁵

Όταν περνάει η Αλτινσάι στα πολιτικά γεγονότα το κάνει με διάφορα τεχνάσματα ώστε να μην ξεφύγει πολύ από την οικογενειακή της ιστορία. π.χ. όταν τα πολιτικά νέα πριν τους βαλκανικούς περνούν σαν άσκηση ανάγνωσης της Φάτμα.¹⁶

Οι γνώμες των τουρκοκρητικών για τα πολιτικά γεγονότα παρουσιάζονται σε διάφορα σημεία του κειμένου. π.χ. Σε συζήτηση τουρκοκρητικών εμπορών «πάει η Κρήτη γιε μου... Δεν πάει πουθενά μην μιλάς έτσι.»¹⁷

¹⁰ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ. 377.

¹¹ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ. 60, 93, 108,189-190, 204.

¹² ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ.12, 30.

¹³ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ.47.

¹⁴ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ. 18.

¹⁵ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ. 96, 310.

¹⁶ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ. 302.

Γενικά πολιτικά περιγράφεται μια τεταμένη ατμόσφαιρα όπου απαιτείται αυτοσυγκράτηση από όλους αφού η παραμικρή αναταραχή μπορεί να προκαλέσει μεγάλες εκρήξεις ανάμεσα στις δύο κοινότητες.

Ο πρώτος τουρκοκρητικός που λέει «εγώ θα φύγω για την Ανατολή. Ο βίος έγινε αβίωτος εδώ πέρα». Περιγράφει τη Σμύρνη ως τόπο εγκατάστασης.

«Μοιάζει με τον τόπο μας...ο αέρας της και το νερό της. Είναι πλούσιος τόπος μπορούμε να πάμε». Οι φίλοι του λένε «μην πας εκεί ούτε τη γλώσσα τους δεν ξέρεις».¹⁸

Σε πολιτική συζήτηση «οι χριστιανοί δεν αγωνίζονται για να αποκτήσουν την ανεξαρτησία τους, Αγωνίζονται για την υπεράσπιση της γης τους, Αλλά τίνος είναι αυτή η γη? Μήπως δεν είναι και δική μας? Όλοι ήρθαμε και εγκατασταθήκαμε από άλλα μέρη στην Κρήτη. Που ξέρουν ποιος είναι περισσότερο Κρητικός?»¹⁹

Εκφράζονται απόψεις υπέρ της ανεξαρτησίας της Κρήτης ώστε οι κάτοικοι να είναι ελεύθεροι και να μην είναι υπήκοοι ούτε του οθωμανού σουλτάνου ούτε του έλληνα βασιλιά. Οι τουρκοκρητικοί σε διάφορα σημεία αναφέρουν ότι η διαμάχη Γεωργίου-Βενιζέλου σίγουρα θα τους ζημιώσει αφού θα βρεθούν εν μέσω διασταυρούμενων πυρών και όποιο και αν είναι το αποτέλεσμα αυτοί θα υποφέρουν.

«τώρα εσείς γίνετε Τούρκοι και εμείς Έλληνες». Ο χριστιανός προειδοποιεί τον τούρκο γείτονά του, αλλά οι σχέσεις είναι εντελώς προσωπικές μέσα στο κείμενο σπάνια γίνονται αναφορές σε γενικότερες διακοινοτικές σχέσεις.²⁰

Όταν ξεσπούν ταραχές μέσα στα σπίτια είναι προετοιμασμένοι για να αμυνθούν, άρα δεν ήταν κάτι πρωτόγνωρο.

Στην κρητική εθνοσυνέλευση του 1910 ομιλία του βουλευτή Ραγκίπ Μπέη και γεγονότα που δείχνουν τη δυσχερή θέση των μουσουλμάνων βουλευτών μέσα στην Κρητική Βουλή.²¹

Δημιουργείται σύλλογος για την αυτοπροστασία των μουσουλμάνων και των περιουσιών τους, ακόμα και σε περιπτώσεις μετοίκησης στην Ανατολή. Περιγράφεται η προοδευτική αποχώρηση των μουσουλμάνων από τις αγροτικές περιοχές προς τις πόλεις.

Καταγράφονται διαμαρτυρίες για την έλλειψη οθωμανού καδή που θα τελεί τους γάμους των μουσουλμάνων. Η παρουσία μουσουλμάνων αξιωματούχων μειώνεται

¹⁷ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ.23-24.

¹⁸ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ. 41.

¹⁹ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ 142.

²⁰ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ 149, 180-183, 206.

²¹ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ 216, 224.

συνεχώς και περιγράφεται η θέση των μουσουλμάνων κατά τους βαλκανικούς πολέμους.²²

Καταγράφεται ένοπλη σύγκρουση χριστιανών – μουσουλμάνων στη Σπλάντζια όταν ενώθηκε η Κρήτη με την Ελλάδα. Υποστηρίζεται ότι οι τουρκοκρητικοί υποφέρουν εξ αιτίας της ήττας των ελλήνων στη Μικρά Ασία. Συμβουλές επιβίωσης προς τους μουσουλμάνους γράφονται στην εφημερίδα.

Για τις ταραχές που ξεσπούν θεωρεί περισσότερο υπεύθυνους έλληνες στρατιώτες λιποτάκτες από το μέτωπο, παρά τους ντόπιους χριστιανούς.

Όταν πια τα γεγονότα έχουν κριθεί από αποφάσεις ξένων παραγόντων εμφανίζεται το δεδομένο της ανταλλαγής και καταγράφονται σκέψεις και αντιδράσεις των ηρώων.

Ο Ραγκίπ μπέης πηγαίνει να βοηθήσει ως γιατρός στον πόλεμο της Ανεξαρτησίας.

«Εμείς οι Τούρκοι αυτοί που ζούμε εκεί και αυτοί που είμαστε εδώ γινόμαστε έθνος μέσα από αυτόν τον πόλεμο.»²³

Υπάρχουν αντιδράσεις στην ανακοίνωση της ανταλλαγής... «Που θα πάμε?» και σκέψεις για την εγκατάσταση στην Ανατολή. Από εδώ και μετά η συγγραφέας μιλάει για Τουρκία.

Οι τουρκάλες καθαρίζουν τα σπίτια πριν φύγουν, συχνό μοτίβο και στους έλληνες μικρασιάτες π.χ. στο ημερολόγιο της Αγγέλας Παπάζογλου.²⁴

Βέβαια οι σκηνές της αποχώρησης είναι συναισθηματικές, αλλά ειρηνικές. Η οικογένεια πηγαίνει εκδρομή για να δει τα Χανιά από ψηλά, βγάζουν φωτογραφία στολισμένοι με τα καλά τους...αντίθετα με τους έλληνες μικρασιάτες.

ΔΟΥΚΑ

Το έργο τοποθετείται στο 2002 και ο βασικός ήρωας ο Αρίφ Καούρ είναι απόγονος τουρκοκρητικών, που ζει στο Λονδίνο. Αφηγείται πρωτοπρόσωπα με μορφή επιστολής, σαν να θέλει να περιγράψει ότι βλέπει σε ένα πρόσωπο που δεν είναι παρόν, αρχικά στην αγγλίδα σύντροφό του και αργότερα στο γιό του που ζει στη Γερμανία.

Ο ήρωας προσπαθεί να εντοπίσει τα τζαμιά της πόλης, για να προσανατολιστεί στο χώρο βασιζόμενος σε αφηγήσεις του παππού και του πατέρα του. Όμως πολλά ισλαμικά μνημεία των Χανίων άλλαξαν χρήσεις πριν τελικά κατεδαφιστούν. Η σχεδόν φωτογραφική περιγραφή των δρόμων των Χανίων, είναι αρκετά οικεία και

²² ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ 277 και 319-321.

²³ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ 360.

²⁴ ΑΛΤΙΝΣΑΪ, σελ 325-26, 338-342, 365, 383, 390.

πληροφοριακή για τους αναγνώστες που κατάγονται από τα Χανιά αλλά είναι μάλλον κουραστική για όποιον δεν έχει άμεση γνώση της πόλης.²⁵

Μέσα στο ημερολόγιο του παππού περιγράφονται οι εμπορικές συνοικίες των Χανίων και τα καταστήματα, που ο ήρωας προσπαθεί να ταυτίσει στο σημερινό ιστό της πόλης. Η συγγραφέας σχολιάζει αρκετά δηκτικά την έλλειψη φροντίδας για τα κτίρια αλλά και για την παρουσίαση του παρελθόντος της πόλης από τους σημερινούς κατοίκους της. Γίνεται αναφορά στον καθεδρικό ναό στο Καστέλλι και στην τύχη του. Υπάρχει περιγραφή του μουσουλμανικού νεκροταφείου, της συνοικίας Κουμ καπί, όπου κατοικούν αφρικανοί μουσουλμάνοι σε μια εντελώς υποβαθμισμένη περιοχή και των δερβίσικων τεκέδων στα Χανιά.²⁶

Η οικογένεια του ήρωα είναι μεγαλοαστική, με οικονομική άνεση και ευρωπαϊκή παιδεία και συνήθειες.

Σημειώνουμε ότι και τα δύο έργα τοποθετούνται κυρίως στο χειμώνα, και οι δύο συγγραφείς θεωρούν ότι η πόλη είναι πιο όμορφη την εποχή αυτή.

Η συγγραφέας περιγράφει τη διαδικασία εκσυγχρονισμού της πόλης και των αλλαγών που παρατηρεί και καταγράφει στο ημερολόγιό του ο παππούς του ήρωα, που είναι, ως έμπορος, υπέρμαχος των αλλαγών και των μεταρρυθμίσεων που θα φέρουν πρόοδο και ευημερία σε όλους τους κατοίκους. Έχει επαφές με υψηλά πρόσωπα και μπορεί να εκφράζει πολιτική άποψη για τα γεγονότα. Αυτό συμβαίνει σε αρκετά σημεία του κειμένου όπου μέσα από την παράθεση των διεθνών εξελίξεων, αποκαλύπτονται και οι σκέψεις του παππού για το μέλλον των τουρκοκρητικών.

Αναφέρονται οι ταραχές και οι σφαγές του 1896 σαν ορόσημο για τις σχέσεις των δύο κοινοτήτων «μήπως η κρητογενιτσαριά που ταλάνιζε το νησί δεν είχε να κάνει μόνο με το θρησκευτικό φανατισμό αλλά και με του Κρητικού, χριστιανού ή μουσουλμάνου τον ασίθιμο χαρακτήρα». Αργότερα ο παππούς διάβαζε στις κρητικές εφημερίδες για σφαγές, ζωοκλοπές, απαγωγές, αναμεταξύ τους τώρα χριστιανοί εναντίον χριστιανών.

Υπάρχει σχόλιο για τις ευρωπαϊκές ανήθικες συνήθειες που ήρθαν στο νησί (θέατρο), και για την ενδυμασία και τη θέση των γυναικών στο δημόσιο χώρο.²⁷

Ο παππούς συνοδεύει τη σύζυγό του σε δημόσιο θέαμα, ντυμένη ευρωπαϊκά για πρώτη φορά. «Πρώτη φορά θα έβγαινε με λαμέ γοβάκια και τουαλέτα βελούδινη στο πλευρό του αντρός της και έλαμπε στολισμένη». Τελικά η γιαγιά επιστρέφοντας στο σπίτι φορά ξανά τη μουσουλμανική ενδυμασία και δηλώνει, «στο χωριό μου

²⁵ ΔΟΥΚΑ, Μάρω, *Αθώοι και Φταίχτες*, Κέδρος, Αθήνα 2004, σελ.12.

²⁶ ΔΟΥΚΑ, σελ. 13, 18, 100, 450.

²⁷ ΔΟΥΚΑ, σελ 29-30.

χριστιανές ή μουσουλμάνες μαντιλοδεμένες είμαστε. Εγώ θ' αποφασίσω πως θα ντύνομαι». Ο παππούς υποχώρησε «αλλά δεν θα κουκουλωθείς είτε, το πρόσωπό σου θέλω να φαίνεται».

Το ζευγάρι μαθαίνει οθωμανικά με δάσκαλο, προετοιμαζόμενοι για την μετοίκηση στην Τουρκία «θα μας χρειαστούν, κάτι να ξέρουμε, μουγκοί θα πάμε?»

Όταν ο παππούς Χουσεΐν Καουζαρντέ φόρεσε ευρωπαϊκά ρούχα η μάνα του άρχισε να στηθοκοπείται και να τσιρίζει γοερά, αποκαλώντας τον φραγκοφορεμένο ψαλιδόκωλο. Η οικογένεια μετακομίζει στην αρχοντική συνοικία της Χαλέπας κοντά στα ξένα προξενεία και αποκόπτεται από τις μουσουλμανικές συνοικίες.²⁸

Το βιβλίο της Δούκα κινείται ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, αναμοχλεύοντας ιστορικές πληροφορίες για τα Χανιά, και ιστορίες από το παρελθόν παλαιών μεγάλων οικογενειών της πόλης. Η ατμόσφαιρα που δημιουργεί είναι αρκετά ειρωνική, μυστικοπαθής και απηχεί όλα τα taboο και τις αντιλήψεις μιας επαρχιακής πόλης που ζει ένα παρόν ανάξιο του μακρινού παρελθόντος της. Η συμμετοχή των τουρκοκρητικών είναι πολύ έμμεση, αφού στα πρώτα μέρη του βιβλίου δεν έχει γίνει η σύνδεση του βασικού ήρωα με τις μεγαλοαστικές οικογένειες της πόλης και τα μυστικά τους.

Ο τουρκοκρητικός Αρίφ επιστρέφει ως ερευνητής του BBC για τα μουσουλμανικά μνημεία της πόλης και παράλληλα αναζητά τους συγγενείς του. Ξετυλίγεται το μυστικό για την «απαγωγή» της μουσουλμάνας Αισέ που παντρεύεται χριστιανό και μένει στα Χανιά ενώ η υπόλοιπη οικογένειά της φεύγει για την Ινσταμπούλ. Η Αισέ γίνεται χριστιανή, αλλά μετά από δέκα χρόνια τη σκοτώνει ο άντρας της.²⁹

Ως μορφωμένος ο παππούς Χουσεΐν στο κείμενο της Δούκα έχει μια πιο ευρεία αντίληψη για τα πολιτικά γεγονότα και τις αιτίες τους και εκφράζει συχνά απόψεις.

Σε συζήτηση του παππού με χριστιανό φίλο του για το μέλλον της Κρήτης και τα κοινά έθιμα των δύο κοινοτήτων, πάλι η ειρηνική συνύπαρξη εντοπίζεται σε προσωπικές σχέσεις και όχι σε ευρύτερα πλαίσια. Και εδώ τα πολιτικά γεγονότα καταγράφονται σύντομα και συνήθως μέσα από τις σκέψεις των ηρώων του κειμένου.

Σε συζητήσεις μετά τα γεγονότα του 1897, μιλούν για τα δικαιώματα των χριστιανών και των μουσουλμάνων «Και ο Τούρκος? Δεν είναι άνθρωπος αυτός? Δεν έχει δικαιώματα?»

Ανησυχούν για την εισβολή ξένων εταιρειών στην οικονομία της Κρήτης και τις συνέπειες για τους μικρούς τοπικούς βιοτέχνες. Γενικότερα οι ήρωες έχοντας άλλο οικονομικό και μορφωτικό υπόβαθρο μπορούν να κατανοήσουν τις διεθνείς οικονομικές και πολιτικές εξελίξεις και κάπως να προετοιμάσουν το μέλλον τους. Οι

²⁸ ΔΟΥΚΑ, σελ 131.

²⁹ ΔΟΥΚΑ, σελ 169-170.

ήρωες της Αλτινσάι είναι απλοί λαϊκοί άνθρωποι που φέρονται έρμαιοι των καταστάσεων τις οποίες ούτε ελέγχουν ούτε κατανοούν.³⁰

Σημειώνονται σκέψεις για τη λογοτεχνία και τον πολιτισμό των τουρκοκρητικών. Εκφράζονται παράπονα ότι δεν έχουν αφήσει τόσα έργα ώστε να γίνεται αισθητή η παρουσία τους και πάλι τονίζεται ο φόβος των μουσουλμάνων για το μέλλον και η πεποίθησή τους ότι οι χριστιανοί δεν θα τους προστατέψουν όποια φιλική προσωπική σχέση και να έχουν μαζί τους.³¹

Μέσα στη γενική αναμόρφωση της πόλης το 1908, σημειώνονται απελάσεις μουσουλμάνων αφρικανών ως επικίνδυνων για τη δημόσια τάξη. Αρκετοί επιφανείς μουσουλμάνοι ήδη έχουν μετοικήσει. Κανείς σπουδαγμένος μουσουλμάνος δεν τολμούσε να φανταστεί τον εαυτό του να σταδιοδρομεί στην Κρήτη. «Θα ρθει καιρός που οι χριστιανοί θα τα θέλουν όλα. Δεν θωρείς πόσο λιγοστέψαμε? Άδειασε η Κρήτη από μας, άλλοι σκοτωμένοι άλλοι ξενιτεμένοι, μια φούχτα απομείναμε. Το όνομα του κράτους μας οθωμανικό, αλλά τουρκική η γλώσσα μας, τουρκική η σκέψη μας, τούρκος δεν είναι πια μόνο ο χωριάτης της Ανατολίας αλλά και εγώ ο βενετοκρητικός.»³²

Ο παππούς δείχνει στον εγγονό τα όπλα, τη λύρα και τα ρούχα που έφερε από την Κρήτη. Αναφέρεται σε μουσουλμάνους λυράρηδες και χορευτές. Αναφέρει ότι από μικρός έμαθε οθωμανικά στο ιεροδιδασκαλείο αλλά η μάνα του τον νανούριζε και του έλεγε παραμύθια στα ελληνικά.³³

Αναφέρεται ότι οι μουσουλμάνοι δεν είχαν πολλές επαφές με τους εβραίους των Χανίων.³⁴

Σε άρθρα εφημερίδων για την ανταλλαγή, η καθυστέρηση της αποχώρησης των μουσουλμάνων προκαλεί τη δίκαιη αγανάκτηση του αστικού προσφυγικού πληθυσμού. «Τα Χανιά πρέπει να καθαρίσουν».

Επίσης γίνεται αναφορά στη μετοίκηση κρητικών μουσουλμάνων στο Λίβανο και τη Συρία το 19^ο αιώνα ως απότοκος των επαναστατικών κινημάτων των χριστιανών.³⁵

Ο ήρωας σχολιάζει την περίοδο των μεταρρυθμίσεων στο οθωμανικό κράτος μετά το 1856 όπου επιτράπηκε η οικοδόμηση νέων εκκλησιών (μητρόπολη Χανίων) και αρκετοί μουσουλμάνοι ξαναέγιναν χριστιανοί αφού πίστεψαν στις εξαγγελίες περί ισότητας λαών και θρησκειών.³⁶

³⁰ ΔΟΥΚΑ, σελ 63,70, 109, 182-183..

³¹ ΔΟΥΚΑ, σελ 188 -190, 201.

³² ΔΟΥΚΑ, σελ 230, 251.

³³ ΔΟΥΚΑ, σελ 326.

³⁴ ΔΟΥΚΑ, σελ 322.

³⁵ ΔΟΥΚΑ, σελ 330, 417.

³⁶ ΔΟΥΚΑ, σελ 379-380.

Το εύρημα της Δούκα να κινεί την αφήγησή της παράλληλα στο παρελθόν και το παρόν, της δίνει τη δυνατότητα να καταγράφει τις συνέπειες κατά κάποιο τρόπο των γεγονότων του παρελθόντος στο σήμερα. Έτσι μεταφέρει απόψεις και γνώμες σημερινές για τις σχέσεις των δύο λαών. Π.χ.

Γίνονται υποτιμητικά σχόλια των χριστιανών για τους μουσουλμάνους. «Είναι ικανοί να σφάζουν να ξεριζώνουν καρδιές να ρουφούν το ναργιλέ και να αποχαυνώνονται με τις γυναίκες στο χαρέμι.»³⁷

Αναφέρει την ιστορία της οικογένειας που από το 1916 έχει εγκατασταθεί στην Ιστανμπούλ άρα έχει αποφύγει όλη την ταλαιπωρία της ανταλλαγής.

Αναφέρεται είδηση του 1908 για την τιμωρία χριστιανών που χλεύασαν μουσουλμάνο ιερέα. Τα προσχήματα τηρούνται γιατί η παραμικρή αναταραχή μπορεί να προκαλέσει χειρότερα επεισόδια.

«Αυτός που φεύγει και αναγκάζεται να ξεριζωθεί, αναμφίβολα ζημιώνεται» σχόλιο για τις ανταλλάξιμες περιουσίες και την καταπάτησή τους από χριστιανούς πολιτικούς και οικονομικούς παράγοντες. Εδώ η Δούκα τονίζει την ενοχή της πόλης, τα κρυμμένα μυστικά, τη σιωπή και την εκμετάλλευση των μικρασιατών προσφύγων από τους ντόπιους.³⁸

Καταγράφονται στερεοτυπικές γνώμες των Τούρκων για τους Έλληνες. Οι προκαταλήψεις συνεχίζονται «τη μια θέλω να σ' εμπιστευτώ, να σου ανοίξω την καρδιά μου και την άλλη λέω σε Τούρκο θ' ανοιχτώ?»

Ηλικιωμένοι Τούρκοι θυμούνται τα Χανιά και λένε χρόνια μετά «γίνεται να ξυπνήσω ένα πρωί και να μην υπάρχουν στο κεφάλι μου τα Χανιά?»

«Η ανατροπή θα ήταν αν ο έλληνας είχε αγαπήσει καμιά αγράμματη, φτωχούλα μουσουλμάνα από τη Σπλάντζια και όχι την γαλλοθρεμμένη καλλονή Αισέ, που ο αδερφός της ζούσε στην Αυστρία.»

«πάτε να μας εμφανίσετε βάνδαλους που δεν εκτιμούμε τα αριστουργήματα που μας αφήσατε? Τι μας αφήσατε? Μιναρέδες, βρυσάλια, ένα τζαμί. Ότι ωραίο υπήρχε στα βενετικά Χανιά εσείς το κουρσέψατε. Εσείς δεν κάνατε τις εκκλησίες τζαμιά? Και μας ζητάτε και τα ρέστα? »³⁹

Ο Αρίφ ανακρίνεται από την αστυνομία ως κατάσκοπος αλλά σε σχεδόν φιλικό τόνο. Η όλη συζήτηση είναι κάπως διερευνητική και ελάχιστα υπηρεσιακή και σοβαρή.

Σημαντικό μέρος της αφήγησης αποτελούν και οι προσωπικές αναμνήσεις και σκέψεις του Αρίφ. Π.χ.

³⁷ ΔΟΥΚΑ, σελ 38.

³⁸ ΔΟΥΚΑ, σελ 219-221.

³⁹ ΔΟΥΚΑ, σελ 394, 481, 508.

Ο ήρωας αναρωτιέται. «Ο τρίτος ή ο τέταρτος προπάππους μου ήταν ο χριστιανός που αλλαξοπίστησε. Τόσο βαθύ το ρίζωμα, τόση και η νοσταλγία.»

Σε παιδικά παραμύθια που ακούει ο ήρωας από τη γιαγιά του υπάρχουν ιστορίες από τα Χανιά. Ο ήρωας δεν έχει δικές του αναμνήσεις από την πόλη, οπότε προσπαθεί να αναπλάσει τον κόσμο των παππούδων του και σ' αυτό αποσκοπούν και οι τόσες αναλυτικές περιγραφές του τόπου. Η όλη του προσπάθεια αποπνέει μια αγωνία να ξαναενταχθεί στο χώρο. Η γιαγιά λέει στον εγγονό για τον παράδεισο από όπου εκδιώχθηκαν αναπολώντας γεύσεις και μυρωδιές, «να πας κάποτε εκεί, οι καιροί αλλάζουν, να πας να δεις με τα μάτια σου».⁴⁰

Κατά την περιδιάβασή του στην πόλη ο Αρίφ ανακαλεί ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν σε κάθε σημείο της πόλης. Τα γεγονότα αυτά κυρίως είναι επεισόδια ανάμεσα σε μουσουλμάνους και χριστιανούς ή γεγονότα που οδηγούν στην Ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα.

Η οικογένεια έχει μεταφέρει στην Τουρκία, βιβλία για την Κρήτη, χαλκογραφίες, χάρτες και κιλίμια κρητικά. (φαίνεται ξανά η διαφορά με την οικογένεια της Αλτινσάι).

Περιγράφεται η κοινή αντίδραση των τουρκοκρητικών κατά της Αιγυπτιοκρατίας. «Όλοι είμαστε Κρητικοί.» Οι μουσουλμάνοι φεύγοντας παίρνουν το ιερό τους σπαθί από το Χουνκιάρ τζαμί, όπως οι χριστιανοί έφερναν εικόνες από τη Μικρά Ασία. Αναλυτική περιγραφή της Σπλάντζιας και της γιορτής του Μπαιραμιού.

«Ο πατέρας μας γεννήθηκε στα Χανιά. ε και ? και η μάνα μας στη Σαλονίκη. Και πάνω από 2 εκατομμυρίων ελλήνων οι γιαγιάδες και οι παππούδες γεννήθηκαν στην Τουρκία. .Αυτά τα ξέρουμε, είναι γραμμένα. Παρακάτω... υπάρχει παρακάτω?»⁴¹

Πολύ ενδιαφέρον είναι ο τρόπος που η Δούκα χειρίζεται το θέμα των σχέσεων του Αρίφ με τους έλληνες συγγενείς του. Οι Χανιώτες ανησυχούν ότι ο τούρκος ήρθε να διεκδικήσει μερίδιο της περιουσίας. Αναφέρονται σ αυτόν ως ο ξένος, ο ξενομπάτης.

Ο τούρκος επισκέπτης όταν έρχεται σε επαφή με τους συγγενείς του σπεύδει να τους καθησυχάσει ότι δεν διεκδικεί τίποτα από την περιουσία τους.

Στη συζήτηση των συγγενών η ελληνίδα Ελεονώρα ζητά από τον Αρίφ να της εξηγήσει κάποιες τουρκικές λέξεις που θυμάται από τη γιαγιά της και αυτός της εξηγεί γιατί έμαθε καλά ελληνικά αφού ο παππούς του επέμενε να διατηρήσουν τη γλώσσα τους ακόμα και όταν ζούσαν στην Ιστανμπούλ.

Η συνάντηση των συγγενών είναι όπως είναι φυσικό αμήχανη. Προσέχουν να μην θίξουν θέματα ευαίσθητα ούτε πολιτικά, αλλά ούτε και οικογενειακά και παραμένουν

⁴⁰ ΔΟΥΚΑ, σελ 128,141, 204.

⁴¹ ΔΟΥΚΑ, σελ 27,33, 59, 458.

σε μια τυπική ευγενική συναναστροφή. Είναι η αυτονόητη αμηχανία ανάμεσα σε έλληνες και τούρκους που πρέπει να συνυπάρξουν χωρίς να προσβάλλει ο ένας τον άλλο, αν και έχουν εντελώς διαφορετική γνώμη και γνώση για όσα έχουν συμβεί στο παρελθόν.

Ο αστυνόμος λέει «η οικογένεια των τούρκων ετοιμάζει επανάκαμψη. Να βρεις τρόπο να τον αποθαρρύνεις να του δώσεις να καταλάβει ότι η Κρήτη λευτερώθηκε, Κύπρο πάνε να την κάνουν οι μαμελούκοι?»

«Έχουν αρχίσει τελευταία να καταφθάνουν απόγονοι τουρκοκρητικών με οργανωμένα γκρουπ, ας τρεχοβολούν οι δημαρχιακοί με δείπνα και συνεστιάσεις, ας περισσεύει το αίσθημα και η νοσταλγία ...ποιον κοροϊδεύουν? πραγματική φιλία δεν μπορεί να υπάρξει, όπως ποτέ δεν είχε υπάρξει.»⁴²

Στα τελευταία μέρη του βιβλίου οι αναφορές στους τουρκοκρητικούς είναι ελάχιστες και εντάσσονται είτε σε περιγραφές παιδικών αναμνήσεων του παππού (πανηγύρι των χαλικούτηδων) είτε σε αναλύσεις της διεθνούς πολιτικής κατάστασης που θα οδηγήσει τους τουρκοκρητικούς να φύγουν από το νησί, και τις γενικότερες ελληνοτουρκικές σχέσεις. Επαναλαμβάνονται σειρά στερεοτυπικών απόψεων για τους Τούρκους (αμορφωσιά, έλλειψη ευρωπαϊκής κουλτούρας, πονηριά). Επίσης αποκαλύπτονται τα οικογενειακά μυστικά που όμως δεν αφορούν το θέμα της παρούσας εργασίας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Λήδα Καζαντζάκη σημειώνει συγκρίνοντας τα δύο βιβλία.

Η ελληνίδα Μάρω Δούκα και η τουρκάλα Σαμπά Αλτίνσαϊ προσπαθούν αμφότερες να ανασύρουν από τη λήθη την ιστορία των Τουρκοκρητικών. Χρησιμοποιώντας ως κεντρική σκηνή την πόλη των Χανίων και χρωματίζοντας τη γλώσσα τους με λέξεις από τη κρητική ντοπιολαλιά. Ανιχνεύοντας αμφότερες, με τη βοήθεια δύο μουσουλμάνων Κρητών, έναν κόσμο που σβήστηκε βίαια μέσα στη δίνη της κατάρρευσης της οθωμανικής αυτοκρατορίας και των επαναστάσεων στα Βαλκάνια, ως τραγική απόληξη της μικρασιατικής καταστροφής. Οι δύο αυτές φιγούρες μοιάζουν σε μια πρώτη ανάγνωση να συνδέονται εκλεκτικά με κοινά γνωρίσματα, όπως η ευαισθησία και η διαλλακτικότητα που οφείλεται και στην κοινή ενασχόλησή τους με το εμπόριο – και τους χαρίζει την ικανότητα να αποδέχονται το διαφορετικό ως στοιχείο του εαυτού τους αλλά και του διπλανού τους.⁴³

⁴² ΔΟΥΚΑ, σελ 308, 445, 567.

⁴³ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ, Λήδα, *Στα ίχνη της ιστορίας των Τουρκοκρητικών, με τη ματιά μιας ελληνίδας και μιας τουρκάλας*, "Η Αυγή", 18.4.2009

Προσωπικά θεωρώ ότι η ενασχόληση με τους τουρκοκρητικούς στο έργο της Δούκα, που δίνει και ένα παροντικό επίπεδο στην αφήγησή της, παρουσιάζει και μια ενοχή της σύγχρονης πόλης για το χαμένο παρελθόν. Αυτοί που έμειναν στα Χανιά κουβαλούν μια συλλογική ενοχή για αυτούς που έφυγαν. Αυτό το βιώνει ακόμα η πόλη και μου είναι προσωπικά οικείο αφού σαν παιδί και νέος δεν θυμάμαι ΠΟΤΕ να μας μίλησε κανείς για τους κατοίκους της πόλης που δεν υπάρχουν πια (μουσουλμάνοι, εβραίοι). Μόνο λίγοι μελετητές και ντόπιοι ιστορικοί ασχολήθηκαν και ασχολούνται με κείμενα και μνημεία της οθωμανικής περιόδου των Χανίων. Το ίδιο συναίσθημα της ενοχής απηχούν και τα κείμενα του Ιωάννου όταν αναφέρεται στη Θεσ/νίκη.

Θεωρώ ως βασικό σημείο σύγκρισης των δύο έργων ότι η Δούκα απευθύνεται σε ένα κοινό που γνωρίζει τα Χανιά, το παρελθόν και το παρόν τους. Το κείμενό της είναι γεμάτο ειρωνική διάθεση για το παρόν της πόλης και σχόλια και υπονοούμενα που μόνο ένας ντόπιος μπορεί να καταλάβει. Π.χ. η όλη συζήτηση για την παραλία των Αγίων Αποστόλων. Αυτό θεωρώ το βασικό μειονέκτημα του βιβλίου που περιορίζει το κοινό που πραγματικά θα το κατανοήσει στους χανιώτες αναγνώστες του.

Η πολυεπίπεδη αφήγηση είναι δείγμα συγγραφικής ικανότητας και τέχνης, αλλά σε πολλά σημεία αφήνει αναπάντητα ερωτήματα και αγγίζει ακροθιγώς τόσα θέματα που είναι αδύνατον να εμβαθύνει σε όλα.

Αντίθετα το κείμενο της Αλτινσάι είναι πιο γενικόλογό, περιγράφει μια οικογενειακή ιστορία που θα μπορούσε να έχει συμβεί και αλλού και να αφορά ένα ευρύτερο κύκλο ανθρώπων με παρόμοιες εμπειρίες. Είναι μια πιο απλή ιστορία με αρχή, μέση και τέλος.

Η Αλτινσάι όπως οι έλληνες μικρασιάτες δίνει μια ωραιοποιημένη εικόνα του παρελθόντος. Θυμάται τη χαμένη πατρίδα της οικογένειάς της με νοσταλγία και δίνει σχεδόν παραμυθιακές εικόνες ειρηνικής συνύπαρξης, όπως κάνουν και αρκετοί έλληνες που εκδιώχθηκαν από τη Μικρά Ασία (Βενέζης, Σωτηρίου, Πολίτης, Ιορδανίδου, κ.α.)

Κλείνοντας και απηχώντας τις αντιλήψεις για τις σχέσεις των δύο λαών σήμερα αλλά και στο παρελθόν εντοπίσαμε σε ένα τουρκικό ιστολόγιο για την Κρήτη, ανάμεσα σε φωτογραφίες από το σήμερα και το χτες του νησιού και σε παραδοσιακές κρητικές συνταγές την παρακάτω ανεκδοτολογική συνομιλία ⁴⁴

- Τούρκος είσαι Μουσταφά ?
- Τούρκος είμαι μα την Παναγιά !

“ Sen Türk müsün Mustafa?

-Kutsal Meryem Ana üstüne yemin olsun ki Türküm.”

Και την παρακάτω μαντινάδα που απηχεί το πνεύμα της ειρηνικής συνύπαρξης των λαών...

“Ο idyos Theo’s ma sepepse Turkaça çe Romya’ça,
Yafto prepi na agapistusame, San imzstone aderfaça.”

Ο ίδιος θεός μας έπεψε, Τουρκάκια και Ρωμιάκια
γι’ αυτό πρέπει ν’ αγαπιστούσαμε, σαν να μ(α)στονε αδερφάκια.

Προσέξτε στην τουρκοκρητική φράση την απόδοση της κρητικής κατάληξης τς με το ακριβές αντίστοιχο τουρκικό γράμμα ς.

- Aynı Tanrı gönderdi bizleri, Türkçükler ve Rumcuklar,
- Ondan sevişmeliyiz sanki kardeşmişiz’cesine.....

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

[ΑΛΤΙΝΣΑΪ, Σαμπά](#) ., *Κρήτη μου*, μτφρ. Νίκη Σταυρίδη, Κέδρος, Αθήνα 2008

ΔΟΥΚΑ, Μάρω, *Αθώοι και Φταίχτες*, Κέδρος, Αθήνα 2004

ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ, Λήδα, *Στα ίχνη της ιστορίας των Τουρκοκρητικών, με τη ματιά μιας ελληνίδας και μιας τουρκάλας*, "Η Αυγή", 18.4.2009

ΜΗΛΛΑΣ, Ηρακλής , *Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001

ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ-ΣΟΥΡΗ , Ελπινίκη, «Ελλης Αλεξίου Γ΄ Χριστιανικών Παρθεναγωγείων., σχολική κοινότητα και διαπολιτισμική εμπειρία.» Θ΄ Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ελούντα, 2001

ΠΛΑΝΑΚΗΣ ,Σταύρος, *Τουρκοκρητική λογοτεχνία- ανθολόγιο. Μια πρώτη προσέγγιση*, Χανιά 2011

CENGİZALP Fahrettin – ALKAN Gözde , «Το Αϊβαλί του Κόντογλου και του Yorulmaz: Η προσφυγική ταυτότητα στην ελληνική και τουρκική λογοτεχνία», Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2014

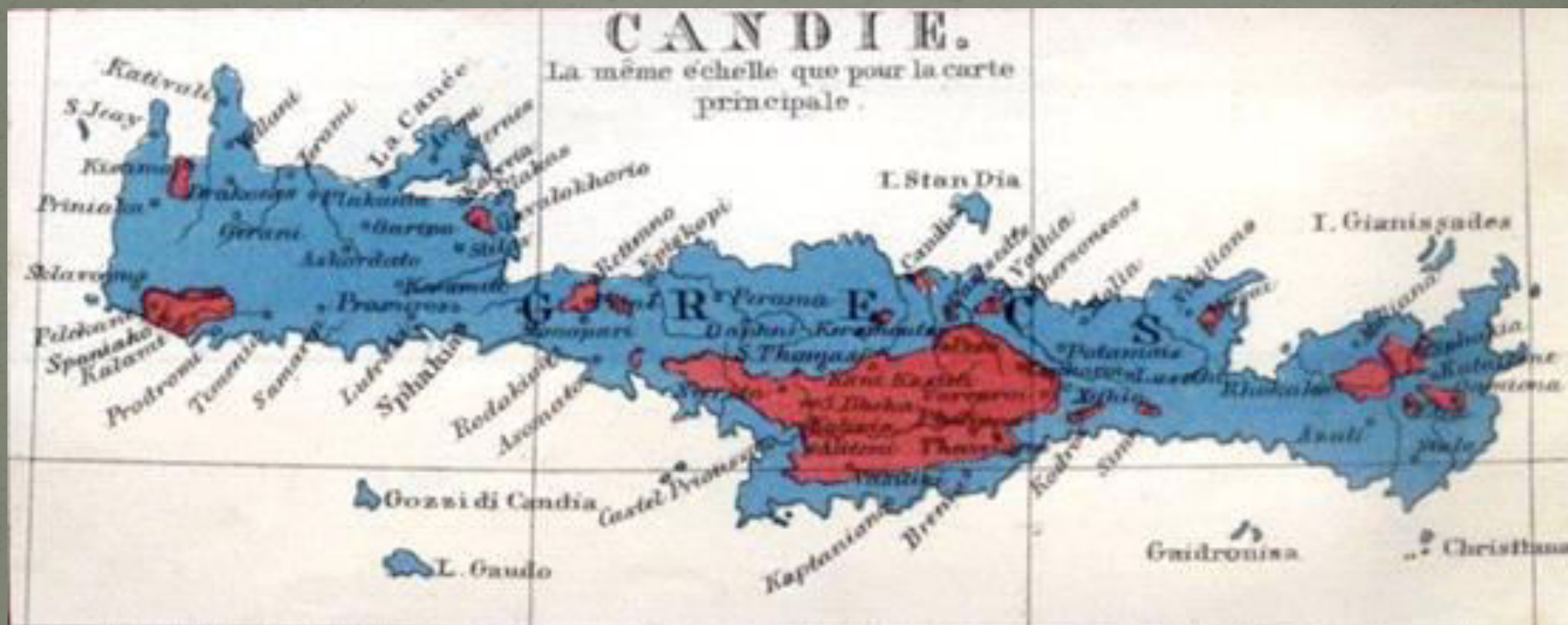
KALLIVRETAKIS ,Leonidas "A Century of Revolutions: The Cretan Question between European and Near Eastern Politics", p. 13f in Paschalis Kitromilides, *Eleftherios Venizelos: The Trials of Statesmanship*, Edinburgh University Press, 2009

<http://kiritimu.blogspot.gr/>

ΤΟΥΡΚΟΚΡΗΤΙΚΟΙ ΗΡΩΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Σταύρος Σφακιωτάκης

ΕΘΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΑΡΤΗΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΤΟΥ 1861



Τυπικός Τουρκοκρητικός



Τουρκοκρητικός



Τουρκοκρητικιά



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ - ΡΕΘΥΜΝΟ



ΤΟΥΡΚΙΚΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΜΙΛΟΥΝ ΓΙΑ “ΧΑΜΕΝΕΣ ΠΑΤΡΙΔΕΣ”

- 1) ZELİHA MIDİLLİ -BALKAN ŞARKISI, SARANDA 2003
- 2) NECATİ CUMALİ- VIRAN DAĞLAR, MAKEDONYA 1995
- 3) YILMAZ ÜNLÜ- GİRİTLİ GELİN 2005
- 4) AHMET YORULMAZ - KUŞAKLAR YA DA AYVALIK YAŞANTISI 1999

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΕ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΗΤΙΚΟΥΣ

- 1) ΕΛΛΗ ΑΛΕΞΙΟΥ – Γ΄ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΠΑΡΘΕΝΑΓΩΓΕΙΟ
- 2) ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΛΑΝΑΚΗΣ, ΤΟΥΡΚΟΚΡΗΤΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

SABÂ ALTINSAY

KRİTİMÜ

GİRİTİM BENİM



ROMAN



S. BASIM

Κρήτη μου

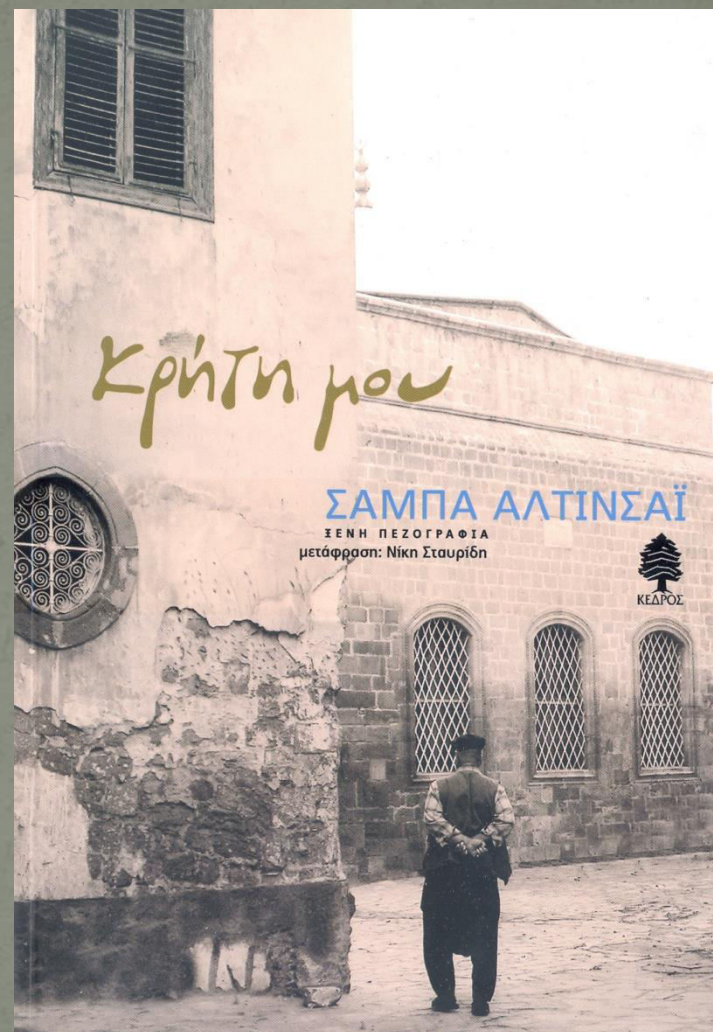
ΣΑΜΠΑ ΑΛΤΙΝΣΑΪ

ΣΕΝΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

μετάφραση: Νίκη Σταυρίδη



ΚΕΔΡΟΣ



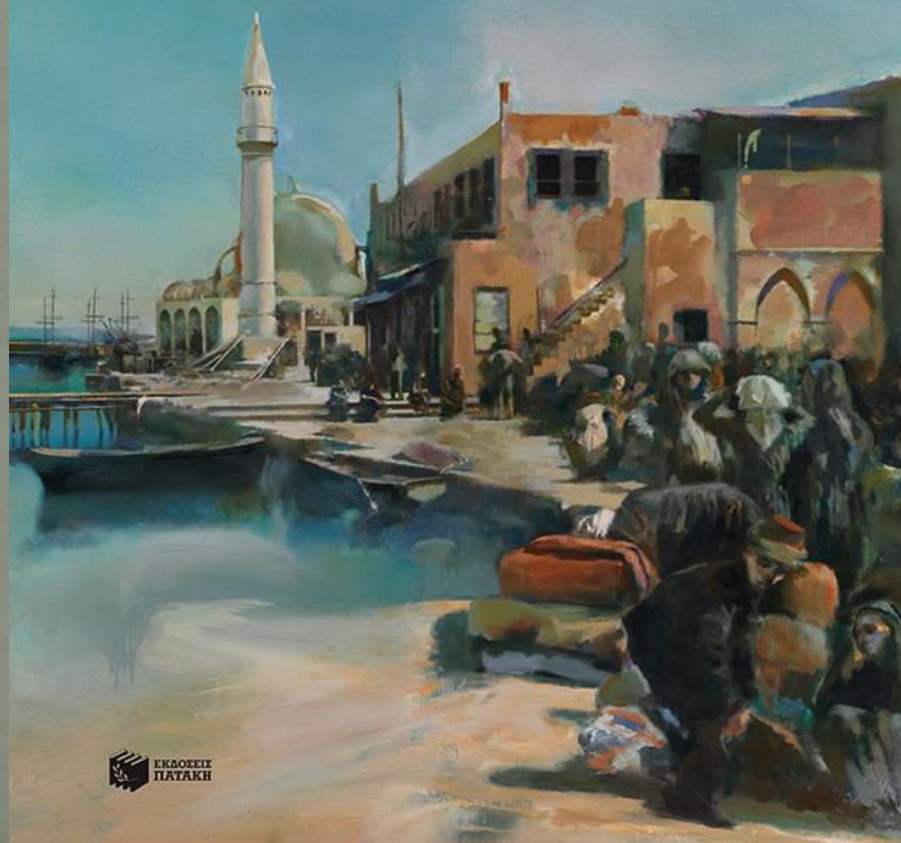
ΜΑΡΩ ΔΟΥΚΑ

ΣΤΙΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Αθώοι και φταίχτες

μυθιστόρημα

ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ



ΧΑΡΤΗΣ ΤΩΝ ΧΑΝΙΩΝ



Το Χουνκιάρ Τζαμί , ο σημερινός Άγιος Νικόλαος



Ο μιναρές του Αχμέτ Αγά



Kleoman

Ο τεκές των μαβλεβήδων



Δερβίσηδες στα Χανιά



Οι κατοικίες των Χαλικούτηδων στο Κουμ Καπί



Μουσουλμανική κρήνη στο παλιό λιμάνι



- Τούρκος είσαι Μουσταφά;
- Τούρκος είμαι, μα την Παναγιά!

