Ο ΚΥΠΡΙΟΣ ΒΙΟΛΑΡΗΣ

Η ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΤΑΞΗΣ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ

ΚΥΠΡΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΡΟΤΣΟΣ – ΨΗΦΙΔΑ 5
Υπεύθυνος σειράς: Αντρέας Παναγιώτου

ΣΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ: Ο τυφλός βιολάρης Μιχαήλης και η Μεριέμ
που παίζει τουμπελέκι, σε χωριό της επαρχίας Πάφου.
© Kadir Kaba, γύρω στο 1948.

Πρώτη έκδοση: Νοέμβριος 2022

© για την ελληνική γλώσσα: Εκδόσεις Ψηφίδες και Νικολέττα Δημητρίου

ISBN: 978-618-85930-4-6

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΨΗΦΙΔΕΣ
Αχειροποιήτου 4, 54632 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 6973300105
psifides2019@gmail.com
https://psifides.com/
Facebook: ekdoseispsifides

ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ο ΚΥΠΡΙΟΣ ΒΙΟΛΑΡΗΣ

Η προφορική ιστορία μιας επαγγελματικής τάξης στον εικοστό αιώνα

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΨΗΦΙΔΕΣ

Σε όλους τους Κύπριους βιολάρηδες,
που με τους ήχους τους ομόρφυναν γάμους,
πανηγύρια, χαρές και διασκεδάσεις·
ιδιαιτέρως στους βιολάρηδες του βιβλίου,
που δέχτηκαν να μοιραστούν τις ιστορίες τους

Στον Μιχάλη Ττερλικκά,
που μ' αννοίει στράτες τξαι κρατεί μου τες αννοιχτές

Και στη μνήμη της γιαγιάς μου,
Μαρίας Δημήτρη Μεταξά-Ταντελέ (1908–91),
που μ' έμαθεν να κάθουμαι τξαι ν' ακούω ιστορίες

Με εκτίμηση κι αγάπη

Η προφορική ιστορία δίνει την ιστορία πίσω στους ανθρώπους ειπωμένη με τα δικά τους λόγια. Και δίνοντάς τους ένα παρελθόν, τους βοηθάει επίσης να προσανατολιστούν προς ένα μέλλον που θα φτιάξουν οι ίδιοι.

Paul Thompson, *Φωνές από το παρελθόν*

Η γλώσσα μας είναι και η ιστορία μας

Jacob Grimm

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Λίστα εικόνων 17
Πρόλογος της «Κυπρολογικής σειράς: Ρότσος» 19
Σημείωμα για την προφορά της κυπριακής ελληνικής 23
Ταξίμι 25

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΟΙ ΒΙΟΛΑΡΗΔΕΣ ΚΑΙ Η ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ 37
Πρώτος: Οι βιολάρηδες, το βιολί και το λαούτο 37
Δεύτερος: Κυπριακή παραδοσιακή μουσική 86
Τρίτος: Ο Κύπριος Βιολάρης και η ποιητική του 92
Τραουδιστός: Το βιβλίο αυτό 107
Τέταρτος: Η γλώσσα του Βιολάρη 116

Χαμπής Θεωρή 131
ΜΑΘΗΤΕΙΑ: ΠΩΣ ΕΜΑΘΕΣ ΝΑ ΠΑΙΖΕΙΣ ΒΙΟΛΙ; 142
Βυρωνής Γεωργίου 149
ΚΙΝΗΤΡΟ: ΓΙΑΤΙ ΗΘΕΛΕΣ ΝΑ ΜΑΘΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗ; 162
Ανδρέας Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφης) 166
ΜΕ Τ' ΑΥΤΙ Ή ΜΕ ΤΗ ΝΟΤΑ; ΤΙ ΕΙΔΟΥΣ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΕΚΑΝΕΣ; 169
Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός 175
ΠΡΩΤΗ ΔΗΜΟΣΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗ: ΘΥΜΑΣΑΙ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ ΠΟΥ ΕΠΑΙΞΕΣ ΣΕ ΚΟΙΝΟ; 188
Πέτρος Χριστοδούλου (Χατζηβύρας) 191
ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΛΑΟΥΤΟ: ΕΙΧΕΣ ΔΙΚΟ ΣΟΥ ΣΥΝΤΡΟΦΟ; 198

Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής) 203
ΜΕΡΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΠΟΥ ΠΑΙΖΑΤΕ ΜΟΥΣΙΚΗ; 212
Στέλιος Παπαδόπουλος 217
ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ: ΤΙ ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ ΜΑΘΕΙΣ; 227
Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης 235
ΠΛΗΡΩΜΗ: ΠΛΗΡΩΝΕ ΚΑΛΑ ΤΟ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΚΑΝΕΙΣ ΒΙΟΛΑΡΗΣ; .. 257
Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης 263
ΠΟΙΟΤΗΤΑ: ΤΙ ΕΚΑΝΕ ΕΝΑΝ ΒΙΟΛΑΡΗ ΝΑ ΞΕΧΩΡΙΖΕΙ; 280
Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης 283
ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΤΗΤΑ: ΥΠΗΡΧΑΝ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΕΠΑΙΖΑΝ ΒΙΟΛΙ; 295
Νίκος Χαραλάμπους 303
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΘΕΣΗ: ΠΩΣ ΕΒΛΕΠΑΝ ΟΙ ΑΛΛΟΙ ΤΟΥΣ ΒΙΟΛΑΡΗΔΕΣ; 313
Νεόφυτος Κ. Αργυρού 317
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΒΙΟΛΑΡΗ: ΠΩΣ ΗΤΑΝ ΝΑ ΕΙΣΑΙ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗ ΜΕ ΒΙΟΛΑΡΗ; 325
Γιαννής Ζαβρός 327
ΠΑΡΑΚΜΗ: ΠΟΤΕ ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΦΘΗΚΕ ΤΟ ΣΥΝΟΛΟ ΒΙΟΛΙΟΥ ΚΑΙ ΛΑΟΥΤΟΥ – ΚΑΙ ΓΙΑΤΙ; 337
Πολύδωρος Βακανάς 341
ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΒΙΟΛΑΡΗΔΕΣ: ΤΙ ΓΙΝΟΤΑΝ ΜΕ ΤΟΥΣ ΒΙΟΛΑΡΗΔΕΣ ΠΟΥ ΕΙΧΑΝ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΕΙ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ; 349
Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί 353
Η ΝΕΟΤΕΡΗ ΓΕΝΙΑ: ΤΙ ΑΠΟΨΗ ΕΧΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ ΒΙΟΛΑΡΗΔΕΣ; 366
Σάββας Λάμπρου 369
ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΦΥΓΙΑ: ΤΙ ΑΠΕΓΙΝΕ ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΣΟΥ ΤΟ 1974; .. 386
Ανδρέας Μοδίτης 389
ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ: ΤΙ ΠΕΘΥΜΑΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΠΟΥ ΕΙΧΕΣ ΩΣ ΒΙΟΛΑΡΗΣ; 400
Κεμάλ Ντεβετζί και Αξίζ Καχραμάν 403

Φωτογραφίες 423

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 439
Α΄: Εθνογραφικά στοιχεία: οι συνεντεύξεις 441
Β΄: Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου 452
Γ΄: Το ρεπερτόριο των βιολάρηδων 462
Δ΄: Ονόματα βιολάρηδων και λαουτάρηδων, 1835–σήμερα ... 466
Ε΄: Χάρτης της Κύπρου με τα χωριά των βιολάρηδων 472

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 475
Α. Ελληνική βιβλιογραφία 475
Β. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία 482
Γ. Δισκογραφία 487

Πολογιαστός 489

ΛΙΣΤΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΕΙΚΟΝΑ 1: Ο Χαμπής Θεωρή παίζει ταμπουτζιά στο σπίτι του στην Τσακκίστρα 130
ΕΙΚΟΝΑ 2: Ο Βυρωνής Γεωργίου στον κήπο του σπιτιού του στο Τραχώνι Λεμεσού 148
ΕΙΚΟΝΑ 3: Ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός στο βιολί και ο Ανδρέας Αγαθαγγέλου (Κοτζινοσκούφης) στο λαούτο ... 176
ΕΙΚΟΝΑ 4: Ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής), δίπλα στον παλιό του σύντροφο στο λαούτο, τον τραγουδιστή Χριστοφή Τζιρτζιπή 202
ΕΙΚΟΝΑ 5: Ο Στέλιος Παπαδόπουλος στον κήπο του σπιτιού του 216
ΕΙΚΟΝΑ 6: Ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης στο προσφυγικό του σπίτι στα Λατσιά, με φόντο τα λουκάνικα που έφτιαχνε ο ίδιος, σε ένα από τα πολλά του πάρεργα 236
ΕΙΚΟΝΑ 7: Ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης με τη γυναίκα του Μελανή στο σπίτι τους στο Λιμνάτι 265
ΕΙΚΟΝΑ 8: Ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης στο σπίτι του στη Χλώρακα 284
ΕΙΚΟΝΑ 9: Ο Νίκος Χαραλάμπους παίζει βιολί και τραγουδά στον κήπο του σπιτιού του 302
ΕΙΚΟΝΑ 10: Ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού στο σπίτι του στη Λετύμπου 318
ΕΙΚΟΝΑ 11: Ο Γιαννής Ζαβρός φωτογραφίζεται στη Σια για τις ανάγκες του ψηφιακού του δίσκου 328