-Sen Türk müsün Mustafa?

-Kutsal Meryem Ana üstüne yemin olsun ki Türküm!

“Ο idyos Theo’s ma sepepse Turkaça çe Romya’ça,
Yafto prepi na agapistusame, San imzstone aderfaça.”

Ο ίδιος θεός μας έπεψε, Τουρκάκια και Ρωμιάκια
γι’ αυτό πρέπει ν’ αγαπιστούσαμε, σαν να μ(α)στονε αδερφάκια.

Aynı Tanrı gönderdi bizleri, Türkçükler ve Rumcuklar,
Ondan sevişmeliyiz sanki kardeşmişiz’cesine.....



Θύραθεν
Μουσείο Παραδοσιακών Οργάνων

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ
ΟΡΓΑΝΩΝ ΘΥΡΑΘΕΝ
ΟΡΓΑΝΩΝΕΙ :

1^ο Διεθνές Εθνομουσικολογικό Συνέδριο

Η ΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ ΑΠΟ
ΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ
ΑΝΤΑΛΛΑΓΗ ΤΩΝ ΠΛΗΘΥΣΜΩΝ ΚΑΙ
Η ΣΧΕΣΗ ΤΩΝ ΔΥΟ ΚΟΙΝΟΤΗΤΩΝ

3-5 Οκτωβρίου
Ηράκλειο Κρήτης



ΣΥΝΔΙΟΡΓΑΝΩΤΕΣ

ΥΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΙΔΑ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ
ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ
ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΓΡΑΦΕΙΟ ΣΧΟΛΙΚΟΥ
ΣΥΜΒΟΥΛΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΩΝ
Π.Δ.Ε.ΚΡΗΤΗΣ



Δ.Ο.Π.Π.Α.Μ
ΔΗΜΟΤΙΚΕΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΩΝ,
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ, ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΔΗΜΟΥ ΜΑΛΕΒΙΖΙΟΥ



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΚΡΗΤΗΣ

**Μουσικές παραδόσεις στο μεταίχμιο:
Οι Μουσουλμάνοι της Κρήτης και τα μουσικά τους δίκτυα (τέλη του 19^{ου} αιώνα-
μεσοπόλεμος)**

Γιάννης Ζαϊμάκης

*Μελετώντας τη Μουσική των Μουσουλμάνων στην Κρήτη: ορισμένα
μεθοδολογικά ζητήματα*

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα η τεχνολογική πρόοδος ευνόησε τη διέλευση ολοένα και περισσότερο καραβιών στα λιμάνια της Κρήτης διαμορφώνοντας ένα δίκτυο επικοινωνίας με τους πολιτισμούς της Ευρώπης, της Ασίας και της βόρειας Αφρικής. Το καράβι σύμφωνα με το Μισέλ Φουκώ ήταν για τον πολιτισμό μας, από τον 16^ο αιώνα μέχρι τις ημέρες μας, όχι μόνο το μεγαλύτερο εργαλείο οικονομικής ανάπτυξης αλλά και η μεγαλύτερη δεξαμενή φαντασίας. Διασχίζοντας το άπειρο της θάλασσας και από λιμάνι σε λιμάνι, από βάρδια σε βάρδια και από οίκο ανοχής σε οίκο ανοχής μεταφέρει ανθρώπους και προϊόντα, ιδέες και πολιτισμικές πρακτικές (Foucault 2012). Πράγματι η ύστερη οθωμανική περίοδος στο νησί και κυρίως τα χρόνια της Κρητικής Πολιτείας συνιστούν μια περίοδο νεωτερικών αλλαγών για το νησί. Στα χρόνια αυτά δημιουργούνται αστικών συσσωματώσεις και σύλλογοι, κυκλοφορούν οι πρώτες εφημερίδες, εμφανίζονται ωδικά καφενεία τύπου καφέ αμάν και καφέ σαντάν και οι πρώτες θεατρικές και μουσικές παραστάσεις.

Σε αυτό το περιβάλλον πολιτισμικής μεταβολής αναπτύχθηκε μια αστική λαϊκή μουσική παράδοση με αργόσυρτα τραγούδια και σκοπούς που σμιλεύθηκαν στο πέρασμα του χρόνου και έγιναν αντικείμενο επεξεργασίας διαφορετικών μουσικών πολιτισμών. Οι μουσικές ταυτότητες διαμορφώνονται σε ένα κλίμα συνεχούς αλληλεπίδρασης και αλληλοδιαμόρφωσης των μουσικών των δύο μεγαλύτερων κοινοτήτων του νησιού, τους Χριστιανούς και τους Μουσουλμάνους Κρητικούς.¹ Η γνώση που διαθέτουμε για αυτές τις μουσικές είναι περιορισμένες. Η

¹ Οι Μουσουλμάνοι της Κρήτης ήταν στην πλειοψηφία τους εξισλαμισθέντες Χριστιανοί και αναφέρονται σε γραπτές και προφορικές πηγές με διάφορες ονομασίες, όπως *Τουρκοκρήτες*, *Τουρκοκρητικοί* και *Οθωμανοί*. Οι δύο πρώτοι όροι φαίνεται να είναι κοντά στον ιθαγενή αυτοπροσδιορισμό (και ετεροπροσδιορισμό) της ομάδας και συμπυκνώνει ταυτοποιήσεις με την

απουσία συστηματικής πανεπιστημιακής έρευνας στο πεδίο βρίσκεται σε αναντιστοιχία με την πληθώρα αυτοσχέδιων μελετών από θιασώτες της μουσικής με ιεραποστολική διάθεση και νοσταλγία για το χθες αλλά χωρίς μέθοδο και τεκμηρίωση. Μικρό μέρος από αυτές προέρχονται από προφορικές μαρτυρίες που άρχισαν να συλλέγονται με μεγάλη καθυστέρηση στις δύο τελευταίες δεκαετίες. Το αποτέλεσμα είναι ότι έχουμε χάσει τη δυνατότητα της συγκρότησης μιας «ιστορίας από τα κάτω» που θα ήταν κοντά στα γεγονότα και τις μουσικές πρακτικές μιας άλλης εποχής και θα μπορούσε να καταλάβει τον τρόπο ζωής και σκέψης των λαϊκών στρωμάτων μέσα από το λόγο των ίδιων των φορέων της λαϊκής δημιουργίας (Δαμιανάκος 1986:24). Οι υπόλοιπες είναι από γραπτές μαρτυρίες, σποραδικές στον τύπο αλλά και σε κείμενα λαογράφων. Συχνά σε αυτές τις πηγές συναντάμε ανεκδοτολογικές αφηγήσεις και μυθοποιήσεις που υπηρετούν εθνοκεντρικές προσλήψεις του πολιτισμικού παρελθόντος.

Η μελέτη της μουσικής των Μουσουλμάνων της Κρήτης δεν ενσωματώθηκε στις μουσικές καταγραφές των λαογράφων και των ερευνητών της μουσικής στην μεταπολεμική περίοδο. Η έρευνα για την μουσική βασίστηκε στη λογική του πολιτισμικού εθνικισμού που προσπαθεί μέσα από εργασίες πανεπιστημιακών, καλλιτεχνών και λαογράφων να μελετήσει, διατηρήσει και να αναπτύξει την πολιτισμική κληρονομιά ως τεκμήριο της ενιαίας και αδιάλειπτης εθνικής ταυτότητας (Pennanen 2004: 1, Hutchinson 1994:40-45). Σύμφωνα με τον εθνομουσικολόγο Risto Pekka Pennanen ο ελληνοκεντρισμός που τονίζει τις εθνικές ρίζες των πολιτισμικών, πολιτικών και κοινωνικών παραγόντων χαρακτηρίζει τα κείμενα ελλήνων συγγραφέων για τη λαϊκή μουσική και τις τοπικές μουσικές σκηνές καθιστώντας έτσι μια σειρά από εργασίες προβληματικές (Pennanen 2004: 2). Αυτή η εθνοκεντρική πρόσληψη της μουσικής αναζητεί καθαρές εκδοχές της ελληνικότητας στον πολιτισμό και τείνει να υποβαθμίζει οτιδήποτε βρίσκεται έξω από αυτό το πλαίσιο.

ισχυρή τοπική ταυτότητα και την αναδυόμενη εθνική σε μια εποχή έντασης των εθνικιστικών παθών. Ο όρος Οθωμανοί συναντάται κυρίως σε γραπτές πηγές και παραπέμπει σε μια διοικητικού χαρακτήρα ορολογία. Η ονομασία Κρήτες Μουσουλμάνοι είναι ο πιο συνηθισμένος στην ελληνική αρθρογραφία, θεωρείται λιγότερο φορτισμένος από την εθνικιστική ιδεολογία αλλά δεν φαίνεται να έχει επικρατήσει στην καθημερινότητα των κατοίκων στην περίοδο που εξετάζουμε κατά την οποία τα εθνικιστικά πάθη ευνοούσαν τους εθνικούς προσδιορισμούς της ταυτότητας.

Η εθνοκεντρική πρόσληψη της μουσικής διαφαίνεται και στη λήθη που περιβάλλει τη μουσική των Μουσουλμάνων, οι οποίοι σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αποτελούν την πλειοψηφία του αστικού πληθυσμού.² Οι μουσικές των Μουσουλμάνων της Κρήτης με τις έντονες επιρροές από την Οθωμανική μουσική τύπου καφέ αμάν αντιμετωπιζόταν από τις τοπικές πολιτιστικές ελίτ ως ένα ανεπιθύμητο οθωμανικό κατάλοιπο, μια συμβολική μόλυνση στην υποτιθέμενη καθαρότητα του ελληνικού πολιτισμού. Ιδιαίτερα, η λαϊκή μουσική παράδοση των Μουσουλμάνων, και όχι τόσο η θρησκευτική ή η *fasil* μουσική, αντιμετωπίστηκε από τους δυτικοθρεμμένους φορείς του λόγιου πολιτισμού με απαξία και υπεροψία ως στοιχείο των κατώτερων προϊόντων των «απαίδευτων» λαϊκών τάξεων. Δεν είναι τυχαίο ότι ο τύπος σπάνια ασχολήθηκε με την λαϊκή μουσική των πόλεων, τόσο της Μουσουλμανικής όσο και της Χριστιανικής κοινότητας.

Στις λιγοστές πληροφορίες για τις μουσικές στην Κρήτη που προέρχονται από Ευρωπαίους περιηγητές οι μαρτυρίες είναι ιδεολογικά φορτισμένες και διαποτίζονται από το πνεύμα του οριενταλισμού: ο κόσμος της ανατολής παρουσιάζεται ως ένας εξωτικός Άλλος, ένα λιγότερο εκπολιτισμένος κόσμος που οφείλει να εκπαιδευτεί για να προσεγγίσει τον «ανώτερο» δυτικό πολιτισμό. Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω μπορούμε να καταλάβουμε ότι ο σημερινός ερευνητής των μουσικών των Μουσουλμάνων της Κρήτης βαδίζει σε ένα ολισθηρό μονοπάτι που κρύβει πολλές μεθοδολογικές παγίδες: στερεοτυπικές προσλήψεις, μυθοποιήσεις και ανακρίβειες.

Αξιοποιώντας μέσα από ένα κριτικό ερμηνευτικό πρίσμα γραπτές και προφορικές πηγές³ το κείμενο αυτό επιχειρεί να χαρτογραφήσει τις μουσουλμανικές μουσικές παραδόσεις στις πόλεις της Κρήτης λαμβάνοντας υπόψη τα ταξικά, θρησκευτικά και εθνικά τους συμφραζόμενα σε ένα ορισμένο ιστορικό πλαίσιο που ξεκινά στα τελευταία χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας και φτάνει μέχρι τα τέλη του μεσοπολέμου. Η εργασία προσπαθεί να εξετάσει τα τοπικά μουσικά δίκτυα των

² Ο πληθυσμός των Μουσουλμάνων αποτελούσε το 1881 το 70,1% του αστικού πληθυσμού της Κρήτης και αντίστοιχα το 1900 το 50,2%, το 1911 το 36,5% και το 1920 το 24,1% γνωρίζοντας μια φθίνουσα πορεία λόγω των πολιτικών εξελίξεων στο νησί (Ανδριώτης 2004: 93).

³ Μέρος του προφορικού υλικού προέρχεται από παλιότερη έρευνα βιογραφικού χαρακτήρα που δημιουργήθηκε στα έτη 1992 και 1993 και έχει παρουσιαστεί σε σχετική μελέτη (βλ. Ζαϊμάκης 2008).

Μουσουλμάνων στο νησί ως ανοικτές και πολυσυλλεκτικές παραδόσεις που επηρεάζονται από τις εκάστοτε βιωματικές και ιστορικές πραγματικότητες και διαμεσολαβούνται από ιδεολογικές αντιλήψεις και τις ρευστές νεωτερικές προσλήψεις της παράδοσης. Απώτερος στόχος είναι να ανοίξει ένα μονοπάτι για την περαιτέρω συστηματική μελέτη των μουσικών δικτύων των Μουσουλμάνων στο πλαίσιο των διαπολιτισμικών ανταλλαγών και του μουσικού συγκρητισμού που χαρακτήριζε τις πόλεις του νησιού.⁴

Μουσικά δίκτυα και παραδόσεις

Για την κατανόηση της μουσικής δραστηριότητας των Μουσουλμάνων της Κρήτης σε ένα ανοικτό και πολυπολιτισμικό περιβάλλον είναι χρήσιμη η αναλυτική κατηγορία του δικτύου. Σύμφωνα με τον πολιτισμικό ανθρωπολόγο Παύλο Κάβουρα το δίκτυο τονίζει μια διαλεκτική προσέγγιση της σχέσης μεταξύ κοινωνικής δομής και κοινωνικής δραστηριότητας έτσι όπως αυτή εγγράφεται στις κοινωνικές (και μουσικές) πρακτικές της καθημερινότητας. Το δίκτυο μας επιτρέπει να αναδειξουμε τις σχέσεις μεταξύ συγκεκριμένων δομών και δραστηριοτήτων και τις διαδικασίες αλληλοδιείσδυσης και αλληλοδιαμόρφωσης των μουσικών ταυτοτήτων σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο (Κάβουρας 1997: 44-5).

Στις πόλεις της Κρήτης η κοινωνική ζωή οργανώνεται γύρω από τα δίκτυα των συντεχνιών και των θρησκευτικών κοινοτήτων, της Χριστιανικής και της Μουσουλμανικής κοινότητας αλλά και των μικρών κοινοτήτων των Εβραίων, κυρίως στα Χανιά, των Αρμενίων και των Καθολικών. Ο πολιτισμός της καθημερινότητας δέχεται επιδράσεις από άλλους πολιτισμούς ιδιαίτερα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα όταν επιτυγχάνεται η τακτική ατμοπλοϊκή σύζευξη των λιμανιών του νησιού με πόλεις, λιμάνια του Αιγαίου και της Μεσογείου. Οι πόλεις γίνονται σταυροδρόμια πολιτισμών που υποδέχονται ετερόκλητα μουσικά ακούσματα. Σε αυτό το περιβάλλον διαμορφώνονται οι μουσικές ταυτότητες στην Κρήτη που ιδιαίτερα στον αστικό χώρο είναι ανοικτές τόσο απέναντι στις θρησκευτικές ετερότητες όσο και στις πολιτισμικές πρακτικές του έξω κόσμου. Περιοδεύοντες μουσικοί των λιμανιών, μπουλούκια με αρτίστες του καφέ αμάν και του καφέ σαντάν, караγκιοζοπαίκτες,

⁴ Για μια προσέγγιση της τοπικής αστικής μουσικής μέσα από το πρίσμα του πολιτισμικού υβριδισμού και συγκρητισμού βλ. Zaimakis 2009.

γελωτοποιοί, ακροβάτες και καλλιτέχνες λαϊκών θεαμάτων επισκέπτονται τα λιμάνια του νησιού και διαμορφώνουν ένα ρευστό πολιτισμικό (και μουσικό) περιβάλλον.

Οι Μουσουλμάνοι οργανώνονται γύρω από τρία διακριτά μουσικά δίκτυα το καθένα από τα οποία έχει ιδιαίτερα ταξικά και θρησκευτικά χαρακτηριστικά. Το πρώτο δίκτυο αναπτύσσεται στους κόλπους της πολιτικής και οικονομικής ελίτ της Μουσουλμανικής κοινωνίας.⁵ Τα μέλη των ανώτερων στρωμάτων έχουν στραμμένο το ενδιαφέρον τους τόσο στην κλασσική μουσική δυτικού τύπου όσο και στην έντεχνη οθωμανική *fasıl* μουσική. Αυτού του τύπου οι μουσικές επιτελούνταν κυρίως από την οθωμανική στρατιωτική μπάντα στις επίσημες εκδηλώσεις της οθωμανικής διοίκησης. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα εγγράμματων Μουσουλμάνων μουσικών είναι ο αρχιμουσικός του Τουρκικού στρατού Αλή-Εφένδης και ο βιολιτζής Μουχτάρ Χανιαλάκης ή Μουχτάρης. Ο Εφένδης ήταν ο αρχιμουσικός της Στρατιωτικής Μπάντας του Οθωμανικού στρατού στο Ηράκλειο και είχε αναλάβει τη διδασκαλία πνευστών οργάνων στην πρώτη φιλαρμονική του Φιλεκπαιδευτικού Συλλόγου Ηρακλείου στην ύστερη Οθωμανική περίοδο. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του σημαντικού μουσικού και ερευνητή εκείνης της περιόδου Γιώργου Χατζιδάκι, ήταν εξαιρετικός χειριστής φλάουτου και γνώριζε «περιπαθέστατα τούρκικα τραγούδια αλλά και ολίγα ελληνικά τεμάχια» (Χατζιδάκις 1955: 19). Ο Μουχτάρ Χανιαλάκης είχε ευρωπαϊκές σπουδές, ήταν εξαιρετικός δεξιοτέχνης του βιολιού και γνώριζε τόσο παραδοσιακούς σκοπούς όσο και ευρωπαϊκές μελωδίες. Υπήρξε από τους πρώτους δασκάλους του διακεκριμένου Μουσικού Συλλόγου Απόλλων στις αρχές της δεκαετίας του 1910 (Δεληβασίλης 1960, Δερμιτζάκης 1963:153).

Το δεύτερο σημαντικό δίκτυο συνδέεται με τις θρησκευτικές παραδόσεις των Μουσουλμάνων. Σύμφωνα με τους Özbayrı και Zakhō-Papazakharıου το Μουσουλμανικό στοιχείο της Κρήτης οργανώθηκε γύρω από τρεις διακριτές θρησκευτικές παραδόσεις. Την κυρίαρχη παράδοση του σουνιτισμού που είχε υιοθετήσει η πλειοψηφία του Μουσουλμανικού πληθυσμού, την σιίτικη παράδοση, μέρος της οποίας είχε ασπαστεί το σουφισμό και μια «λαϊκή» παράδοση: μια κοσμική εκδοχή του Ισλάμ που είχε ενσωματώσει χριστιανικά και προχριστιανικά στοιχεία και σταδιακά, στην ύστερη οθωμανική περίοδο, ενσωματώθηκε στις δύο πρώτες παραδόσεις (Ozbayrı Zakhos-Papazakharıου 1976: 70-86).

⁵ Για μια συνοπτική παρουσίαση εξεχόντων Τουρκοκρητικών της πόλης του Ηρακλείου βλ. Τζεδάκη 2001.

Η θρησκευτική μουσική αναπτύχθηκε στην κυρίαρχη μορφή του σουνιτιμού στα τζαμιά και στα χαμάμια των πόλεων του νησιού και σε μια πιο παρεκκλίνουσα εκδοχή του στις τελετουργίες των δερβίσικων ταγμάτων που είχαν έρθει από τα βάθη της ανατολής και είχαν μνηθεί το μυστικιστικό Ισλάμ.. Οι περισσότεροι βρισκόταν στο Ηράκλειο, αλλά σημαντικά τάγματα δερβίσηδων υπήρχαν στα Χανιά και το Ρέθυμνο (Αναστόπουλος 2005, Μανούσακας 2013). Η πλειοψηφία τους ήταν σίτες μπεχτασήδες αλλά υπήρχαν και τάγματα Χαλβετήδων (τόσο των αιρετικών αντιλήψεων γκιουλσενί όσο και των πιο ορθόδοξων ουσακί), Νακχιμπεντήδων, Μεβλελή, Ριφαϊ, Χαλιντήδων και Σαντήδων (Χιδίογλου 1970: 230, Ζαϊμάκης 2004-05: 77, Αναστόπουλος 2005: 141-142). Μια ενδιαφέρουσα περιγραφή τελετουργικού δερβίσηδων σε τεκέ των Μπεχτασήδων στο Ματσαμπά με την παρουσία του Εφέντη Αλημπαμπαδάκη, δήμαρχου Ηρακλείου και μετέπειτα χότζα στον τεκέ παρουσιάζει σε κείμενο της η λαογράφος Ευαγγελία Φραγκάκι. Σε αυτό περιγράφονται οι μουσικές πρακτικές των Μπεχτασήδων πιστών οι οποίοι «εχορεύανε με τον ταμπουρά με σκοπό της πίστης των, υπό τους ήχους ιεράς των Μουσουλμάνων μουσικής» και γυρνούσαν «γύρου-γύρου με αναμμένα καντήλια με καρά μπουχαρί» (Φραγκάκι 1977: 5).

Παρομοίως, σε χρονογράφημα της Νέας Εφημερίδας το 1917 στο οποίο παρουσιάζονται οι δερβίσηδες να υμνούν «τον θεόν και τα έργα του με όρχησιν» και να «περιστρέφονται ομού επί πολλήν ώρα αναπαριστώσιν τον ήλιον και το πλανητικόν μας σύστημα εκφράζοντες ούτω την απέραντον έκστασιν που καταλαμβάνει αυτούς αναλογιζόμενους τη σοφία της δημιουργίας» (Νέα Εφημερίς 1917). Αντίστοιχες αναφορές έχουμε και στη βιογραφία το δικηγόρου και σταφιδεργοστασιάρχη Φέφου Περδικογιάννη (1906-1998) που αναφέρεται στην έλξη που προκαλούσαν στην παρέα των συνομηλίκων του τα τελετουργικά των δερβίσηδων στην πλατεία των Τριών Καμαρών στη δεκαετία του 1910: «Πηγαίναμε με φίλους μου και παρακολουθούσαμε κρυφά το χορό των δερβίσηδων οι οποίοι εψέλνανε και πάθαιναν ένα είδος εκστάσεως χορεύοντας και χρησιμοποιώντας κάποια όργανα, όπως ταμπουρά και ούτι». Ο ίδιος προχωρεί και σε μια ενδιαφέρουσα σύνδεση του θρησκευτικού κόσμου των δερβίσηδων με τους «ρεμπέτες» της εποχής του τονίζοντας τα συμβολικά δάνεια που χρησιμοποιούσαν οι τελευταίοι από τον κόσμο του Ισλάμ: τεκές, δερβίσης κλπ. (Ζαϊμάκης 2004-2005: 78-79).

Τέτοιου είδους περιγραφές για τις θρησκευτικές μουσικές τελετουργίες των Μουσουλμάνων, που φαίνεται να αντιμετωπίζονται με περιέργεια και κάποιες φορές

με θαυμασμό από εγγράμματους φορείς του χριστιανικού στοιχείου, αυξάνουν τα ερεθίσματα για την περαιτέρω διερεύνηση μιας υπόθεσης εργασίας του Chris Williams για την ενδεχόμενη επίδραση της πρακτικής του μουαμπέτ⁶ που συναντάται σε μέλη των Μπεκτασί σουφί στα Βαλκάνια στην αστική λαϊκή μουσική της Κρήτης (Williams 2012-3, 219 πρ. βλ. Ζαϊμάκης 2004-05: 79, Sugarman 1987).

Το τρίτο μουσικό δίκτυο είναι η αστική λαϊκή μουσική των Μουσουλμάνων που αναπτύσσεται σε καφεενεία, λαϊκές αγορές και συνοικίες όπου σύχναζαν τα «λαϊκά» στρώματα των πόλεων. Στους χώρους αυτούς παραδοσιακοί και πλανόδιοι μουσικοί αλλά και μικρές επαγγελματικές ομάδες (ένα είδος κομπανίας που αποκαλούνται ως «καλά παιχνίδια») διασκέδαζαν το λαϊκό κοινό των πόλεων. Τα τραγούδια των Μουσουλμάνων βασίζονται κυρίως σε αργόσυρτους σκοπούς με δίσημους ρυθμούς και λιτές μελωδικές γραμμές από τις οποίες δεν λείπουν οι ποικίλοι αυτοσχεδιασμοί με φιοριτούρες και μουσικά στολίσματα.⁷

Σημαντικές πληροφορίες για τα αστικά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης αντλούμε από τις μελέτες του μουσικοδιδάσκालου Γιώργου Χατζιδάκι που ασχολήθηκε με την Κρητική μουσική από τα τέλη της δεκαετίας του 1890. Ο Χατζιδάκις διακρίνει τους σκοπούς των πόλεων από τη δημόδη μουσική της υπαίθρου και τονίζει πως οι σκοποί αυτών των τραγουδιών «είναι περιπαθέστεροι και να παρουσιάζουν τεχνικότεραν την σύνθεσιν της μελωδικής γραμμής» με «συνήθως βραδείαν κίνηση». Αναγνωρίζει ακόμη ότι πολλοί σκοποί «έχουν υποστεί την επιρροήν της Ασιατικής μουσικής» και πως «πολλοί λαοί εκ της Αφρικής και της Ασίας εισέβαλλον κατά καιρούς σε αυτήν, συναποκομίζοντας φυσικά και τα μουσικά συστήματα του τόπου καταγωγής των» (Χατζιδάκις 1958: 95-6, 142-148).

⁶ Η πρακτική του μουαμπέτ επιτελείται στο πλαίσιο τελετουργικού, διάρκειας πολλών ωρών και συχνά ολοκληρώνεται την αυγή. Η πρακτική έχει συλλογικό χαρακτήρα και οι συμμετέχοντες σχηματίζουν ένα κύκλο ανθρώπων. Τα τραγούδια που επινοούνται βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό των συμμετεχόντων και σε ορισμένες περιπτώσεις τα τραγούδια συνοδεύονται από παραδοσιακούς σκοπούς (Ζαϊμάκης 2004-2005: 79).

⁷ Τα συμπεράσματα αυτά εξάγονται από τη μουσικολογική ανάλυση τραγουδιών που έχει κάνει ο αείμνηστος Βασίλης Ταραίος σε τραγούδια ντόπιων τραγουδιστών τα οποία αποδίδονται σε Μουσουλμάνους. Επισημαίνουμε ότι αυτά τα τραγούδια δεν έχουν σημαντικές μουσικές και ποιητικές διαφορές με τα τραγούδια της χριστιανικής κοινότητας. Αυτό που δείχνει η ανάλυση είναι μάλλον ένα είδος μουσικού συγκρητισμού παρά η ύπαρξη δύο αλληλοαποκλεισμένων μουσικών παραδόσεων στις πόλεις της Κρήτης.

Για τη μουσική των Μουσουλμάνων της Κρήτης ο διακεκριμένος λογοτέχνης Ιωάννης Κονδυλάκης σε κείμενο του στην εφημερίδα *Εστία* στις 16-6-1996 είχε επισημαίνει ότι «οι «καινούργιοι σκοποί» που ακουγόταν στις πόλεις του νησιού είτε ερχόταν «εξ Αθηνών ή εκ Σμύρνης», είτε «οφείλονταν εις την μουσικήν επίνοιαν των εν ταις πόλεσι τούρκων και ιδίως των χανουμισσών» (Κονδυλάκης 1961). Η μαρτυρία του Κονδυλάκη είναι σημαντική διότι αφενός τονίζει τον ανοικτό χαρακτήρα της Κρητικής μουσικής στην περίοδο που μελετάμε και την μουσική επικοινωνία των πόλεων της Κρήτης με τη Σμύρνη και την Αθήνα και αφετέρου προβάλλει την πρωταγωνιστική παρουσία του Μουσουλμανικού στοιχείου στη αστική μουσική παράδοση και τη συμβολή των γυναικών σε αυτήν. Η γυναικεία παρουσία τονίζεται και σε κείμενο της Φραγκάκι για τα Χαμάμια του Μεγάλου Κάστρου τα οποία περιγράφονται ως τόποι ψυχαγωγίας και κουτσομπολιού. Στο κείμενο της παρατίθεται και προσωπικές μαρτυρίες από την παρουσία στην αίθουσα αναμονής στο Μικρό Χαμαμάκι μιας χανούμισσας, η οποία έπαιζε ούτι και γυναικών των χαμάμ που άκουγαν σε φωνόγραφο τούρκικους αμανέδες (Φραγκάκι 1977: 5,12,17). Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε πιο διεξοδικά με αυτό το μουσικό δίκτυο της αστικής λαϊκής μουσικής.

Δίκτυα Μουσουλμάνων λαϊκών μουσικών στις πόλεις της Κρήτης

Στις πόλεις της Κρήτης ο «απλός λαός» μπορούσε να ακούσει μια ευρεία γκάμα τραγουδιών, όπως τραγούδια των πόλεων σε παραδοσιακούς σκοπούς, όπως πατινάδες, σταφιδιανά και συρτά, μουσικές με επιρροές από την ανατολίτικη μουσική παράδοση, όπως αμανέδες, σαρκιά και γκαζέλ, αδέσποτα και μурμουρικά τραγούδια των λιμανιών και του κόσμου του κοινωνικού περιθωρίου στους καφενέδες των λιμανιών και στα στέκια των γκετοποιημένων θυλάκων πορνείας στις κοινωνικές παρυφές των πόλεων. Τα τραγούδια των πόλεων της Κρήτης βασίζονται σε παραδοσιακούς σκοπούς και συχνά συνοδεύονται από εισαγωγικά ταξίμια, που μαρτυρούν την επιρροή από την Ισλαμική μουσική (Δραγούμης 1984). Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται είναι, κυρίως, έγχορδα όργανα της οικογένειας του λαγούτου που συναντώνται σε διάφορα σχήματα και αναφέρονται με διάφορες ονομασίες, (μπουλγαρί, μπουζούκι και ταμπουράς), ακόμη η λίσρα (κυρίως στον αγροτικό χώρο), το βιολί, το ούτι και το τουμπελέκι.

Στην συντριπτική τους πλειοψηφία τα τραγούδια των Μουσουλμάνων χρησιμοποιούσαν την ελληνική γλώσσα που είχε επικρατήσει και στην κοινωνική καθημερινότητα των κατοίκων. Ορισμένοι γνώριζαν και τούρκικα τραγούδια που ερχόταν από τα λιμάνια της ανατολής ,ενώ πολλές φορές στους στίχους των τραγουδιών τους συναντάμε δάνεια από την τούρκικη γλώσσα: λέξεις, φράσεις και επιφωνήματα. Τα δάνεια και η αλληλεπίδραση των δύο πολιτισμικών παραδόσεων διαφαίνονται και στην κλασσική συλλογή μαντινάδων της φιλόλογου και λαογράφου Μαρία Λιουδάκη (1933) όπου υπάρχουν πολλά παραδείγματα μαντινάδων στα ελληνικά που χρησιμοποιούν τούρκικες λέξεις και φράσεις καθώς επίσης και σε τραγούδια των πόλεων που διασώζονται στη συλλογική μνήμη.⁸

Οι μαντινάδες που επινοούσαν και οι δύο κοινότητες στο νησί επηρεάζονται από το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνονται. Έτσι σε διαστήματα πολιτικών και κοινωνικών εντάσεων στο νησί τα εθνικιστικά αφηγήματα των δύο χωρών μεταφέρονται στο πεδίο της μαντινάδας. Όπως έχω αναφέρει σε παλαιότερη εργασία μου οι μαντινάδες δραματοποιούσαν με το δικό τους τρόπο τις αγωνίες και τα αδιέξοδα των καθημερινών ανθρώπων σε μια περίοδο πολέμων και εθνικιστικών παθών, όπως φαίνεται και από την μαντινάδα του καλλίφωνου τουρκοκρητικού τελάλη Μαμούτη που διαλαλούσε στο Μεϊντάνι στο Ηράκλειο, την επερχόμενη προσφυγιά: «Την τελευταία καζανιά βγάζει το Μαμουτάκι/ και σίμωσε το τέρμενο να μπει στο παποράκι/ μισεύω κι αποχαιρετώ τη χώρα ένα γύρο/ να μου ταξώσει ο θεός για να ξαναγιαγύρω» (Ζαϊμάκης 2013: 448).

Άλλες μαντινάδες έχουν σημείο αναφοράς σημαίνοντα πολιτικά πρόσωπα, όπως ο Μουσταφά Κεμάλ και ο Ελευθέριος Βενιζέλος και μεταφέρουν μέσα από το πρίσμα της λαϊκής ποιητικής τα εθνικά αφηγήματα της εποχής. Οι *Τουρκοκρήτες* εξυμνούν τα κατορθώματα του Κεμάλ απέναντι στην «εχθρική» Ευρώπη και τους Ρωμιούς: π.χ. «Ζήτω του Μουσταφά Πασά του μέγα πατριώτη/ που' καμε ένα πόλεμο

⁸ Τέτοια παραδείγματα δάνεια λέξεων και φράσεων εντοπίζουμε σε τραγούδια του Προκόπη Πεπονάκη (1908-2001), ενός καλλίφωνου παραδοσιακού τραγουδιστή της πόλης του Ηρακλείου που έζησε στα τελευταία χρόνια της παρουσίας των Μουσουλμάνων στην Κρήτη και στη βιογραφία του παραθέτει πολύτιμες πληροφορίες για τους Μουσουλμάνους μουσικούς στην πόλη. Η ανέκδοτη βιογραφία του Πεπονάκη δημιουργήθηκε από τον γράφοντα στα έτη 1992 και 1993. Βλ. σχετικά Ζαϊμάκης 2013.

και τρόμαξε η Ευρώπη» (Dellios 2010: 307) και οι Ελληνοκρήτες θρηνούν την ήττα του ελληνικού στρατού και επικρίνουν την υποτιθέμενη συμπαιγνία Ευρωπαίων και Τούρκων: «Σμύρνη δεν ήσουν Τουρκική δεν ήσουν του Κεμάλη/ μόνο σε παραδώσανε οι Ιταλοί κι οι Άγγλοι». ⁹

Η αστική παράδοση της Μουσουλμανικής μουσικής διαμορφώθηκε σε τόπους συνάντησης και συγχρωτισμού των λαϊκών στρωμάτων των πόλεων της Κρήτης. Στα Χανιά τέτοιοι χώροι είναι χώροι πλησίον του λιμανιού, όπως η Σπλάτζια, το Κουμ Καπί και το Καστέλι. Στην πόλη αυτή έχουμε και την πρώτη γραπτή μαρτυρία για την ύπαρξη μπουλγαρί το 1886 όπως φαίνεται από το χρονικό της περιήγησης στην Κρήτη του Charles Edwardes. Στο κείμενο αυτό ο Edwardes περιγράφει μουσικό όργανο, «μια συνηθισμένη μικρή Κρητική λύρα ή μπουλγαρί, όπως το έλεγε ένας ντόπιος» και σχολιάζει με περιπαικτική διάθεση το «λυπητερό τραγουδάκι» υπό τη συνοδεία «ενοχλητικού ακομπανιαμένου» του Μουσουλμάνου Χουσεϊν (Edwardes 1887: 191-2). Αντίστοιχη αναφορά σε Κρητικό βιολί (:) «με τρεις χορδές και διαπεραστικούς ήχους» κοντά σε Τούρκικο καφενέ έχουμε σε μεταγενέστερο κείμενο Γάλλου υπαξιωματικού Peretti που, επίσης, χαρακτηρίζεται από την υπεροπτική στάση των φορέων της δυτικής σκέψης απέναντι στις μη οικείες, «ανατολίτικες» πολιτισμικές συνήθειες των ντόπιων (Peretti 2002: 34).

Στα Χανιά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα έχει διαμορφωθεί μια τοπική μουσική σκηνή με επίκεντρο ορισμένους σημαντικούς Μουσουλμάνους μουσικούς. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο φημισμένος λυράρης Χασάν Αγά ή *Χανιώτης* που ζούσε στα Χανιά στις τελευταίες δεκαετίες της Οθωμανικής κατοχής στο νησί και ο δεξιοτέχνης του μπουλγαρί και τραγουδιστής Μεχμέτ Μπέης Σταφιδάκης (1878-1908)¹⁰ δημιουργός του σταφιδιανού σκοπού σύμφωνα με προφορικές¹¹ και

⁹ Μαντινάδα που έχει παραφράσει το γνωστό τραγούδι Σμύρνη που μας τραγούδησε ο Προκόπης Πεπονάκης τον Φεβρουάριο του 1992 στο σπίτι του.

¹⁰ Οι χρονολογίες γέννησης και θανάτου αναφέρονται από τους συγγραφείς των κειμένων από τα οποία αντλήσαμε τις πηγές μας. Όπως συνήθως συμβαίνει σε αυτές τις περιπτώσεις βασίζονται σε προφορικές μαρτυρίες και όχι σε συστηματική έρευνα σε δημοτολόγια. Παραμένουν ωστόσο σημαντικές καθώς μας προσδιορίζουν έστω κατά προσέγγιση ένα χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η μουσική δραστηριότητα του λαϊκού καλλιτέχνη.

¹¹ Την άποψη αυτή υποστηρίζει στη βιογραφία του και ο Ηρακλειώτης τραγουδιστής Προκόπης Πεπονάκης.

γραφτές πηγές (Τσίβης 1993: 104, 113-14). Η περίπτωση του Σταφιδάκη έχει γίνει κοινός τόπος αναφοράς σε συζητήσεις που έχουν προκύψει τα τελευταία χρόνια με την προσπάθεια αναβίωσης παλιότερων μουσικών της Κρήτης, όπως είναι τα «ταμπαχανιώτικα» και την αδιέξοδη αναζήτηση της καταγωγής τους. Συνήθως σε αυτές τις αφηγήσεις αναπαράγονται στερεοτυπικές αφηγήσεις για τα ερωτικά πάθη του Σταφιδάκη που θεωρήθηκαν ως πηγή έμπνευσης των τραγουδιών του, χωρίς πάντως να παρέχεται καμιά σοβαρή τεκμηρίωση. Μια άλλη εξαιρετική περίπτωση αποτελεί ο βιολιτζής Μουσταφά Καραγκιουλές (1845-1930) από τα Καλεργιανά Κισσάμου που θεωρείται ως δημιουργός του γνωστού συρτού του Καραγκιουλέ και παρουσιάζεται από τον Αθανάσιο Δεικτάκη μέσα από μια εθνοκεντρική ματιά ως Οθωμανός μουσικός που τον κατέκτησε ο «ανώτερος πολιτισμός των υπόδουλων» (Δεικτάκης 1999: 56-58).

Η ανατολίτικη μουσική καλλιιεργήθηκε στην πόλη των Χανίων στα λιγοστά ωδικά καφωδεία με τη μορφή του καφέ αμάν τα οποία φιλοξενούσαν ανατολίτικο πρόγραμμα. Στον τοπικό τύπο της εποχής της Κρητικής Πολιτείας παρουσιάζονται από λόγιους αρθρογράφους σκόρπιες πληροφορίες και σχολιασμοί με απαξιωτική διάθεση για την ατμόσφαιρα αυτών των χώρων και για το κοινό τους. Για παράδειγμα σχολιάζεται καπηλειό που λειτουργούσε στην περίοδο της Κρητικής Πολιτείας στην οδό Μπετόλο με πρόγραμμα που απαρτιζόταν από «ανατολίτες» μουσικούς με κύμβαλα και νταούλια και «αλατίνας» αοιδούς μπροστά σε ένα κοινό, κυρίως Οθωμανών, που αποτελούνταν από άνδρες της εργατικής τάξης και πλάνητες άεργους αλλά και οι παραστάσεις θιάσου Τούρκων και Αρμενίων με μουσικές με «ανατολίτικα τεμάχια» που ερμήνευαν περιπαθώς Αρμένιοι αοιδοί (Ζαϊμάκης, υπό έκδοση).

Στο Ρέθυμνο σύμφωνα με πληροφορίες που προέρχονται από μεταγενέστερες προφορικές μαρτυρίες ιστορία, Μουσουλμάνοι μουσικοί έπαιζαν και τραγουδούσαν στο καπηλειό της Δυάρας στα περιβόλια και ο δεξιοτέχνης του μπουλγαρί και βασικός εκφραστής της «Κρητικής σχολής του ρεμπέτικου» Στέλιος Φουσταλιέρης θυμόνταν και ήξερε να τραγουδά τούρκικα τραγούδια, κάποια από τα οποία έχουν καταγραφεί και σε ζωντανές του ηχογραφήσεις. Ο ίδιος ο Φουσταλιέρης έχει ισχυριστεί ότι το μπουλγαρί που απέκτησε το 1930 και χρησιμοποιούσε στις

ιστορικές ηχογραφήσεις δίσκων 78 στροφών ανήκε στον Μουσουλμάνο Χουσάκη και κατασκευάστηκε μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα (Βασιλάκης & Ρηγινιώτης 2007: 8).

Στο Ηράκλειο τα μουσικά δίκτυα των Μουσουλμάνων οργανώνονται στην κεντρική πλατεία Βαλντέ Τζαμί, στην συνοικία της Κιζίλ Τάμπιας, στα καφέ αμάν πλησίον του λιμανιού. Ζωηρές εικόνες για τη λαϊκή μουσική των Μουσουλμάνων παρουσιάζονται στις ανιστορήσεις του κουρέα Μανόλη Δερμιτζάκη για *Το Μεγάλο Κάστρο* (Ηράκλειο) στην περίοδο της Κρητικής Πολιτείας. Σε αυτές παρουσιάζονται αναπαραστάσεις από μουσικά στέκια των Μουσουλμάνων σε καφενείο δίπλα στο Τζαμί του Αραστά και σε καφενέδες στο Βαλντέ Τζαμί, η ανατολίτικη μουσική των «Τουρκοκρητικών» με «μπουζούκια», «λύρες», «ταμπουράδες», «ντέφια και λαούτα», τραγούδια και σκοποί των Μουσουλμάνων της εποχής της Κρητικής Πολιτείας: «αμανέδες», «σαρκιά», το «Φιλεντέμ και το «Μπάννα-νε ολντού» (Δερμιτζάκης 1963 103,122). Ακόμη περιγράφεται ο παιχνιδιάτορας Όρμπος, με το μπουζούκι ντου» και τη «βραχνή παθιάρικη φωνή του» να τραγουδά τους σκοπούς εκείνου του καιρού: Μπάννα νε-ολντούντα μπεν Μπιλεμέμ ιτς-χάλιμ-χιτς Κγιορεμέν/ Μπου σεβντά γιασάμπρ Πριν-τεμέμ Μπανανέ ολντούνα μπεν μπιλεμέμ (Δερμιτζάκης 1963: 23, 1963:116) και οι λογής-λογής «Σμυρνιές και Κωνσταντινοπουλίτισες ασλάνες με τους αμανέδες και τους ανατολίτικους χορούς» στα «ξύλινα παλκοσένικα των καφέ αμάν της εποχής» (Δερμιτζάκης 1962: 5-6, 17).

Οι πληροφορίες που έχουμε συλλέξει για τα καφέ αμάν του Ηρακλείου από τον τύπο της εποχής επιβεβαιώνουν τη σημασία που είχε για την εξέλιξη της τοπικής μουσικής σκηνής των πόλεων της Κρήτης ο θεσμός του καφέ αμάν με το πολυσυλλεκτικό μουσικό ρεπερτόριο τους. Από στοιχεία που υπάρχουν στα Αρχεία του Δήμου Ηρακλείου φαίνεται ότι ορισμένα από αυτά τα καφωδεία ανήκαν σε Μουσουλμάνους ιδιοκτήτες και ένα μέρος από αυτά είχε αναπτύξει μουσικές τύπου καφέ αμάν συχνά με αοιδούς που ερχόταν από λιμάνια της ανατολής (Ζαϊμάκης 1997-98). Στα χρόνια των καφέ αμάν δραστηριοποιείται στην πόλη ονομαστή κομπανία που φαίνεται να έπαιζε σε επαγγελματική βάση και αποτελούνταν από τον Όρμπο (μπουζούκι, μπουλγαρί), Μουλαλή (βιολί, κιθάρα) και το Καμπουράκι (λίρα, ταμπουρά) (ΜηΒας 1971). Για την παρουσία των Μουσουλμάνων στην τοπική μουσική σκηνή έχουμε ενδιαφέρουσες μαρτυρίες από τον καλλίφωνο τραγουδιστή Προκόπη Πεπονάκη:

Πριν φύγουν οι Τούρκοι, τραγουδάγαμε τραγούδια που δεν είχαν βγει σε πλάκες, τα πιο πολλά τα τραγουδούσαν Τούρκοι. [...]Είχε και Τούρκους που έπαιζαν λίρα, όπως ο Ναΐμης, αλλά κυρίως παίζανε ταμπουράδες, σκαφτούς πελεκητούς με μπερντέ και ξύλινο πύρο. Οι Τούρκοι λέγανε και μαντινάδες και χορεύανε και Κρητικούς χορούς. Θυμάμαι την εορτή που έκανε το Σωματείο των Πλακουντοποιών, το πρώτο στο Ηράκλειο, στο Καρτερό σε ένα χάνι. Εκεί ήταν ο παιχνιδιάτορας ο Όρμπος με συνοδεία και άλλου Τούρκου που τραγουδούσε ωραία και έπαιζε μπουζούκι. Είχε και μπουλγαρί σκαλιστό με φιλντίκια. Ο Όρμπος έκανε αυτή τη δουλειά, τον έπαιρναν Χριστιανοί και Τούρκοι σε γλέντια, γάμους και βαφτίσεις. Έπαιζε το «Ψιλό Μελαχρινάκι», «Όποιος δεν είναι μερακλής», το «Μπούλιο». [...] Πολλοί δικοί μας είχαν μάθει από Τούρκους ταμπουρά, όπως ο Κουζουλοσωκράτης.¹²

Η αφήγηση αυτή είναι σημαντική γιατί παρουσιάζει με γλαφυρό τρόπο το ανοικτό πλαίσιο πολιτισμικής και μουσικής επικοινωνίας ανάμεσα στους Χριστιανούς και τους Μουσουλμάνους και τονίζει την σημαντική παρουσία των τελευταίων στα μουσικά δρώμενα της πόλης. Οι δύο πιο γνωστοί Μουσουλμάνοι μουσικοί στα χρόνια της Κρητικής Πολιτείας στο Ηράκλειο είναι ο Σητειακός λυράρης Ναΐμης που σύχναζε σε καφενέδες του λιμανιού και στο Βαλντέ Τζαμί. Σε κείμενο του Νίκου Αγγελή υποστηρίζεται ότι δολοφονήθηκε από ομόθρησκους γιατί «αγαπούσε τους Ρωμιούς περισσότερο από τους Τούρκους» και η γιαγιά του ήταν Χριστιανή (Αγγελής 1998), άποψη που, ωστόσο, δεν επιβεβαιώνεται από άλλες μαρτυρίες και φαίνεται να αναπαράγει εθνοκεντρικά στερεότυπα. Εκτός από την κομπανία του Όρμπου και τον Ναΐμη γνωστοί Μουσουλμάνοι μουσικοί και αοιδοί της πόλης ήταν οι Μεζιέτ Αλή (μπουλγαρί), Ζεχρά (ταμπουρά και τραγούδι), ο αμανετζής Μπιλαλής και η τραγουδίστρια Μεμπαρέ (Ζαϊμάκης 1996: 186).

Στην Ανατολική Κρήτη η πιο χαρακτηριστική περίπτωση διακεκριμένου Μουσουλμάνου μουσικού ήταν του Αλή Σουμάχη ή Σαλή από την Ιεράπετρα που μνημονεύεται από τον Γεώργιο Χατζιδάκι ανάμεσα στους «αρχαιότερους οργανοπαίχτες του βιολιού που χρωμάτιζε θαυμάσια τις μελωδικές αλληλουχίες των Κρητικών σκοπών (Χατζιδάκις 1958: 140). Οι «κοντυλιές του Αλή» έχουν γίνει αντικείμενο μελέτης από νεότερους μουσικούς, όπως ο Στρατής Καλογερίδης, ο

¹² Ανέκδοτη Βιογραφία Προκόπη Πεπονάκη.

Γιάννης Δεληβασίλης και ο Βαγγέλης Βαρδάκης και διασώζονται μέχρι και σήμερα (Βαρδάκης Ρηγινιώτης 2013, Βαρδάκης 2001).

Οι μουσικές παραδόσεις των νέο Μουσουλμάνων της Κρήτης στην Τουρκία: συνέχειες και ρήγματα

Στα χρόνια της ανταλλαγής των πληθυσμών η μουσική παράδοση των Μουσουλμάνων θα μεταφερθεί στις περιοχές της Τουρκίας στις οποίες εγκαταστάθηκαν οι *Τουρκοκρήτες*. Ο ξεριζωμός τους από το νησί ξεκίνησε από τα έτη 1898-1899 όταν χρονολογείται η πρώτη μαζική μετανάστευση Τουρκοκρητικών προς περιοχές της Μ. Ασίας, την Κυρηναϊκή, την Αλεξάνδρεια, τη Θεσσαλονίκη και τη Συρία (Πεπονάκης 2001: 135) και ολοκληρώνεται με την ανταλλαγή των πληθυσμών βάση της συνθήκης της Λωζάνης όταν μετακινείται ο κύριος όγκος των Μουσουλμάνων σε περιοχές, όπως Αϊβαλί, Τσεσμέ, Αδραμύττειο, Βουρλά, Φώκαια και Καραμπουρνα (Ανδριώτης 2004: 86).

Στα πρώτα χρόνια της έλευσης στην Τουρκία οι ελληνόφωνοι Μουσουλμάνοι της Κρήτης που κουβαλούσαν μαζί τους τα ιδιαίτερα έθιμα και συνήθειες του τόπου καταγωγής τους αντιμετωπίστηκαν με δυσπιστία από τους ομόθρησκους του. Όπως υποστηρίζει η Stathakou στα χρόνια αυτά οι Μουσουλμάνοι ζούσαν σχετικά απομονωμένοι, παντρευόταν μόνο με μέλη της δικής τους κοινότητας, διασκεδάζαν με τους τρόπους που είχαν συνηθίσει στην Κρήτη και μετέφεραν στο νέο τόπο τα έθιμα και τις παραδόσεις του (Stathakou 2010).

Οι μαντινάδες τους ενσωμάτωναν το θρήνο και τη νοσταλγία για την απώλεια της πατρίδας τους αλλά και τον πόνο για τις κακουχίες των άνεργων, φτωχών, εξαθλιωμένων και άστεγων προσφύγων στο νέο τους περιβάλλον. Ορισμένες μαντινάδες που έχουν διατηρηθεί στη συλλογική μνήμη και έχουν αποθησαυριστεί από την Paulette Dellios εκφράζουν τη νοσταλγία των Μουσουλμάνων της Κρήτης για την πατρίδα που έχασαν αλλά και την αλληλεγγύη τους για τους πρώην συντοπίτες τους: «Κλαίμε και στο Αϊβαλί μα και στην Κρήτη κλαίνε /για τους πολέμους πάντοτε όλοι μεγάλοι φταίνε» (Dellios 2008: 309). Άλλες χρησιμοποιούν την τεχνική της παραλλαγής της μαντινάδας για να εκφράσει την αίσθηση του κοινωνικού αποκλεισμού και της υποδεέστερης ταξικής θέσης των λαϊκών

στρωμάτων του Μουσουλμανικού στοιχείου που δεν φαίνεται να άλλαξε στο νέο τόπο διαμονής: «Αν ερωτάς Κεμάλ Πασά στην Κρήτη πως περνούσαμ μάραθα καθαρίζαμε και βρούβες επουλούσαμ/ κι αν ερωτάς Κεμάλ Πασά και τώρα πως περνούμε μάραθα καθαρίζουμε και βρουβερικά πουλούμε» (Dellios 2010: 309).

Αξιοποιώντας μαρτυρίες Μουσουλμάνων που κατάγονται από την Κρήτη ο Crhis Williams τονίζει ότι στη συλλογική μνήμη ανακαλούνται παραδοσιακές μαντινάδες, χοροί όπως η σούστα, ο πεντοζάλης και λιγότερο ο συρτός και ακόμη ορισμένα μουσικά όργανα: η λέρα και το μαντολίνο. Ο συγγραφέας τονίζει την απουσία αναφορών σε όργανα, όπως το μπουλγαρί και την άγνοια δημοφιλών σήμερα τραγουδιών, όπως είναι το «Όσο βαρούν τα σίδερα» και του όρου ταμπαχανιώτικα τραγούδια (Williams 2003: 208-211). Όπως συμβαίνει με την προφορική ιστορία αυτές οι μεταγενέστερες αναπαραστάσεις στη κοινωνική μνήμη έχουν σχετικό χαρακτήρα.¹³ Οι μνήμες του παρελθόντος μας δίνουν μια εικόνα για την πρόληψη και την χρήση της πολιτισμικής κληρονομιάς από μια ομάδα αλλά συχνά βρίθουν από ανακρίβειες, ασάφειες και αναπλάσεις που διαμεσολαβούνται από τις επιδράσεις του νεωτερικού περιβάλλοντος (π.χ. δισκογραφία). Σε κάθε περίπτωση, όμως, ενισχύουν τους σύγχρονους ερευνητικούς προβληματισμούς για την κοινωνική κατασκευή ειδολογικών όρων που δεν συναντώνται στο παρελθόν, π.χ. τα ταμπαχανιώτικα¹⁴ αλλά και για τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες το κοντραμπάτο της συλλογικής μνήμης φιλτράρει, επιλέγει, διατηρεί ορισμένες πτυχές του πολιτισμού του παρελθόντος και οδηγεί στη λήθη άλλες.¹⁵

Οι μουσικές παραδόσεις των Μουσουλμάνων της Κρήτης στην Τουρκία έμελε να ξεθωριάσουν στο πέρασμα του χρόνου. Η εξέλιξη αυτή οφείλεται σε σημαντικό βαθμό στις πολιτικές επιλογές του Κεμαλικού εθνικισμού να ενδυναμώσει την πολιτισμική ταυτότητα των Τούρκων και να αφομοιώσει τις γλωσσικές και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες διαφόρων κοινοτήτων που κατοικούσαν στην επικράτεια της Τουρκίας. Η καθιέρωση της τουρκικής γλώσσας στα πλαίσια της διαδικασίας

¹³ Σήμερα γνωρίζουμε, ακόμη και από σύγχρονες με την εποχή πηγές, την ευρεία χρήση του μπουλγαρί από τους Μουσουλμάνους.

¹⁴ Ο όρος ταμπαχανιώτικα αυτός καθιερώθηκε στις τελευταίες δεκαετίες από ντόπιους θιασώτες της αστικής λαϊκής μουσικής και τη δισκογραφία και υιοθετήθηκε και από ξένους μουσικολόγους (βλ. ενδεικτικά Magrini 2000).

¹⁵ Για τη σχέση της μνήμης με τη μουσική του παρελθόντος βλ. Bithell 2006.

ομογενοποίησης της τουρκικής κοινωνίας και του εκσυγχρονιστικού προγράμματος του Κεμαλικού κινήματος συνέβαλαν στον εξοστρακισμό της μαντινάδας και στην σταδιακό ξεθώριασμα των μουσικών παραδόσεων της Κρήτης. Όπως έχει τονίσει η Dellou, η δημόσια έκφραση της μαντινάδας θεωρήθηκε ως μια σκανδαλώδης διεκδίκηση της «Κρητικότητας» η οποία θα μπορούσε να αμφισβητήσει την εθνική ταυτότητα και να ερμηνευθεί ως μια δημόσια προβολή της ελληνικότητας, και κατά συνέπεια, μια παρεκβατική ταυτοποίηση με τον εθνικό Άλλο (2010: 311).

Ο πολιτισμικός εθνοκεντρισμός είχε ανάλογες επιπτώσεις και στις μουσικές των Ελλήνων προσφύγων που ήρθαν από τα ακρογιάλια της Μικράς Ασίας στην Κρήτη στην περίοδο του μεσοπολέμου. Στην Κρήτη στους χώρους όπου παλιά ακουγόταν οι τουρκοκρητικοί αμανέδες και τα σαρκιά οι Μικρασιάτες δημιούργησαν τα δικά τους μουσικά στέκια και η ανατολίτικη μουσική γνώρισε μια σύντομη ακμή που τερματίστηκε στα χρόνια της δικτατορίας Μεταξά με την εκστρατεία πολιτισμικής κάθαρσης ενάντια στους αμανέδες και τα άσεμνα τραγούδια (Ζαϊμάκης 2008: 125-148). Η διαδικασία εξοστρακισμού της ανατολίτικης μουσικής θα συνεχιστεί και στη μεταπολεμική περίοδο στο πλαίσιο μιας ευρύτερης εκστρατείας των εθνοκεντρικών ελίτ «εθνικοποίησης» και επιλεκτικής ιδιοποίησης όψεων της οθωμανικής λαϊκής μουσικής τύπου καφέ αμάν (Pennanen 2004). Στις προσπάθειες τους να αναδείξουν και να προβάλλουν τις «ανόθευτες» εκδοχές των τοπικών μουσικών κόσμων και να επιβεβαιώσουν το ιδεολόγημα της αδιάλειπτης συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού οι δυτικοθρεμμένες ελίτ προσπάθησαν είτε να ελληνοποιήσουν τα ανατολίτικα τραγούδια είτε να οδηγήσουν στην αφάνεια και στη λήθη ό,τι δεν ήταν συμβατό με τα πολιτισμικά τους πρότυπα.

Αντί επιλόγου: Αναπλάθοντας μουσικές ταυτότητες του παρελθόντος

Τα τελευταία χρόνια στο πολιτισμικό περιβάλλον της Κρήτης παρατηρείται ένα αυξημένο ενδιαφέρον από νέους μουσικούς και ζηλωτές του λαϊκού παραδοσιακού πολιτισμού για τις «αυθεντικές» μουσικές του παρελθόντος που εκτείνεται, έστω και επιδερμικά, στο χώρο των Μουσουλμάνων της Κρήτης. Σε ορισμένες περιπτώσεις αυτό το ενδιαφέρον βρίσκεται στις παρυφές μιας νοσταλγικής αναζήτησης δημοφιλών μουσικών του παρελθόντος, όπως είναι το ρεμπέτικο στις τοπικές του

εκδοχές. Οι συζητήσεις για την «Κρητική σχολή του ρεμπέτικου», για τα «ταμπαχανιώτικα» ή τα «αστικά τραγούδια» της Κρήτης, συμπεριλαμβανομένων και των μουσικών των ωδικών καφενείων στην Κρήτη, αναδεικνύουν νέες αφηγήσεις και αναπλάσεις για τους μουσικούς βιόκόσμους του παρελθόντος. Πρόκειται, με όρους του Παύλου Κάβουρα, «για σύλληψη του παρελθόντος μέσα στο νεωτερικό παρών-ως ανάπλαση μνήμης και ως τόπος νοσταλγίας του παλαιού, του παλιού ως Άλλου της νεωτερικότητας» (Κάβουρας 2010: 32).

Η μελέτη των μουσικών του παρελθόντος στην Κρήτη και η ανάδειξη του ρόλου των Μουσουλμάνων μουσικών σε αυτό αποτελεί μια άλλη στρατηγική για τον πολιτισμό του παρελθόντος που έρχεται να αναδείξει την ετερότητα, τον μουσικό συγκρητισμό, τον ανοικτό και συχνά υβριδικό χαρακτήρα της μουσικής δημιουργίας για να αναμετρηθεί έτσι με τις πολιτικές της λήθης και τον πολιτισμικό εθνικισμό που έχουν χαράξει οι πολιτιστικές ελίτ. Η μελέτη της δυναμικής των πολιτισμικών δανείων και ανταλλαγών, των πολιτισμικών συνεχειών αλλά και των ρηγμάτων της μουσικής δημιουργίας μπορεί να μας θυμίσει πως η μουσική δεν είναι μόνο ένα εργαλείο γνώσης και επικοινωνίας, αλλά και ένας τρόπος να κατανοήσουμε τον κοινωνικό κόσμο και την αλλαγή του, με τα λόγια του Ζακ Ατταλί, να ακούσουμε τους (‘μουσικούς’) θορύβους και να αντιληφθούμε πως η ιδιοποίηση κι ο έλεγχος τους είναι αντανάκλαση εξουσίας, πάνω απ’ όλα πολιτικής (1978: 17-18).

Βιβλιογραφία

- Αγγελή Ν. (1998), *Ενεψίζικα νάκλια (πιπεράτα ανέκδοτα) των Κρητοτούρκων*, Αθήνα: Σμυρνιωτάκης.
- Αναστασόπουλος (2005), «Δερβίσηδες και δερβίσικοι τεκέδες στην Κρήτη των αρχών του 19^{ου} αιώνα: θρησκευτικές, κοινωνικές και οικονομικές λειτουργίες» Πεπραγμένα Θ. Κρητολογικού Συνεδρίου, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 139-150.
- Ανδριώτης Ν. (2004), «Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι στην Κρήτη 1821-1924: Ένας αιώνας συνεχούς αναμέτρησης εντός και εκτός του πεδίου μάχης», *Μνήμων* 26, 63-94.
- Ανδριώτης Ν. χριστιανοί και μουσουλμάνοι στην Κρήτη 1821-1924: ένας α (26 2004 86
- Ατταλί Ζ. (1978[1977]), *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*, (μτφρ. Ν. Ανδριτσάνου), Αθήνα: Ράππα.
- Βαρδάκης Β. (2001) «Ένθετο» στο ψηφιακό δίσκο *Ανατολικά της Κρήτης*, Ηράκλειο: Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι, S.A.644.
- Βασιλάκης Κ. & Θ. Ρηγινιώτης, «Το Στελάκι από την Κρήτη: Χαιρετισμός στον μπάρμπα Στέλιο το Ρολογά», στο, *Το Στελάκι από την Κρήτη Φουσταλιέρης 1911-1992*, Ηράκλειο, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι, 2011, 7-10.
- Bithell C. (2006) “The Past in Music: Introduction”, *Ethnomusicology Forum* 15/1:3-16.
- Δαμιανάκος Σ. (1986) *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Δεληβασίλης Ι. «Η μουσική παράδοσις του Ηρακλείου», εφ. *Πατρίς* 3-1-1960.
- Δερμιτζάκης Μ, (1963) *Από όσα θυμούμαι. Το Παλιό Κάστρο II*, Ηράκλειο: Τυπογραφείο Χατζηκώστα.
- Dellios P. (2010) “Post-modernising mandinades: poetic tradition and innovation of Turkish Cretan”, στο: Toblu Ş. και Zapf H. (επιμ.) *Redefining modernism and post-modernism*, Cambridge Scholars Publication, 304-371.
- Foucault M. (2012 [1994]) *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τ. Μπετζέλος, Αθήνα: Πλέθρον.

- Ζαϊμάκης Γ. (1996) «Καταγώγια ακμάζοντα: Μάγκες και ρεμπέτικα στα χαμαιτυπεία του Λάκκου», στο: Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα: Πλέθρον, 173-196.
- Ζαϊμάκης Γ. (1997-1999) «Ψυχαγωγικές πρακτικές και αστικές αντιλήψεις: Τα καφωδεία στο Ηράκλειο στην περίοδο της Κρητικής αυτονομίας», *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)* 6-7: 133-161.
- Ζαϊμάκης Γ. (2004-2005) «Χασισοποσία και ντερβισιλίκι στο Ηράκλειο Κρήτης στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα: συμβολισμός και τελετουργία», *Εθνολογία* 11: 61-87.
- Ζαϊμάκης Γ. (2008[1999]), *Καταγώγια Ακμάζοντα στον Λάκκο Ηρακλείου: παρέκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Ζαϊμάκης Γ. (2013) «Αμφισβητούμενοι κόσμοι στις παρυφές της πόλης: Η μουσική βιογραφία ενός ρεμπέτη στο διάβα του 20^{ου} αιώνα», στο, Βαν Μπουσχότερν, Τ. Βερβενιώτη, Κ. Μπάδα, Ε. Νάκου Ε και Π. Χατζαρούλα (επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου: Γεφυρώνοντας τις γενιές: διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις ζωής στον 21^ο αιώνα: προφορική ιστορία και άλλες βιο-ιστορίες*, Βόλος: Ένωση Προφορικής Ιστορίας, 2013, 443-444.
- Zaimakis Y. (2011). “Music-making in the social world of a Cretan town (Heraklion 1900– 1960): a contribution to the study of non-commercial *rebetiko*”, *Popular Music*, 30 (1): 1-24.
- Ζαϊμάκης Γ. (υπό έκδοση) «Σταυροδρόμια πολιτισμών και μουσικά δίκτυα στις πόλεις της Κρήτης: από τη προφορική ανώνυμη δημιουργία στη δισκογραφία των 78 στροφών», στο: Σ. Κουρούσης (επιμ.), *Μουσικές της Κρήτης στις 78 στροφές: Οι πρώτες ιστορικές ηχογραφήσεις*, Αθήνα: Orpheum Phonograph, Εταιρεία της Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής.
- Hutchinson, J. (1994) *Modern Nationalism*, London: Fontana Press.
- Κάβουρας Π. (1997) «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας» στο: Πρακτικά Συνεδρίου, *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, Αθήνα, Πνευματικό ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου: 39-69.
- Κάβουρας Π. (2010) «Φολκλόρ και παράδοση: όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος» στο: Π. Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση: ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα, Νήσος, 29-88.
- Κονδυλάκης Ι.,(1961) *Τα Άπαντα*, Αθήνα: Αηδών, 372-385.

- Λιουδάκη Μαρία (1933), *Κρητικές Μαντινάδες*, Ηράκλειο, Υιοί Ν. Αλικιώτη.
- Μανούσακας Μ. (2013), *Τζαμιά, τεκέδες και τουρμπέδες στο νομό Χανίων*, Χανιά, Έρεια.
- ΜηΒας (Μηνάς Βαρδαβάς), «Τα καλά παιχνίδια», *Εθνική Φωνή*, 8-3-1971.
- Πεπονάκης Μ. (2001) «Η Τουρκοκρητική μετανάστευση του 1897-99» στο, Θ.Δετοράκης και Α. Καλοκαιρινός, *Η τελευταία φάση του Κρητικού Ζητήματος*, Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 126-145.
- Pennanen P. P. (2004), “The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece”, *Ethnomusicology* 48 (1): 1-25.
- Peretti V., (2002) *Η Κρήτη στα 1897* (μτφρ. Από χειρόγραφο αδημοσίευτο κείμενο) Μ. Ασημομύτη-Εκκεκάκη, επιμ. Γ.Π. Εκκεκάκης, Ρέθυμνο, αυτοέκδοση.
- Ρηγιγιώτης (2013), «Η συμβολή των Τουρκοκρητικών στην Κρητική μουσική παράδοση», Rethemnos.gr, διαθέσιμο στο: <http://rethemnos.gr/i-simvoli-ton-tourkokritikon-stin-kritiki-mousiki-paradosi>
- Stathakou K. (2000) “The compulsory exchange of populations between Greece and Turkey after 1923Q the case of the Muslim of Crete”, στο XI International Oral History Conference: *Crossroads of History: Experience, Memory, Orality*, Vol. 3., International Oral History Association, Instabul: Boğazici University Library.
- Sugarman J. (1987) “Making muabet: The social basis of singing among Prespa Albanian men”, *Selected reports in Ethnomusicology* 7: 70-85.
- Τζεδάκη-Αποστολάκη Λ. (2001, «Τουρκοκρητικοί: αναζήτηση μιας ταυτότητας», *Ιστορικά* 34: 147-166.
- Τσίβης Γ. (1993) *Χανιά 1252-1940*, Αθήνα: Γνώση.
- Χατζιδάκης Γ. (1955) «Η πρώτη φιλαρμονική στο Ηράκλειο: στους χρόνους της τουρκοκρατίας», *Κνωσός* 13: 29-30.
- Χατζιδάκης Γ. (1958), *Κρητικά Τραγούδια*, Ηράκλειο Υιοί Ν. Αλικιώτη.
- Χιδίρογλου Π. (1970), «Αγιολατρεία και μοναχική ζωή των Τούρκων Μωαμεθανών εν Κρήτη», *Κρητικά Χρονικά* ΚΒ'/1: 211-233.

Williams C., (2003) “The Cretan Muslims and the Music of Crete”, στο, D. Tziiovas, *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the enlightenment*, Ashgate, 208 – 219.

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

Η πρώτη μουσικοφιλολογική βραδιά, που παραμονές των Χριστουγέννων του 1959, διοργάνωσε η Περιηγητική Λέσχη Ηρακλείου στην Αγία Αικατερίνη, με σκοπό, σύμφωνα με την εισήγηση του προέδρου του αρμοδίου Τμήματός της Εμμ.Μηλιαρά, φαίνεται πως δεν απέσπασε τις καλύτερες των κριτικών στις στήλες του Τοπικού Τύπου. Αιτία, οι θέσεις του κεντρικού προσκεκλημένου εισηγητή τής βραδιάς ~~του~~ Θ. Αντωνακάκη, καθηγητή του Ελληνικού Ωδείου και της Παιδαγωγικής Ακαδημίας, ο οποίος άρχισε την ομιλία του για τον Μπετόβεν, τονίζοντας πως στο Ηράκλειο επικρατεί ανυπαρξία μουσικής κίνησης, που οφείλεται στην έλλειψη μουσικής παράδοσης. Τρεις μέρες μετά, στον ίδιο χώρο, στην Αγία Αικατερίνη, κι ενώπιον πλήθους κόσμου, η πολυμελής χορωδία της Αμερικανικής Αεροπορικής Βάσης, έψαλλε συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου Χριστουγεννιάτικους ύμνους. Ούτε αυτοί οι ευρωπαϊκοί ύμνοι κατάφεραν να καταλαγιάσουν τα πνεύματα και τις αντιδράσεις από την διάλεξη των προηγούμενων ημερών.

Σημ. Θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε τους διοργανωτές του συνεδρίου για την ευγενική πρόσκλησή τους και την εκδοτική φιλοξενία. Ευγενή φιλοδοξία των συντελεστών αυτής της εισήγησης, να τους δοθεί η δυνατότητα να παρουσιάσουν πιο συστηματικά και αναλυτικά τα ιστορικά στοιχεία που έχουν συγκεντρώσει για τη μουσική παιδεία του Ηρακλείου, μετά από πολύχρονες έρευνες σε αρχειακά σύνολα που φυλάσσονται σε επιστημονικούς φορείς της πόλης μας: τη Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, το Ιστορικό Μουσείο, τα Αρχεία του Ν. Ηρακλείου.

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

Ο Μάνος Χάρης στη μόνιμη στήλη της «ΠΑΤΡΙΔΑΣ»: «ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ-ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ», έγραφε σε απερίφραστα έντονο ύφος : «πληροφορούμε τον κ. Αντωνακάκη, ο οποίος ίσως να αγνοεί λόγω του ότι δεν είναι Ηρακλειώτης, ότι στο Ηράκλειο υπήρχε από πολύ παλιά, μουσική κινήσεις, άρα και παράδοσις, και μάλιστα αξιόλογη και ότι το μουσικό αίσθημα ήταν ευρύτατα ανεπτυγμένο. Υπήρχαν μάλιστα και Ηρακλειώτες, οι οποίοι ήταν εξαιρετικώς ειδήμονες της κλασσικής μουσικής και πρακτικώς και θεωρητικώς, αλλά και γενικώτερα υπήρχε με τις διάφορες χορωδίες και τους μουσικούς συλλόγους και οργανωμένη μουσική κινήσεις...».

Και μπορεί δύο μέρες μετά (20 Δεκεμβρίου 1959), στη στήλη «Λόγος και Αντίλογος» της ίδιας εφημερίδας, της «Πατρίδας», ο αείμνηστος ΑΝΤΑΙΟΣ, ο Κωστής Φραγκούλης, να προσπάθησε να προστατεύσει την φιλόμουση πρωτοβουλία της «ΠΕΡΙΓΗΤΙΚΗΣ», και το κύρος του προσκεκλημένου της ομιλητή, μιλώντας για «νεκροφάνεια» της μουσικής παράδοσης της πόλης, θα έρθει όμως λίγες μέρες μετά, λίγα φύλλα μετά, στην «Πατρίδα» πάλι, ο αρχιμουσικός Γιάννης Δελιβασίλης, «εξ αφορμής της ίδιας διαλέξεως», να δημοσιεύσει σε έξι εκτενείς συνέχειες, από τις 30 Δεκεμβρίου 1959 ως τα τέλη του Ιανουαρίου του 1960, δημοσιεύει μια « έρευνα- απάντηση» αναφορικά στην ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ.

Ναυτικός στο επάγγελμα ο Δελιβασίλης, τυπικά με γραμματικές γνώσεις περιορισμένες, πλούσιος όμως σε αυτοπροσλαμβανόμενες γνώσεις φιλολογίας, λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, κατάφερε να δώσει λυρικότατα ποιήματα και θαλασσογραφήματα και να ενταχθεί αξιωματικά στην ομάδα ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ-ΑΛΕΞΙΟΥ-ΑΥΓΕΡΗ. Αυτοδίδακτος ήταν και στη Μουσική. Κατάφερε όμως να δημιουργήσει αξιόλογες συμφωνικές συνθέσεις με βάση κρητικά μοτίβα, τα οποία εντάχθηκαν μάλιστα και στο πρόγραμμα της Φιλαρμονικής του Δήμου.¹ Εξάλλου, ο ίδιος χρημάτισε και αρχιμουσικός της για αρκετά χρόνια, όπως και μαέστρος της Φιλαρμονικής του Δήμου Σητείας.

¹ Για την ιστορία της Φιλαρμονικής βλ. Χρυσούλας Μπουρλώτους (επιμ.), *Φιλαρμονική Δήμου Ηρακλείου. 50 χρόνια παρουσίας*, έκδ. Β.Δ.Β.- Δήμος Ηρακλείου, Ηράκλειο 2000

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

Στη μελέτη-απάντησή του στον Χανιώτη καθηγητή Μουσικής Αντωνακάκη ξεκινά την έρευνά του από τα χρόνια της Χαλέπας και τις τελευταίες δύο δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. « Το 1880» γράφει, ο λαϊκός μουσικός αυθορμητισμός μεγαλουργεί στο Κάστρο μας με τους αξέχαστους Αντώνη Βέλμο και Χαρίδημο Ζαχαριάδη, στα καλά παιχνίδια, όπως τα λέγανε χαϊδευτικά, λαούτο ο πρώτος, βιολί ο δεύτερος.

Μεγαλουργεί συνεχώς με τους θαυμάσιους οργανοπαίχτες Κοντόχα, Φουστάνη, Ναΐμη, Προβατίνη, Ζουμπουλιά και πολλούς άλλους.²

Στην ίδια εποχή, αρχές δεκαετίας του 1880, εντοπίζονται και οι πρώτες μεμονωμένες μαρτυρίες για την άφιξη και εγκατάσταση στο Ηράκλειο πλανόδιων μουσικών, μουσικών των μετέπειτα καφέ-σαντάν, αλλά και δασκάλων μουσικής.

Ενδεικτικά, η δασκάλα Άννα Αργυράκη δέχεται να νοικιάσει ένα ακίνητό της, το λεγόμενο «Καζινάκι», στη θέση Αμπάρ-Αλτί, στον Ρουμάνο μουσικό Αλέξανδρο Κίτσο, αντί του αρκετά υψηλού μηνιαίου ενοικίου των 450 περίπου γροσίων (4 χρυσών 20φραγκων).³

Τρία χρόνια αργότερα (1883), ο μουσικός Φρειδερίκος Κωνσταντίνης, διαφήμιζε στον τοπικό Τύπο ότι παρέδιδε μαθήματα, θεωρητικά καί πρακτικά, διαφόρων μουσικών οργάνων.⁴

Την ίδια περίοδο (1883-84), η διδασκαλία του μαθήματος της Εκκλησιαστικής Μουσικής είχε ήδη εισαχθεί στα μαθήματα της Ελληνικής Σχολής του Χριστού, στην Επισκοπή Πεδιάδος.⁵

Ένας άλλος μουσικός ο Ιωσήφ Βέλλας, Μαλτέζος, με αγγλική υπηκοότητα, ενοικιάζει από τον Μασλούμ Χαχημάκης ένα μεγάλο σπίτι με αυλή, περβόλι δέντρα, πόρτεγα, κελάρι, ανθώνες και άλλες αίθουσες στο Βεζύρ Τζαμί, για 2 μήνες (από 5/9/1899), ενώ δύο άλλοι μουσικοί, ο Σεβαστιάν Λασπίνα, Ιταλός οργανοπαίκτης (κιθάρα), από Κατάνη και

² Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη (Β.Δ.Β.), *Εφημ. Πατρίς*, αριθμ. Φ. 126/ 1.01.1960, σ. 3, 3η συνέχεια

³ Γ.Α.Κ.- Αρχεία Ν. Ηρακλείου, *Αρχείο Συμβολαιογράφου Γ. Λαδά*, αριθμ. Πράξ. 228/ 24.11.1881

⁴ Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη (Β.Δ.Β.), *Εφημ. Μίνως*, αριθμ. Φ. 126/ 9.07.1883, σ. 3

⁵ Β.Δ.Β., *Εφημ. Μίνως*, αριθμ. Φ. 192/ 6.10.1884, σ. 3

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

ο Κάρολος Βοϋκέχ, βιολιστής, από τη Βοημία, συμφωνούν να εργασθούν στο καφωδείο του Πεπέ Καρόλου για 3 μήνες και ενοικιάζουν σπίτι στη συνοικία Σερτουνά, δίπλα στο Δημοτικό Νοσοκομείο, από τον Ισμαήλ Αγακάκη.

Ο πατέρας του Νικολάου Σταυράκη, ο Σταῦρος Χατίπογλου, αναφέρεται ως λαϊκὸς μουσικὸς στὸ ἐπάγγελμα, ἀπὸ τὸ Αἰδίνιο τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Ο Εμμ.Κ.Χαμαράκης, διευθυντὴς καφωδείου, κάτοικος Ρεθύμνου και ο Ιωάννης Χέριγκ (J.Hering) διευθυντὴς μουσικῆς ορχήστρας «..ἐξ Αυστρίας καταγόμενος, προσωρινῶς ἐν Ηρακλείῳ διαμένων...» συμφώνησαν να συνεργαστοῦν στο καφωδείο του πρώτου στην πόλη των κρητικῶν γραμμάτων.

Ὁ Τοπικὸς ΜΙΝΩΣ ἀναφέρει και ἓνα Γερμανὸ μουσικοδιδάσκαλο, τον Francois Bernequais, ο οποίος εἶχε εγκατασταθεῖ στην Κρήτη μετὰ τοὺς καταστρεπτικοὺς σεισμοὺς τῆς Χίου, ὅπου ἔχασε τη σύζυγό του. Ο Γερμανὸς μουσικὸς δεν μπόρεσε να ἀντέξει το χαμὸ τῆς γυναίκας του, και αυτοκτόνησε πέφτοντας ἀπὸ τα Ενετικὰ Τείχη τῆς πόλης, λίγους μήνες μετὰ την εγκατάστασή του (1884).⁶

Στις συχνὰ ἔντονες και πολιτικὰ φορτισμένες συζητήσεις τῆς ἐποχῆς για τη διαρρύθμιση τῆς Παιδείας και ἰδιαίτερα τῆς Μέσης και τῆς Ἀνώτερης, με σκοπὸ οἱ υποψήφιοι δάσκαλοι που θα στελέχωναν τα σχολεῖα τῆς Δημοτικῆς Ἐκπαίδευσης να ἦταν στο μέγιστο βαθμὸ καλύτερα κατηρτισμένοι, γινόταν λόγος ἀπὸ τοὺς εισηγητές, σοφοὺς εκπαιδευτικοὺς τῆς ἐποχῆς, ὅπως ο Ἀντώνης Μιχελιδάκης και ο Νικόλαος Παλιεράκης, για την ἀνάγκη θεσμοθέτησης 3ετῶν κύκλων σπουδῶν στα πλήρη Γυμνάσια τῆς Κρήτης. Τοὺς κύκλους αὐτοὺς θα παρακολουθοῦσαν ὅσοι ἀπὸ τοὺς ἀποφοίτους των Γυμνασίων θα ἠθελαν να ἀκολουθήσουν το διδασκαλικὸ ἐπάγγελμα ἢ ὅσοι ἀπὸ τοὺς διορισμένους δασκάλους θα ἠθελαν να ἐπιμορφθοῦν. Θα διδάσκονταν ἀπὸ ἐξειδικευμένους πτυχιούχους Παιδαγωγικῶν Σχολῶν, «...ἐνὸς παιδαγωγοῦ [...] διδάσκοντος τα συνήθη παιδαγωγικὰ μαθήματα ἥτοι θεωρίαν τῆς παιδαγωγικῆς και τῆς διδακτικῆς, ιστορίαν τῆς παιδαγωγικῆς, στοιχεῖα τῆς γραμμικῆς ἰχνογραφίας και τῆς φωνητικῆς

⁶ Β.Δ.Β., *Εφημ. Μίνως*, ἀριθμ. Φ. 149/ 14.12.1883, σ. 2 και φ. 150/ 24.12.1883, σ.2

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

μουσικής και της ψδικής, γυμναστικήν και υγιεινήν μεθοδικήν, διδασκαλικὰς ασκήσεις και πρακτικὰς ασκήσεις περί γεωργίας και δενδροκομίας κλπ...».

Η σοβαρότερη, έμπρακτη, προσπάθεια πάντως για τή μουσική παιδεία στο Ηράκλειο της ημιαυτόνομης περιόδου της Χαλέπας έγινε από τον Ιταλό μουσικό Leon Formica, ο οποίος εγκαταστάθηκε στην πόλη το καλοκαίρι του 1887.⁷

Ο Δεληβασίλης στην έρευνά του την καταγράφει ως την πρώτη προσπάθεια για την ίδρυση στο τουρκοκρατούμενο Κάστρο Μεγάλης Ρωμέϊκης, μετέπειτα Φιλαρμονικής Ορχήστρας, αποτελούμενης από 42 όργανα και με αρχιμουσικό τον Φραντζέσκο Φορμίγκα.⁸

Ο Ιταλός μουσικός, διαφοροποιούμενος από άλλους, περαστικούς στο σύνολό τους, συναδέλφους του, θα επιζητήσει τη συνεργασία του Φιλεκπαιδευτικού Συλλόγου Ηρακλείου για την από κοινού ίδρυση μουσικού σχολείου υπό τη διεύθυνσή του. Ο Φ.Σ.Η. θα φροντίσει, μέσω της διενέργειας εράνου, για την αγορά των απαραίτητων μουσικών οργάνων, ενώ στη σχολή μπορούσαν να εγγραφούν και άποροι μαθητές, οι οποίοι θα διδάσκονταν 2 ώρες εβδομαδιαία οργανική μουσική χωρίς καμμία οικονομική επιβάρυνση.⁹

Παρά τις φιλόδοξες προθέσεις των πρωτεργατών αυτής της πρωτοβουλίας, τα επόμενα 7 χρόνια ήταν χρόνια μουσικής σιωπής, τουλάχιστον σύμφωνα με τις μέχρι τώρα εξετασθείσες πηγές. Η πολιτική ένταση και η αστάθεια της περιόδου (1887-1889), ίσως να αιτιολογεί ως ένα βαθμό τη σιωπή αυτή, αλλά σίγουρα δεν ήταν η μόνη.

Η νέα προσπάθεια θα γίνει από τους ίδιους συντελεστές, τους ίδιους πολιτιστικούς φορείς της πόλης. Λίγο μετά την Πρωτοχρονιά του 1894, ο Σμυρνιός αριστοτέχνης της κιθάρας Δ. Α. Δαμιανός θα δώσει στο κατάμεστο θέατρο του Φιλεκπαιδευτικού Συλλόγου συναυλία με ανατολίτικες και ισπανικές μελωδίες, παίζοντας κιθάρα και λύρα, και απαγγέλλοντας ποιήματά του: «Οἷα Ἀγγελικὴ Ἀρμονία!!! Οἷα

⁷ (α) Β.Δ.Β., *Εφημ. Μίνως*, αριθμ. Φ. 336/ 22.08.18878, σ. 2, (β) Γ. Χατζιδάκης, “Η πρώτη Φιλαρμονική στο Ηράκλειο”, στο περ. ΚΝΩΣΟΣ, αριθμ. Τευχ. 13, Μάρτιος-Απρίλιος 1955, σ.29-31

⁸ Β.Δ.Β., *Εφημ. Πατρίς*, αριθμ. Φ. 126/ 1.01.1960, σ. 3

⁹ Β.Δ.Β., *Εφημ. Μίνως*, αριθμ. Φ. 338/ 5.09.1887, σ. 3

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

Μαγεία!!», αναφωνούσε με θαυμασμό ο συντάκτης της εφημερίδας *Ηράκλειον*.¹⁰

Την ίδια χρονιά ήλθε στο Ηράκλειο ο ρουμανικής καταγωγής, με σπουδές στη Νάπολη της Ιταλίας, διακεκριμένος μουσικός Σπύρος Διγενής, τον οποίο στήριξε το *Ηράκλειον* στην προσπάθειά του να ιδρύσει Μουσικὸ Σχολεῖο στην πόλη: «Αν αγαπώμεν», έγραφε ο συντάκτης της εφημερίδας «ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ», «αληθώς την μουσικήν, ας μην αφήσουμεν να απέλθῃ εκ της πόλεως μας η μουσική ικανότης, ην η τύχη ωδήγησεν εις αυτήν. Ας μην αφήσουμεν η φιλόμουσος νεότης να παρέλθῃ η παρουσιασθείσα αυτή ευκαιρία προς μουσικήν μόρφωσιν, χωρὶς να ωφεληθῇ ἐξ’ αυτής, διότι δύσκολα εἶνε να παρουσιασθῇ ἄλλη τοιαύτη».¹¹

Προχωρώντας πιο πέρα, το *Ηράκλειον* προέτρεπε την Τμηματική Εφορεία Παιδείας να εισαγάγει το μάθημα της Μουσικής στα σχολεῖα της πόλης, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα σε δασκάλους, όπως ο Σπύρος Διγενής, να «μυήσουν» τους νεαροὺς μαθητὲς στον μαγικὸ κόσμον της μουσικής. Φαίνεται ὅμως πως δεν υπήρξε οὔτε αυτή τη φορά θερμὴ ανταπόκριση ἀπὸ τις Εκπαιδευτικὲς Αρχές στην πρόταση του *Ηρακλείου* και στην επιθυμία του ξένου μουσικοῦ να διδάξει σε κάποιο δημόσιο σχολεῖο της πόλης. Παρόλα αυτά, θα βρεθούν 15 φιλόμουσοι νέοι που θα εγγραφούν στο νεοσυσταθὲν Ἰδιωτικὸ Μουσικὸ Σχολεῖο του Σπύρου Διγενή.¹²

Ο Ρουμάνος μουσικοδιδάσκαλος θα διατηρήσει τη Σχολή του για ἓνα ἐξάμηνο περίπου. Θα συνεργαστεί επίσης, σε δύο μουσικὲς ἐκδηλώσεις με τον Φ.Σ.Η. προς χάρη του ηρακλειώτικου κοινού. Με πρωτοβουλία του Ἰωσήφ Χατζιδάκη, συγκροτήθηκε ερασιτεχνικὸς μουσικὸς χορὸς, που παρουσίασε στο θέατρο του Συλλόγου μελωποιημένο, τον αρχαῖο ὕμνον στον Απόλλωνα. Τη μουσική διδασκαλία και ἐπιμέλεια της παράστασης εἶχε ο ἴδιος ο Σπύρος Διγενής.

¹⁰ Β.Δ.Β., *Εφημ. Ηράκλειον*, αριθμ. Φ. 24/ 20.01.1894, σ. 196

¹¹ Β.Δ.Β., *Εφημ. Ηράκλειον*, αριθμ. Φ. 41/ 26.07.1894, σ. 331-332

¹² Β.Δ.Β., *Εφημ. Ηράκλειον*, αριθμ. Φ. 56/ 26.07.1895, σ. γ’.

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

Ο μουσικοδιδάσκαλος, πάλι με την υποστήριξη του Φ.Σ.Η., θα διοργανώσει μουσική παράσταση, ανεβάζοντας στο θέατρο του Συλλόγου την τραγωδία του Δ. Βερναρδάκη *Μερόπη*, με πρωταγωνίστρια την ηθοποιό Π. Βονασέρα, την τετραωδία *Οι λωποδύται* από το μελόδραμα του Gran Via, αλλά και τον *Χωριάτικο Ρουμανικό Γάμο*. Το θέατρο «ήτο πλήρες θεατών, εξ' αμφοτέρων των φύλων, ουδεμία θέσις έμεινε κενή. Τούτο αποδεικνύει πόσον το Κοινόν του Ηρακλείου γνωρίζει να εκτιμά τους αληθείς καλλιτέχνες και πόσον προθύμως υποστηρίζει αυτούς».¹³

Οι εκτιμήσεις όμως του «θεατρικού» συντάκτη της εφημερίδας φαίνεται ότι ήταν υπερβολικές, αφού ούτε το Μουσικό Σχολείο, ούτε οι μουσικές παραστάσεις είχαν διάρκεια. Τον επόμενο χρόνο, απογοητευμένος προφανώς από την μικρή ανταπόκριση των Ηρακλειωτών, ο Σπυρίδων Διγενής θα εγκαταλείψει την πόλη, αναζητώντας καλύτερη τύχη στις Κυδωνιές της Μ. Ασίας, ύστερα από σχετική πρόσκληση της τοπικής ελληνικής Κοινότητας.¹⁴

Παρόλα αυτά, οι δύο κατεξοχήν πολιτιστικοί φορείς της πόλης, ο Φ.Σ.Η. και ο Γαλλικός Σύνδεσμος, θα συνεχίσουν μέχρι την έκδήλωση της τελευταίας κρητικής επανάστασης να ενδιαφέρονται για τη μουσική παιδεία του Μεγάλου Κάστρου.

Έτσι, ο Ιωσήφ Χατζιδάκης αποδέχθηκε την πρόταση για συνεργασία σε θέματα κρητικής μουσικής του Εθνογραφικού Μουσείου της Νέας Υόρκης και ανέλαβε την υποχρέωση να τους αποστείλει τα τρία παραδοσιακά όργανα του νησιού, την λύρα, τον άσκαυλο (ασκομαντούρα), και τον καλαμίνο αυλό (θιαμπόλι), κατασκευασμένα, σύμφωνα με το *Ηράκλειον*, από τον καλύτερο Κρήτα οργανοποιό και λυρωδό, τον Μεραμπελιώτη Αντώνιο Περτσικούρα.¹⁵

Ο Ιωσήφ Χατζιδάκης, ως Πρόεδρος του Φ.Σ.Η., ο Ιωάννης Σφακιανάκης και ο Ιωσήφ Κόρπης, ως εκπρόσωποι του Γαλλικού Συνδέσμου, θα προσπαθήσουν να ευαισθητοποιήσουν εκ νέου τα μέλη

¹³ Β.Δ.Β., *Εφημ. Ηράκλειον*, αριθμ. Φ. 70/ 8.12.1894, σ. β', φ.71/ 15.12.1894, σ. β'

¹⁴ Β.Δ.Β., *Εφημ. Ηράκλειον*, αριθμ. Φ. 82/ 2.03.1895, σ.β'

¹⁵ Β.Δ.Β., *Εφημ. Ηράκλειον*, αριθμ. Φ. 50/ 21.07.1894, σ. γ'

ΜΑΝΩΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

και των δύο συλλόγων για την ίδρυση Φιλαρμονικής Εταιρείας.¹⁶ Η διπλή πρόσκληση που απέστειλαν, η πρώτη στο θέατρο του Συλλόγου και η δεύτερη στο εντευκτήριον του Συνδέσμου,¹⁷ δεν είχε την αναμενόμενη ανταπόκριση. Η πολιτική αστάθεια και η οικονομική ύφεση που μάστιζε την Κρήτη τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν πιθανόν οι σημαντικότερες αιτίες της μουσικής αδράνειας της Ηρακλειώτικης κοινωνίας.

Με την Αυτονομία στον πρώτο χρόνο της νεαρής ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ, το 1899, ιδρύεται υπό την αιγίδα της Φιλοπτώχου Αδελφότητας, η Φιλαρμονική Ορχήστρα Ηρακλείου, με ιδρυτικά μέλη σημαντικές προσωπικότητες της πνευματικής και οικονομικής ζωής της πόλης, όπως ο Χαράλαμπος Γιαμαλάκης, ο Απόστολος Ξενουδάκης, ο Ιωσήφ Κάραμποτ, οι αδελφοί Εμμανουήλ και Γιάννης Γουναλάκη, ο Παναγιώτης Πρατικάκης και άλλοι.

Η νέα Φιλαρμονική κληρονόμησε τα όργανα της παλιάς που είχε διαλυθεί λόγω των επαναστάσεων και προσέλαβε ως αρχιμουσικό τον ιταλοκερκυραίο Σπύρο Μπονιβέτι, καθηγητή του Ωδείου της Νάπολης. Το επόμενο διάστημα η Φιλαρμονική της Φιλοπτώχου προμηθεύτηκε 32 νέα όργανα από το εργοστάσιο «Όρσι» του Μιλάνου.

Στους πρώτους εξαίρετους μαθητές ξεχώριζαν οι Δημήτρης Μαλαγαρδής (Κουαρτίνο), Γιάννης Γιαννακάκης (Πιστονίνο), Εμμανουήλ Αλεξίου (φλάουτο), Γιάννης Μπιζάκης και Αθανάσιος Μαραγιάννης (κλαρίνο), Διονύσιος Πελεκίδης (κοντραμπάσο). Βαρύτονος ήταν ο Φραντζέσκος Βερβεράκης.¹⁸

Μερικοί από τους μουσικούς αυτούς πλαισίωσαν αργότερα τη νεοσυσταθείσα μάλιστα της Κρητικής Χωροφυλακής, ενώ σχετικά σύντομα και επειδή η Φιλόπτωχος Αδελφότητα δεν μπορούσε οικονομικά να συντηρήσει την ορχήστρα, η Φιλαρμονική περιέρχεται υπό την αιγίδα του Δήμου Ηρακλείου, επί δημάρχου Ιωάννη

¹⁶ Μανώλης Ε. Δετοράκης, “Ο εν Ηρακλείω Κρήτης Φιλεκπαιδευτικός Σύλλογος...”, περ. *Παλίμψηστον*, τχ. 19, έκδ. Β.Δ.Β., Ηράκλειο 1999, σ.292

¹⁷ Β.Δ.Β., *Εφημ. Ηράκλειον*, αριθμ. Φ. 75/ 12.01.1895, σ.β’

¹⁸ Β.Δ.Β., *Εφημ. Πατρίς*, αριθμ. Φ. 126/ 1.01.1960, σ. 3-4, 3η συνέχεια

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

Βογιατζάκη, ενός από τους πρώτους μουσικούς της, ήδη από την εποχή του Φιλεκπαιδευτικού Συλλόγου.

Το 1908 ιδρύεται ο μουσικός σύλλογος «Απόλλων»,¹⁹ με ιδρυτικά μέλη τούς Περικλή Μαλαγαρδή, Νικόλαο Μεταξά, τούς αδελφούς Μηνά και Μανώλη Γεωργιάδη, τον Γιάννη Σταυριδάκη, τον Νικόλαο Βογιατζάκη, τον Γιώργη Κοκκινάκη, τον Ιωάννη Καλλέργη, τον Ιωάννη Τζοβενή, τον Μανώλη Σπινθουράκη, τους αδελφούς Τάκη και Γεώργη Κυριακού, πατέρα και θείο αντίστοιχα της μεγάλης Ρένας Κυριακού, τής κατοπινής διεθνούς φήμης πιανίστριας με την καστρινή καταγωγή.

Το σπίτι τών Κυριακού ήταν από μόνο του μια μικρή *Σκάλα του Μιλάνου*, μια θεία μουσική φωλιά, όπου ο πατέρας έπαιζε φλάουτο, ο θείος βιολαντσέλο, η μαμά και η κόρη πιάνο.

Ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη του «Απόλλωνα» ξεχωριστή θέση παίρνει ο Γεώργιος Χατζιδάκης, γνωστός περισσότερο με τα μουσικά παρατσούκλια «λο» (μουσική νότα) και «ταραπαμπίας, ο οποίος «ψοφούσε» για την μπαγκέτα του μαέστρου, του διευθυντή.²⁰

Αρχικά στον «Απόλλωνα» συγκροτήθηκε πολυάριθμη χορωδία με Μαντολινάτα, με διευθυντή τον ακούραστο «Λο», ενώ στο αμέσως επόμενο διάστημα ο σύλλογος βρίσκει και τη στέγη του, αφού το Ελληνικό Δημόσιο, με ενέργειες τών Μαλαγαρδή, Χατζηδάκη και Βογιατζάκη, δωρίζει στο Δήμο το γνωστό οίκημα στην Πλατεία Δασκαλογιάννη, όπου για χρόνια φιλοξενούνταν η Φιλαρμονική του Δήμου Ηρακλείου.

Οι δημόσιες εμφανίσεις και η πρόοδος του «Απόλλωνα» στα επόμενα χρόνια ήταν αξιοζήλευτη. Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι δεν είχαν τελειώσει, ο γενικός και εθνικός ενθουσιασμός κυριαρχούσε παντού, η Αθήνα ζούσε ημέρες και μουσικής δόξας, που την μεταλαμπάδευε και στην Περιφέρεια. Στο γενικότερο αυτό πνεύμα ο μεγάλος βάρδος

¹⁹ Για τον “Απόλλωνα” και γενικά για τα ωδεία στο Ηράκλειο, βλ. και (α) Α. Μηλολιδάκης, “Το φιλόμουσον Ηράκλειον: Η δράσις του Ωδείου και του Μουσικού Συλλόγου”, εφημ. *ΕΠΙΡΧΙΑ*, Φ.7-8/ 9/ 1930, (β) Ν. Μεταξάς, “Ιστορίες που ενδιαφέρουν: Οι Ιδρυταί του Απόλλωνος”, εφημ. *ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΣΚΕΨΙΣ*, φ. της 25/9/1930- 30/9/1930, (γ) Άρης Χατζιδάκης, “Μερικά συμπληρωματικά: Το ωδείον Ηρακλείου. Το ιστορικό της ιδρύσεως του”, εφημ. *ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΣΚΕΨΙΣ*, φ.974 και 978/ 6/11/1930 και 11/1111.11.1931 κ.α.

²⁰ Β.Δ.Β., *Εφημ. Πατρίς*, αριθμ. Φ. 126/ 1.01.1960, σ. 3-4, 3η συνέχεια

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

Νικόλαος Κόκκινος, έρχεται στο Ηράκλειο και αναλαμβάνει ως αρχιμουσικός της Φιλαρμονικής του «Απόλλωνα» και λίγο αργότερα και του αρτισύστατου Ωδείου του Συλλόγου. Ανάμεσα στους μουσικούς του Συλλόγου εκείνης της περιόδου ξεχωρίζουν οι Γεώργης Κουναλάκης και Νικόλαος Καζακίδης, ο γιατρός Μανώλης Φανουράκης, ως άριστοι μαντολινιστές. Οι Άγγελος Μαλαγαρδής και Γιάννης Γιαννακάκης, Λεμονάκης ως αθάνατοι κιθαριστές, οι αδελφοί Αλεξίου, Λευτέρης και Ραδάμανθης, ως άριστοι βιολίστες, ο Μουχτάρ Χανιαλάκης, με πιάνο και αρμόνιο, οι αδελφοί Καλογερίδη και ο Γ. Σπανακάκης, με κοντραμπάσα και βιολοντσέλα. Τα χορωδιακά και απλά μουσικά συγκροτήματα ήταν ισάξια με τα ενόργανα. Θαυμάσιες γυναικείες και ανδρικές φωνές της εποχής ήταν της Βαγγελιώς Αναστασίου-Ζαχαρίου, της Ελένης Βουρδουμπάκη, των αδελφών Γεωργίου και Μανώλη Κουναλάκη, του Γιάννη Κατράκη, του Γιάννη Μουρέλλου, του Αλέκου Αλεξανδρίδη.²¹

Οι συχνές νυχτερινές υπαίθριες συναυλίες τους (καντάδες) με επικεφαλής τον ακούραστο Ν. Κόκκινο, με τα βαριά πιάνο και τα αρμόνια, μαζί με τους εκτελεστές τους, τοποθετημένα πάνω στα τετράτροχα κάρα συρόμενα από άλογα, περιέτρεχαν την πόλη μελωδικά και στάθμευαν σε συγκεκριμένους χώρους για να δώσουν τις συναυλίες τους, με έργα διεθνών και Ελλήνων μεγάλων συνθετών, μουσουργών: Μότσαρτ, Σούπερτ. Στράους, αλλά και Κόκκινου, Ξηρέλλη, Λαμπελέτ κ.ά.

Όταν η στάθμευση για εκτέλεση γινόταν σε παραθαλάσσιες γειτονιές, το Ηράκλειο μεταβαλλόταν σε πανώρια Βενετία κι όταν οι θαυμάσιες συναυλίες με τα πειθαρχημένα χορωδιακά συγκροτήματα γινόταν κάτω από τα μεγαλόσπιτα της 25^{ης} Αυγούστου ή τα άλλων κεντρικών, το Κάστρο έμοιαζε με Βιέννη.

Η Φιλαρμονική του «Απόλλωνα» μεγαλουργεί υπό τη διεύθυνση του Κόκκινου και των βοηθών του . Περί τα τέλη του Α Παγκοσμίου Πολέμου η Φιλαρμονική, παραχωρείται στον Δήμο Ηρακλείου και κάτω από τις ακούραστες φροντίδες του φιλόμουσου δημάρχου Ιωάννη

²¹ Β.Δ.Β., *Εφημ. Πατρίς*, αριθμ. Φ. 126/ 1.01.1960, σ. 3-4, 4η συνέχεια

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

Βογιατζάκη ανασυντάσσεται. Προικισμένοι αρχιμουσικοί παίρνουν διαδοχικά τη μπαγκέτα και διευθύνουν τη λαμπρή της πορεία: ο ιταλός Μπιφέρνο, ο Οικονομάκος, ο Ζαφειρόπουλος, ο Φραγκίσκος Τούλης, και δίπλα του ο μεγάλος καθηγητής Μουσικής των Καστρινών Γυμνασίων και της μαθητικής νεολαίας, ο Γεώργιος Χουρμούζιος.²²

Το 1935 με πρωτοβουλία του αξέχαστου, μάρτυρα δημάρχου Μηνά Γεωργιάδη, η Φιλαρμονική του Δήμου θα μεταβεί δυο φορές στα Χανιά. Την πρώτη για τη γιορτή του Βενιζέλου, για να παιανίσει θούρια και ύμνους δοξαστικούς στην αυλή του σπιτιού του στην Χαλέπα. Τη δεύτερη, για να θρηνήσει με τα πένθιμα εμβατήρια της, τα ρέκβιέμ της, το χαμό του Εθνάρχη, μαζί με την μπάντα του Βασιλικού Ναυτικού, του θρυλικού *Αβέρωφ*, τη Φιλαρμονική του Πειραιά και του Ρεθύμνου και της Μεραρχίας των Αθηνών.

Σε κάποια στιγμή της μουσικής εκτέλεσης ο Βασιλιάς στράφηκε στον Μηνά Γεωργιάδη και του ψυθίρισε: « Ακούς κ. Δήμαρχε τη Μπάντα του Αβέρωφ πόσο αρμονική είναι; Τέτοια Φιλαρμονική να κάνετε...».

Και ο Μηνάς Γεωργιάδης, χωρίς να χάσει το θάρρος του ανταπαντά: « Ήθελες το Μεγαλειώτατε. Η μπάντα που παίζει τώρα είναι του Δήμου Ηρακλείου, μόνο που φορεί τα ναυτικά ρούχα, όπως η δική σας, γιατί το μπλέ της θάλασσας αρέσει στον αρχιμουσικό της, τον Ανδρέα Μάρκελλο».²³

Στον επίλογο του άρθρου του ο αρχιμουσικός Δεληβασίλης αποτείνοντας το φόρο τιμής στους μεγάλους μουσικούς του Κάστρου, που υπηρέτησαν την ευρωπαϊκή μουσική, δεν κρύβει τις προτιμήσεις τους και τις ιδεολογικές τους καταβολές: «Οι φιλότιμοι εκείνοι μουσικοί, έγραφε, μακριά από κάθε «ντιλεταντισμό», τελείως μουσικώς μορφωμένοι, επετέλεσαν τα καλά στην μουσική άνθιση του Ηρακλείου στα τέλη του 19^{ου} και στο Α΄ μισό του 20^{ου} αιώνα. Αξιοποίησαν τη μουσική τους μόρφωση που περιορίζονταν αρχικά σε οικογενειακές συγκεντρώσεις, στα σαλόνια, και σε φιλικές διασκεδάσεις, σε πάνδημες μουσικές επιδείξεις και συναυλίες για τη ψυχαγωγία του Καστρινού

²² Β.Δ.Β., *Εφημ. Πατρίς*, αριθμ. Φ. 126/ 1.01.1960, σ. 3-4, 5η συνέχεια

²³ Β.Δ.Β., *Εφημ. Πατρίς*, αριθμ. Φ. 126/ 1.01.1960, σ. 3-4, 6η συνέχεια

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

λαού... Το έργο των ήταν βαρύ και επίπονο μα και ευχάριστο... Ξερρίζωσαν σιγά-σιγά μα και αμείλικτα το παλιό ανατολίτικο χρώμα από κάθε μουσική ψυχαγωγία των Καστρινών συμπολιτών τους...».²⁴

Εφημερίδα «Ηράκλειον», φύλλο 2^{ης} Σεπτεμβρίου 1893, στήλη *Ποικίλα*: « Η εορτή του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου εωρτάσθη λαμπρώς την παρελθούσαν Κυριακή εις πολλά μέρη της Κρήτης. Ο Άγιος θεωρείται προστάτης κατά του ρίγου....Μέγα πλήθος λαού συναθροίζεται προ πάντων εις τον εν μέσω του ευρυτάτου και λείου οροπεδίου Λασιθίου ναΐσκον του Αγίου και εις τον πλησίον της ωραίας πολίχνης των Αρχανών ευρισκόμενον τοιούτον... Αφ' ου ο ήλιος κλίνη προς την δύσιν του οι εορτασταί εκχύνονται εις τον παρά την πολίχνην κήπον της Παναγίας, όπου μέχρις εσπέρας διασκεδάζουσιν άδοντες και χορεύοντες τον εντόπιον χορόν υπό τους ήχου της λύρας... Μόνον εις τοιαύτας απερίττους διασκεδάσεις αισθάνεται αληθή ανακούφισιν και τέρψιν η ψυχή. Ω νεότης, ήτις μαραίνεται εις την πνιγηράν των αιθουσών ατμόσφαιρα και τους οχληρούς της εθιμοταξίας περιορισμούς, διατί δεν τρέχεις εις αυτάς τας λαϊκάς, τας πατροπαραδότους ημίν πανηγύρεις, να αναπνεύσης τον ευώδη και δροσερόν αέρα της εξοχής και να ενθουσιασθής εκ των ασμάτων και της μουσικής και των παιδρών της πατρίδος σου χορών. Μήπως τα βάλς και αι πόλκαι είνε καλλίτερα του πεντοζάλη και της σούστας;;;».

Στις διαφημιστικές καταχωρήσεις στο «Ηράκλειον» λόγου χάρη, την εβδομαδιαία εφημερίδα των Στυλιανού Αλεξίου (εκδότης) και Αντωνίου Βορεάδη (διευθυντής σύνταξης), ο ηρακλειώτης μεγαλέμπορος Εμμανουήλ Τουπογιαννάκης, «άρτι επανελθών από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου», προσκαλούσε τους συμπολίτες του ηρακλειώτες και όχι μόνο, να περάσουν από το κατάστημά του, δίπλα στην εκκλησία των Καθολικών, στη σημερινή οδό Επιμενίδου, για να αγοράσουν «λιχνεύματα, ποικιλώτατα, νωπότατα και προκλητικώτατα», όπως: Κονιάκ Μεταξά και Sicard, αντί 14 και 16 γρόσια τη φιάλη, Μπίρες Steinfeld και Dreher, Βερμούτ Τουρίνου, Ούισκι Αγγλικό και Ρούμια διάφορα, καφέδες Υεμένης, Αστακούς Morton, Σπαράγγια

²⁴

Β.Δ.Β., *Εφημ. Πατρίς*, αριθμ. Φ. 126/ 1.01.1960, σ. 3-4, 4η συνέχεια

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

ευρωπαϊκά, πουλιά του κυνηγιού σε ζελατίνα, γαλάλευρον ελβετίας (farinee lacte), βούτυρο φρέσκο Μιλάνου, Μπισκότα Αγγλίας και Παρισίων, Μουστάρδα Αγγλική και Γαλλική, Κόρν-Μπιφ (Κρέας βοδινό δηλ.) Αργεντινής, πούρα Αβάνας και Τυριά Ελβετίας και (ευτυχώς) και τυριά Ανωγείων...

Στα εμπορικά καταστήματα του Μεγάλου Κάστρου, όπως στην «Au Bon Marche» του μουσουλμάνου Αλή Μαζαρζαδέ Σιρή, στο Βεζασλέρ Τσαρσί, στου Victor Minerbo, αλλά και των αδελφών Κοκονέζη και του Κων/πολίτη Χαράλαμπου Θεοδωρίδη, έβρισκαν οι Ηρακλειώτες καστόρια, κασμήρια Αγγλικά, μεταξωτά, λινά, βαμβακερά, αλεξιβρόχια ανδρικά, ρολόγια παντός τύπου και Ιαπωνικά βιζίτ, γραβάτες, πτερά, καπέλα, περονοκούταλα, μαχαίρια διαφόρων τύπων, δίσκους κινέζικους και όλα τα είδη κιγκαλερίας.

Αντίστοιχες αντιθέσεις μιας κοινωνίας σε «μετάβαση» παρατηρούνταν όχι μόνο στη μουσική αλλά και στην πατροπαράδοτη κρητική ενδυμασία και στο τρόπο διασκέδασης. Άλλοτε το πρώτο καπέλο που φορούσε η κρητικοπούλα της το χάριζε ο γαμπρός στο γάμο τους, κι ήταν γεγονός εξαιρετικής σημασίας, αργότερα και στα Χάμπαθα, το πιο απομακρυσμένο χωριό της Κρήτης, στον Αποκόρωνα, υπήρχαν μοδίστρες και καπελούδες. Η πολύπτυχη κρητική βράκα, η ρεδικότα, το αρχαϊκό φακιόλι, και η απλοϊκιά μαγουλίκια, η μπόλια, της χωριατοπούλας, είχαν αντικατασταθεί από τα φράγκικα κοστούμια και έτοιμα ενδύματα και από ανθοστολισμένα και πτεροφόρα καπέλα.

Επίσης, η πόλκα, οι καδρίλιες και το βαλς, εκδίωκαν σταδιακά, στα αστικά και ημιαστικά κέντρα, τους ποικίλους παραδοσιακούς κύκλιους χορούς και τους ήχους της λύρας. Τις εγκάρδιες ευχές και τους χαιρετισμούς τις αντικατέστησαν, όπως χαρακτηριστικά έγγραφε ανώνυμα ο συντάκτης του *Ηρακλείου*, τα άψυχα επισκεπτήρια, οι *καθαρευουσιάνικες* και με *ζενικές* λέξεις ευχές, γιατί υπήρχε σπουδή να αποδειχθεί πως η Νήσος είχε ήδη εξευρωπαϊσθεί.

Αν και στα μεγάλα πανηγύρια της υπαίθρου, όπως του 15Αύγουστου, του Αϊ-Γιαννιού του Ριγολόγου και του Αϊ-Γιώργη, οι ήχοι της λύρας και ο ρυθμός του πεντοζάλη και της σούστας νικούσαν

ΜΑΝΟΛΗΣ Γ. ΔΡΑΚΑΚΗΣ- ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ- ΜΗΝΑΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

τον βόμβο του κλειδοκύμβαλου, την πόλκα και το βάλς. Η «σύγκρουση» ανάμεσα στους δύο κόσμους, την Ανατολή και τη Δύση, δεν είχε λήξει όπως ήθελε ο αρχιμουσικός Δεληβασίλης, ούτε στα χρόνια του ηρακλειώτικου Μεσοπολέμου, ούτε και μεταγενέστερα.

Αυτή η πόλη, η πόλη του «Χάους με Χάρη», όπως την είχε χαρακτηρίσει ο αξέχαστος εραστής της, ο Γιάννης Περτσελάκης, είχε κι έχει αυτή τη χάρη, πάνω και πρώτα από όλες τις άλλες: να είναι ανοικτή σε όλα και σε όλους, να είναι πολυπολιτισμική και να πλανεύει τον επισκέπτη της και με την Οδό της Πλάνης, αλλά και με τα σοκάκια του Λάκκου.

Διαφορετικοί «δρόμοι». Διαφορετικές και οι μουσικές. Αλλά και μια σύνθεση. Μια πόλη με ένα πολύχρωμο πολιτισμό.

ΜΑΝΤΙΝΑΔΕΣ ΚΑΙ ΝΤΑΛΓΚΑΔΕΣ

"μαντινάδες και νταλγκάδες", διακύμανση της κρητικής ταυτότητας- γλώσσα και μουσική- πολιτισμικές περιβάλλουσες, υπερβάσεις και περιορισμοί, στην περίπτωση της Τζούντας (Μοσχονήσι-Αίβαλι)

Βασίλης Βέτσος, συνέδριο «θύραθεν», κρήτη, οκτώβριος 2014

ΜΝΗΜΗ

Μάνα, μανές, μαντινάδα
Μνήμη, μανία, μούσα, μουσική...
Χρόνος συμπυκνωμένος σε μια στιγμή
Μια φωτιά μέσα σ' ένα κομψοτέχνημα δίστιχο
Δυστυχία που θέλει να φάει, να πάει χορτάτη
Να κατεβάσει τον άγγελο για πάντα στη γη
Λίνος που ψάχνει μαθητές να σκοτώσουν τη λύπη
Τη λερναία ύδρα που βάλθηκε να μας κάνει σαλούς
Μανέρως που θέλει να καταπιεί όλη τη θλίψη απ' τα σύννεφα
Ιάλεμος που δε βιάζεται να περάσει στην ηδονή απ' την οδύνη
Νταλγκάδες να σπάνε τη μονοτονία της θάλασσας
Ντάλε ντάλε, ν' αρμενίζουμε εκεί μας έδειξαν οι παππούδες μας
Ο ήλιος, το φεγγάρι, κι όλοι οι μικροί θεοί που διατάζουν τη γλώσσα μας
Τα ψυχωμένα ερμητήρια της καρδιάς μας, τ' αληθινά μας δάκρυα χαράς...

ΜΥΤΙΛΗΝΙΟΣ

Δεν ελπίζω, δεν φοβάμαι τίποτα
Γιατί είμαι στον ήλιο, ζεμπέκης
Στου φεγγαριού την αγκαλιά, ραψωδός
Γιατί είμαι, κάπως μυτιληνιός...
Απ' το κέντρο του σύμπαντος κόσμου
Κι ας λένε οι άλλοι, ζευζέκης...

[να λείπουν τα σχολία]

«Δεν υπάρχει γρηγορότερο μέσον απ' το μυαλό», λέει ο λέσβιος μύστης Σόλων Λέκκας – παρεμβαίνοντας για απλήρωτο λογαριασμό της λαϊκής λογιότητας στα φαντασιακά χωράφια της φιλοσοφικής ανθρωπολογίας- σε μια απ' τις αμέτρητες ιστορίες του, για δια βίου ανεπαρκείς βασιλιάδες και εσάει αξιόποινους-αξιολογούμενους υπηκόους μπροστά στα ελέω θεού υψηλά διακυβεύματα της υπέρτατης αυταπάτης, της αναπόδραστης εξουσίας. Μια ζωγραφιά ατέλειωτη να του δείξεις, θα την ολοκληρώσει, και θα κάνει και το περίγραμμα με τα κοινωνικά-πολιτισμικά συμφραζόμενα, θα επανεφεύρει τη δημιουργικότητα, αφού δε μπόρεσε να δημιουργήσει από παρθενογένεση. Ένα σύνταγμα τοτεμικών αναπαραστάσεων, είναι πανέτοιμο να αναπλάσει κατά το δοκούν τη μνήμη, κι ας μην κρύβουμε λόγια απ' την αλήθεια, παρά δυο μονάχα, ας πούμε βολικά ψέμματα.

Η πρώτη φορά που επισκέφτηκα την ουτοπία «Κρήτη» ήταν, όταν ακόμα νομίζαμε πως η Χίος είναι άλλο κράτος (και με μίαν έννοια, ήτανε), πως η παλιά Ελλάδα δεν είχε καλό λάδι, αφού παλιολαδίτες ακούγαμε και αναρωτιόμασταν πόσο πια κακό λάδι να βγάζει αυτή η ατέλειωτη, μητέρα πατρίδα μας.

Ο παππούς μου Βασίλης Δεμερτζής, υπηρετώντας το 1916, στη Μακεδονία, με το Σύνταγμα Κρητών, αφήνοντας κατά μέρος τη σοβαροφάνεια και την ωραιοποίηση, φωτίζει στα παιδικά μου μάτια, τις δύσκολες ώρες του πολέμου, με τους ανθρώπους «τα κουτέλλια», όπως τα λέει, να περιβάλλονται από ένα αυτόφωτο φωτοστέφανο ελευθερίας, χωρίς να αποκρύψει και τις ουκ ολίγες ηλιακές εκλείψεις τους για χάρη της Εκάτης. Ασήμαντα με πρώτη ματιά, τοπία μικρών ανθρώπων με μεγάλη καρδιά που τα μάτια του παρατηρητή, ψάχνουν να συναντήσουν σ' ένα καθρέφτη στον με ανοιχτό το αίτημα του συναντήκειν. Μέσα στην πολιτισμική περιβάλλουσα της ευθιξίας, της νοηματοδοτημένης βούλησης, της

άμιλλας και της αξιοπρέπειας.

Η γλωσσική πολιτισμική διαφοροποίηση των κρητικών συστρατιωτών του, γίνεται το όχημα για την παραμέσωση αναζήτηση συγκλίσεων στην ηθική και πολιτική διαχείριση της καθημερινότητας του και μέτρο ανάπλασης της σκέψης του, και όπως αναφέρει, της ίδιας της γλώσσας του. Γράφει χαρακτηριστικά στον πρόλογο του ημερολογίου ζωής του, ο μανταμαδιώτης Βασίλης Δεμερτζής (1896-1990):

»Σας γνωρίζω πως τη γλώσσα που θα μεταχειριστώ θάνατι σαλατοποιημένη, δηλαδή καθομιλουμένη της μάνας μας, καθαρεύουσα, αγιασσύτισσα, κρητικά κλπ, καθεαυτού σαλάτα και μην παρεξενεύετε όταν τα συναντάτε»

Ενιστάμενος –εκτός του κανονιστικού πεδίου- αυτή τη φορά ειρωνεύεται τον Συνταγματάρχη για τις εκτός τόπου,5 χρόνου και κανονισμού απαιτήσεις του ως εξής:

[...Ο Συνταγματάρχης μας κ. Σταυριανόπουλος χαρακτήρας πολύ μαλακός και όχι καραβανάς, ήρχετο κάθε μέρα στο παρατηρητήριο που είχαμε από πάνω απ' το αμπρί μας και μας συγκέντρωνε γύρω του, μας εμψύχωνε με τις αφηγήσεις του πολέμου του 12-13 και πολλά άλλα. Αλλά στο μεταξύ μας ζήτησε να του κάνουμε, ημείς οι Τηλεγραφεῖς, ιδιαίτερο παρατηρητήριο. Μας έστειλε απ' το Σύνταγμα εργαλεία, αλλά σε άνοιγμα χαρακώματος 7 μέτρων, βρήκαμε πέτρα και δεν προχωρούσαμε. Μας φέραν παραμίνες και δυναμίτες αλλά ημείς δεν τα αγγίξαμεν. Ήλθε κανεδγιό φορές και επιθεώρησε αλλά με μια έκφραση «Μπα!! δεν κάνετε τίποτα» Ήμουν στο παρατηρητήριο σκοπός, όπου και το τηλέφωνο. Κάλεσε ο Συνταγματάρχης «τι κάνετε, προχωρήσατε καθόλου;» Εγώ απάντησα ειρωνικά «Μπα!!! Κύριε Συνταγματάρχα». Αμέσως το τηλέφωνο έκλεισε και μετά από δέκα λεπτά της ώρας, νάτον , μαζί με τον ακόλουθο του καβάλα στ' άλογα των, και με ρωτά «ποιος ήταν πριν από ένα τέταρτο στο τηλέφωνο;» Διατάξατε κ. Συνταγματάρχα, του απήντησα χαιρετώντας. «-Ήξερες, μου λέγῃ, πως στο άλλο άκρο του τηλεφώνου ήτο ο Συνταγματάρχης σου;» «Μάλιστα κύριε Συνταγματάρχα μου» Με ένα μορφασμό που έκανε με σφίξιμο τα χείλια του, τράβηξε το χαλινό του αλόγου του, λέγοντας στον ακόλουθο του, πάμε, και έφυγαν. Τα κουπέλλια που παρακολουθούσαν από μέσα απ' τ' αμπρί το διάλογο, άρχισαν να μου λένε: «Μωρέ Δερμιτζάκη ηντά έκανες; Κορόιδεψες μωρέ τον Συνταγματάρχης σου, τώρα ίντα θα πάθεις;» και πολλά άλλα Κρητικά]

[Στις δεκαπέντε Ιουνίου 1917, ξεκινήσαμε η Μεραρχία για το μέτωπο. Πεζοπορία ήταν τότε όλο το στράτευμα, μέχρι το 4ο χιλιόμετρο σηκώναμε το γυλιό στην πλάτη, μετά μας τους φόρτωσαν στα ζώα. Κανονισμός ήταν οι τηλεγραφεῖς να μη σηκώνουν γυλιό στον ώμο, δεν ξανασήκωσα επί εξαετία. Τη δεύτερη μερα της πορείας μας φτάσαμε στο Αιμάτοβο, όπου φυτεῖες ριζιού και εγκατάστασις καθαρίσματος. Στις 17 Ιουνίου τη νύχτα φεγγαβολούσε ο ουρανός προς Θεσσαλονίκη, είχε αρχίσει η πυρκαῖά που κάηκε τότε η περισσότερη. Απ' το Διοικητήριο ως το λευκό-πύργο δεν έμεινε τίποτα όρθιο. Μετά έξη μέρες πορεία φτάσαμε στο μέτωπο, η Μεραρχία εγκατεστάθη στον Κουτζάντερé, δίπλα στο μικρό ποτάμι. Εκεί οι τηλεγραφεῖς μείναμε χωρίς υπηρεσία, μας είχαν προσκολληθή στο λόχο στρατηγείου της Μεραρχίας, είχαμε διοικητή ένα ανθυπολοχαγό Δάσκαλο σχολαστικό. Μας έπγισσε ελonoσία, με έπγισσε πολύ βαριά και αναίσθητο με πήγαν στο Νοσοκομείο του μετώπου. Όταν συνηλθα βρέθηκα ανάμεσα σε δγιό Νοσοκόμες Γαλλίδες που με περιποιούντο σαν παιδί των. Έγεινα καλά και σε λίγες μέρες πήγα στο τμήμα μου. Ζήτησα απ' τον ανθυπολοχαγό να φριντίση να μας δώσουν κινίνο, και μου απήντησε πως δεν κατορούσε κινίνο. Ψωμί μας δῖναν πάντα τελευταία, και μας δῖναν όλο τρίματα και πολλές φορές με κύπελλο. Του διεμαρτυρήθη ένας δεκανέας Παιδάκης, μα και όνομα και πράμμα καλό παιδάκι, και είπε και σε κείνον πως δεν κατορούσε ψωμί. Κάθε πρωί έπερνε τη φοράδα του και έφευγε στο 7ο Σύνταγμα που ήσαν οι πατριώται του και γύριζε το βράδι μόλις σουρούπωνε, κανέναν ενδιαφέρον για το απόσπασμα του. Συζητώντας με το καλό παιδάκι τον δεκανέα, οι δγιό μας την κατάστασι μας, συμφωνήσαμε και πήγαμε μαζί τα δγιοκαλλά παιδιά στον Επιτελάρχη Μαζαράκη και αναφέραμε το τι μας συνέβαινε με το Διοικητή μας. Ο επιτελάρχης αφού μας άκουσε με μεγάλη προσοχή μας διέταξε να φύγουμε και μόλις γυρίση ο Ανθυπολοχαγός να του πούμε να πάμε μαζί του στον επιτελάρχη. Μόλις πριν σουρουπώσει που επέστρεψε ο κύριος Φωτάκης, μόλις κατέβηκε απ' τη φοράδα του, του ανέφερα τη διαταγή του κ. επιτελάρχη. "Και τι με θέλει εμένανε ο κύριος Επιτελάρχης;" Του αναφέραμε κ. ανθυπολοχαγέ πως σου αναφέραμε να μας φροντίσεις για ψωμί και κινίνο και μας απήντησες ότι δεν κατουράς ψωμί και σε μένα πως δεν κατουράς κινίνο. "Κτήνη!! κτήνη!! άρχησε να φωνάζη και μπρος εκείνος και πίσω εμείς και στον Επιτελάρχη. Μπροστά του μας ξαναρώτησε ο κύριος

Μαζαράκης και ξαναεπαναλάβουμε τα πρώτα μας. Μας έστειλε και φύγαμε, το τι τον τιμώρησε δε μάθαμε, μάθαμε όμως τα δικά μας. Μετά από δυό μέρες ο Παιδάκης εστάλη στο προκεχωρημένο φυλάκειο του 8ου Συντάγματος στο Τάμπλ ντε ροκ, και ο Δεμερτζής στα ίδια, στο προκεχωρημένο φυλάκειο του 8ου Συντάγματος, κάτω απ' το Καρασινασή απέναντι στη Γευγελή, δίχως άλλους τηλεγραφητάς παρά θα μας στέλναν άντρες του πεζικού να τους εκπαιδεύαμε στην τηλεγραφία για προσωπικό του σταθμού. Αν σ' αρέσει ξανακάνε τέτοια αστεία, πάντως είμαστε τηλεγραφητάι και όχι σκοποί έξω απ' τα συρματοπλέγματα τη νύχτα. Εκεί στο προκεχωρημένο παρατηρητήριο γνώρισα ένα πολύ μεγάλο άνθρωπο τον κ. Στεφανάκη καθηγητή των φυσικομαθηματικών, ηλικίας 65 περίπου χρόνων, εθελοντή, αδελφικό φίλο του Βενιζέλου, συμπολεμισταί στην Κρήτη στο Θέρισο. Ήλθε εθελοντής για να προσφέρει όχι μονάχα στην πατρίδα αλλά και στον Βενιζέλο τις πολύτιμες υπηρεσίες του. Επέμενε στην πρώτη γραμμή μέσα στα πιο προκεχωρημένα χαρακώματα. Τον εξετίμησα πάρα πολύ σαν πατέρα και πολλές ώρες τις περνούσα μέσα στο παρατηρητήριο. Είχε κρεμασμένο το ρολόι του και μνια πλάκα μαύρη στην οποία εσημείωνε μόλις έπεφτε η κανονιά των Βουλγάρων και κανόνιζε έγραφε τα δευτερόλεπτα της διαδρομής της και εύρισκε την απόστασι, γωνίες τρίγωνα κλπ και έδινε τηλεφωνικώς οδηγίες στο πυροβολικό μας. Μου έλεγε πρόσεχε στο τάδε σημείο. Αρχηνούσε και έβλεπτα απ' τη διόπτρα που είχε το παρατηρητήριο μέσα να πετιούνται διάφορα αντικείμενα στον αέρα, είχε τρελάνει τους Γερμανοβουλγάρους. Αγαπούσε να μεταδίδη πολλά απ' ότι ήξερε (που ήταν άφθαστος στις γνώσεις) σε όσους τον εκτιμούσαν που ήσαν όλοι....]

Ο επόμενος τόπος της διαμεσολαβημένης μου μνήμης ήταν αυτός που αγνάντευα τα καλοκαίρια, το Αϊβαλί, και τα Μοσχονήσια, πρώτα και καλύτερα. Τόσο με τους προηγούμενους κατοίκους του που περνούσαν στη Λέσβο κι ο παππούς έκανε κιράδες, δηλαδή κιραλίκ για τους προσκυνητές του Ταξιάρχη του Μανταμάδου, όσο και για τους νέους του κάτοικους, «τα τουρκέλλια» που ναι δικά μας παιδιά, με τα κοντραμπάτα τους με τα όλα τους. Τους μυτιληνιούς, τους μποσνάκους, τους γκρεμπενλήδες, και βέβαια τους κρήτες που πήγαν εκεί στις Κυδωνίες με τα άφθονα θαλασσινά και στεριανά κυδώνια, τις αχιβάδες να επαληθεύσουν βιωματικά το μυθολογικό αντιδάνειο του Κύδωνα. Στην Τζούντα, ένα πρώην περιοριστικό καθεστώς μεταφράζει προδρομικά, εκατέρωθεν, τις μελλούμενες λύπες μας, μια χούντα που караδοκεί παραδοσιακά στην επάλληλη πορεία των όμορων χωρών, μέσα στο πλούσιο στο απαράμιλλο σε γεωφυσικό κάλλος όσο και πολιτισμικά αποθέματα αιγαιακό χώρο. Οι θυγατέρες και τα κοπέλλια του φούρναρη που δεν αντέχουν πολύ πολύ το ισλάμ και θέλουν να πίνουν τη ρακή τους και να ξεπορτίζουν, ο προικισμένος γέροντας με την πλούσια λαλιά που αγανακτεί άμα σου λέει πως αυτό το εκκλησάκι που'ναι τώρα στάβλος στο βουνό, είναι ο Άη Δημήτρης κι αν είναι δυνατόν να βάζουν ζώα στον οίκο του Θεού, όταν ρητορικά απαρνιέται την τουρκική ή και ελληνική πολιτισμική του ταυτότητα, δεν έρχεται να απαξιώσει ούτε τη μια ούτε την άλλη εθνοκρατική υπόσταση της οποίας είναι συμμετοχος, ούτε και το θρησκευτικό δόγμα που υπερτερεί αντιστοίχως, έρχεται να καταγράψει την αντίφαση που έχει βιώσει να καταθέσει το άλλο μισό μας στην κοινοπολιτεία των προσφύγων του τότε και των ερημιτών του τώρα. Τη νοσταλγία της ρεαλιστικής ουτοπίας, της φιλίας των λαών που άναψε τόσες φορές τη φωτεινή λαμπάδα της ανθρωπιάς δίπλα στην κολασμένη πυρκαγιά του πολέμου. Όταν πήγα στο Αϊβαλί να δω επιτέλους αυτό που φανταζόμουνά κάθε μέρα, και μου έμπαινε και μέσα στο μάτι, με του δαιμόνου την τράπεζα, το σεϊτάν σοφρασί και του λαγού τ' αυτιά, για πρώτη φορά σε ξένη χώρα, ένιωσα τόσο οικείος με την πατρίδα μου που απαρνιέμαι κι εγώ επειδή με πληγώνει, που την αγαπώ κι εγώ, επειδή έχει κόστος, και τόχουμε πληρώσει, και φιλία που χτίζεται πάνω στον ίδιο πόνο, και είναι δυνατότερη απ' τη συμβατική καλοπέραση και φέρνει χαρά πολύ πιο μεγάλη, για εφοδιάσει τις λυπημένες πληγές με νόημα ελευθερίας, συνύπαρξης, μέσα στην τόση εγγύτητα που μας κάνει τόσο να διαφέρουμε λιγότερο, ακριβώς επειδή τα σημεία που μας πόνεσαν με το μαχαίρι ορίζουν ένα πολύτιμο περίγραμμα αυτών που μας ενώνουν με την καρδιά στο χέρι. Τα αποσπάσματα από τις επιπτώσεις έρευνες που ακολουθούν, έχουν την αυταξία τους, και μόνο ασήμαντες αφορμές μπορεί να δίνουν στις παραπάνω σκέψεις-διατυπώσεις που συνοδεύουν την πολυετή μου σχέση με φίλους πράγματα και καταστάσεις στην απέναντι μου ετεροθαλή αδελφή πολιτεία. Στο Αϊβαλί λοιπόν, την πρώτη πολιτεία στη γραμμή του φωτός που επωμίζονται οι άγγελοι, που επιμένει να λατρεύει λιαστά φεγγάρια μέσα στη θάλασσα και ήλιους προνομιούχους.

ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ ΜΝΗΜΗΣ

[η αντρονικη]

Να'ταν ο πατέρας μου, να σε πει μαντινάδες... Και πηγαίναμε κι αρρωστούσαμε στη Τζούντα. Μας έπιανε, μας επείραζε ο γιαλός πολύ, δεν ήμασταν συνηθισμένοι. Το χρόνο μια φορά θέλαμε να πάμε σ'τι παππού μας, και φοβόμασταν. Ένα τραγουδάκι κάτεχα και μας το'χε η μάνα μου μαθημένο, μα δεν έρχεται στο νου μου τώρα. Ήταν μια ελληνοπούλα κι αγάπα έναν, και πήγαν στον καφενείο κι παίζανε λέει χαρτιά. Ένας τ' αδερφού τσι γνώριμος, επήγε και τότε. - Άμε να δεις την αδερφή σου, κουμάρι παίζει στο καφενείο... Και πήγε κι αυτός. - Δεν ντρέπεσαι Αντρονίκη κρίμας τ' ονόμα σου, εντρόπιασες κι εμένα κι ούλο το σόι μας. Κι έπιασε το μαχαίρι και τη μαχαίρωσε. Κι ακούστηκε λέει, ήταν πολύ όμορφη, η κοπελιά, και τ' ακούσαν, και πέφτανε, λέει οι χτιστάδες και πέφτανε απ' τα σκαλιά, και πέρναγαν απ' τα μαγαζιά και σπούσαν τα βαρέλια και τρέχαν τα κρασιά. Δες, ο Βαγγέλης τρέχει να πάει να σκοτωθεί, μην τρέχει ρε Βαγγέλη να πα να σκοτωθείς, μα είναι κι άλλο κορίτσι να το στεφανωθείς.

[ο γεμιτζής αρρωστησε]

Ένα καράβι, λέει, έλεε η μάνα μου
Και το'πιασε στη Μπαρμπαριά φουρτούνα
Κι ο ναύτης του βαρυάρρωστος,
κι ο πρώτος γεμιτζής του
Με το γραμματικό του, το Μηνά
Σήκω βρες ναύτη μου καλέ και πρώτε γεμιτζή
Πιάστε με τρεις να σηκωθώ και τέσσερεις να κάτσω
Φέρτε τη χάρτα τη χρυσή και το χρυσό κομπάσο
Να κομπασάρω τον καιρό να βγούμε σε λιμνιώνα
Ύστερα όταν εβγήκανε στη στεριά...
Το μνήμα μου να κάνετε κοντά στο γυρογιάλι
Να με χτυπούν τα κύματα απάνω στο κεφάλι
Κι αν πάτε 'κει στα μέρη μου, πείτε τσ' αγαπητικιάς μου...

πηγη: το "ψηλο βουνο" πουγινε "πεσε κοιμησου"
αϊβαλι, αυγουστος 2004, φωτ.ταβουκ αντασι (του προδρομου)

ΔΙΑΛΟΓΟΣ - ΚΟΝΟΥΣΜΑ

Εφύτεψα σε αρκροδαριά και γίνηκες μεγάλη
Κι έκαμες ρόδα στα κλαδιά και τα μυρίζουν άλλοι
Αχ ι πως μου το λέγανε του σκύλου γιε δικοί μου
Να μη το βάλω στο σεβντά ακού μες στο κορμί
[Σώπασε πια καρδούλα μου κι εν είσαι μοναχή σου
Πολλές καρδούλες βρίσκονται στη θέση τη δική σου]
Ο παντρεμένος καθ' αργά θετεί με την παγώνα
Κι ο απάντρευτος σα γάιδαρος θετεί στον αχερώνα
Καλλιιά να θέτω στ' άχυρα, καλλιιά να θέτω χάμες
Παρά να με φωνάζουνε, μπαμπά μαμά να φάμε
[Τρία είναι τα σφάλματα που'μουχεις καμωμένα
Άμα τα κάνεις τέσσερα να φύγεις από μένα]
Το γιασεμί στην πόρτα κι ήρθα να το κλαδέψω
Και θάρρεσεν η μάνα σου πως ήρθα να σε κλέψω

[ρεσπέρης, οξωτάρης ήμουνα...]

Μουσταφά και Σόλων, Τζούντα-Μοσχονήσι, Αϊβαλί, Απρίλιος 2001
<https://www.youtube.com/watch?v=dtYRt2CNI10>

αντε μπακαλουμ
ΑΝΑΝΤΟΛΟΥ ΓΚΙΡΙΤΛΙ ΧΑΒΑΣΙ

Στη μέση μέση του γιαλού είναι ένα πηγαδάκι

Ετσά που πλύνουν τσι καρδιές και σβήνει το φαρμάκι

Σαράντα χρόνους έσκαφτα τη γης με τη βελόνα
Τσ' έχωνα την αγάπη μου και συ μου τη μολόγας

Μπαρμπούνι μου θαλασσινό, βαμμένο με το αίμα
Χάνομαι στη αγάπη σου, χάνου κι εσύ για μένα

Το μαύρο ψάρι στο γιαλό με τα φτερά του πλέγει
Τσα π' αγαπά και δε θωρεί μέσα η καρδιά του κλαίγει

Χελιδονάκι χα γενώ να κάτσω στην αυλή σου
Να κάμω πως εψόφησα να ιδώ την όρεξη σου

[Μα 'γω σε πήρα γέρο μου, για να με πασπατεύεις
Μα συ, κοιμάσαι σα ντ' αρνί και πράμα δε γυρεύεις
Διάλε τσ' απολυμάρεις σου, τί ν'τα να κάμω θέλεις
Που έχω και ρευματισμούς και πράμα μη γυρεύεις

Μια πέρδικα καθότανε ψηλά σ' ένα λιθάρι
Περιγελά τον κυνηγό που δεν την τουφεκάζει

Πολλές καρδιές κρυφά πονούν μα φανερά γελούνε
Πολλές πεθαίνουν με καημό μα δεν το μαρτυρούνε]

Σαράντα χρόνους έσκαφτα της γης με τη βελόνα
Κι έχωνα την αγάπη μου και συ μου τη μολόγας

Το κεφαλάκι μου πονεί, τ' αυτάκι μου σβουρίζει
Τσα α δε πάω στο ταιράκι μου να με καληνωρίζει

[Τρία είναι τα σφάλματα που μουχεις καμωμένα
Άμα τα κάνεις τέσσερα να φύγεις από μένα]

σιμντι ικι τανε τουρκτσε μουζικ

[Μισεύω κι αποχαιρετώ τη χώρα ένα γύρω
Κι αφήνω την αγάπη μου σαν μαραμένο φύλλο]

Αχί τα περαζούμενα τσ' αχί τα περασμένα
Και να γαέρνανε και μια βολά, το χρόνο μιαν ημέρα

https://www.youtube.com/watch?v=g_ZXltjtQs&list=UUalinUVyzqswitBsNN-NX0Q

σταφυλακης κι ατζεμακης με σολωνα, απριλιος 2001
Τζούντα-Μοσχονήνι-Αϊβαλί, ηχογρ. & φωτ.βασίλης βετσος

-ΑΚΗΣ
[με τους: Σουκρού, Σόλων και Βασίλης]
ayvalik, austos 2004

-ΑΚΗΣ: Έχω κουμπάρο στη Μυτιλήνη, έναν ψωμά.
Βασίλης: -Γιατί οι Κρητικοί τα μιλάτε όλοι, κι οι Μυτιληνιοί δεν τα μιλούν;
-ΑΚΗΣ: -Πες μου εσύ γιατί;
Βασίλης: - Γιατί είστε γερή ράτσα
Σόλων: - Γιατί δε μιλάνε, οι Μυτιληνιοί, θυμάσαι εκείνο που ήτανε απ' τη Φίλια;

-ΑΚΗΣ: -Ναι, όλοι μιλούνε, όλοι
Βασίλης: -Από πού είστε;
ΑΚΗΣ: -Απ' το Ρέθυμνο. Στην Τουρκία, ο μόνος -ΑΚΗΣ είμ' εγώ. Δεν υπάρχει κανείς άλλος
Βασίλης: -Δεν τ'όχεις αλλάξει;
-ΑΚΗΣ: -Για όνομα του Θεού
Σόλων: -Μαχαίρι κρητικό κρατώ, γι'αυτό και δε φοβούμαι
Εκτός αν με σκοτώσουνε στην κλίνη που κοιμούμαι
-ΑΚΗΣ: -Εεεε, μπράβο φίλο μου
Σουκρού: -Αμάν, αμάν
-ΑΚΗΣ: -Καλό παιδί είναι, εγώ τον ξέρω χρόνια (για τον Σουκρού)
Σόλων: - Φίλος καλός
Σουκρού: -Όχι καλός
-ΑΚΗΣ: -Το καλό φαίνεται, κιόλας
Σουκρού: - Όλοι ωραία
-ΑΚΗΣ: -Άνθρωπος, της μάνας τη γλώσσα δεν τη ξεχνά ποτέ
Βασίλης: - Τα παιδιά σας μιλάνε;
-ΑΚΗΣ: - Αμέ, εγγόνι έχω οχτώ χρονώ, και τα μιλάει κι αυτό
Σουκρού: - Καφέ ισερίζ;
Σόλων: Εεεε, ναι, ορτά καφέ, μέχρι εκεί ξέρουμε...
-ΑΚΗΣ: - Έπρεπε να μάθετε λίγες λέξεις, δεν είναι δύσκολα, βρε παιδί μου, όποιος βαστά μυαλό, μαθαίνει.
Σόλων: - Εμ, δεν μπορούμε να μάθουμε, εμείς δε ξέρουμε τίποτα, ο Σουκρού λίγα, αλλά καταλαβαίνουμε απ' τα νοήματα. Ξέρ'ς οι Έλληνοι, καταλαβαίνουν, νάτανε τίποτα ξένοι, δε θα καταλάβαιναν τίποτα...

...

Βασίλης: -Εσείς οι κρητικοί, είστε άλλο πράμα, δε φτάνει να σας πει κανείς τούρκους ή έλληνες , και να ξεμπερδεύει...

-ΑΚΗΣ: -Μπαστάρδοι είμαστε ούλοι βρε, μην το λες, ούλοι μπαστάρδοι είμαστε.... Μια μέρα, είναι τώρα προτά είκοσι χρόνια, έρχεται ένας μπάρμπας, ήμασταν στο καφενείο, εγώ, κι ένας φίλος απ' τη Μυτιλήνη είναι. Τ' άκουσεν αυτός που ξέρω τα ελληνικά, σιμώνει και μου λέει, ξέρεις μου λέει: -Ε, παιδί ξέρεις μωρέ τ' Αδραμύτι; Εδώ γεννήθηκες μου λέει, και του'πα εδώ. Έρχεσαι μου λέει να πάμε μαζί; Του λέω, ευχαρίστως. Νοικιάζω ένα ταξί, πάμε, στο δρόμο γυρίζει και μου λέει: -Εγώ είχα έναν αδερφό, στην ανταλλαγή έμεινε στ' Αδραμύτι, αγάπησε μια κοπέλλα κι έμεινε στ' Αδραμύτι. Και βαστά τη διεύθυνση και πηγαίνουμε στ' Αδραμύτ' και γυρεύουμε το σπίτι. Βγαίνει μια και της λέγω: - Με συγχωρείτε, τον άντρα σου γυρεύουνε. Λέει, μέσα είναι. Για φώναξε τον. Τόνη φωνάζει. Ίσα να κατεβεί, να τονε δει... τρακ την πόρτα! Γυρίζει και του λέει: -ως εδώ εκάναμε με το τηλέφωνο, κι ύστερα χάθηκες, ζεις πέθανες δε ξέρω, και τώρα που απ' το Ηράκλειο ήρθα να σε δω, μου 'κλεισες την πόρτα....Βρε, από ένα μουνί βγήκαμε κι οι δυο!

ΕΡΩΤΑΣ

Ανάμεσα σε δυο στεριές...
Καταπίνω τη ερημιά μου
Να δώσω ένα σάλτο
Στα μαλλιά μου ν' αρπάζομαι
Πότε σύννεφα, πότε κύματα...
Θαλασσαιός ν' απογίνω
Υφάλμυρος να μετεωρίζομαι
Πικρό χαλάζι να ρίχνομαι
Αγιάτρευτος έρωτας
Να πετώ στο κεφάλι σου
Σαν καρύδια τις μνήμες
Παυσίλυπες μούσες...

Καινούρια ζωή να βλαστήσει
Στον Κόσμο, Ειρήνη...

ΠΟΛΥΤΙΜΑ ΔΑΚΡΥΑ

Πόσα χρόνια δίσεκτα, μέσα σε μια φράση
Δε χώρεσαν ποτέ στ' αλήθεια, καλύτερα
Όλα τα πέτρινα δάκρυα, οι ανάρπαστες χαρές
Οι ανεπίστροφες χάρες κι οι αρπαχτικές μας λύπες
Πάθη και λάθη, πόθοι και πόνοι, ωδίνες, οδύνες κι ηδονές
Εδώ αλληλοσυγχωρέθηκαν νόστιμες, σ' ένα ακριβό ειδώλιο
Σ' ένα επίγραμμα απέριπτο, πανάρχαιο σκόλιο
Μια προσευχή που να τη λες, χωρίς να νιώθεις τρόμο
Κάθε που βρίσκεσαι, χωρίς αμπέλι αμπελουργός
Ερημογιάννης, διαβάτης μοναχός, στις ξενιτιάς
Στης σκοτεινιάς, το νόστιμο το δρόμο...

Γιάννης Δερμιτζάκης- Δερμιτσογιάννης

"Μέσα στον πόνο είν' η χαρά, μες τη χαρά είν' ο πόνος
Μέσα στον κόσμο βρίσκομαι κι είμ' έρημος και μόνος
Όσο μπορώ καλύτερα τσ' ώρες μου θα σκοτώνω
Για να περάσω τη ζωή χωρίς να νοιώσω πόνο
Μοίρα με καταδίκασες μα δε σε υπολογίζω
Εσύ μου γράφεις βάσανα μα εγώ μ' αυτά γλεντίζω»
<https://www.youtube.com/watch?v=oWXMkmkGehk>

ΦΩΝΕΣ

Όχι, δεν έχω Πατρίδα
Μόνο Φωνές
Της Λευτεριάς θροΐσματα
Από παντού...
Φεγγάρια ανιστορώ
Στον Ήλιο ψάχνω τη μοίρα μου
Θάλασσα πίνω, να ξεγελάσω τη δίψα μου...

ΜΟΥΣΙΚΗ

Της Μνημοσύνης φωνή
Λυγίζει τα σύνορα
Της Μούσας αλλόθροος ψίθυρος
Γλυκίζει τις θάλασσες
Του Ήλιου ο μόχθος
Της Σελήνης ραστώνη
Της Λευτεριάς η κοφιιά
Μόνη πατρίδα, η γλώσσα μας
Η μουσική ιστορία της καρδιάς μας

**ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝΩΝ (ΤΟΥΡΚΩΝ)
ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ**

Σε παλαιοβιβλιοπωλεία της Κωνσταντινούπολης εντοπίσαμε οικογενειακά έγγραφα μουσουλμάνων-Τούρκων κατοίκων της Κρήτης. Συγκεκριμένα στα παλαιοβιβλιοπωλεία του Αρμένιου Püzant Akbaş στις 28 Δεκεμβρίου 2001 εντοπίσαμε έγγραφα από το Ρέθυμνο και στου Halil Bingöl στις 29 Οκτωβρίου 2003 έγγραφα από το Ηράκλειο¹. Ας σημειωθεί ότι την περίοδο εκείνη οι Έλληνες συλλέκτες που επισκέπτονταν την Κωνσταντινούπολη έδειχναν ενδιαφέρον για ντοκουμέντα που είχαν σχέση με την καταγωγή τους, την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη κ.ά. περιοχές της Οθωμανικής αυτοκρατορίας με αποτέλεσμα να λησμονούν τα έγγραφα που προέρχονταν από την Ελλάδα και αφορούσαν τους ανταλλάξιμους Τούρκους². Τα έγγραφα αυτά πωλούνταν σε σχετικά χαμηλές τιμές, σε σχέση με άλλα έγγραφα που προαναφέραμε, τα οποία είχαν υψηλές τιμές. Παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για μελέτη και μας παρέχουν χρήσιμες πληροφορίες για τους Τούρκους που έζησαν και αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την Κρήτη³ μετά την υπογραφή της συνθήκης της Λωζάννης⁴. Απ' αυτά μαθαίνουμε την κοινωνική, θρησκευτική και οικονομική τους κατάσταση, τα μνημεία⁵, τα μέρη που γεννήθηκαν, που δραστηριοποιήθηκαν και έζησαν. Δε γνωρίζουμε, όμως, σε ποια χωριά και πόλεις της Τουρκίας εγκαταστάθηκαν οι οικογένειες που μελετούμε, μετά τη συνθήκη της Λωζάννης⁶. Τα έγγραφα που εντοπίσαμε στην Κωνσταντινούπολη δηλώνουν ότι οι άνθρωποι αυτοί στα μετέπειτα χρόνια μετακόμισαν στην Κωνσταντινούπολη για μία καλύτερη ζωή. Στην πόλη αυτή εργάστηκαν, και δραστηριοποιήθηκαν μέχρι το θάνατό τους. Μετά το θάνατό τους, οι κληρονόμοι τους, όπως συνήθως συμβαίνει, αδειάζουν τα σπίτια ή τα διαμερίσματα, πωλούν τα έπιπλα, τα αντικείμενα που δεν τους ενδιαφέρουν, τα βιβλία και τα

¹ . Τα έγγραφα δωρίσαμε στο Θύραθεν Μουσείο παραδοσιακών οργάνων που εδρεύει στον Κρουσώνα Κρήτης.

² . Για τους ανταλλάξιμους Τούρκους έχουμε εντοπίσει και άλλα έγγραφα σε παλαιοπωλεία που αφορούν την Μακεδονία και άλλες περιοχές της Ελλάδας, τα οποία ελπίζουμε στο μέλλον να δημοσιεύσουμε.

³ . Για τους ανταλλάξιμους Τούρκους από την Κρήτη που εγκαταστάθηκαν στην Τουρκία βλ. Kemal Arı, *Büyük mübadele. Türkiye'ye zorunlu göç* (1923-1925) [Η μεγάλη ανταλλαγή. Η υποχρεωτική μετανάστευση στην Τουρκία (1923-1925)], İstanbul 1995, σσ. 37, 50, 78, 91, 92.

⁴ . Βλ. *Πράξεις υπογραφείσαι εν Λωζάννη τη 30 Ιανουαρίου και τη 24 Ιουλίου 1923*, (εκ του Εθνικού τυπογραφείου) εν Αθήναις 1923. *Σύμβασις περί της ανταλλαγής των ελληνικών και τουρκικών πληθυσμών Ελληνιστί και Τουρκιστί (υπογραφείσα εν Λωζάννη τη 30 Ιανουαρίου 1923) και αι δηλώσεις του αρχηγού των ελευθεροφρόνων κ. Ιωάννου Μεταξά*, εν Αθήναις 1924. Άγγελος Τσουλούφης, *Η ανταλλαγή ελληνικών και τουρκικών πληθυσμών και η εκτίμησις των εκατέρωθεν εγκαταλειφθεισών περιουσιών*, Αθήνα 1989.

⁵ . Για τα οθωμανικά μνημεία της Κρήτης βλ. Ekkrem Hakki Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı mimârî eserleri* (Οθωμανικά αρχιτεκτονικά μνημεία στην Ευρώπη), τ. 4 βιβλίο 5, İstanbul 1982, σσ. 208-217.

⁶ . Για τους πρόσφυγες που εγκαταστάθηκαν από την Κρήτη στην Τουρκία βλ. İskender Özsoy, *İki vatan yorgunları. Mübadele acısını yaşayanlar anlatıyor* (Κουρασμένοι από δύο πατρίδες διηγούνται την πίκρα της ανταλλαγής των πληθυσμών), İstanbul 3 2007, σσ. 59,-61, 74-75, 84-87, 216-218. Ο ίδιος, *Mübadele'nin öksüz çocukları* (Τα ορφανά παιδιά της ανταλλαγής των πληθυσμών), İstanbul 2007, σσ. 59-62.

προσωπικά τους έγγραφα σε παλαιοπώλες ή τα πετούνε στα σκουπίδια. Έτσι το σπίτι μένει άδειο προς χρήση ή ενοικίαση.

Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε έγγραφα που είχαμε στην κατοχή μας, τα οποία, κατά την άποψή μας, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, και αφορούν στους Μουσουλμάνους-Τούρκους ή Τουρκοκρήτες⁷, όπως αποκαλούνται.

Το πρώτο έγγραφο (βλ. παράρτημα εγγράφων υπ' αριθ. 1) είναι ένα εγγυητικό και καταλαμβάνει μία δίφυλλη σελίδα με διαστάσεις 30X20 εκ. Είναι γραμμένη η εμπρόσθια και οπίσθια σελίδα. Η μελάνη που χρησιμοποιήθηκε είναι της εποχής και η απόχρωσή της είναι μαύρη. Το έγγραφο διατηρείται σε καλή κατάσταση. Συντάχθηκε στις 12 Ιανουαρίου 1908 στο συμβολαιογραφείο του Περτίβ Δερβισάκη, που βρισκόταν στη συνοικία Γαζή Χουσεΐν Πασσά του Ρεθύμνου⁸, στην οδό Ρωσάν αριθ. 52 ιδιοκτησία αδελφών Καραβιτάκη, ενώπιον του συμβολαιογράφου και των μαρτύρων Ιωάννου Δεττοράκη εμποροϋπαλλήλου και Εμμανουήλ Καλημεράκη υποδηματοποιού κατοίκων Ρεθύμνου. Μάρτυρες ήταν ο Χουσεΐν Τζιντζαραπάκης έμπορος και Σαφτέρ Βέη Καψαράκης του Εδεχέμ δήμαρχος Ρεθύμνου, οι οποίοι δήλωσαν ότι εγγυώνται αλληλεγγύη μεταξύ τους και εγγύηση υπέρ του Κιαμή Εφέντη Βεΐσαγαδάκη Διευθυντή των Μουσουλμανικών Θρησκευτικών Ιδρυμάτων και Ανωνύμων Αφιερωμάτων της περιφέρειας του Ιεροδικείου του νομού Ρεθύμνου.

Το δεύτερο έγγραφο (βλ. παράρτημα εγγράφων υπ' αριθ. 2) έχει διαστάσεις 30X20,5 εκ. και καταλαμβάνει την εμπρόσθια και οπίσθια επιφάνεια μιας δίφυλλης σελίδας. Διατηρείται και αυτό σε καλή κατάσταση και η απόχρωση της μελάνης είναι μαύρη. Περιέχει απόσπασμα συνεδρίασης της Μουσουλμανικής Δημογεροντίας του Ρεθύμνου, με αριθμό συνεδρίασης 3 και αριθμό απόφασης 4. Από το έγγραφο αυτό πληροφορούμαστε ότι η Μουσουλμανική Δημογεροντία Ρεθύμνου συνήλθε στις 12 Ιανουαρίου 1908, ημέρα Σάββατο, ώρα 2.30 μ.μ. στην αίθουσα συνεδριάσεών της, με απαρτία των μελλών Ραΐφ Τσιντζαραπάκη πρόεδρο, Χασάν Κλαρωνάκη, Μερτζάν Ομεράκη, Μουσταφά Αφενταγλάκη και Μουσταφά Καρατσεδάκη, παρόντων των γραμματέων Ιβραήμ Περισάκη και Τισάν Ζανάκη. Η μουσουλμανική δημογεροντία έλαβε υπόψη το παραπάνω εγγυητικό, με χρονολογία 12 Ιανουαρίου 1908 συντεταγμένο ενώπιον του συμβολαιογράφου Περτίβ Δερβισάκη, των εγγυητών Χουσεΐν Τζιντζαραπάκη, Ζαφέρ Κλαψαράκη και του διορισθέντος διευθυντή των Μουσουλμανικών Θρησκευτικών Ιδρυμάτων και Ανωνύμων Αφιερωμάτων Ρεθύμνου Κιαμίλ Βεΐσαγαδάκη. Τέλος, αποφάσισε και θεωρούσε επαρκή και αξιόχρεη την εγγύηση που δόθηκε υπέρ του διευθυντή των Μουσουλμανικών Θρησκευτικών Ιδρυμάτων και Ανωνύμων Αφιερωμάτων Ρεθύμνου Κιαμίλ Βεΐσαγαδάκη από τους Χουσεΐν Τζιντζαραπάκη και Σαφτέρ Κλαψαράκη.

Το τρίτο έγγραφο (βλ. παράρτημα εγγράφων υπ' αριθ. 3) καταλαμβάνει μία δίφυλλη σελίδα, ομοίου χάρτου, διαστάσεων 30X20,5 εκ. Γραμμένες είναι οι τρεις πρώτες σελίδες. Διατηρείται σε καλή κατάσταση και είναι ευανάγνωστο. Η απόχρωσή της μελάνης είναι μαύρη. Αφορά σε απόφαση συνεδρίασης της Μουσουλμανικής Δημογεροντίας Ρεθύμνου που εξέτασε αγορά χώρου. Η συνεδρίαση φέρει αριθμό 64 και η απόφαση αριθμό 140. Συνήλθε στο Ρέθυμνο

⁷ . Για τους Τουρκοκρήτες βλ. Κωνσταντίνος Φουρναράκης, *Τουρκοκρήτες*, εν Χανίοις 1929.

⁸ . Για το Ρέθυμνο κατά την περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας βλ. Κώστας Γιαπιτσόγλου, στον τόμο *Η Οθωμανική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2009, σσ. 432-433.

στις 25 Μαΐου 1913 υπό την προεδρία του Χασάν Κλαρωνάκη, των μελών της Αλή Βεδρουδινζαδέ, Μερτζάν Ομεράκη, Μεχμέτ Χαρατσιδάκη και Μουσταφά Τζιντζαραπάκη και του γραμματέα Γιουσούφ Ιφφέτ Δερβισάκη. Η Μουσουλμανική Δημογεροντία έλαβε υπόψη την υπ' ημερομηνία 6 Μαΐου 1913 αίτηση του Ιωάννη Ν. Δαρμάρου εμπόρου κατοίκου Ρεθύμνου, ο οποίος ζητούσε την τροποποίηση της υπ' αριθμόν 133 και χρονολογίας 20 Απριλίου 1913 απόφαση της Μουσουλμανικής Δημογεροντίας Ρεθύμνου που αφορούσε δημόσιο διαγωνισμό για την πώληση κτήματος. Η απόφαση είχε ληφθεί την 28 Μαρτίου 1913 και ο εναγόμενος υποστήριζε ότι το κτήμα, λόγω της φύσεως του χώρου του αποκλείονταν να μεταβιβαστεί, άρα ήταν άκυρος ο δημόσιος διαγωνισμός.

Η Δημογεροντία εξέτασε το ζήτημα και με την υπ' αριθμόν 133 απόφασή της έκανε δεκτή την αίτηση του Ιωάννου Δαρμάρου, στην οποία υπήρχε σχέδιο μηχανικού, το οποίο αποδείκνυε, σύμφωνα με την αρχή που τηρούνταν, ότι κάθε χώρος προς την παραλία Ρεθύμνου περιέρχονταν αναγκαστικά στον ιδιοκτήτη της παρακείμενης οικοδομής και επομένως αποκλείονταν ο δημόσιος διαγωνισμός.

Η Μουσουλμανική Δημογεροντία Ρεθύμνου αποφάσισε κατά πλειονοψηφία⁹ να τροποποιήσει εν μέρει την υπ' αριθμόν 133 και χρονολογία 20 Απριλίου 1913 απόφασή της ως προς την διάταξη αυτής περί δημοσίου διαγωνισμού. Επίσης αποδεχόταν τις υπό χρονολογίες 28 Μαρτίου και 6 Μαΐου 1913 αιτήσεις του Ιωάννη Ν. Δαρμάρου και αποφάσισε να ακυρώσει το δημόσιο διαγωνισμό και να πουληθεί ο χώρος σ' αυτόν.

Ακολούθως θα παρουσιάσουμε δύο έγγραφα-πιστοποιητικά: Το πρώτο (βλ. παράρτημα εγγράφων υπ' αριθ. 4) τιτλοφορείται «Αίτησις Ζεκίης Μπαϊραμπούλας Χήρας Μουγκμήν βέη Μπεντριζαδέ κατοίκου Ηρακλείου», που υπέβαλε ενώπιον του υποθηκοφύλακα Ηρακλείου στις 25 Δεκεμβρίου 1923 και ζητούσε πιστοποιητικό της ακίνητης περιουσίας της. Το έγγραφο διατηρείται σε καλή κατάσταση και καταλαμβάνει μία δίφυλλη σελίδα, ομοίου χάρτου, διαστάσεων 35X21 εκ. Η γραφή είναι ευανάγνωστη και η απόχρωση της μελάνης είναι μπλε. Εκδόθηκε στο Ηράκλειο¹⁰ στις 30 Δεκεμβρίου 1923 και υπογράφεται από τον υποφύλακα Μ. Κωζήρη. Συνοπτικά η περιουσία της έχει ως εξής:

Σύμφωνα με συμβόλαιο του συμβολαιογράφου Εμμανουήλ Ξανθουδίδη με χρονολογία 30 Ιουλίου 1900 μεταγράφηκαν επ' ονόματί της:

α) ένα μαγαζί στην αγορά Τεφτερδάρ Τζαμί που βρισκόταν απέναντι από το τζαμί Ηρακλείου που συνόρευε με Χαμζά Βέη Αραπαχμετάκη, Βαϊράμ Τσιμπουζάκη, Ουμικουλσούμ Ιβραϊμαζαδένας και την αγορά.

β) στην ίδια αγορά δίπλα του προηγούμενου έτερο μαγαζί με σύνορα του προηγούμενου μαγαζιού, Βαϊράμ Ταμπουζάκη, Νουσουρέτ Μπαμπά Αλημπαμπαδάκη και με την αγορά.

γ) στην αγορά Σιβρί Τσεσμέ της συνοικίας Ρετζέπ αγά του Ηρακλείου ένα μαγαζί με ανώγειο με σύνορα Μουσταφά Κουτού, αδελφών Ζεκิริαδάκη, Γεωργίου Θαλασσινού και αγορά.

⁹ . Υπογράφουν ο πρόεδρος και τα μέλη. Ο Αλής Βεδρουδινζαδέ επέμενε στην υπ' αριθμόν 133 απόφαση της 20ης Απριλίου και είχε ψηφίσει θετικά.

¹⁰ . Για το Ηράκλειο κατά την περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας βλ. Περίανδρος Επιτροπάκης, στον τόμο *Η Οθωμανική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2009, σσ. 396-397.

δ) εντός του χωριού Φοινικιάς Ηρακλείου πέντε οικήματα από τα οποία τα τρία ήταν καινούρια και τα δύο ερείπια με μία μάνδρα με σύνορα Μουσταφά Οικονομάκη, Ουμικουλσούμ Ιβραΐμαζαδένας και με τον δρόμο.

ε) έξω από το χωριό αγρός ενός περίπου μουζουριών¹¹ με δεκαπέντε ελαιόδεντρα συνορευόμενο με δρόμο από δύο μεριές, μάνδρα και Χατιτζές Χατζηχασανογλουδοπούλας.

στ) στην θέση Βλυχιά αγρός ποτιστικός δεκαπέντε περίπου μουζουριών με σύνορα Χατιτζές Χατζηχασανογλουδοπούλας Μουγνήμ Μπετριζαδέ, Ζεκίές Μπαϊραμοπούλας καταπότι και δρόμο από δύο μέρη.

ζ) στη θέση Αλώνια ή Εσωχώρα αγρούς καλλιεργημένους ογδόντα περίπου μουζουριών με σύνορα Ιβραήμ Τζιβράκη, ορφανών Αλή Γιαβεράκη, Χατζήβη Κυρατζάκη, Ιβραήμ Μπαμπά Αφεντακάκη, Μουσταφά Ρεσιμάκη, Οικονομοπούλας Σελήμ Αγάδενας, Χατζή Σεΐτ, Χατζαρήφ Καλοτζουδάκη, Χατιτζές Χατζηχασανογλουδοπούλας και δρόμο.

η) στη θέση Πηγαΐδια αγροί εκτάσεως εκατόν πενήντα μουζουριών καλλιεργημένοι και μη σύνορα Χατιτζές Χατζηχασανογλουδοπούλας, Ιβραχήμ Μπαμπά Αφεντακάκη, Δεμήρ Τοσουνάκη και αδελφών του, Φατουμές Οικονομοπούλας, ορφανών Ρεσήμ Αμπαδιωτάκη και Σελημές Κυρατζοπούλας.

θ) έξω απ' το χωριό έξι ελαιόδεντρα άνευ γης στον αγρό της Χατιτζές Χατζηχασανογλουδοπούλας.

και ι) στην ίδια θέση πέντε ελαιόδεντρα στον αγρό του Αντωνίου Μιχελιδάκη.

Ακολουθως πληροφορούμαστε από συμβόλαιο, που συνέταξε ο συμβολαιογράφος Γεώργιος Παπαδάκης στις 16 Ιουλίου 1911 ότι αγόρασε το 1/3 δέκα ακινήτων-δωρεά της Καμέρης Μουζαβαδοπούλα.

Στη συνέχεια διαβάζουμε, σύμφωνα με το συμβόλαιο που συνέταξε ο συμβολαιογράφος Εμμανουήλ Ξανθουδίδης στις 14 Οκτωβρίου 1901, ότι μεταγράφηκαν στις 18 Οκτωβρίου 1901 το ήμισυ εξ αδιανεμήτου ½ οικίας στη συνοικία Βαλιτνέ Τζαμί Ηρακλείου με περιβόλι εκτάσεως τριών περίπου μουζουριών με μία μεγάλη δεξαμενή, δύο φρέατα, τρία οικήματα με διάφορα δένδρα στο περιβόλι και με δύο μασούρας νερό από το υδραγωγείο της πόλεως που συνόρευαν με Ζεκίές Μπαϊραμοπούλας, της μητέρας του Χατζή Χουσεΐν Εφεντάκη κληρονόμος Μαγλούμ Καρπουζαλάκη και δρόμο τεσσάρων μερών.

Ακολουθως με το υπ' αριθμόν 7.929 της 26^{ης} Απριλίου 1920 συμβόλαιο του συμβολαιογράφου Ηρακλείου Ευστράτιου Βουρδουμπάκη μεταγράφηκαν στις 28 Απριλίου 1920 στην περιφέρεια του χωριού Φοινικιάς Ηρακλείου τα εξής ακίνητα:

α) απέναντι από το χωριό αγρός εκτάσεως πέντε μουζουριών μέρος του οποίου ήταν φυτεμένη άμπελος, οκτώ ελαιόδεντρα και ορισμένες αμυγδαλιές και κυδωνιές με σύνορα Αντώνη Μιχελιδάκη με δρόμο και καταπότι.

β) στην ίδια τοποθεσία περιβόλι ποτιστικό εκτάσεως οκτώ μουζουριών με σύνορα κληρονόμων Μουγνήμ Μπεντριζαδέ, Ζεκίές Βαϊραμοπούλας από δύο μέρη, Ιβραχήμ Μπαμπά Αφεντάκη και με δρόμο.

γ) στο χωριό από κάτω αγρός μιας μουζούρας με σύνορα Αντώνη Μιχελιδάκη, τοίχο Ιβραΐμ Μπαμπά και με τον δρόμο.

¹¹ . Μουζούρι: Μέτρο δημητριακών και άλλων ξηρών καρπών που χρησιμοποιείται κυρίως στην Κρήτη.

δ) στη θέση Λαγκάδα μέσα σε αγρό των κληρονόμων Μουγνήμ Μπετριζαδέ, Ζεκίές Μπαϊραμποπούλας και Καμέρης Μουζασαδοπούλας ένδεκα ελαιόδεντρα.

ε) στη θέση Αλωνχώραφα αγρός εκτάσεως έξι μουζουριών με σύνορα Αντωνίου Μιχελιδάκη από δύο μερών και κληρονόμων Μουγνήμ Μπετριζαδέ από δύο μέρη.

Το δεύτερο πιστοποιητικό (βλ. παράρτημα εγγράφων υπ' αριθ. 5) είναι του Μουγνήμ Βέη Μπετριζαδέ. Τα χαρακτηριστικά του εγγράφου που μελετούμε είναι όμοια με το παραπάνω της Ζεκίές Μπαϊραμποπούλας. Το πιστοποιητικό εκδόθηκε στο Ηράκλειο στις 21 Φεβρουαρίου 1924¹² και υπογράφεται από τον υποφύλακα Μ. Κωζηρη. Σύμφωνα με τα βιβλία μεταγραφών ο Μουγνήμ Βέη Μπετριζαδέ στην κυριότητά του είχε τα παρακάτω ακίνητα:

1) Με το υπό χρονολογία 14 Οκτωβρίου 1901 συμβόλαιο του συμβολαιογράφου Ηρακλείου Εμμανουήλ Ξανθουδίδη είχε το ήμισυ $\frac{1}{2}$ εξ αδιανεμήτου μιας οικίας στην συνοικία Βαλιδέ Τζαμί του Ηρακλείου.

2) Με το υπό χρονολογία 30 Ιουλίου 1900 συμβόλαιο του συμβολαιογράφου Ηρακλείου Εμμανουήλ Ξανθουδίδη μεταγεγραμμένο την 7^η Αυγούστου 1900 ανήκαν το $\frac{1}{3}$ εξ αδιανεμήτου τα εξής: α) Ένα μαγαζί στην αγοράν Τεφτεδάρ Τζαμί Ηρακλείου. β) στην ίδια αγορά ένα ακόμη μαγαζί γ) στην αγορά Σιβρί Τσεσμέ της συνοικίας Ρετζέπ Αγά ένα μαγαζί δ) στο χωριό Φοινικιά πέντε οικήματα από τα οποία τα τρία ήταν καινούργια και τα δύο ερείπια με μία μάνδρα ε) έξω από το χωριό αγρός ενός περίπου μουζουρίου με δέκα πέντε ελαιόδεντρα στ) στην τοποθεσία Βλυχιά αγρός δεκαοκτώ περίπου μουζουριών ζ) στην τοποθεσία Αλώνια ή Εσώχωρα αγρούς καλλιεργημένους ογδόντα περίπου μουζουριών η) στην τοποθεσία Ακλαδιά αγρούς εκτάσεως εκατόν πενήντα μουζουριών και θ) έξω από το χωριό στον αγρό της Χατιτζές Χατζασαγλοδοπούλα και ελαιόδεντρα.

3) Με το υπό χρονολογία 22 Μαΐου 1907 συμβολαίου του συμβολαιογράφου Ηρακλείου Δενηαλ. Μαρκοπούλου μεταγράφηκαν αυθημερόν ένας αγρός εκτάσεως τεσσάρων μουζουριών στο χωριό Φοινικιά στην θέση Καμαράκη ή Μεζαρλίκια.

4) Με το υπό χρονολογία 8 Δεκεμβρίου 1900 συμβολαίου του συμβολαιογράφου Ηρακλείου Εμμανουήλ Ξανθουδίδη μεταγράφηκαν στις 20 Φεβρουαρίου 1924 το ήμισυ εξ αδιανεμήτου στην τοποθεσία Βλυχιά δίπλα στο χωριό Φοινικιά αγρός εκτάσεως δέκα περίπου μουζουριών με δύο μουριές.

Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε δύο ένταλματα πληρωμής της Διεύθυνσης Μουσουλμανικών Θρησκευτικών Ιδρυμάτων Ρεθύμνου. Το πρώτο (βλ. παράρτημα εικόνων εικ. 5) έχει διαστάσεις 22X16 εκ., και φέρει χρονολογία 3 Μαΐου 1907. Σύμφωνα με το ένταλμα καταβάλλονται στους Μουσταφά Μαχμουτάκη και Χαλήλ Χαηλουσταδάκη το ποσό των 47,35 δραχμών, για ημερομίσθια προς επισκευή του Τεμένους Βελή Πασά. Υπογράφει ο διευθυντής Καμήλ Βεϊσαγαδάκης. Το δεύτερο (βλ. παράρτημα εικόνων εικ. 6) έχει διαστάσεις 20,5X14 εκ., και χρονολογείται 30 Σεπτεμβρίου 1910. Καταβάλλονται στον Μουσταφά Ιβραημάκη 20 δραχμές για τη μισθοδοσία του

¹² . Οι τελευταίοι Μουσουλμάνοι του Ηράκλειο αναχώρησαν το τελευταίο δεκαήμερο του Αυγούστου 1924. Νίκος Ανδριώτης, «Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι στην Κρήτη 1821-1924. Ένας αιώνας συνεχούς αναμετρήσεις εντός και εκτός του πεδίου της μάχης», *Μνήμων* 26 (2004) 22 σ. 85 σημ. 94.

Σεπτεμβρίου 1910 που διάβαζε και για άλλες εργασίες που προσέφερε στο τέμενος Σουλτάν Ιβραχίμ¹³.

Μεταξύ των εγγράφων υπάρχει μία απόδειξη συνδρομής του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού του Τμήματος Ρεθύμνου (βλ. παράρτημα εικόνων εικ. 7) με διαστάσεις 7,5X9,5 εκ., και χρονολογείται την 19^η Μαΐου 1922. Σύμφωνα μ' αυτή εισπράχθηκαν από τη Διεύθυνση Μουσουλμανικών Θρησκευτικών Ιδρυμάτων Ρεθύμνου 300 δραχμές για τη συνδρομή του έτους 1922.

Στη διάθεσή μας έχουμε ακόμη ένα έγγραφο (βλ. παράρτημα εγγράφων υπ' αριθ. 6) με διαστάσεις 30X20 εκ., που εστάλη από τα Χανιά στις 17 Αυγούστου 1922 προς τον διευθυντή των Μουσουλμανικών Θρησκευτικών Ιδρυμάτων Χανίων και αφορά σε ενοίκιο.

Ενδιαφέρουσα είναι μία απαντητική επιστολή του Γ. Παπαδόπετρου (βλ. παράρτημα εγγράφων υπ' αριθ. 7 και παράρτημα εικόνων εικ. 9) που καταλαμβάνει μία δίφυλλη σελίδα, ομοίου χάρτου, με διαστάσεις 18X11,5 εκ. Γραμμένη είναι η πρώτη σελίδα και εστάλη από τα Χανιά στο Ρέθυμνο στις 31 Αυγούστου 1923.

Ακολουθώς έχουμε ένα σημείωμα (βλ. παράρτημα εγγράφων υπ' αριθ. 8) με διαστάσεις 14X9,5 εκ. του Μουσταφά Καρακιζάκη με διάφορες σημειώσεις.

Στα παλαιοπωλεία ακόμη εντοπίσαμε σχέδιο απόδειξης του Ιεροδικείου Λασηθίου (βλ. παράρτημα εικόνων εικ. 8) με διαστάσεις 27,5X10 εκ., και ένα σχέδιο πιστοποιητικού (βλ. παράρτημα εικόνων εικ. 10) του μουφτή σχετικό με την απαλλαγή στρατιωτικής θητείας, καθώς και δύο φακέλους: α) Της Ανωτέρας Διεύθυνσης της Παιδείας και Δικαιοσύνης¹⁴ (βλ. παράρτημα εικόνων εικ. 11) με διαστάσεις 18,5X12,5 προς την Μουσουλμανική Δημογεροντία Χανίων, αριθμό διεκπεραίωσης 501, και β) διαστάσεων 17X11 εκ., της Νομαρχίας Χανίων¹⁵ (βλ. παράρτημα εικόνων εικ. 12) προς τον Πρόεδρο της Μουσουλμανικής Δημογεροντίας Χανίων με αριθ. διεκπεραίωσης 3.791.

Τέλος, παρουσιάζουμε ένα φάκελο του Ιατρικού Εργαστηρίου Χημικών και Μικροσκοπικών Ερευνών του Α. Ι. Μελισσιδίου (ιατρού) Ηρακλείου (βλ. παράρτημα εικόνων εικ. 13) με διαστάσεις 12X15,5 εκ., προς την χήρα Μουγνήμ Βέη Μπεντριζαδέ που περιέχει εξέταση ούρων σε μία δίφυλλη σελίδα, ομοίου χάρτου, με διαστάσεις 22X27,5 εκ., και χρονολογείται την 11^η Αυγούστου 1921.

Τα παραπάνω έγγραφα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον από ιστορικής, νομικής και γλωσσολογικής πλευράς, ειδικά όσον αφορά τους Τούρκους που έζησαν στην Κρήτη έως την ανταλλαγή των πληθυσμών, το 1924. Μας δίνουν πληροφορίες για την ειρηνική συνύπαρξη των δύο κοινοτήτων, τις καλές σχέσεις που διατηρούσαν και τη συνεργασία μεταξύ τους. Πληροφορούμαστε επίσης για τις περιουσίες τους, τα συμβολαιογραφεία και τους

¹³ . Πρόκειται για το πρώτο τέμενος που κτίστηκε αμέσως μετά την κατάληψη του Ρεθύμνου από τους Οθωμανούς το 1646 το οποίο είναι αφιερωμένο στον σουλτάνο Ιμπραήμ (1640-1648). Περισσότερα βλ. Κώστας Γιαπιτσόγλου, στον τόμο *Η Οθωμανική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2009, σσ. 434-435.

¹⁴ . Στο φάκελο υπάρχει αποτύπωμα της σφραγίδας: Έχει σχήμα κυκλικό και περιμετρικά φέρει τη φράση: ΑΝΩΤΕΡΑΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΣ. Στο κέντρο υπάρχει το Ελληνικό Εθνόσημο με τη βασιλική κορώνα.

¹⁵ . Υπάρχει αποτύπωμα της σφραγίδα της Νομαρχίας Χανίων. Είναι κυκλική και στην περιφέρειά της γράφει: ΝΟΜΑΡΧΙΑ ΧΑΝΙΩΝ, ενώ στο κέντρο υπάρχει το Ελληνικό Εθνόσημο με τη βασιλική κορώνα.

συμβολαιογράφους της εποχής, καθώς και τον τρόπο σύνταξης των συμβολαίων και των εγγράφων. Μαθαίνουμε ακόμη για τις δραστηριότητες και το ρόλο της Μουσουλμανικής Δημογεροντίας Ρεθύμνου και της Διεύθυνσης των Μουσουλμανικών Θρησκευτικών Ιδρυμάτων και Ανωνύμων Αφιερωμάτων Ρεθύμνου. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Μουσουλμανική Δημογεροντία κατέβαλε συνδρομή υπέρ του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού.

Από τα εντάλματα πληρωμής γνωρίζουμε τις εργασίες και τα πρόσωπα που εργάστηκαν στα τεμένη και τις αμοιβές τους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα ονόματα και τα επίθετα των μουσουλμάνων (Τούρκων) της Κρήτης που διατηρούν την Κρητική κατάληξη «άκης» στο τέλος των ονομάτων και των επιθέτων. Στα επίθετα ακόμη χρησιμοποιούνται οι καταλήξεις «πούλος», «πούλα» και «ογλού». Σχηματίζονται σύνθετα ονόματα και επίθετα με τουρκικές και ελληνικές λέξεις, όπως του Μουσταφά που σχηματίζεται από την τουρκική λέξη *cin* που σημαίνει δαιμόνιο, δαίμονας, από τη λέξη *Arap* που σημαίνει Άραβας, την κατάληξη «τζα» χωρίς νόημα και την κατάληξη «άκης» και γίνεται Τζιντζαραπάκης, το οποίο μεταφράζεται στην ελληνική γλώσσα διαβολοαραπάκης. Άλλα επίθετα που συναντούμε με ελληνική προέλευση, είναι της Φατουμέ το επίθετο Οικονομοπούλα, της Ζεκιές Μπαϊραμοπούλα, που σχηματίζεται από την τουρκική λέξη *bayram* που σημαίνει θρησκευτική γιορτή και την κατάληξη «πούλα», του Μουσταφά το επίθετο Μαχμουτάκης που σχηματίζεται με το όνομα *Mahmut* που σημαίνει αξιέπαινος και την κατάληξη «άκης». Ακόμη ένα άλλο επίθετο που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι της Χατιτζέ, που σχηματίζεται από τις λέξεις Χατζή, που αποδίδεται στους μουσουλμάνους που πηγαίνουν για προσκύνημα στη Μέκκα και στους Χριστιανούς στους Αγίους Τόπους, Χασάν που είναι το όνομα του πατέρα της, την κατάληξη «ογλού» που δηλώνει την κόρη του Χασάν και την κατάληξη «δοπούλα». Έτσι το επίθετο διαμορφώνεται σε Χατζηχασανογλουδοπούλα. Όλα αυτά τα επίθετα μας δηλώνουν ότι αρκετοί Τούρκοι αποδεχόταν τα επίθετά τους να είναι σύνθετα με τουρκικές και ελληνικές λέξεις, ενώ στο τέλος λάμβαναν την κατάληξη «άκης» που δηλώνει την καταγωγή τους από την Κρήτη. Αυτό σημαίνει ότι αισθάνονταν την Κρήτη και την παράδοσή της ως κάτι δικός τους.

1. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΓΓΡΑΦΩΝ

[1]

Αριθ. 17.791

Έγγυητικόν

Έν Ρεθύμνη σήμερον τῇ δωδεκάτῃ /12/¹⁶ τοῦ μηνός / Ιανουαρίου τοῦ χιλιοστοῦ ἐνιακοσοστοῦ ἐβδόμου ἔτους / ἡμέραν τῆς {ἐβδόμου ἔτους=διαγρ. δύο λέξεις} ὀγδόου ἔτους ἡμέραν / τῆς ἐβδομάδος Σάββατον ἐν τῷ δημοσίῳ Γραφείῳ μου κει / μένω κατὰ τὴν συνοικίαν Γαζή Χουσεῖν Πασσά ὁδοῦ Ρωσ / σᾶν ὑπ' ἀριθ. 52 ἰδιοκτησίᾳ ἀδελφῶν Καραβιτάκη ἐνώπιον / ἐμοῦ τοῦ Συμβολαιογράφου ἐν Ρεθύμνης Περίτβ Δερβισάκη / Ἐνταύθα κατοίκου γνωστός καὶ τῶν μαρτύρων Ἰωάννου / Δεττοράκη ἐμποροῦπαλλήλου καὶ Ἐμμανουήλ Καλημεράκη / ὑποδηματοποιοῦ κατοίκων Ἐνταύθα γνωστῶν / μοί, ἐνηλίκων, πολιτῶν Κρητῶν, ἀσχέτων πάσης πρὸς / ἐμέ καὶ πρὸς ἀλλήλοις ἐξαιρεσίμου συγγενείας καὶ μὴ ἐξαιρέ / του ὑπὸ τοῦ Νόμου ἐνεφανίσθησαν αὐτοπροσώπως οἱ γνωστοί / μοί καὶ ἄσχετοι πάσης πρὸς ἡμᾶς καὶ τοὺς ἀνωτέρω μάρτυρας ἐξαι / ρεσίμου συγγενείας Χουσεῖν Ἐφ. Τζιντζαραπάκης ἔμπορος / καὶ Σαφτέρ Βέης Καψαράκης τοῦ Ἐδεχέμ Δήμαρχος τοῦ / Δήμου τῆς πόλεως Ρεθύμνης κατοίκου Ἐνταύθα καὶ αἴτησά / μενου τὴν σύνταξιν τοῦ παρόντος ἐγγράφου ἐδήλωσαν ὅτι πα / ραιτοῦνται διαγ. μία λέξης παραιτηθέντες παντός δικαίῳ / ματος δέ διζήσεως καὶ διαιρέσεως ἐγγυῶνται ἀλληλεγγύως πρὸς / ἀλλήλους καὶ πρὸς τὸν ὑπὲρ οὗ ἡ ἐγγύησις Κιαμῇ Ἐφ. Βεῖ / σαγαδάκιν Διευθυντὴν τῶν Μουσουλμανικῶν Θρησκευτι / κῶν Ἰδρυμάτων καὶ Ἀωνύμων Ἀφιερωμάτων τῆς περιφέ / ρειας τοῦ Ἱεροδικείου τοῦ νομοῦ Ρεθύμνης κατοί / κου Ἐνταύθα, ὑπὲρ αὐτοῦ πρὸς ἅτινα ἀνήκει διὰ / πάσαν ζημίαν, ἥς ἐκ δόλου ἢ ἀμελείας θὰ γίνῃ προ / ξενος, πρὸς οἰονδήποτε καὶ δι' οἰονδήποτε ἐν τῇ ὑπηρε / σίᾳ του ὁ ὑπὲρ οὗ ἡ ἐγγύησης Κιαμῇ Ἐφ. Βεῖσαγαδάκη / ὡς Διευθυντὴν τῶν Μουσουλμανικῶν Θρησκευτικῶν Ἰδρυ / μάτων καὶ Ἀωνύμων Ἀφιερωμάτων τῆς περιφέρειας / τοῦ Ἱεροδικείου τοῦ Νομοῦ Ρεθύμνης ὅθεν πρὸς βε / βαίωσιν συνετάχθη τό παρόν ὑπὲρ ἀναγνωσθέν εὐ / κρινῶς καὶ ἐντόνως εἰς ἐποῖκον αἱ πάντων τῶν κατωτέρω / παρόντων καὶ καλῶς παρ' αὐτῶν ἐννοηθέν καὶ συνταχθέν ὃ / πογράφεται παρὰ πάντων καὶ ἐμοῦ τοῦ Συμβολαιογράφου.

Οἱ Μάρτυρες

Ἰ. Κ. Δεττοράκης

Ἐμμ. Κ. Καλημεράκης

Οἱ Ἐγνηταί

Σαφτέρ Κλαψαράκης

Χουσεῖν Σουμοχής Τζιντζαραπζαδές

¹⁶ . Στα δεξιὰ ὑπάρχει ἡ φραγίδα τοῦ συμβολαιογράφου. Ἡ σφραγίδα εἶναι κυκλική καὶ στὴν περιφέρειά της γράφει: Π. ΔΕΡΒΙΣΑΚΗΣ ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΟΣ ΡΕΘΥΜΝΗΣ, ἐνὼ στὸ κέντρο ὑπάρχει τὸ Ἑλληνικὸ Ἐθνόσημο μετὰ τὴ βασιλικὴ κορῶνα.

Ὁ Συμβολαιογράφος
Τ.Σ. Π. Δερβισάκης
Διὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ἀντιγραφῆς
Ἐν Ρεθύμνης αὐθημερόν
Ὁ Συμβολαιογράφος¹⁷
Π. Δερβισάκης

[2]

Ἀριθ. Συνεδρίας 3
Ἀποφάσεως 4

Ἡ Μουσουλμανικὴ / Δημογεροντία Ρεθύμνης συνελθοῦ / σα σήμερον 12 Ἰανουαρίου 1908 ἡμέραν / Σάββατον καὶ ὥρα 2½ μ. μ. ἐν τῇ Αἰθούσῃ / τῶν Συνεδριάσεων καὶ τὴν τρίτην / αὐτῆς Συνεδρίαν καὶ κυροθεῖσα ἐν / ἀπαρτίᾳ διὰ τῆς παρουσίας πέντε μελῶν / τῶν Ραΐφ Τσιντζαραπάκη Πρόεδρον, Χασᾶν / Κλαρωνάκη, Μερτζάν Ὁμεράκη, Μουστα / φᾶ Ἀφενταγλάκη καὶ Μουσταφᾶ Ναφᾶν / Καρατσεδάκη, παρόντων καὶ τῶν Γραμ / ματέων Ἰβραήμ Περισάκη καὶ Τίταν / Ε. Ζανάκη.

Λαβοῦσα ὑπόψῃ τὸ ὑπ' ἀρθ. 17 / 721 καὶ χρονολογίαν 12 Ἰανουαρίου 1908 / ἐγγυητικὸν συντεταγμένον ἐνώπιον τοῦ συμβολαιογράφου Περτίβ Δερ / βισάκη δι' οὗ ἐγγυοῦται οἱ ἐνταύθα Χου / σεῖν Τζιντζαραπάκης καὶ Ζαφέρ Κλα / ψαράκης τὸν ἄρει διορισθέντα Διευθυν / τὴν τῶν Μουσουλμανικῶν Θρησκευ / τικῶν Ἰδρυμάτων καὶ Ἀωνύμων Ἀφι / ερωμάτων Ρεθύμνης Κιαμίλ Βεῖσα / γαδάκην διὰ πάσαν ζημίαν ἧς εἰς ζή / λου ἡ ἀμελείας ἤθελε γίνεαι πρόξενος ἐν / τῇ ὑπηρεσίᾳ των.

καὶ τὸ ἄρθρ. 40 τοῦ ὑπ' ἀριθ. 727 Νόμου.

Σηνελθεῖσα

Ἐπειδὴ οἱ ὥς ἄνω ἐγγυηταὶ τοῦ Δι / ευθυντοῦ εἶναι καθ' ὅλα φερέγγυοι καὶ συνε / πῶς ἡ ὑπὸ ἐαυτῶν δεδομένη ἐγγύησις / ὑπὲρ τοῦ διευθυντοῦ θεωρεῖται ἐπαρκῆς / κι ἀξιόχρεως.

Ἀποφασίζει

καὶ θεωρεῖ ἐπαρκῆ καὶ ἀξιόχρεων τὴν δο / θήσαν ὥς ἄνω ἐγγύησιν ὑπὲρ τοῦ Διευ / θυντοῦ τῶν Μουσ. Θρησκευτικῶν / Ἰδρυμάτων καὶ Ἀωνύμων Ἀφιερωμά / των Ρεθύμνης Κιαμίλ Ἐφ. Βεῖσαγαδάκη / ὑπὸ τῶν ἐνταύθα Χουσεῖν Τζιντζαράκη / καὶ Σαφτέρ Κλαψαράκη διὰ τοῦ καὶ ἄνω ἐγγυ / ητικοῦ ὑπ' ἀριθ. 17.791 καὶ χρονολογίαν / 12 Ἰανουαρίου 1908, συντεταγμένου ἐνώπιον / τοῦ Συμβολαιογράφου Ρεθύμνης Περ / τέβ Δερβισάκη.

Ὁ Πρόεδρος
Ραΐφ Τσιντζαραπάκη

Τά μέλη
Χασάν Κλαρωνάκη
Μερτζάν Ὁμεράκη

¹⁷ . Δύο χαρτόσημα τῆς Κρήτης των 20 λεπτῶν καὶ τῇ σφραγίδα τοῦ συμβολαιογράφου Π. Δερβισάκη.

Μουσταφᾶ Ἀφενταγλάκη
Μουσταφᾶ Καρατσεδάκη

Οἱ Γραμματεῖς
Ἰβραήμ Περισάκη
Τίταν Ζανάκη

[3]

Ἀριθμ. Συνεδριάσεως 64
Ἀριθ. Ἀποφάσ. 140

Ἡ Μουσουλμανικὴ Δημογεροντία / Ρεθύμνης

Συγκειμένη ἐκ τοῦ Προέδρου Χασάν / Κλαρωνάκη καὶ τῶν μελῶν αὐτῆς Ἀλῆ
Βε / δρουδινζαδέ, Μερτζάν Ὁμεράκη, Μεχμέτ / Χαρατσιδάκη καὶ Μουσταφᾶ
Τζιντζαραπά / κη, παρόντος καὶ τοῦ Γραμματέως Γιουσούφ / Ἰφφέτ Δερβισάκη.

Λαβοῦσα ὑπ' ὄψιν τὴν ὑπὸ χρονολογί / αν 6 Μαΐου 1913 αἴτησιν τοῦ
Ἰωάννου Ν. / Δαρμάρου ἐμπόρου κατοίκου Ρεθύμνης, διὰ / τῆς ὁποίας ζητεῖ τὴν
τροποποιήσιν τῆς ὑπ' / ἀριθ. 133 καὶ χρονολογίαν 20 Ἀπριλίου 1913 / ἀποφάσεως
τῆς Δημογεροντίας ταύτης ὡς / πρὸς τὴν διάταξιν αὐτῆς περὶ δημοσίου /
διαγωνισμοῦ κατὰ τὴν πώλησιν τοῦ ἐν τῇ προγενεστέρα ὑπὸ χρονολογίαν (20
Ἀπριλίου 1913 σχετικὴ διεγράφησαν) 28 Μαρτί / ου 1913 σχετικὴ αἰτήσιν τοῦ
ἀναφερομέ / νου κτήματος καθ' ὅσον ὡς ἐκ τῆς φύσεως / τοῦ χώρου οὗ τὴν
μεταβίβασιν ζητεῖ / ἀποκλείεται προφανῶς ὁ δημόσιος διαγω / νισμός.

Ἐπειδὴ πράγματι ὡς καὶ ἐν τῇ / σκέψει τῆς ὑπ' ἀριθμ. 133 ἐ.ἔ. ἀποφάσει / δι'
ἧς ἔγινε δεκτὴ ἡ αἴτησις τοῦ Ἰωάν / νου Ν. Δαρμάρου ἐκτίθεται κατὰ τό σχέ / διον
τοῦ Μηχανικοῦ καὶ κατὰ τὴν ὑφ' / ἡμῶν τηρηθεῖσαν ἀρχήν, πᾶς χῶρος πρὸς / τὴν
παραλίαν Ρεθύμνης παριέρχεται / ἀναγκαίως εἰς τὸν ἰδιοκτήτην της παρα /
κειμένης οἰκοδομῆς ἐπεκτεινομένης / πρὸς τὸν εἰρημένον χῶρον ἀφ' οὗ μὰ / λιστα
καὶ παράθυρα καὶ εἴσοδον διὰ / τοῦ χώρου τούτου ἔχει ὁ ἰδιοκτήτης τῆς /
παρακειμένης οἰκοδομῆς ἥτις πρέπει / νὰ ἐπεκταθῇ ἐπὶ τοῦ χώρου καὶ ἐπο /
μένως ἀποκλείεται ὁ δημόσιος δια / γωνισμός, ἀλλ' ἡ μεταβίβασις δέον νὰ / γίνη
πρὸς τὸν κύριον τῆς οἰκοδομῆς, / δηλαδή εἰς τὴν προκειμένην περίστα / σιν εἰς
αὐτόν τὸν αἰτοῦντα Ἰωάννην / Ν. Δαρμάρον.

Διὰ ταῦτα

Ἀποφασίζει κατὰ πλειονοψηφίαν

Τροποποιεῖ ἐν μέρει τὴν ὑπ' ἀριθ / μόν 133 καὶ χρονολογίαν 20 Ἀπριλίου /
1913 ἀπόφασιν τῆς Μουσουλμανικῆς / Δημογεροντίας Ρεθύμνης, ὡς πρὸς τὴν /
διάταξιν αὐτῆς περὶ δημοσίου διαγω / νισμοῦ.

Δέχεται τὰς ὑπὸ χρονολογίαν 28 Μαρ /τίου 1913 καὶ 6 Μαΐου ἐ. ἔ. αἰτήσεις
τοῦ / Ἰωάννου Ν. Δαρμάρου.

Ἀποφασίζει νὰ πωληθῇ εἰς τὸν αὐ / τὸν Ἰωάννην Ν. Δαρμάρον, ὁ ἐν ταῖς /
αἰτήσεσιν αὐτοῦ ἀναφερόμενος χῶρος, / ἥτοι ὁ ἐξῆς: Ὁ ἐκ τῶν ἀφιερωμάτων
ὑπὲρ / τοῦ ἐνταύθα Τεμένους Σουλτάν Ἰβρα / ἡμ, τὸν κείμενον κατὰ τὴν προκυμαί /
/ αν Χιοστάκ μήκους μέτρων 7½ καὶ / πλάτους μέτρων 8,5% καὶ συνορευομένου /
πρὸς Νότον κτήματα κληρονόμων Ἰωάννου Δαρμά / ρου, πρὸς Δυσμᾶς μέ κτήματα
κληρο / νόμων Κωνσταντίνου Μοάτσου, πρὸς Ἀνα / τολάς μέ ἕτερον χῶρον τῆς
αὐτῆς ἀφιε / ρώσεως καὶ πρὸς Βορρᾶν μέ Προκυμαί / αν Χιοστάκ, ἐπὶ τμήματι
προσδιορισθῇ / σομένω μετὰ προηγουμένην συνενόησιν / τοῦ ἀγοραστοῦ

Ἰωάννου Ν. Δαρμάρου / μετά τοῦ Διευθυντοῦ τῶν Μουσουλμανι / κῶν Ἱδρυμάτων
καί τό ὁποῖον θέλει ὑπο / βληθῇ εἰς τήν ἔγκρισιν ἡμῶν.

Ανατίθῃσιν εἰς τόν κ. Διευθυντήν / τῶν Μουσουλμανικῶν Θρησκευτικῶν /
Ἱδρυμάτων καί Ἀωνύμων Ἀφιερω / μάτων τήν ἐνέργειαν τῶν νομίμων.

Ἐν Ρεθύμνης τῇ 25 Μαΐου 1913

Ὁ Πρόεδρος
Χασάν Κλαρωνάκης

Τά μέλη
Μερτζάν Ὁμεράκης
Μεχμέτ Χαρατσιδάκης
Μουσταφᾶ Τζιντζαραπάκη

Ὁ Γραμματεὺς
Γιουσούφ Ἰφφέτ Δερβισάκη.

Ὁ μειονοψηφῶν σύμβουλος ἀρνεῖται ψῆφον ἐπιμένει εἰς τήν προηγουμένην
ὑπ' ἀριθμόν 133 τῆς 20 Ἀπριλίου 1913 Ἀπόφασιν
Ἀλῆς Βεδρουδενζαδέ

[4]

Αἴτησις
Ζεκιές Μπαϊραμοπούλας Χήρας Μουγ / μήν βέη Μπεντριζαδέ κατοίκου
Ἡρακλείου

Ἐνώπιον
τοῦ Ὑποθηκοφύλακος Ἡρακλείου.
Παρακαλεῖσθε ὅπως παρά πόδας ταύτης μου πιστοποιήσητε τίνα / ἀκίνητον
ἰδιοκτησίαν κέκτημαι καί δυνάμει τίνων τίτλων ἔχει / περιέλθει αὕτη εἰς ἐμέ
Ἐν Ἡρακλείῳ τῇ 25ῃ Δ/βρίου 1923
ἡ αἰτοῦσα

Τό
Ὑποψυλακεῖον Ἡρακλείου
Πιστοποιεῖ ὅτι:
Ὡς προκύπτει ἐκ τῶν ὑπαρχόντων Βιβλίων Μεταγραφῶν / τοῦ ἄνω
Ὑποψυλακεῖου ἡ Ζεκιέ Μπαϊραμοπούλα ἔ / χει εἰς τήν κυριότητα καί κατοχήν τῆς
τά ἐξῆς ἀκί / νητα κτήματα περιελθόντων αὐτῆς δυνάμει τῶν κα / τέρω
ἀναφερομένων τίτλων ἦτοι:

1^{ον} Δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 16615 τῆς 30 Ἰουλίου 1900 συμβολαίου / τοῦ
συμβολαιογράφου Ἐμμ. Ξανθουδίδου μεταγεγραμμένον / τῇ 7 Αὐγούστου 1900
ὑπ' αὐξοντος ἀριθ. 13489, τό ἐν / τρίτον (1/3) ἐξ ἀδιανεμήτου τῶν κάτωθι
ἀναφερομένων / κτημάτων α') ἐνός μαγαζείου κατὰ τήν ἀγοράν / Τεφτερδάρ
Τζαμί καί ἔναντι τοῦ τζαμίου ἐντός τῆς πόλεως / καί Δήμου Ἡρακλείου,
συνορεύοντος Χαμζᾶ βέη / Ἀραπαχμετάκη, Βαϊράμ Τσιμπουζάκη, Οὐμικουλ / σούμ
Ἰβραϊμαζαδένας καί ἀγορά. β') Κατὰ τήν / αὐτήν ἀγοράν καί συνεχομένῳ τῷ
προηγουμένῳ, ἕτερον μα / γαζεῖον ἀνωγοκάτωγον, συνορευόμενον ὑπό τοῦ
προηγού / μενου μαγαζείου, Βαϊράμ Ταμπουζάκη, Νουσουρέτ / Μπαμπά
Ἀλημπαμπαδάκη καί ἀγορά γ') Κατὰ τήν / ἀγοράν Σιβρί Τσεσμέ τῇ συνοικία

Ρετζέπ άγά τής πό / λεως Ήρακλείου έν μαγαζιον μέ άνώγειου συνορευόμε / νον Μουσταφά Κουτου, Άδελφών Ζεκριαδάκη, Γεωρ. / Θαλασσινοῦ καί άγορά. Τών κάτωθι κειμένων είς τήν / περιφέρειαν τοῦ χωριοῦ Φοινικιάς τοῦ Δήμου Ήρα / κλείου δ') Έντός τοῦ χωριοῦ Φοινικιάς πέντε οικήματα έξ ὧν τά τρία καινούργια καί τά δύο έρείπια / μέ μίαν μάνδρα, συνορευόμενα Μουσταφά Οίκονομά / κη, Ούμικουλσούμ Ίβραϊμαζαδένας καί δρόμω. ε') / "Έξωθι τοῦ χωρίου άγροῦ ένός περίπου μουζουριών καί / τῶν έν αὐτοῖς δεκαπέντε έλαιοδένδρων συνορευόμενον δρό / μω έκ δύο μερῶν, μάνδρας, Χατιτζές Χατζηχασανογλου / δοπούλας. στ') Είς θέσιν Βλυχιά άγρόν ποτιστικόν / δεκαοκτώ περίπου μουζουριών συνορεύοντος Χατιτζές / Χατζηχασανογλουδοπούλας Μουγνήμ Μπετριζαδέ, Ζεκίες Μπαϊραμοπούλας καταπότι καί δρόμω έκ δύο μερῶν. / ζ') Είς θέσιν Άλώνια ή Έσχωρά άγρούς καλλιερ / γημένους όγδοήκοντα περίπου μουζουριών συνορευ / ομένους Ίβραήμ Τζιβράκη, όρφανῶν Άλῆ Για / βεράκη, Χατζήβη Κυρατζάκη, Ίβραήμ Μπαμπά / Άφεντακάκη, Μουστ. Ρεσιμάκη, Οίκοномоπούλας Σελήμ Αγάδενας, Χατζῆ Σεΐτ, Χατζαρήφ Κα / λοτζουδάκη, Χατιτζές Χατζηχασανογλουδοπούλας καί / δρόμω. η') Είς θέσιν Πηγαΐδια άγρούς έκτά / σεως έκατόν πεντήκοντα μουζουριών καλλιεργημέ / νους καί μή συνορευόντων Χατιτζές Χατζηχασαν / ογλουδοπούλας, Ίβραχήμ Μπαμπά Άφεντακάκη, Δε / μήρ Τοσουνάκη καί άδελφῶν αὐτοῦ, Φατουμές Οίκο / νομοπούλας, όρφανῶν Ρεσήμ Άμπαδιωτάκη καί / Σελημές Κυρατζοπούλας. θ') "Έξωθι τοῦ χωρίου / άμέσως έξ έλαίας άνευ γῆς έν τῷ άγρῷ τής Χα / τιτζές Χατζηχασανογλουδοπούλας καί ι') Είς τήν / αὐτήν θέσιν πέντε έλαίας έν τῷ άγρῷ Άντωνίου Μι / χελιδάκη.

2^{ον} Δυνάμει τοῦ ὑπ' άριθ. 21849 τής 16 Ίουλίου 1911 / συμβολαίου τοῦ Συμβολαιογράφου Γεωρ. Παπαδάκη Με / ταγραφέντος τῇ (19) 19 Ίουλίου 1911 ὑπ' αύξοντος / άριθ. 31537 άγοράζει καί έτερον έν τρίτον 1/3 τῶν / έν τῇ άμέσως προηγούμενῃ πράξει μου άναφερομέ / νων δέκα άκινήτων {έκ δωρεᾶς παρά τής Καμέρης Μουζα / δοπούλας}.

3^{ον} Δυνάμει τοῦ ὑπ' άριθ. 18968 τής 14 8/βρίου 1901 συμ / βολαίου τοῦ Συμβολαιογράφου Έμμ. Ξανθουδίδου Μεταγραφ. τῇ 16 8/βρίου 1901 ὑπ' αύξοντος άριθ. 15231 τό ἥμισυ / έξ άδιανεμήτου ½ οίκίας κατά τήν συνοικίαν Βαλι / τνέ Τζαμί τής πόλεως Ήρακλείου συγκεκριμένη έκ πέντε / άνωγείων, ένός ίσογείου πορτέλου, ένός κελερίου ένός μα / γαζείου, τεσσάρων άφοδεντρηρίων έν τῷ άνωγείω καί κατωγείω / μέρει τής οίκίας, έκ δύο αύλῶν, ένός μαγαζείω μέ σο / φᾶ έν τῇ μεγάλη αύλῇ ένός πλησταριοσώκτου καί μετά / τής οίκίας ταύτης καί τό συνεχόμενον καί τήν οίκίαν πε / ριβάλλον περιβόλιον έκτάσεως τριῶν περίπου μουζου / ριῶν μέ μία μεγάλην δεξαμενήν, δύο φρέατα, τρία / οικήματα μονόραφα μέ διάφορα έν τῷ περιβολίω / δένδρα καί μέ δύο μασούρας νερόν έκ τοῦ ὕδραγωγείου τής / πόλεως συνορευομένων πάντων, Ζεκίες Μπαϊραμοπούλας, τής / μητρός τοῦ Χατζῆ Χουσεΐν Έφεντάκη, κληρονόμων Μα / γλούμ Καρπουζαλάκη καί δρόμω έκ τεσσάρων μερῶν.

Σημείωσις Έκ τοῦ άνω ὅλου περιβόλου έπώλησεν τά ⁵⁴/₉₆ / πρόσ τό βόρρειον μέρος ήτοι 767 ⁴⁷/₁₀₀ τετραγωνικά μέτρα / συνορεύοντος πρόσ τό ένοικιασμένο μέρος τής Ζεκίες Μπαϊ / ραμοπούλας καί δρόμω έκ τριῶν μερῶν.

4^{ον} Δυνάμει τοῦ ὑπ' άριθ. 7929 τής 26 Άπριλίου 1920 συμβολαίου / τοῦ Συμβολαιογράφου Ήρακλείου Εύστρ. Βουρδουμπάκη μετα / γραφέντος τῇ 28 Άπριλίου 1923 ὑπ' αύξ. άριθ. 41502, τά / έξῆς κείμενα έν τῇ περιφερεία τοῦ χωριοῦ Φοινικιάς / Δήμου Ήρακλείου ήτοι α') Άπέναντι στό χωρίο / άγρόν έκτάσεως πέντε μουζουριῶν μέρος τοῦ ὁποίου εἶναι / φυτευμένη άμπελος ώσει έξ έργατῶν περιέχοντος όκτώ / έλαιοδένδρων καί τίνας άμυγδαλάς καί κυδωνέας

συνορεύοντος / Άντων. Μιχελιδάκη μέ δρόμω καί καταπότη β') Είς τήν αὐτήν / θέσιν περιβόλιον ποτιστικόν ἐκτάσεως ὡσεὶ ὀκτώ μουζουριῶν / συνορεύοντος κληρονόμων Μουγνήμ Μπεντριζαδέ, Ζεκίές / Βαϊραμοπούλας ἐκ 2 μερῶν, Ἰβραχήμ Μπαμπᾶ Ἀφεν / τάκη καί δρόμω γ') Στό χωρίο ἀπό κάτω ἀγρόν ὡσεὶ / μιᾶς μουζουρᾶς συνορεύοντος Ἀντων. Μιχελιδάκη, τοῖχον / Ἰβραῖμ Μπαμπᾶ καί δρόμω. δ') Εἰς τήν θέσιν Λαγκάδα / ἐντός τοῦ ἀγροῦ τῶν κληρονόμων Μουγνήμ Μπεντριζαδέ / Ζεκίές Μπαϊραμοπούλας καί Καμέρης Μουζασαδοπούλας / ἔνδεκα ἐλαιόδεντρα σηκοματάρικα καί ε') Εἰς τήν θέσιν / Ἀλωνοχώραφα ἀγρόν ἐκτάσεως ὡσεὶ ἕξ μουζουριῶν συνορ. / Ἀντωνίου Μιχελιδάκη ἐκ δύο μερῶν καί κληρονόμων Μου / γνήμ Μπεντριζαδέ ἐκ δύο μερῶν.

Τά κτήματα ταῦτα εἰσὶν ἐλεύθερα πάσης ὑποθήκης προση / μειώσεως ἢ κατασχέσεως ἐπ' ὀνόματι τῆς ἰδιοκτητρίας Ζε / κιές Μπαϊραμοπούλας, ἐντός τῶν κάτωθι: 1) Ἐπὶ τοῦ ὑπὸ στοι / χεῖον γ' ὑπ' αὖξ. ἀριθ. πράξεως 1 ἀκίνητου μαγαζείου Σι / βρί Τεσμέ ὑποθήκης ὑπὲρ Ἑμμ. Χουρδάκη δηκηγόρου κάτ. / Ἡρακλείου ἐγγραφεῖσα τῇ 18 Μαρτίου 918 δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 3608 συμβολαίου τοῦ συμβολαιογράφου Γεωρ. Παπαδάκη διὰ / δρᾶχ. 2000 καί ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ καί ὑπὲρ τοῦ ἰδίου ὑποθήκη ἐγγραφεῖσα τῇ 14 Δ/βρίου 1918 δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 4083 συμ / βολαίου τοῦ αὐτοῦ συμ/γράφου διὰ δρ. 300 2) Ἐπὶ τοῦ ἐν τῇ / 4^η πράξει καί ὑπὸ α' καί β' κτημάτων ὑποθήκης ὑπὲρ Ἑμμ. / Χουρδάκη {τοῦ αὐτοῦ ὡς ἄνω πιστωτοῦ} ἐγγραφεῖσα τῇ 29 Δ/βρίου / 1921 δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 6254 συμβολαίου τοῦ αὐτοῦ συμ/ / γράφου διὰ δρ. 4000 καί ἐπὶ τῶν αὐτῶν κτημάτων καί ὑπὲρ / τοῦ αὐτοῦ πιστωτοῦ ὑποθήκης ἐγγραφεῖσα τῇ 12 Μαρτίου 1922 / δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 6987 συμβολαίου τοῦ αὐτοῦ συμ/γράφου διὰ δρ. 2500

Ἐν Ἡρακλείῳ τῇ 30 Δ/ρίου 1923
Μ. Κωζήρης

[5]

Αἵτησις

Αλή Μουγμήν Βέη Μπεντριζαδέ κατοίκου Ἡρακλείου
Ἐνώπιον

τοῦ κ. Ὑποθηκοφύλακος Ἡρακλείου

Παρακαλεῖσθε ὅπως μου πιστοποιήσετε τίνα ἀκίνητον ἰδιοκτησίαν κτήματατος / καί δυνάμει τίνων τίτλων ἔχει περιέλθει αὕτη εἰς ἐμέ

Ἐν Ἡρακλείῳ τῇ 25 Δεκεμβρίου 1923
Ὁ αἰτῶν

Τό

Ὑποθηκοφυλάκειον Ἡρακλείου

Πιστοποιεῖ ὅτι:

Ὡς προκύπτει ἐκ τῶν Βιβλίων Μεταγραφῶν ὁ Αλῆς Μουγμήν Μπεντρι / ζαδές ἔχει εἰς τήν κυριότητα καί κατοχήν τοῦ τά ἐξῆς ἀκίνητα / κτήματα περιελθόντα αὐτῷ δυνάμει τῶν κατωτέρω ἀναφερομένων τίτλων ἥτοι:

1^{ον} Δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 18968 τῇ 14 8/βρίου 1901 συμβολαίου τοῦ / Συμβολαιογράφου Ἡρακλείου Ἑμμ. Ξανθουδίδου Μεταγεγραφέντος τῇ 16^η / 8/βρίου 1901 ὑπ' αὖξ. ἀριθμόν 15231 τό ἥμισυ ½ ἐξ ἀδιανεμήτου / τῆς ἐντός τῆς πόλεως Ἡρακλείου καί κατὰ τήν συνοικίαν / Βαλιδέ Τζαμί κειμένης οἰκίας συγκεκριμένης ἐκ πέντε ἄνω / γείων δωματίων ἐνός ἰσογείου πορτέλου, ἐνός

κελλερίου, ενός / μαγειρείου, τεσσάρων άφοδεντρηρίων έν τῷ άνωγείῳ καί κατωγείῳ / μέρει τῆς οίκίας έκ δύο αὐλῶν, ενός μαγαζείου μέ σοφᾶ έν τῇ / μεγάλη αὐλή, ενός πλησταράσπητου καί μετά τῆς οίκίας ταύτης / καί τό συνεχόμενον τήν οίκίαν περιβάλλον, περιβόλιον έκτάσεως / τριῶν περίπου μουζουρῶν καί μία μεγάλη δεξαμενή, δύο / φρέατα τρία οικήματα μονόρραφα μέ διάφορα έν / τῷ περιβόλῳ δένδρα, συνορευομένης Ζεκίές Βαϊραμοπούλας / τῆς μητρός τοῦ Χατζῆ Χουσεῖν Έφεντάκη κληρονόμων Μασλούμ Καρπουζαλάκη και δρόμῳ έκ τεσσάρων μερῶν.

Σημειώσεις Έκ τοῦ ἄνω περιβόλου ἐπωλήθησαν πρὸς / τό Βόρρειον μέρος 767⁴⁷/100 τετρ. μέτρα.

2^{ον} Δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 16615 τῇ 30 Ἰουλίου 1900 συμβολαίου / τοῦ Συμβολαιογράφου Ἡρακλείου Έμμ. Ξανθουδίδου μεταγεγραμμένο τῇ 7 Αὐγούστου 1900 ὑπ' αὐξ. ἀριθ. 13489 τό ἐ ν τρίτον $\frac{1}{3}$ ἐξ / ἀδιανεμήτου τῶν κάτωθι. 1^{ον} Έντός τῆς πόλεως Ἡρακλείου α') ενός μαγαζείου κατά τήν ἀγοράν Τεφτεδάρ Τζαμί / καί ἔναντι τοῦ τζαμίου συνορεύοντος Χαμζᾶ Ἀραπαχμετάκη / Βαϊράμ Τσιμουζάκη, Οὐμιλκουσούμ Ἰβραϊμζαδένα / καί ἀγορᾶ β') Κατά τήν αὐτήν ἀγοράν καί συνεχόμενου / τῷ προηγουμένῳ ἕτερον μαγαζεῖον άνωγοκάτωγον συνορευό / μενον ὑπό τοῦ προηγουμένου μαγαζείου, Βαϊράμ Τσιμ / πουζάκη, Νουσουρέτ Μπαμπᾶ Ἀλημπαμπαδάκη καί ἀγορᾶ / γ') Κατά τήν ἀγοράν Σιβρί Τσεσμέ τῆς συνοικίας / Ρετζέπ Ἀγά έν μαγαζεῖον μέ άνώγειον συνορεύοντος / Μουστ. Κοντοῦ, Ἀδελφῶν Ζεκεργιαδάκη Γεωργίου Θαλασ / σινοῦ καί ἀγορᾶ 2) Τήν κάτωθι κειμένην εἰς / τήν περιφέρειαν Φοινικιάς Δήμου Ἡρακλείου δ') Έντός τοῦ χωρίου Φοινικιάς πέντε οικήματα ἐξ ὧν / τά τρία καινούργια καί τά δύο ἐρείπεια μέ μίαν / μάνδραν συνορευόντων Μουστ. Οἰκονομάκη Οὐμιλ / κουλσούμ Ἰβραμαζαδένα καί δρόμῳ ε') Έξωθι τοῦ / χωρίου άγρόν ενός περίπου μουζουρίου καί τῶν έν αὐτῶν / δέκα πέντε ἐλαιοδένδρων συνορευομένου δρόμῳ έκ δύο / μερῶν μάνδραν Χατιτζές Χατζασαναγλουδοπούλας στ') / Εἰς θέσιν Βλυχιά άγρόν ποτιστικόν δεκαοκτώ / περίπου μουζουρῶν συνορεύοντος Χατιτζές Χατζασανογλου / δοπούλας Μουγνήμ Μπεντριζαδέ Ζεκίές Μπαϊραμοπού / λας καταπότι καί δρόμῳ έκ δύο μερῶν ζ') Εἰς τήν θέσιν Ἀλώνια ἢ Έσώχωρα άγρούς καλλιεργημένους όγδοήκοντα / περίπου μουζουριῶν συνορευομένους Ἰβραήμ Τζεβράκη / όρφανῶν Ἀλῆ Γιαβεράκη Χουσεῖν Βέη Κυρατζάκη Ἰβρα / ήμ Μπαμπᾶ Ἀφεντακάκη Μουστ. Ρεσιμάκη, Οἰκο / νομοπούλας Σελήμ Ἀζάδενας, Χουσεῖν Σεΐτ, Χατζαράκη / Καλουπζουδάκη, Χατιτζές Χατζησανοδοπούλας / καί δρόμῳ η') Εἰς θέσιν Ἀκλαδιά άγρούς έκτά / σεως ἑκατόν πενήκοντα μουζουριῶν καλλιεργημένους / καί μή συνορεύοντος Χατιτζές Χατζασανογλουδο / πούλας Ἰβραήμ Μπαμπᾶ Ἀφεντάκη Δεμήρ / Τασουνάκη καί ἀδελφῶν αὐτοῦ, Φατουμές Οἰκονο / μοπούλας όρφανῶν Ρεσίμ Ἀμπαδιωτάκη Σελημές / Κυραζοπούλας θ') Έξωθι άμέσως τοῦ χωρίου ἐξ / ἐλαίας άνευ γῆς έν τῷ άγρῷ τῆς Χατιτζές Χατζασαγ / λοδοπούλας καί έν τῇ αὐτῇ θέσι πέντε ἐλαίας έν / τῷ άγρῷ Ἀντωνίου Μισχελιδάκη.

3^{ον} Δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 4639 τῇ 22 Μαΐου 1907 συμβολαίου / τοῦ Συμβολαιογράφου Ἡρακλείου Δενηαλ. Μαρκοπούλου Με / ταγραφέντος αὐθημερόν ὑπ' αὐξ ἀριθ. 24565 ἓνα άγρόν / έκτάσεως ὡσεὶ τεσσάρων μουζουρῶν κείμενον έν / τῷ χωρίῳ Φοινικιάς εἰς τήν θέσιν Καμαράκι ἢ Με / ζαρλίκια, συνορεύοντος κληρονόμων Μουγνήμ / Βέη Μπεντριζαδέ καί δρόμῳ έκ δύο μερῶν ἀντί / δραχμῶν χρυσῶν 610. καί

4^{ον} Δυνάμει τοῦ ὑπ' ἀριθ. 17492 τῇ 8 Δεκεμβρίου 1900 συμ / βολαίου Συμβολαιογράφου Ἡρακλείου Έμμ. Ξανθουδίδου / Μεταγραφέντος τῇ 26 Φεβρουαρίου 1924 ὑπ' αὐξ. ἀριθμόν / 45863 τό ἡμισυ ἐξ ἀδιανεμήτου του εἰς

θέσιν / Βλυχιά δίπλα εἰς τό χωρίο Φοινικιάς Δήμου / Ἡρακλείου ἀγρόν πιστοτικόν
ἐκτάσεως δέκα / περίπου μουζουρῶν μέ δύο μωρέας συνορεύοντος / Μεριέμ
Χουσεῖν Κασσάπη καί πρὸς ἀγωγόν νεροῦ.

Τὰ κτήματα ταῦτα εἰσὶν ἐλεύθερα πάσης ὑποθή / κης προσημειώσεως καί
κατασχέσεως ἐπ' ὀνόματι τοῦ / ἰδιοκτῆτου Ἀλῆ Μουγνήμ βέη Μπετριζαδέ.

Ἐν Ἡρακλείῳ 21^η Φεβρουαρίου 1924

Ὁ Ὑποφύλαξ Ἡρακλείου

Μ. Κωζήρης

[6]

Χανιά τῇ 17^η Αὐγούστου 1922

Κύριον Διευθυντήν τῶν Μουσουλμανικῶν / Θρησκευτικῶν Ἰδρυμάτων
Χανίων

Γνωρίζω ὑμῖν ὅτι ἔλαβον τοῦ Νέου Νόμου περί / ἐνοικιοστασίου καί
εὐχαρίστως δέχομαι νά πληρώσω / ὑμῖν τήν νέαν προσαύξησιν ἐπὶ τοῦ ἐνοικίου.

Ἐπομένως ἀπὸ 1^η Σεπτεμβρίου ἐ.ε. θέλω πληρώσει / τὰ ἐνοικίον του
οἰκήματος τό ὅποιον κατέχω ὡς / μισθοτῆς συμφώνως τῷ Νόμῳ περί
ἐνοικιοστασίου.

Διατελῶ μεθ' ὑπολήψεως

Ὁ δηλῶν

Γ. Μαντᾶς καί Γ. Κελαϊδῆς

[7]

Χανιά 31 Αὐγούστου 1923

Ἀγαπητέ Βετζήχ ἐφ. Χατζηδάκη

Εἰς Ῥέθυμνον

Ἀπαντῶν εἰς ἀπὸ 29 τρέχοντος φιλι / κήν σας πληροφορῶ σας ὅτι ἔλαβον /
τάς διὰ ταχυδρομ. ἐπιταγῆς σταλείσας μοι / 400 δρχ. πρὸς ἐξόφλησιν τῶν κατὰ /
λόγων μου διὰ τὰς δύο ὑποθέσεις / τῶν Μουσουλμανικῶν Θρησκευτικῶν
Ἰδρυμάτων / κατὰ τοῦ Ἑλλην. Δημοσίου, καί σᾶς / εὐχαριστῶ πολύ.

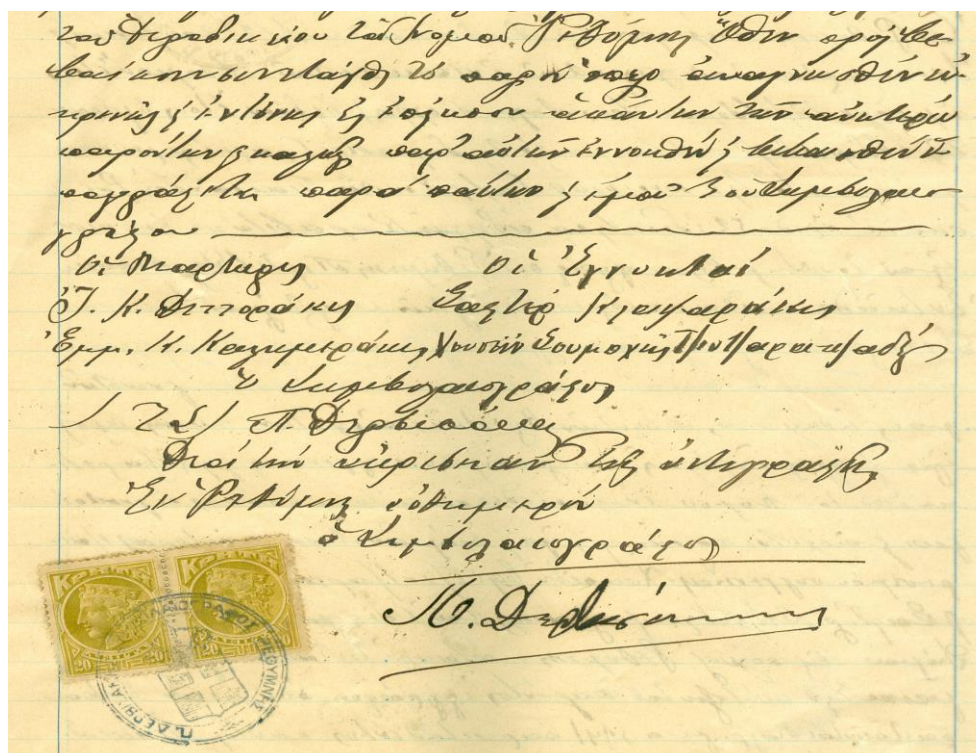
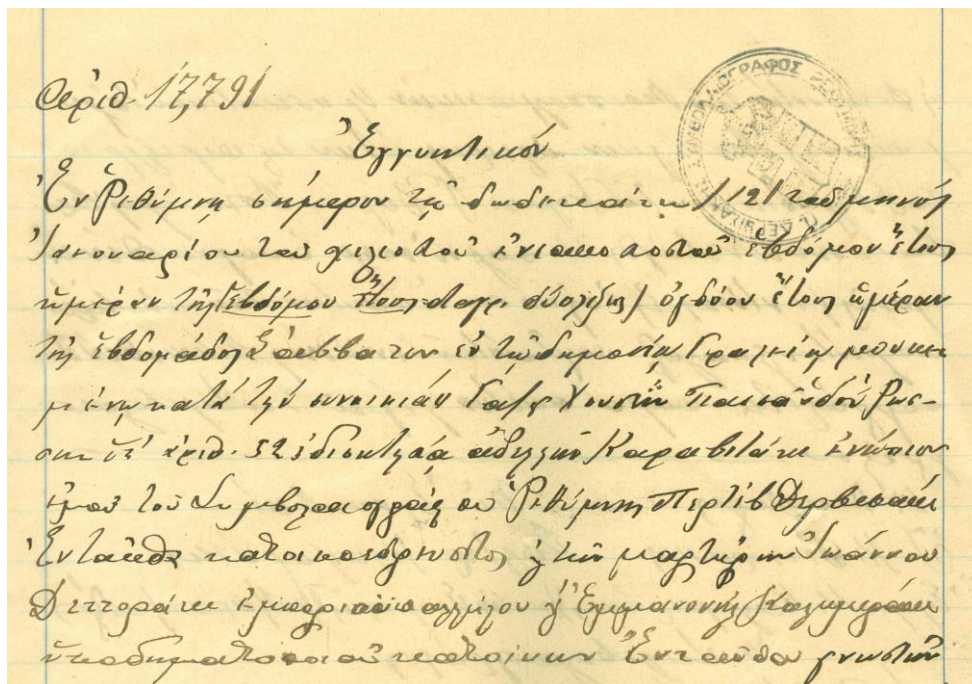
Μετ' ἀγάπης καί τιμῆς

Γ. Παπαδόπετρος

[8]

Ελαβον ο υποφαινόμενος Μουσταφάς / Καρακιζάκης Παρα / τόν Εμμ.
Μηναδάκη / Δραχ 75 διὰ 1 ζεύγος / συνδέσμους με μια (λέξη δυσανάγνωστη)/ με
2 βιδες με ενα πετσή / Δραχ. 30 1 κοματη / Μολιβι και διο Καλ / σες Δράχ 20 δια
τον / εργατη Δραχμας / 25 το ολον 75 / ο λαβον Μουσταφάς Καρακιζάκης.

2. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



Εικ. 1. Αποσπάσματα από την πρώτη και τελευταία σελίδα του εγγυητικού, Ρέθυμνο 12 Ιανουαρίου 1908.

Αριθμ. Συνεδριάσεως 64
 Αποφάσ. 140
 Η Μουσουλμανική Δημογεροντία
 Ρεθύμνου.
 Συγκλημένη υπό του Προέδρου Χασάν
 Χαφωνάκη και των μελών αυτής Αβν Βε-
 ρουσσάδα, Μερζαβ Ομεράκη, Μεχμέτ
 Παρατσιδάκη και Μουσταφά Ήνν Χαφωνά-
 κη, παρόντος και του Γραμματέως Γιοσούφ
 Ήβρεϊ Σερβιόκη.
 Αποφάσισι νῦν ὅτι τὴν ἐνὸς χρονολογί-
 αν 6 Μαΐου 1913 αἵθουσαν τοῦ Γυμνασίου Ν.
 Διαμαρόν ἐκδόσαν κατωίμου Ρεθύμνου, δια-
 τὴς οὐσίας ἡμετέρας τὴν προνομιώσαν ἐν τῷ
 ἀριθμ. 133 καὶ χρονολογίαν 20 Νοεμβρίου 1913
 αὐτοαύτως τῆς Δημογεροντίας ταύτης ὡς
 πρὸς τὴν στάλαξιν αὐτῆς ἀπὸ δημοσίου

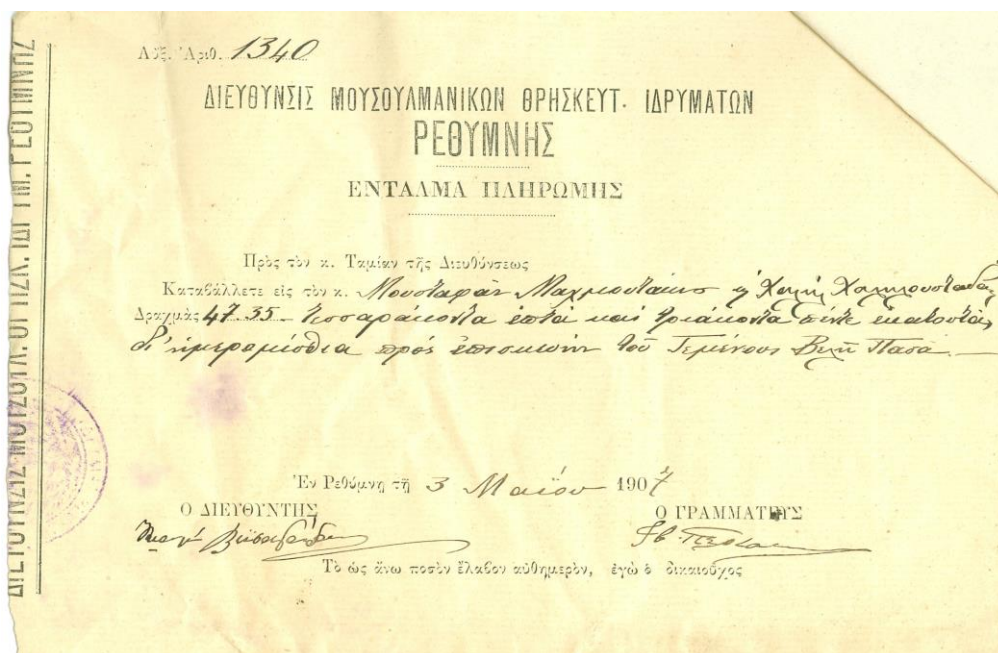
Αναθέτουσιν εἰς τοὺς κ. Δευθενθίν
 καὶ Μουσουλμανικῶν ἑπομετακινῶν
 Ἰσχυράκη καὶ Ἀωνύμην Ἀριερω-
 μάκη τὴν ἐνέργειαν τῶν νομίμων.
 Ἐν Ρεθύμνῳ τῇ 25 Μαΐου 1913
 ὁ Πρόεδρος
 Ἰσχυράκης
 ὁ Γραμματεὺς
 Γ. Σερβιόκης
 ὁ βοηθὸς ἀρχιεργατῆς
 ἀρχιεργατῆς Ἰσχυράκης καὶ τῶν προηγουμένων ἀποφάσεων
 133 καὶ 20 Νοεμβρίου 1913 ἀποφασιστῶν
 Ταμὴς
 Ἰσχυράκης
 Ἰσχυράκης

Εικ. 2. Αποσπάσματα από την πρώτη και τελευταία σελίδα της συνεδρίασης της
 Μουσουλμανικής Δημογεροντίας Ρεθύμνου, 25 Μαρτίου 1913.

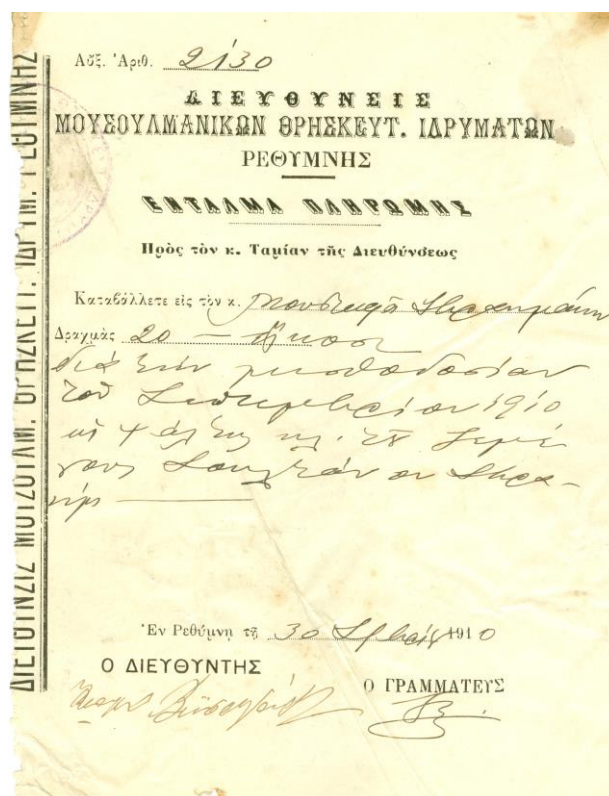
Οἶκτος
 Ἀλλή Μουγγήν Μπεντριζαδέ παλαιὸν Ἑβραῖον.
 Ἐξέτισον
 Παν. Ν. Βασιμασιζάνος Ἑβραῖος
 Παραναζίδε ἔσως μοὶ εὐλοοῦντε διὰ αἰνῶτα ἰδιουλεῖαν ἀνδρα-
 γία δυνάμει ἑνὸς ἄλλου ἔχρη σφίσιτοι αὐτῇ εἰς ἡμᾶς
 Ἐν Ἑβραῖῳ τῇ 25 Φεβρουαρίου 1923.
 Οἶκτος

Ἐξέτισον ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν.
 Ἐὰν ἡμῶντα ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν
 καὶ σφίσιτοι ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν
 ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν ἑαυτὸν
 Ἐν Ἑβραῖῳ τῇ 21 Φεβρουαρίου 1924.
 Βασιμασιζάνος Ἑβραῖος.
 Ἐξέτισον.

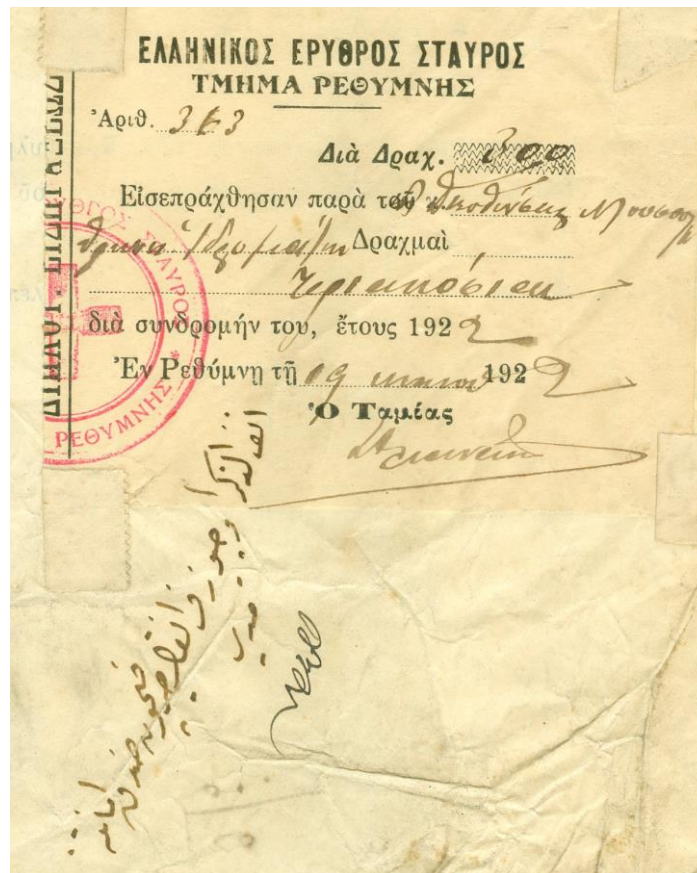
Εικ. 4. Αποσπάσματα από την πρώτη και τελευταία σελίδα της περιουσίας του
 Αλή Μουγγήν Μπεντριζαδέ, Ηράκλειο 21 Φεβρουαρίου 1924.



Εικ. 5. Ἐνταλμα πληρωμῆς τῆς Διεύθυνσης Μουσουλμανικῶν Θρησκευτικῶν Ἰδρυμάτων Ρεθύμνου, 3 Μαΐου 1907.



Εικ. 6. Ἐνταλμα πληρωμῆς τῆς Διεύθυνσης Μουσουλμανικῶν Θρησκευτικῶν Ἰδρυμάτων Ρεθύμνου, 30 Σεπτεμβρίου 1910.



Εικ. 7. Απόδειξη συνδρομής του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού του Τμήματος Ρεθύμνου, 19 Μαΐου 1922.

Αριθ.	Αριθ.	ΑΠΟΔΕΙΞΙΣ ΔΙΑ ΔΡΑΧ.
Όφειλέτης	Ὁ ὑποφαινόμενο	κατοικοῦ τοῦ χωριῦ
Εγγυητής	ου	ὀφείλ. καὶ ὑποχρεοῦμαι νὰ πληρώσω τῇ Διοικήσει τῶν
Διαμονή	ὀρησκευτικῶν Ἱδρυμάτων τῆς περιφερείας τοῦ Ἱεροδικείου Λασηθίου,	διὰ τῶν
Λήξις	ὅτι καὶ ἀπελευθέρωσιν τοῦ εἰς θέσιν	
Ποσὸν	τοῦ ἐπ' ἀριθμ.	τοῦ Ἱδρύματος
	δραχμ.	(ἀριθ.)
	μετὰ	ἐντόκως ἀπὸ σήμερον
	Ἐν	τῇ 191
	Οἱ Μάρτυρες	Ὁ Ἐγγυητής
		Ὁ Ὀφειλέτης

Τύπος Μικ. Μ. Παπαδίου Ἱερέως

ΙΕΡΟΔΙΚΕΙΟΝ ΛΑΣΗΘΙΟΥ

Εικ. 8. Απόδειξη του Ιεροδικείου Λασηθίου.

Χανιά 31 Αυγούστου 1923

Αγαπώμεν' Βετζήχ εφ. Χατζηδάκη
ἐν Πείραιον

Αποστέλλω ἐν αὐτῷ 29 λεύκων χι-
μῶν καὶ σχερρερῶν καὶ δὲ ἕνα θο-
λαῖ' διὰ λαχνοῦ. ἐνταυτῷ χαρτί' καὶ μὲν
400 δραχ. ὅρα' ἐφόρηται τὴν καλα-
ροῦν μὲν διὰ τὰς δύο ἐνοδείας
ἐντὸς Μουσίου. Θυμῶν. Ἰδρυματῶν
καὶ ἐντὸς ἔχων. Συμμοί' α, γ' καὶ
ἐχάρεται πορτί.

Μετ' ἀγαθῶν / ἡμῶν

Γ. Παπαδόπουλος

Εικ. 9. Επιστολή του Γ. Παπαδόπουλου προς τον Βετζήχ Εφένδη Χατζηδάκη,
Χανιά 31 Αυγούστου 1923.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ο

Μουφτής.....

Πιστοποιεῖ ὅτι

Ὁ ἐκ τοῦ χωρίου..... τῆς Κοινότητος..... τοῦ
Νομοῦ..... ἐγγεγραμμένος εἰς τὸ μητρώον ἀρρένων τῆς ἄνω Κοι-
νότητος ὑπὸ ἔτος γεννήσεως..... ἀνεγνωρίσθη παρ' ἡμῶν ὡς θρησκευτικὸς λειτουργὸς βαθ-
μοῦ..... ἀπὸ τῆς..... καὶ ὅτι οὗτος
κανονικῶς ἐδιδωρίσθη.

Τῇ αἰτήσει του χορηγεῖται τὸ παρὸν ἵνα τῷ χρησιμεύσῃ διὰ τὴν ἀπαλλαγὴν του ἐκ τῆς Στρα-
τολογικῆς ὑποχρεώσεως συμφώνως πρὸς τὸ ἄρθρον 28 τοῦ Νόμου περὶ Στρατολογίας.

Ἐν..... τῇ..... 192

Ο

Μουφτής

Κυροῦται τὸ γνήσιον τῆς ὑπογραφῆς τοῦ Μουφτῆ

Ἐν..... τῇ..... 192

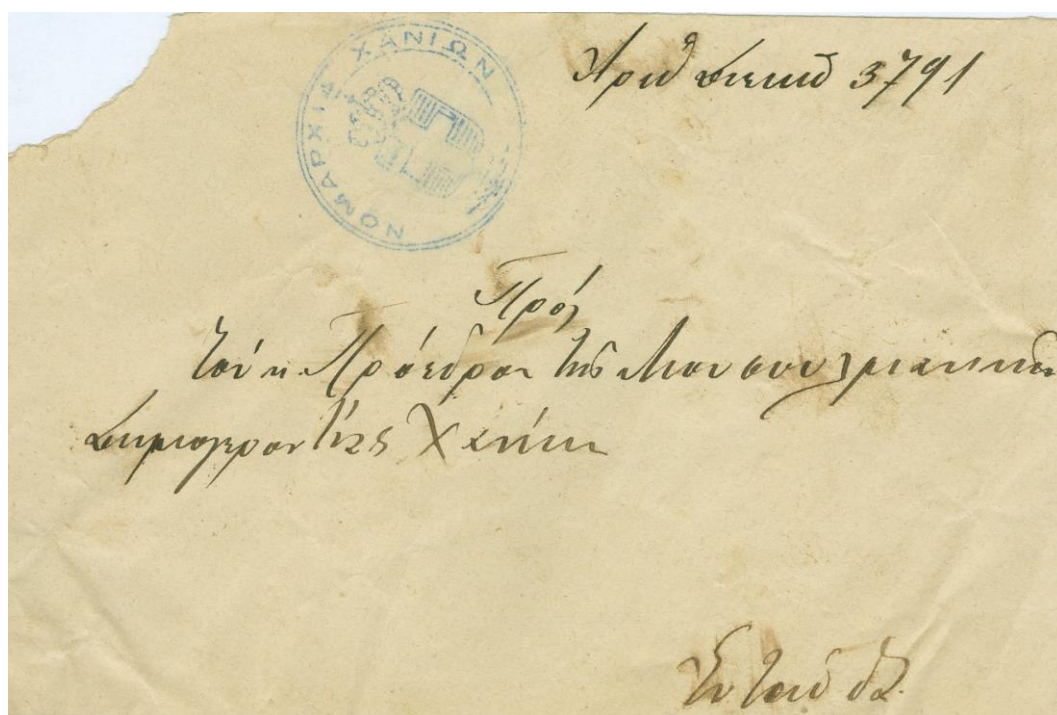
Ο

Ἄποδοκιμητῆς

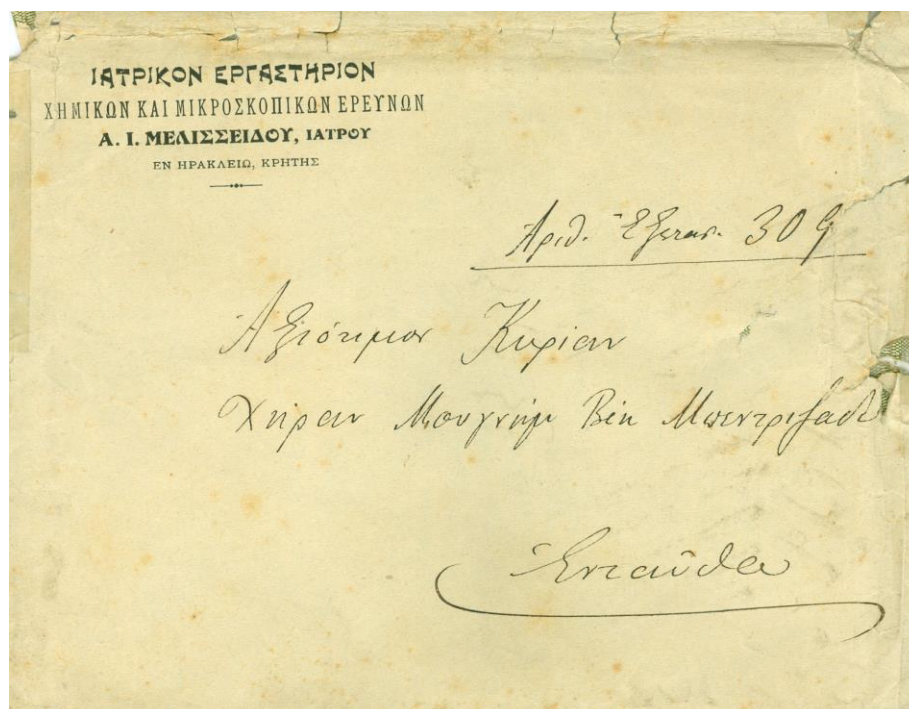
Εικ. 10. Πιστοποιητικό Μουφτή περί απαλλαγῆς της στρατιωτικῆς θητείας.



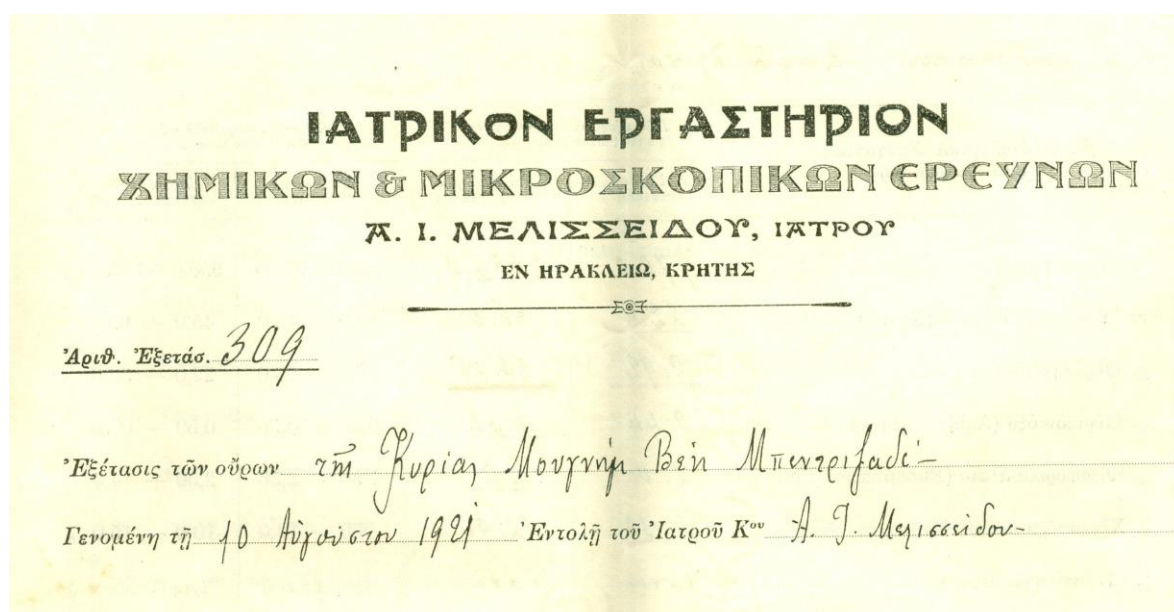
Εικ. 11. Φάκελος Ανωτέρας Διεύθυνσης της Παιδείας και Δικαιοσύνης Μουσουλμανική Δημογεροντία Χανίων.



Εικ. 12. Φάκελος της Νομαρχίας Χανίων προς την Μουσουλμανική Δημογεροντία Χανίων.



Εικ. 13. Φάκελο του Ιατρικού Εργαστηρίου Χημικών και Μικροσκοπικών Ερευνών του Α. Ι. Μελισσεΐδου (ιατρού) Ηρακλείου.



Εικ. 14. Εξέταση ούρων της χήρας Μουγγήμ Βέη Μπεντριζαδέ, Ηράκλειο 10 Αυγούστου 1921.

ΘΥΡΑΘΕΝ

1^ο Διεθνές Εθνομουσικολογικό Συνέδριο

Ηράκλειο Κρήτης, 3-5 Οκτωβρίου 2014

Εμμανουήλ Γιαννόπουλος

«Η συμβολή της Ψαλτικής τέχνης στις καταγραφές Κρητικών ασμάτων στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα»¹

Πέρασαν πάνω από 450 χρόνια από τότε που καταγράφηκε το αρχαιότερο γνωστό έως σήμερα δημοτικό τραγούδι σε ψαλτικό χειρόγραφο, πλάι σε εκκλησιαστικές μελωδίες. Η σημειογραφία της βυζαντινής, λεγόμενης, μουσικής ήταν το μέσο με το οποίο από τον 16ο τουλάχιστον αιώνα υπάρχουν καταγραφές ελληνικών παραδοσιακών ασμάτων, αλλά και ανατολικών τραγουδιών, από τους ίδιους μουσικούς που υπηρετούσαν μεν την εκκλησιαστική ψαλμωδία, γνώριζαν ωστόσο πολλοί από αυτούς και την θύραθεν μουσική, κατέγραφαν ενδιαφέροντα δημιουργήματά της και αργότερα προσπαθούσαν να συγκρίνουν, να παρουσιάσουν και να οριοθετήσουν και θεωρητικά την ψαλτική και την κοσμική μουσική, κυρίως την ανατολική.

Το γεγονός αποτελεί μια αναμφισβήτητη προσφορά του εκκλησιαστικού μουσικού πολιτισμού στην λαϊκή και την λόγια ασματική παράδοση, καθώς μάλιστα επί αρκετούς αιώνες η σημειογραφία της ψαλτικής ήταν η μόνη γνωστή γραπτή μουσική γλώσσα σε μεγάλα τμήματα του ελληνισμού. Έτσι, σε πλήθος χειρογράφων συναντούμε εξωτερικά άσματα καταγεγραμμένα ή γραμμένα εξ αρχής με τα σημάδια της παρασημαντικής, ιδιαίτερα κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Μετά την εφεύρεση της μουσικής τυπογραφίας από το 1820 κ.ε. και μάλιστα το 1830, παρουσιάζονται έντυπες συλλογές ασμάτων, κυρίως λόγιας και

¹ Κατά την διάρκεια της εισήγησης προβλήθηκαν σελίδες από τα αναφερόμενα δημοσιεύματα και τις καταγραφές τραγουδιών σε αυτά και τραγουδήθηκαν παραδείγματα.

ανατολικής προέλευσης και αρκετά αργότερα εμφανίζονται σε τέτοιες εκδόσεις και ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια που αποτελούν αυτούσιες καταγραφές των όσων τραγουδιώνταν στην ελληνική ύπαιθρο.

Είναι ενδεικτικό αλλά ίσως δικαιολογημένο από τις ιστορικές περιπέτειες και τις ποικίλες επιρροές που δέχτηκε το νησί, ότι σε όλη αυτή την περίοδο, μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα, δεν συναντούμε τραγούδια από την Κρήτη καταγεγραμμένα με την ψαλτική μουσική σημειογραφία. Οι τοπικές μουσικές παραδόσεις παρέμειναν φαίνεται κυρίως προφορικές, διαμορφωνόμενες συνεχώς με τα στοιχεία που προσέφερε το παρελθόν και το παρόν: η ατέλειωτη περίοδος της Βενετοκρατίας και η θαυμαστή Κρητική Αναγέννηση στο τέλος της, η οθωμανική κατάκτηση, οι ειδήσεις και οι επιρροές από το ελεύθερο ελληνικό κράτος αργότερα. Είναι όμως αδιαμφισβήτητο ότι ακόμη και σε αυτούς τους αιώνες οι σχέσεις και οι παράλληλες πορείες του εκκλησιαστικού μέλους με τις λαϊκές μουσικές παραδόσεις είναι υπαρκτές. Κάποια χρόνια πριν ανακάλυψα μελοποιημένο σε αρκετά Κρητικά ψαλτικά χειρόγραφα ένα δεκαπεντασύλλαβο ποίημα με την ονομασία «θρηνικοί στίχοι», το οποίο ψαλλόταν την Μεγάλη Παρασκευή «εις τα άγια και Τίμια Πάθη». Φωτογραφία του μέλους δημοσίευσα στα 2005 από ένα ψαλτικό χειρόγραφο του αμερικάνικου πανεπιστημίου Duke.

Ο κώδικας είναι γραμμένος από τον Κρητικό μουσικό Άγγελο Γρηγόριο περίπου στα 1500, μάλλον λίγο πριν. Καταγράφεται το μέλος του πρώτου στίχου και μετά απλά οι υπόλοιποι στίχοι στους οποίους εφαρμόζεται η ίδια μελωδία. Μίλησα για παράλληλες πορείες εκκλησιαστικής και θύραθεν μουσικής γιατί υπάρχει και η λαϊκή-δημώδης εκδοχή του ίδιου άσματος, η οποία καταγράφηκε από την Μαρία Αμαριώτου στο νησί και δημοσιεύτηκε στα 1939 στην Επετηρίδα της Εταιρείας Κρητικών Σπουδών.

Χφ. Duke (περίπου 1500) <i>Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ ἡ Πάναγνος Παρθένος...</i>	Μ. Αμαριώτου (1939) <i>Παρισταμένη τῷ σταυρῷ ἡ Πάναγνος Μαρία καὶ Θεοτόκος ἀληθῶς καὶ του παντός Κυρία,</i>
--	--

καὶ τὸν Σωτῆρα βλέπουσα κρεμάμενον ἐν ξύλῳ, θρηνοῦσα σπλάχνα μητρικά, ὀδύρετο βοῶσα· τέκνον ἐμὸν γλυκύτατον, παμφίλτατόν μου τέκνον, πῶς ὑπομένεις ἐμπτυσμούς, ῥαπίσματα καὶ ὑβρεῖς,	Καὶ βλέπουσα κρεμάμενον ἐν ξύλῳ τὸν Σωτῆρα καὶ ποιητὴν τῆς κτίσεως καὶ νόσων ἰατῆρα, Κατανοοῦσα τὰς πληγὰς τῶν ἡλῶν καὶ τὴν τρώσιν τῆς λόγχης καὶ τῶν φονευτῶν ἀγνωμοσύνην τόσσην
--	---

Από λίγο μεταγενέστερη εποχή, περίπου στα 1657-58 υπάρχουν και λίγες άλλες μουσικές καταγραφές ασμάτων που γεφυρώνουν κάπως την εκκλησιαστική με την θύραθεν μουσική της Κρήτης, όπως αυτές που βρήκα στον κώδικα Σινά 1440, όπου σε εγκώμιο ενός ιερομονάχου του νησιού μελοποιημένο στον α' ήχο της εκκλησιαστικής μουσικής εμφανίζονται στο τέλος και οι λέξεις *εβίβα*, και *πάλιν βίβα, βίβα*.

Όπως όμως ήδη ανέφερα, στους κατοπινούς αιώνες μέχρι και τα τέλη του 19ου δεν έχουν εντοπιστεί Κρητικά άσματα γραμμένα με την ψαλτική σημειογραφία και αυτό είναι ενδιαφέρον. «Έπρεπε» να παρουσιαστεί και να διαμορφωθεί σταδιακά λαογραφικό ενδιαφέρον, να κυκλοφορήσουν συλλογές Κρητικών τραγουδιών όπως τα *Άσματα Κρητικά* του Γιανναράκη (Λειψία 1876), *Η αριάδνη, ήτοι συλλογή Κρητικών ασμάτων* του Φραντζεσκάκη (Αθήνα 1883), οι *Κρητικάί ρίμαι*. Τα τραγούδια *Δασκαλογιάννη* και *Αληδάκη* του Βαρδίδα (Αθήνα 1888) και άλλα, για να αρχίσουν να εμφανίζονται παράλληλα και καταγραφές της μελωδίας τέτοιων ασμάτων από μουσικούς.

Η σε βάθος σπουδή και γνώση της εκκλησιαστικής μουσικής από λόγιες και δραστήριες προσωπικότητες, οι οποίες παράλληλα ζούσαν και μπορούσαν να εκτιμήσουν και τον πλούτο της εξωτερικής μουσικής, οδήγησε στην σύλληψη και εκτέλεση τέτοιων καταγραφών και αργότερα στην έκδοσή τους σε αυτοτελή βιβλία ή σε περιοδικά έντυπα της εποχής. Η κοινή ρίζα και οι παράλληλες πορείες των δύο μουσικών παραδόσεων, η συμβολική εκκλησιαστική οκτωηχία μαζί με τα επιπλέον στοιχεία της και η λαϊκή πολυηχία με την ελευθεριώτερη, όπως είναι φυσικό, έκφραση,

ακόμη και οι άνθρωποι που με βάση το ταλέντο τους θεράπευαν αμφοτέρως τις όψεις της παραδοσιακής μουσικής, είναι οι βάσεις τέτοιων καταγραφών. Το εργαλείο όμως ήταν και είναι η μουσική γραφή, η σηματοδότηση, ή η παρασημαντική των βυζαντινών και μεταβυζαντινών ψαλτικών συνθέσεων.

Από το 1814-15 όταν αυτή απλοποιήθηκε (είναι μια επέτειος 200 ετών που εορτάζεται μουσικολογικά και ψαλτικώς με σειρά εκδηλώσεων το 2014 και το 2015), έγινε πολύ ευκολότερη η καταγραφή, όχι μόνο εκκλησιαστικών αλλά και ποικίλων άλλων ακουσμάτων. Η κυκλοφορία των επόμενων ετών, μεταξύ των άλλων, έφερε στο φως και τρεις βασικές συλλογές Κρητικών ασμάτων που όλες δημιουργήθηκαν από λόγιους ψάλτες και μουσικούς.

Πρώτα ο Αντώνιος Σιγάλας από την Θήρα (Σαντορίνη) ο οποίος στο σπουδαίο έργο του Συλλογή Εθνικών ασμάτων στα 1880 (δεκαπέντε χρόνια πριν τον θάνατο του σε ηλικία 90 ετών) δημοσίευσε μια ενότητα παραδοσιακών τραγουδιών από την Κρήτη, και άλλων που μοιάζουν αστικές, λόγιες δημιουργίες, μπολιασμένες με την παράδοση του νησιού. Οι μουσικές καταγραφές του Σιγάλα, ο οποίος είχε μορφωθεί ψαλτικά στην Κωνσταντινούπολη, περιλαμβάνουν 41 τραγούδια, ιστορικά (ρίμες δηλαδή), Σφακιανά της τάβλας, του γάμου και πολλά ερωτικά, κάποια από τα οποία δηλώνει ότι μελοποιήθηκαν περί το 1870, αποτελούν δηλαδή πιθανώς νεώτερες δημιουργίες ή καταγραφές και μουσική επένδυση σε στίχους που μάλλον γράφτηκαν την ίδια εποχή.

Από μουσικής πλευράς τα περισσότερα άσματα κατατάσσονται στον α' και στον πλ. α' ήχο της εκκλησιαστικής μουσικής (σε μία ελάσσονα, θα λέγαμε, κλίμακα), αν και παρουσιάζονται και κάποια στους υπόλοιπους ήχους, κυρίως στον πλ. δ'. Στις καταγραφές του ο Σιγάλας είναι σχετικά απλός, δεν χωρίζει ρυθμικά ούτε δηλώνει τον ρυθμό των τραγουδιών, μια-δυο φορές δίνει πληροφορίες για το πότε τραγουδιούνται κάποια από αυτά, ή και το πώς χορεύονται, περιλαμβάνει δε και μελωδίες που ρυθμικά ανήκουν στους χορούς πεντοζάλη και

σούστα. Οι στίχοι, ειδικά των παλαιότερων ασμάτων, σχεδόν πάντα δεκαπεντασύλλαβοι, είναι αφηγηματικοί, λυρικοί, εκφραστικότατοι και πλούσιοι σε ζωηρές εικόνες. Στα περισσότερα τραγούδια παρατίθενται με πληρότητα. Στα νεώτερα ερωτικά τραγούδια είναι σαφής η κατά δίστιχο νοηματική τους δομή, κάτι που παραπέμπει στην λογική των μαντινάδων.

Πρόκειται, νομίζω, για την πρώτη παρουσίαση Κρητικών λαϊκών και έντεχνων μελωδιών που ασφαλώς απηχεί και καταγράφει παλαιότερες μουσικές παραδόσεις και για τον λόγο αυτό είναι πολύ σημαντική για την μελέτη των τελευταίων. Η παρουσία στους συνδρομητές του βιβλίου έξι προσώπων από την μονή Πρέβελης (ο ηγούμενος, δύο ιερείς, ο ψάλτης και δύο άλλοι λαϊκοί) μαρτυρεί και πάλι το πόσο οι εκκλησιαστικοί μουσικοί, και μάλιστα της Κρήτης, ενδιαφέρονταν και καλλιεργούσαν και την σπουδή της δημόδους μελωδίας.

Στην τελευταία ενότητα των Κρητικών τραγουδιών ο Σιγάλας καταχωρεί δέκα άσματα τα οποία λέει ότι προέρχονται από τον Παύλο Βλαστό «εις ανάμνησιν της συνοδευούσης ημάς παλαιάς φιλίας». Ο Βλαστός ήταν μουσικό τέκνο του πρωτοψάλτη Κρήτης Κωνσταντίνου Ψαρουδάκη, επίσης μορφωμένου ψαλτικά στην Κωνσταντινούπολη, και αργότερα ανέλαβε την πρωτοψαλτεία και την διδασκαλία της μουσικής στον Άγιο Μηνά του Ηρακλείου. Διδάχτηκε όμως και την εξωτερική μουσική επίσης σε πολύ ικανοποιητικό επίπεδο από τον Κωνσταντίνο Σαββόπουλο, ιδιαίτερο γραμματέα του μητροπολίτη Κρήτης Διονυσίου.

Είχα την χαρά πριν δέκα χρόνια να δημοσιεύσω λίγες πληροφορίες για το πλούσιο μουσικό και άλλο αρχείο του Παύλου Βλαστού το οποίο σώζεται στο Ιστορικό Αρχείο Κρήτης, και με ακόμη περισσότερη χαρά βλέπω τώρα ότι εκλεκτοί Κρητικοί ή εργαζόμενοι στο νησί ερευνητές, μουσικολόγοι και μουσικοί προχωρούν στην αξιοποίησή του και στην εκτέλεση και δημοσίευση καταγραφών και συνθέσεών του. Ο Βλαστός είναι το δεύτερο πρόσωπο που εργάζεται λαογραφικά και μουσικολογικά στον τομέα των Κρητικών τραγουδιών της εποχής του, η οποία καλύπτει

όλο σχεδόν το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και τις αρχές του επόμενου, μέχρι τον θάνατό του στα 1926.

Από την μεγάλη συλλογή του δημοσιεύτηκαν στο παρελθόν τα δέκα τραγούδια που ανέφερα στην έκδοση του Σιγάλα, καθώς και άλλα δεκαέξι «εκ της ανεκδότου συλλογής» τα οποία απέστειλε προς δημοσίευση στο Παράρτημα της μουσικής εφημερίδος *Φόρμιγξ*, στις αρχές του 20ου αιώνα. Τα τραγούδια αυτά είναι Κρητικά ορεινά της τάβλας, ιστορικά, χορευτικά των Κυδωνιατών, του γάμου, ένα βουκολικό του Νικολάου Δριμιτινού από την επαρχία Αποκορώνου που ως ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε στην Βενετία στα 1627 και το οποίο, καθώς λέει ο Βλαστός: «Οι ποιμένες και αι βοσκοπούλαι άδουσι μέχρι σήμερα». Ως τελευταίο άσμα παραθέτει τα Βαυκαλήματα (νανουρίσματα) των Κρητών προς τα τέκνα τους.

Στις καταγραφές του ο Βλαστός μιμείται σε γενικές γραμμές τον Σιγάλα, ενώ είναι ξεκάθαρο ότι χρησιμοποιεί τον όρο «εμελοποιήθη» [υπό Παύλου Βλαστού] με την σημασία τού «καταγράφηκε με την σημειογραφία της ψαλτικής» καθ' υπαγόρευσιν του τάδε ή του δείνα μουσικού ή οργανοπαίκτη. Αυτό είναι πολύ σημαντικό για την γενικότερη χρήση του όρου εκείνη την εποχή. Τέλος, σε λίγα μόνο τραγούδια της δημοσίευσης αυτής ο Βλαστός παραθέτει αρκετούς στίχους, πιθανότατα γιατί είχε κατά νου μια πλήρη έκδοση, η οποία όμως δεν πραγματοποιήθηκε.

Ένα περίπου χρόνο μετά την δημοσίευση των Κρητικών τραγουδιών του Βλαστού στην *Φόρμιγα*, δηλαδή τον Απρίλιο του 1911, ένας άλλος σπουδαίος και εξαιρετικά καταρτισμένος Κωνσταντινουπολίτης εκκλησιαστικός μουσικός, ο Κωνσταντίνος Ψάχος, μεταβαίνει στο νησί και συγκεκριμένα στους Λάκκους, και καταγράφει με θαυμαστή άνεση άσματα, την μελωδία των οποίων αμέσως μετά την μεταφέρει και στο πεντάγραμμο. Οι μουσικές καταγραφές της αποστολής αυτής του Ωδείου Αθηνών στο οποίο ο Ψάχος ήταν καθηγητής, δημοσιεύτηκαν και στις δύο μουσικές σημειογραφίες μόλις στα 1930. Πρόκειται για δεκαεννέα

τραγούδια, ανάμεσα στα οποία είναι και «Ο πόθος του Κρητός επαναστάτου» δηλαδή το *Πότε θα κάνει ξεστεριά σε ήχο τρίτο*, καθώς και *Ο Αητός*, άσμα το οποίο «επέχει θέσιν εθνικού ύμνου», όπως χαρακτηριστικά γράφεται στην έκδοση. Κατά ένα περίεργο τρόπο τα δύο αυτά πασίγνωστα Κρητικά τραγούδια απουσίαζαν από τις δημοσιεύσεις του Σιγάλα και του Βλαστού.

Ο Ψάχος ήταν μουσικός υψηλού επιπέδου και οι καταγραφές του αποδίδουν άριστα την αυθεντική Κρητική μούσα. Σε κάποιες περιπτώσεις καταγράφει και τα οργανικά μέρη των ασμάτων όπως τα ακούει από τους μουσικούς που τα εκτελούν με την λύρα. Η πιστότητα των καταγραφών του μαρτυρείται ακόμη και από τους τραγουδιστές που τον ακούν να τα αποδίδει από το χειρόγραφο του μετά από αυτούς και ενθουσιάζονται, ενώ και ο μεταγενέστερος έλεγχος της παρτιτούρας του πενταγράμμου από τον μουσικολόγο Armand Marsick με βάση την φωνογράφηση των ασμάτων, επιβεβαιώνει και πάλι την άριστη παρασήμανσή τους. Βέβαια, κατά τις αντιλήψεις της εποχής, στη συνέχεια τα άσματα αυτά δίνονται στον παραπάνω μουσικολόγο για να τα εναρμονίσει!

Κανένα από τα γνωστά Κρητικά τραγούδια για τους φοβερούς αιμοβόρους Τουρκοκρητικούς όπως ο Αληδάκης, ή χριστιανούς που τους πολέμησαν όπως ο Θωδωρομανώλης δεν απαντά στις τρεις συλλογές, οι οποίες ούτως ή άλλως είχαν αναγκαστικά περιορισμένο σχετικά ρεπερτόριο. Η συστηματική έρευνα όμως στο αρχείο του Παύλου Βλαστού θα δείξει τι άλλο, αδημοσίευτο μέχρι στιγμής, υλικό είχε καταγράψει.

Με μια πρώτη παρατήρηση βλέπουμε ότι ένα μόνο άσμα υπάρχει και στις τρεις συλλογές: αυτό του γάμου, ή για την ακρίβεια αυτό που τραγουδούσαν όταν μετά τον γάμο ο γαμπρός έπαιρνε την νύφη από το χωριό της στο δικό του. Το τραγούδι αυτό καταγράφεται σχεδόν παρόμοια από τον Σιγάλα και τον Βλαστό και ελαφρώς διαφορετικά από τον Ψάχο. Είναι το

Επήραμεν την πέρδικα την χιονοπλουμισμένη

κι αφήκαμεν την γειτονιά σαν χώρα κουρσεμένη
σε ήχο πλ. α'.

Άλλο ένα τραγούδι εμφανίζεται στις συλλογές του Βλαστού και του Ψάχου με διαφορετική όμως μελωδία, αν και στον ίδιο ήχο. Είναι ιστορικό:

*Βασιληοπούλα εκάθεντο εισέ ψηλό παλάτι,
τση Κρήτης εθυμήθηκε πως ήτον του κυρούν τση*

Έχει όμως σημασία να μνημονεύσουμε ξεχωριστά και τα βαυκαλήματα που δημοσιεύει ο Βλαστός, την λιτή μελωδία τους και τους ονειροπόλους στίχους τους, που υπόσχονται να χαρίσουν στο νήπιο όλες τις περίφημες πόλεις με τις οποίες άμεσα σχετίζονταν η Κρήτη: αρχικά βέβαια την ίδια την Κρήτη, αλλά και, την Βενετιά με τα μαργαριτάρια, την Σμύρνη με τα κάτεργα, την Χιό με τα καράβια, και την Κωνσταντινούπολη.

*Έλα ύπνε μου πάρε το και γλυκοκοίμησέ το
σε πρασινάδες με ανθούς άμε σεργιάνησέ το*

Αλλά και την εκκλησιά της Αγιά-Σοφιάς θα του χαρίσουν, όπου: να λάχωμεν στην λειτουργιά της όλοι. Για να ονειροπολήσω λίγο κι εγώ, χωρίς όμως να βγω από την πραγματικότητα, να πω ότι, αυτό το νανούρισμα μάλλον θα άκουγε μικρός, στα τέλη του 19ου αιώνα, ο ατρόμητος Κρητικός παπά-Λευτέρης Νουφράκης (...να λάχωμεν στην λειτουργιά της όλοι), που μαζί με άλλους τέσσερις έλληνες αξιωματικούς λειτούργησε με μύριους κινδύνους μέσα στην Αγιά-Σοφιά τον Γενάρη του 1919.

Πολλά βαθύτερα σχόλια και λεπτότερες παρατηρήσεις θα μπορούσαμε να κάνουμε στις εργασίες αυτές του Κωνσταντίνου Ψάχου και των Αντωνίου Σιγάλα και Παύλου Βλαστού, ο περιορισμένος όμως χρόνος δεν το επιτρέπει. Πρόκειται πάντως για τρεις ξεχωριστές, πράγματι, υπηρεσίες προς την παραδοσιακή και αστική εν μέρει μουσική

της Κρήτης εκείνης της εποχής, οι οποίες προσφέρθηκαν από εκκλησιαστικούς μουσικούς που ήταν ικανοί να διακονήσουν και τις δύο βασικές μορφές της ελληνικής μουσικής: την ψαλτική τέχνη και την λαϊκή μούσα.

Κρητικά άσματα στις τρεις συλλογές (Σιγάλα, Βλαστού, Ψάχου)

Σιγάλας (έκδ. 1880)	Βλαστός (έκδ. 1909-10)	Ψάχος 1911 (έκδ. 1930)
«αρχαία Σφακιανά, της τάβλας» Ήχ. α' Παιδιά κ' ήνταν η [=οι] τουφεκιαίς Ήχ. πλ. α' Α -μανα μ' αν είσαι μάνα μου Ήχ. πλ. α' Άνδρες γιαντα άνδρες γιάντα με διώχνετε γιάντα με πολεμάτε «Δημώδες ιστορικό» («τα πλείστα των δημωδών ασμάτων άδονται εις τον αυτόν ήχον») Ήχ. α' Βρύσες νερόν μη τρέξετε ποτάμια ξηρανθείτε Του γάμου Ήχ. πλ. α' Επήραμεν, επήραμεν, επήραμεν την πέρδικα «Ερωτικά, χορεύοντες άδουσι...περιπεπλεγμένας έχουσι τας χείρας...άνδρες και γυναίκες» Ήχ. α' Άγγελοι σε 'στορίσανε Ήχ. α' Βάσανα πίκρες και καϋμοί αφήτε με να ζήσω	Α. Κρητικά ορεινά άσματα Της τάβλας Ήχ. πλ. α' Ε -μα 'γώ θωρώ την τάβλα μας κι είναι καλαστρωμένη Ήχ. α' Αι δάρετε με φίλοι μου Ήχ. πλ. α' κε Έλα μια κι άλλη μια Οι άνδρες οι φανίσημοι κι οι καστροπολεμάρχοι Ήχ. α' Μελοποίηση Παύλου Βλαστού, ποίημα Α. Ι. Αντωνιάδου: Στον Καραπατάκη Βάστα λεβέ-βάστα λεβέντη βάστα το Ήχ. πρωτόβαρυν. Βουκολικόν ποίημα Νικολάου Δριμιτινίου από την επαρχία Αποκορώνου στα 1627, εκ 496 στίχων εκδοθέν εν Βενετία Εις σε μεγάλην εξοργιά σ' ένα λαγκάδι Ήχ. α' Ιστορικόν: Βασιλιπούλα κάθετο Ήχ. α' Μιαν Κυριακή και μιαν αυγή μιαν εορτή μεγάλη	Ο πόθος του Κρητός επαναστάτου, της τάβλας εκ κώμης Λάκου: ήχ. τρίτος Πότε θα κάμει ξαστεριά Ήχ. α' Ο Αητός Σε ψηλό βουνό «εν Χανίοις και εν όλη την Κρήτην επέχει θέσιν εθνικού ύμνου». Ήχ. πλ. α' Πέτε το άνδρες πέ'τε το τση τάβλα το τραγούδι Ήχ. πλ. α' Ε... Ο Διγενής ψυχομαχεί ε κι η γης τον ετρομάζει Ήχ. πλ. α' Κε Ίντα χετε γυρού γυρού κι είναι βαριά η καρδιά σας Ήχ. α' Κάλαντα πρωτοχρονιας Ήχ. α' Άσμα της κουλούρας Μιαν κόρη συναπόβγαινε τον άνδρα τση στα ξένα Ήχ. α' Κόρη γαιτάνιν έπλεκε χρόνους και πέντε μήνες Ήχ. πλ. α' Κε Επήραμε την πέρδικα (βλ. και Βλαστό και Σιγάλα, αλλά

Ήχ. βου Δεν είναι κρίμα να διψώ και 'μπρός μου να' ναι η βρύση Ήχ. πλ. α' Εγήρασαν τα πάθη μου Ήχ. πλ. α' Ζωγραφιστήν σ' όλον τον νουν Ήχ. πλ. β' Θάλασσα μπλάβη κι αλμυρή Ήχ. πλ. β' Ίσως θαρρείς αν μ' αρνησθής Ήχ. πλ. δ' Ο έρωτας είναι πρικός Ήχ. πλ. δ' γα Φεγγαράκι μου λαμπρό Ήχ. πλ. δ' Καϋμένο μυλοπόταμον Ήχ. βου Τα κάλλη σου δεν είδα εγώ Ήχ. βου Ανάθεμα την μάνα σου Ήχ. πλ. δ' Μη γάρης και τ' απάντεχα Ήχ. α' Αρχισε γλώσσα μ' άρχισε Ήχ. α' Ο έρωτας, αμάν αμάν, ο έρωτας είναι φωτιά Ήχ. βαρύς Φαίνεται 'σύ – αμάν αμάν- φαίνεται 'συ δεν μ' αγαπάς Ήχ. β' Δεν θέλω πλιο, αμάν αμάν, δεν θέλω πλιο να μου μιλείς «Νεώτερα, τονισθέντα το 1870» Ήχ. α' Κυπαρισάκι μ' αψηλό Ήχ. δ' Αμάν αμάν, αγάπη είχα κι έχασα Ήχ. δ' Εδά, αμάν αμάν, εδά πουλί μου ξεψυχώ Ήχ. πλ. β' Ήθελα νά' μουν εύμορφος	Β. Άσματα δημώδη Κρητών Ήχ. τρίτος Σε περιβόλι στο γυαλό βρίσκω λεβέντη μοναχό Ήχ. πλ. δ' μελοποιήθηκε (=καταγράφηκε) από τον Παύλο Βλαστό καθ' υπαγόρευσιν του ποιήματος και του μέλους από το βιολί του Νεογιώργη Σαλιδάκη στα 1863, χωρίον Γέργερη επαρχία Καινουρίου: Είδ' απόψε στ' όνειρό μου μιαν ωραία κοπελιά Ήχ. β' Μαρίτσα αν πας κι αμάν αμάν, Μαρίτσα αν πας εις το νερό Ήχ. πλ. δ' Γα Μηλίτσα πού' σαι στον γκρεμό Γ. Χορικά Κρήτης Ήχ. α' Χορός Κυδωνιατών: Αχ πουλάκι μου – Χανιώτικα τριαντάφυλλα κι άνθη του Παραδείσου Ήχ. α' Έτερος χορός Κυδωνιατών: Χανιώ –αμάν αμάν- Χανιώτικη πορτοκαλιά πείσματα μη μου κάνεις Ήχ. α' Σκοπός αδόμενος εις τον συρτόν χορόν: Χαίρε καρδιά ξεφάντωνε Κρητικός γαμήλιος ύμνος (βλ. και Σιγάλας). Άδουσιν οι ορεινοί Κρήτες: ήχ. πλ. α' Επήραμεν, επήραμεν, επήραμεν την πέρδικα Βαυκαλήματα	εδώ η μελωδία λίγο διαφέρει, ο ήχος όμως είναι ο αυτός). Ήχ. πλ. β' Χριστέ και να ξεδύλιανε τ' όνειρο πού' δα απόψε Ήχ. α' Βασιληπούλα εκάθετο εισέ ψηλό παλάτι Ήχ. α' Σε σμερουλάκι κάθομουν κι 'λεγα 'ναν τραγούδι ήχ. α' Προβάλετε φωνιάξετε 'σ τσοι Λάκκους κ' εις τ' Ορθούνι Ήχ. α' Το μήλο όσο ψέγεται εις την χρυσομιλήτσα Ήχ. ... Μ' άλλο μικρό δεν χαίρομαι σαν το μικρό μικράκι Ήχ. πλ. α' Κε Συρτός Χανιώτικος: Δεν σου είπα να μην μου μιλάς όταν θωρείς κανένα Ήχ. δ' βου Χορός Πεντοζάλης Ρεθυμιώτικος Κρήτη παντέρημο νησί πόσοι σε πολεμούνε Ήχ. πλ. α' Κε Χορός Πεντοζάλης Ρεθυμιώτικος Ήντα το θέλω πως το λες πως αγαπάς εμένα Ήχ. α' Χορός Σούστα Μάτια του έρωτος βαστάς και φρύδια του πολέμου
---	--	---

Ήχ. πλ. α' Ως τρέχουσι τ' ανέφαλα Ήχ. πλ. β' Αχι άχι άχι άχι ταν πουρή μου και λιρατζή (πεντοζάλης) Ήχ. πλ. δ' γα Είσαι κοντή κουντούτσικη (πεντοζάλης) Ήχ. τρίτος Ένα πουλάκι αγαπώ (σούστα) Ήχ. πλ. α' κε Ανάθεμα την μάνα σου (σούστα) Από τον Παύλο Βλαστό «εις ανάμνησι της ...φιλίας» Ήχ. πλ. δ' Λέγω το εγώ πουλάκι μου Ήχ. βου Σου είπα ' γω πουλάκι μου Ήχ. πλ. α' Βα –πουλάκι μου- βασίλισσα 'σαι μάτια μου Ήχ. δ' Με -πουλάκι μου- μελαγχρινή μου κηπερή Ήχ. δ' Θάλασσα, αμάν αμάν, θάλασσα γίνου ταπεινή Ήχ. πλ. α' Δεν θε -πουλάκι μου- δεν θέλω πιο να σ' αγαπώ Ήχ. πλ. α' [Ε]ίδες τα ά - πουλάκι μου- [ε]ίδες τα άνθη του Μαγιού Ήχ. πλ. α' Θεά -πουλάκι μου- θεά μου και λυπήσον με Ήχ. πλ. β' Σαν μά- πουλάκι μου- σαν μάθεις πως απέθανα Ήχ. βαρύς Πουλάκι μου – Σήμερα η αγάπη μου	(νανουρίσματα) των Κρησών προς τα παιδιά τους, ήχος α' Έλα ύπνε μου πάρε το...	
---	---	--

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Συλλογή εθνικών ασμάτων περιέχουσα τετρακόσια άσματα τονισθέντα υπό του εκ Θήρας Μουσικοδιδασκάλου Αντωνίου Ν. Σιγάλα, Αθήνα 1880.

Ο γάμος εν Κρήτη. Ήθη και έθιμα Κρητών συλλεχθέντα υπό Παύλου Γ. Βλαστού Κρητός, Αθήνα 1893 (και ανατύπωση από την Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών, Αθήνα 1987).

Κλεοβ. Αρτεμίδου, Ορφική λύρα, ήτοι άσματα πατριωτικά, δημώδη και διάφορα άλλα..., Αθήνα 1905 [όπου στις σελίδες 17 και 89 υπάρχουν δύο τραγούδια για την Κρήτη, τα οποία αποτελούν νεώτερες δημιουργίες που δεν σχετίζονται με την ασματική παράδοση του Κρητικού λαού].

Κρητική μούσα ήτοι δημώδη άσματα Κρήτης και χοροί / εκ της ανεκδότου συλλογής του κ. Παύλου Βλαστού (Ε' παράρτημα της μουσικής εφημερίδος Φόρμιγξ, 1909-1910).

Πλήρης Συλλογή Κρητικών ασμάτων, ηρωικών, ιστορικών, πολεμικών, του γάμου, της τάβλας, του χορού, κλπ κλπ. και απασών των Κρητικών παροιμιών διστίχων και αινιγμάτων μεθ' ερμηνευτικών υποσημειώσεων υπό Αριστείδου Κριάρη, Β' έκδοσις λίαν επιμελεημένη, Αθήνα 1920.

50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης. Συλλογή Ωδείου Αθηνών, [Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων-Ιστορική και Λαογραφική Βιβλιοθήκη 9], Αθήνα 1930 [οι καταγραφές του Ψάχου στην Κρήτη στα 1911].

Μ. Αμαριώτου, «Η Περισταμένη», Επετηρίς Εταιρείας Κρητικών Σπουδών 2 (1939), σ. 313 κ.ε.

ΓΡ. Θ. ΣΤΑΘΗ: «Το αρχαιότερο, χρονολογημένο το έτος 1562, δημοτικό τραγούδι μελισμένο με τη βυζαντινή σημειογραφία», Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών 51 (1976), σσ. 184-223.

Κωνσταντίνου Ψάχου Α., Η παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής, ήτοι ιστορική και τεχνική επισκόπησις της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής από των πρώτων χριστιανικών αιώνων μέχρι των καθ' ημών. Έκδοσις δευτέρα υπευξημένη μετά εκτενούς βιογραφίας και εισαγωγής συνταχθείσης υπό του επιμεληθέντος την έκδοσιν Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, καθηγητού μουσικής, Αθήνα 1978.

Γ. Παπαδόπουλου, *Λεξικόν της Βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1995 [τα σχετικά με τον Αντ. Σιγάλα και τον Παύλο Βλαστό].

Βασίλη Πλάτανου, *Συλλογές Δημοτικών Τραγουδιών και μελέτες πάνω σ' αυτά (Εκδόσεις-Βιβλιογραφία) 1824-1994*, Θεσσαλονίκη 1996.

Εμμ. Γιαννόπουλου, *Η άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας-Μελέται 11, Αθήνα 2004 [τα σχετικά με τους κώδικες Duke και Σινά 1440, τον Άγγελο Γρηγόριο και πλήθος άλλες πληροφορίες].

Εμμ. Γιαννόπουλου, «Κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής σε βιβλιοθήκες της Κρήτης», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* περίοδος Β', τεύχος 23, (Ρέθυμνο 2004), σσ. 289-325 [πληροφορίες για το αρχείο του Παύλου Βλαστού].

Εμμ. Γιαννόπουλου, *Ταμείον χειρογράφων Ψαλτικής Τέχνης*, (Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Επιστημονικά Πραγματεία-Σειρά Φιλολογική και Θεολογική, αρ. 20), Θεσσαλονίκη 2005, σσ. 79-80 [τα σχετικά με τον κώδικα του Duke University].

http://anopolis72000.blogspot.gr/2010/10/blog-post_03.html [Τρία άρθρα του Ανδρέα Χατζηπολάκη για τον Παύλο Βλαστό και δημοσιεύσεις Κρητικών τραγουδιών σε Κρητικές εφημερίδες του 19ου αιώνα].

<http://eparxiakofos.gr/pavlos-vlastos-enas-xechasmenos-istorikos-erevnitis/> [Εκδήλωση στα Χανιά, τον Νοέμβριο του 2013 όπου παρουσιάστηκαν μελωδίες του Παύλου Βλαστού και τόμος που τις περιέχει].

Αποδημητικά Τραγούδια

Γιώργος Μαυρομανωλάκης

Στα πλαίσια του 1^{ου} Διεθνούς Εθνομουσικολογικού Συνεδρίου, 3-5 Οκτωβρίου 2014

Διοργάνωση: Μουσείο παραδοσιακών οργάνων «Θύραθεν»

Αποδημητικά Τραγούδια

Περί μελωδιών, λοιπόν, ο λόγος. Μελωδίες που τριγυρίζουν τους τελευταίους 2-3 αιώνες, και ίσως περισσότερο, στην ανατολική Μεσόγειο και έχουν βρει φωλιά σε διάφορους τόπους, πολιτισμούς και παραδόσεις. Συναντάμε επομένως τραγούδια με σχεδόν ταυτόσημη μελωδική γραμμή σε πολλούς διαφορετικούς τόπους. Οι μελωδίες αυτές, φυσικά, τείνουν να αγκαλιαστούν από το εκάστοτε τοπικό μουσικό ιδίωμα και να εκφράσουν τις ανάγκες του κάθε καλλιτέχνη όπου κι αν αυτός βρίσκεται και δημιουργεί. Αυτό φυσικά συμβαίνει σε όλο τον πλανήτη ακόμα και σήμερα, με τη διαφορά ότι λόγω της δισκογραφίας είναι πιο εύκολο να γνωρίζουμε τις πηγές και τις συνδέσεις.

Υπάρχουν, επομένως, τραγούδια με κοινή μελωδική ρίζα στην Κρήτη, στη Μ. Ασία, στην Αραβία, στην Κωνσταντινούπολη καθώς και σε άλλες τοπικές παραδόσεις της Ελλάδας και των Βαλκανίων. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι το φαινόμενο αυτό δεν αφορά τις εθνικότητες, που περιλαμβάνουν πολλές κουλτούρες, τις οποίες τείνουν να ομογενοποιούν χωρίς σεβασμό στη διαφορετικότητα. Το φαινόμενο που εξετάζουμε αφορά την εντοπιότητα, την ιδιαίτερη δηλαδή κοινή μουσική έκφραση που αναπτύσσεται εξαιτίας της διαμονής των δημιουργών σε συγκεκριμένο γεωγραφικό μήκος και πλάτος της Γης.

Έτσι λοιπόν συναντάμε κομμάτια που στην Κρήτη μοιάζουν κρητικά, στη Συρία συριακά, στη Μικρά Ασία έχουν το δικό τους χαρακτηριστικό ηχόχρωμα και στα οποία ένα εκπαιδευμένο αυτί μπορεί να αναγνωρίσει κοινές μελωδικές φόρμες. Αυτό ισχύει εξίσου στις οργανικές μελωδίες και στα τραγούδια. Ο στίχος μπορεί να ποικίλλει, αναλόγως τη γλώσσα και τη διάλεκτο, αν και όχι σπάνια συναντάμε κοινά θέματα σε διαφορετικές τοπικές παραδόσεις. Ωστόσο είναι φανερό ότι ο στίχος δεν έχει σταθερότητα, όπως κάποιες φορές λανθασμένα υποστηρίζεται στις μέρες μας, μα διαφέρει όχι μονάχα από περιοχή σε περιοχή αλλά και από παρέα σε παρέα. Ο σταθερός

στίχος στα παραδοσιακά και μη τραγούδια εμφανίζεται προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και καθιερώνεται με την άνοδο των δισκογραφικών εταιριών που εγκαινιάζει τη νέα ιδιότητα του συνθέτη ως επαγγελματία. Η επίσημη αυτή αναγνώριση του συνθέτη είναι ιδιαιτέρως σημαντική καθώς την εποχή των πρώτων ηχογραφήσεων και αρκετά μετέπειτα αν οι μουσικοί δεν δήλωναν ότι η σύνθεση τους ανήκε δεν είχαν απολαβές από τις πωλήσεις του δίσκου. Όσο πλησιάζουμε προς τη σημερινή εποχή μιλάμε για διασκευές και επανεκτελέσεις, μιας και πλέον γνωρίζουμε την προέλευση του κάθε κομματιού.

Για να έρθουμε στην Κρήτη, λοιπόν, συναντάμε κομμάτια όπως το «Πονεμένη Καρδιά» («Σαν είχες άλλον στην καρδιά») και ο «Χαλεπιανός Μανές» («Τα βάσανα μου χαίρομαι»), τα οποία έχουν ενταχθεί κανονικά στο παραδοσιακό ρεπερτόριο της κρητικής μουσικής ως κρητικά. Το «Πονεμένη Καρδιά» έχει κοινή ρίζα με το «Φόρα τα μαύρα φόρα τα» και το «Τίνος να πω τον πόνο μου» που παίζονται σε Μ. Ασία και στο ανατολικό Αιγαίο. Ο «Χαλεπιανός Μανές» («Τα βάσανα μου χαίρομαι», όπως είναι

γνωστό στην Κρήτη) είναι μια ιδιαίτερα διαδεδομένη μελωδία που συναντάμε στη Συρία («Quadukka 'l mayyas»), στην Τουρκία («Ada Sahillerinde»), στο ανατολικό Αιγαίο και στη Μ.Ασία («Σαν πας στα ξένα») και πιθανόν και σε άλλες τοπικές παραδόσεις. Υπάρχουν επίσης κομμάτια όπως το «Καναρίνι μου γλυκό», το «Χαρικλάκι» και πολλά άλλα παραδοσιακά κομμάτια τα οποία παιζόντουσαν σχεδόν κατά το πρωτότυπο, προσαρμοσμένα όμως αρκετά στις τεχνικές του κρητικού μουσικού ιδιώματος.

Συναντάμε μια χαρακτηριστική περίπτωση κομματιού που άλλαξε πολύ προκειμένου να προσαρμοστεί στο κρητικό ρεπερτόριο. Είναι το «Σώσε με γιατρέ μου», ηχογραφημένο από τον Νίκο Ξυλούρη και αργότερα τον Ψαραντώνη. Αποτελεί παραλλαγή του «Ντόκτορ» από τη Μ. Ασία, υπάρχει επίσης στην Τουρκία με τον τίτλο «Mendilimin Yeşili», ενώ τραγουδήθηκε αρκετά και από τους ρεμπέτες. Σε αυτό το κομμάτι παρατηρούμε διαφορά τόσο στον ρυθμό όσο και στην κλίμακα. Για όσους έχουν κάποιες μουσικές γνώσεις, το *μακάμ* στη μικρασιατική-τούρκικη εκδοχή είναι *σαμπάχ* ενώ και στην κρητική είναι *ουσάκ*. Η αλλαγή μάλλον προέκυψε εύκολα αφού το *σαμπάχ* έχει σαν βάση το *ουσάκ*. Όσον αφορά τον ρυθμό, στην Κρήτη έγινε πολύ πιο γρήγορο.

Παρόμοιες περιπτώσεις αποτελούν και άλλα κομμάτια, όπως το «Πονεμένη καρδιά» που προανέφερα, στο οποίο παρατηρούμε παρόμοια ταχύτητα με το αντίστοιχο μικρασιάτικο («Φόρα τα μαύρα») αλλά διαφορά στον τρόπο που τοποθετείται η μελωδία μέσα στον ρυθμό. Η εισαγωγή δηλαδή, καθώς και το πρώτο μισό του κουπλέ, ξεκινούν από τη μέση του ρυθμού, σαν να τον «κοντράρουν», ενώ από τη μέση του κουπλέ και έπειτα η μελωδία ξεκινάει απ' την αρχή του ρυθμικού σχήματος.

Προσωπική μου εκτίμηση ως μουσικού είναι ότι, καθώς στην Κρήτη ορισμένα μακάμια ακουγόntonταν μόνο στην εκκλησία και δεν παιζόντουσαν με τα όργανα, η διασκευή των κομματιών ήταν μονόδρομος που συνεισέφερε στο διαφορετικό τους άκουσμα. Επιπλέον, στην Κρήτη έχουμε κάμποσα ρυθμικά σχήματα, αλλά όχι πάρα πολλά. Συναντούμε για παράδειγμα 4/4, 8/8, 2/4, λιγότερο 3/4 και 7/8, και πολύ σπανιότερα άλλους, όπως στην μελωδία του Ερωτόκριτου όπου έχουμε μικτό ρυθμό (17/8) και σε κάποια κρητικά κάλαντα (10/8). Γενικότερα στην Κρήτη δεν παρατηρούνται ρυθμοί, όπως 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, ή και ακόμη πιο μεγάλοι και σύνθετοι που συναντάμε πολύ σε άλλα μέρη της ανατολικής Μεσογείου, των Βαλκανίων και της Μέσης Ανατολής. Στην Κρητική παράδοση, οι ζυγοί ρυθμοί αποτελούν τη συντριπτική πλειοψηφία των συνθέσεων. Έτσι στην Κρήτη έχουν εισαχθεί στις κοινές μελωδίες τραγουδιών, όπως αυτών που προαναφέραμε, στοιχεία από τον σιγανό πεντοζάλη (και πιθανόν άλλους πυρρίχιους) και το συρτό, οι οποίοι ήταν αρκετά διαδεδομένοι. Αυτό, κατά τη γνώμη μου, επηρέασε τις ρυθμικές αλλαγές και δημιούργησε νέες παραλλαγές. Άλλος ένας παράγοντας που επηρεάζει τις αλλαγές των κομματιών, πέραν αυτού της εντοπιότητας, είναι το ιδιαίτερο ηχόχρωμα και η προσωπική τεχνική του κάθε οργανοπαίχτη.

Ξεχωριστή ανάμεσα στις άλλες είναι η περίπτωση του Σμυρνιού μουσικού και συνθέτη Παναγιώτη Τούντα, ο οποίος συνεργάστηκε με τον Μπαξεβάνη (Γιάννη Μπερνιδάκη). Σε αυτήν την περίπτωση έχουμε τραγούδια τα οποία ήταν είτε πρωτότυπες συνθέσεις του Τούντα, είτε διασκευές δικές του πάνω σε παραδοσιακά τα οποία όμως επειδή τραγουδήθηκαν από τον Μπαξεβάνη άρχισαν να θεωρούνται κρητικά και εντάχτηκαν στο ρεπερτόριο της Κρήτης.

Η όλη αυτή διαδικασία, η οποία κατά πάσα πιθανότητα είχε ξεκινήσει από πολύ παλιά, ενέπνευσε τους κρητικούς μουσικούς να φτιάξουν νέες συνθέσεις και να εγκαταστήσουν ένα αστικό τραγούδι, σύγχρονο της εποχής, εφάμιλλο αυτού που υπήρχε στην Αθήνα, στη Σμύρνη και σε άλλα αστικά κέντρα. Οι συνθέσεις είχαν σύμμικτα στοιχεία από διαφορετικές κουλτούρες με προεξέχουσα όμως την κρητική επιρροή. Φτιάχτηκαν λοιπόν τραγούδια με καινούργια στοιχεία και ιδιαιτερότητες στη δομή τους ως αποτέλεσμα της προσπάθειας των κρητών να δημιουργήσουν μελωδίες μέσα από την επαφή τους με τους Μικρασιάτες και Τούρκους με τους οποίους συνυπήρχαν στις παρέες. Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να αναφέρω ότι «αστικά» μπορούμε να θεωρήσουμε και συρτά καθώς και κοντυλιές τα οποία παίζονταν στο ίδιο κλίμα στις παρέες των αστικών κέντρων την εποχή εκείνη.

Ο Στέλιος Φουσταλιέρης (Φουσταλιεράκης) υπήρξε ένας από τους βασικούς συνθέτες, της εποχής, που ηχογράφησαν. Ο Μανώλης Λαγός (Λαγουδάκης), ο Αλέκος Καραβίτης και άλλοι, σύγχρονοι τους και επόμενοι, έγραψαν στο ίδιο κλίμα. Το πρώτο κομμάτι αυτής της κατηγορίας πιθανόν να είναι ο «Σταφιδιανός σκοπός» και αποδίδεται στον Χανιώτη Τουρκοκρητικό (εξισλαμισμένο Κρητικό) Μεχμέτ Σταφιδάκη, που πέθανε το 1908 σε ηλικία σαράντα ετών. Δεν αποκλείεται ωστόσο να αποτελεί αρκετά παλαιότερη δημιουργία την οποία ο πολύ καλός οργανοπαίκτης και ερμηνευτής, Σταφιδάκης, χαρακτήρισε και έκανε πιο γνωστή. Είναι, τέλος, γνωστό στον κύκλο των μουσικών ότι αστικά τραγούδια με αυτό το ύφος (ή ταμπαχανιώτικα όπως συνηθίζεται πλέον να λέγονται) παίζονταν πολλά χρόνια πριν από τις πρώτες ηχογραφήσεις.

Ένας ακόμη πολύ δραστήριος κρητικός μουσικός της εποχής ήταν ο λυράρης Χαρίλαος Πιπεράκης από τα Χανιά, ο οποίος συνεργάστηκε και με μουσικούς εκτός Κρήτης, και συγκεκριμένα με τον Αρμένη ουτίστα Μάρκο Μελκόν. Αποτέλεσμα της συνεργασίας τους είναι οι ηχογραφήσεις πολλών διασκευών παραδοσιακών, κρητικών και άλλων, ρεμπέτικων, καθώς και συνθέσεων που πιθανόν να είναι δικές του. Κάποια πολύ γνωστά από αυτά κομμάτια είναι η «Μανταλένια» (Μανταλένα) στο οποίο τραγουδάει ο ίδιος και το «Αλεξανδριανή φελάχα» όπου τραγουδάει η Βιργινία Μαγκίδου και στην δισκογραφία αποδίδεται στον Σέμση.

Φτάνοντας στο τέλος της εισήγησής μου θα ήθελα να προσθέσω ένα πολύ σημαντικό κριτήριο που ποτέ δεν πρέπει να ξεχνάμε όταν εξετάζουμε την προέλευση οποιουδήποτε πολιτισμικού στοιχείου, και στην περίπτωση που μας απασχολεί, της μουσικής. Οι μετακινήσεις των κρητικών πληθυσμών, κυρίως προς τη Μ. Ασία και την Αραβία, είναι

γνωστές από τα αρχαία χρόνια μέχρι και τις μέρες μας. Η κινητικότητα πληθυσμών μέσα στη λεκάνη της Μεσογείου, γενικότερα, υπήρξε διάυλος επικοινωνίας των διαφορετικών τοπικών κοινωνιών και παραδόσεων. Μέρος των παραδόσεων αυτών αποτέλεσαν και οι μελωδίες που αποδήμησαν με τους πληθυσμούς σε καινούργιους τόπους, μπολιάστηκαν με στοιχεία άλλων πολιτισμών, εμπλουτίστηκαν και συνέχισαν το ταξίδι τους στο πέρασμα των χρόνων και πιθανόν να επέστρεψαν διαφοροποιημένες ξανά στον γενέθλιο τόπο τους. Έχοντας λοιπόν υπόψη μας αυτή την περίπτωση των μουσικών «αντιδανείων» δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα σίγουροι για την προέλευση μιας μελωδίας. Και σε τελική ανάλυση, αυτό που μας αφορά ως ακροατές είναι το εκάστοτε τοπικό ιδίωμα, και το εκφραστικό ταλέντο κάθε καλλιτέχνη που δημιουργεί στον δεδομένο τόπο και χρόνο όπου ζει και εμπνέεται.

Παραδείγματα τραγουδιών με κοινή ρίζα:

Χαλεπιανός Μανές (Κρήτη)

Quadukka 'l mayyas (Συρία)

Ada Sahillerinde (Τουρκία)

Σαν πας στα ξένα (Μ.Ασία-Αν.Αιγαίο). Άλλη παραλλαγή, πάλι από τη Μ.Ασία, με τίτλο «**Η Κρητικιά**», της οποίας υπάρχουν τέσσερεις εκτελέσεις(Ζωναράς-1909 , Ελληνική Εστουδιαντίνα-1909, Μιχαλάκης-1910 και Εστουδιαντίνα Χριστοδουλίδη- 1918) σε Αμερική και Κωνσταντινούπολη.

Πονεμένη καρδιά (Κρήτη / Φουσταλιέρης-Μπαξεβάνης)

Φόρα τα μαύρα (Μ.Ασία / τραγουδιέται και στο Αν.Αιγαίο / στο ρεμπέτικο δισκογραφικά αποδίδεται στον Κώστα Καρίπη, Τρ: Ρόζα Εσκενάζυ)

Τίνος να πω τον πόνο μου (Μυτιλήνη)

Ντόκτορ (Μ. Ασία)

Mendilimin Yesili ή **Doktor** (Τουρκία)

Σώσε με γιατρέ μου (Κρήτη / Νίκος Ξυλούρης / Ψαραντώνης)

Ο Πασάς (Μ. Ασία)

Άσπρο περιστέρι μου (Τούντας-Μπαξεβάνης)

Αργότερα **Όσα Ψαράκια βόσκουνε** (Νίκος Μανιάς)

Φιλεντέμ (Κρήτη). Υπάρχουν παλιές εκτελέσεις των Κουτσουρέλη και

Θ.Σκορδαλός(**Μια τουρκοπούλα στο τζαμί**) και αργότερα του Φουστελιέρη.

Έχω προσωπική εμπειρία από έναν Σύριο βιολιστή και ουτίστα, τον Αλαντίν, του οποίου το επώνυμο δυστυχώς δεν θυμάμαι, ο οποίος το τραγούδησε στα συριακά σε συναυλία, στην οποία παίζαμε μαζί στα Χανιά γύρω στο 2000.

Επίσης υπάρχει η μαρτυρία του Φουσταλιέρη ότι το τραγούδι το έμαθε από το πλήρωμα ενός Τούρκικου φορτηγού πλοίου στο λιμάνι του Ρεθύμνου.

Υπάρχει όμως αναφορά και το βιβλίο του Μίνου Νικολακάκη, "Παλιά Χανιά" (Αθήνα 1961), όπου λέει ότι το τραγουδούσαν οι Χανιώτες το 1911. Αυτό είναι μια επίσημη ένδειξη του πόσο πολύ μετακινούνταν οι μελωδίες.

Darildinmi Cicim Bana (Τουρκία)

Χαρικλάκι (Στη ελληνική δισκογραφία αποδίδεται στον Παναγιώτη Τούντα)

Υπάρχουν ηχογραφήσεις πολλές εκ' των οποίων και του Φουσταλιέρη¹.

Η θάλασσα (Υπάρχει μια πρώτη ηχογράφηση στην οποία αναγράφεται:

Μουσική:Νικόλαος Κόκκινος, Τραγούδι: Ελευθέριος Μενεμενλής, Στίχοι:Κ.Διγενάκης)

Μεσοπέλαγα Αρμενίζω (Η διασκευή ανοίκει στον Κώστα Μουντάκη. Το τραγούδησε και ο Νίκος Ξυλούρης)

Καναρίνι μου γλυκό (παραδοσιακό, σε διάφορα μέρη της Ελλάδας). Υπάρχουν επίσης ρεμπέτικες ηχογραφήσεις αργές και γρήγορες καθώς και του Φουσταλιέρη¹.

Sıra sıra siniler (Τουρκία)

Έχε γεια πάντα γεια (είτε «έχε γεια Παναγιά») (Παραδοσιακό, σε διάφορα μέρη)
Το σαλεπάκι (Διασκευή-Χαρίλαος Πιπεράκης-Ηχ. Αμερικής)

Canakkale (Τουρκία)

Τσανακαλέ (Θράκη)

Ne placi majko (Βουλγαρία)

και στο ρεμπέτικο ως

Κατινάκι (στην δισκογραφία αποδίδεται στον Κώστα Καρίπη. Τρ: Ρίτα Αμπατζή, Ρόζα Εσκενάζυ, Αντώνης Διαμαντίδης(Νταλγκάς))

Απ' αλάργο κόσμο (Κρήτη-Φουσταλιέρης¹)

Το μερακλίδικο πουλί (Φουσταλιέρης-Μπαξεβάνης)

Αυτό είναι ηχογραφημένο το 1938 με αρκετά κρητικό χρώμα.

Υπάρχει μια ρεμπέτικη ηχογράφιση του 1927 σε ρυθμό γρήγορου ζεϊμπέκικου με πολύ παρόμοιες μελωδικές γραμμές με τον τίτλο **«Δε μου λέτε το Χασίσι που πουλιέται»** (Τραγούδι: Ελευθέριος Μενεμενλής)

Τα μάτια σου τ' αράπικα. Ηχογραφημένο ως παραδοσιακό από τον Αντώνη Διαμαντίδη(Νταλγκά) το 1927. Διασκευάστηκε επίσης μελωδικά σε παλιά ηχογράφιση της Αμερικής απο τον *Τέτο Δημητριάδη*. Αργότερα το βρίσκουμε και από τον Φουσταλιέρη¹.

Κόνιαλι (παραδοσιακό των κατοίκων του Ικονίου. Εμφανίστηκε έντονα στην Ελλάδα με ελληνικό στίχο μετά την ανταλλαγή των πλυθησμών το 1922)

Konyalim (στα τούρκικα)

Η Βράκα (Κύπρος)

Υπάρχει μια διασκευή πάνω στο χρώμα του χορού η οποία είναι σε μακάμ *Νικρίζ* (ενώ το αρχικό είναι *Χουσεϊνί*), με τίτλο **«Νέος Κόνιαλης»**, η οποία αποδίδεται στον Γιάννη Δραγάτη ή Ογδοντάκη το οποίο έχει τραγουθηθεί από την Ρίτα Αμπατζή στα ελληνικά και τον Hafiz Burhan στα τούρκικα.

Oğlan oğlan kalk gilderim (Τουρκία) και

Έλα 'δω βλαχούλα καθώς και **Τ' Άη Φιλίππου** (Κύπρος)

Έχασα μαντίλι, μ' εκατό φλουριά (Θράκη-Κωνσταντινούπολη)

Οι παραλλαγές αυτές είναι σε μακάμ *Χουσεϊνί*. Υπάρχει και συγγενική μελωδική παραλλαγή σε άλλο όμως μακάμ(*Μπουσελίκ*). Μια με τον τίτλο **«Έχασα μαντίλι, μ' εκατό φλουριά»** και παρόμοια λόγια, και άλλη μια πολύ γνωστή με τον ελληνικό τίτλο **«Από ξένο τόπο»** και τον τούρκικο **«Üsküdarı Giderken»**.

Τσακιτζής (Μ. Ασία)(Τραγουδήθηκε αρκετά και από τραγουδηστές του ρεμπέτικου)

Izmir'in Kavakları ή και **Çakıcı** (Τουρκία)

¹

Υπάρχουν ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις όπου τα τραγουδάει ο Φουσταλιέρης και τα ερμηνεύει με διαφορετική ταχύτητα και ήφος. Κυκλοφόρησαν στην κασετίνα με τίτλο «Το Στελάκι από την Κρήτη» από τις εκδόσεις «Αεράκης» το 2007.

Υπάρχουν πολλά περισσότερα αν ενδιαφερθεί κανείς να ψάξει.

Στις περιπτώσεις όπου δείχνω τις εκτελέσεις μεταξύ Μ.Ασίας και Τουρκίας ως διαφορετικές είναι εξαιτίας του λίγο διαφορετικού χρώματος που μπορεί να υπάρχει μεταξύ των Ελλήνων και των Τούρκων τις περιοχής. Πολλές φορές δεδομένης της εντοπιότητας τα τραγούδια είναι σχεδόν τα ίδια και αλλάζει μόνο η έκφραση λόγω της γλώσσας.

Γιώργος Μαυρομανωλάκης, Μουσικός
Ηράκλειο, Οκτώβριος 2014

Πηγές:

- Κουνάδης, Π. (26-8-1998). Εισαγωγή στη συναυλία του Μάνου Μουντάκη «Κρήτη-Μικρά Ασία, Μουσικοί Διάλογοι». Ρέθυμνο.
- Ρηγινιώτη, Θ., Βασιλάκη, Κ., Καρινιωτάκη, Κ. (2007) *Τα «αστικά» τραγούδια στην Κρήτη (και όχι ταμπαχανιώτικα!)*. Στο ένθετο της κασετίνα με τίτλο «Το Στελάκι από την Κρήτη». Ηράκλειο: Εκδόσεις Αεράκη.
- <http://rebetcafe.blogspot.gr/search/label/TAMΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΑ>
- www.youtube.com