ΕΙΚΟΝΑ 12: Ο Πολύδωρος Βακανάς στο σπίτι του στο Καντού Λεμεσού, όπου διαμένει μετά τον εκτοπισμό του από το Αργάκι Μόρφου 342
ΕΙΚΟΝΑ 13: Ο Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί ποζάρει με το ηλεκτρικό του βιολί στον κήπο του σπιτιού όπου διαμένει σήμερα στη Λύση 354
ΕΙΚΟΝΑ 14: Ο Σάββας Λάμπρου στο σπίτι του στην Αραδίππου 368
ΕΙΚΟΝΑ 15: Ο Ανδρέας Μοδίτης στο σπίτι του στη Λεμεσό 388
ΕΙΚΟΝΑ 16 ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ 17: Ο Κεμάλ Ντεβετζί παίζει ζουρνά και ο Αζίζ Καχραμάν νταούλι στο Σπίτι της Συνεργασίας στη Λευκωσία 402
ΕΙΚΟΝΑ 18: Ο Γιώργος Κκιάμπλος από την Κερύνεια (βιολί) και ο Ξενής Λιονταρής από τον Καραβά (λαούτο), σύντροφοι μουσικοί 425
ΕΙΚΟΝΑ 19: Βιολάρηδες της πόλης 426
ΕΙΚΟΝΑ 20: Βιολάρηδες του χωριού 427
ΕΙΚΟΝΑ 21: Η ορχήστρα του Γιαννουθκιού σε «κέντρον διασκεδάσεως» της εποχής 428
ΕΙΚΟΝΑ 22: Το Γιαννούδι με μαθητές του στο σπίτι του στη Λευκωσία 429
ΕΙΚΟΝΑ 23: Γάμος στην Ορά 430
ΕΙΚΟΝΑ 24: Το πιάτον 431
ΕΙΚΟΝΑ 25 ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ 26: Γυναικείος καρτζιλαμάς και γυναικείος κυκλικός χορός 432
ΕΙΚΟΝΑ 27: Ο τυφλός βιολάρης Μιχαήλης και η Μεριέμ που παίζει τουμπελέκι, σε χωριό της επαρχίας Πάφου 433
ΕΙΚΟΝΑ 28: Ο τυφλός βιολάρης Αντρίκκος παίζει βιολί δίπλα από τη Μουντουφιέ Χαλαγίκ, που παίζει τουμπελέκι 434
ΕΙΚΟΝΑ 29: Ο Μεχμέτ Αλί Τατλιγιάι (βιολί) και ο Αχμέτ Αλτιπαρμάκ (ντέφι και τουμπελέκι) 435
ΕΙΚΟΝΑ 30: Από την τελετουργία στο θέατρο 436
ΕΙΚΟΝΑ 31: «Μοντέρνα» ορχήστρα, χωρίς μπουζούκι 437
ΕΙΚΟΝΑ 32: Ο Ανδρέας Πιττιρής με το λαούτο του 438

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
ΤΗΣ «ΚΥΠΡΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΕΙΡΑΣ: ΡΟΤΣΟΣ»
ΜΙΑ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΤΩ

Αυτό το βιολί δεν είναι απλά ένα μουσικό αντικείμενο· είναι ταυτόχρονα και ένα κλειδί για την κατανόηση, και απόλαυση, ενός βιωμένου κόσμου που συνόδευσε το πέρασμα από την παραδοσιακή στη νεωτερική κυπριακή κοινωνία από τις αρχές μέχρι και μετά τα μέσα του εικοστού αιώνα.

Αυτό το βιβλίο έχει μια ιδιομορφία: ενώ είναι ένα σοβαρό κείμενο ανάλυσης για μια επαγγελματική ομάδα, τους Κύπριους φκιολάρηες/βιολάρηδες, είναι ταυτόχρονα και μια αναγνωστική απόλαυση, καθώς η δομή παρουσίασης των αφηγήσεων των βιολάρηδων δημιουργεί ένα είδος πολλαπλής, αυθεντικής – στην κυπριακή γλωσσική μορφή – αφήγησης, που μοιάζει σαν ένα μυθιστόρημα πολλαπλών φωνών για μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, με άξονα ένα μουσικό όργανο και την κουλτούρα των καλλιτεχνών της καθημερινότητας που το χρησιμοποιούσαν. Η συγγραφέας/αναλύτρια προσπαθεί, ακόμα και μέσα από την τυπογραφική μορφή, να μεταδώσει κάτι από τη γοητεία του βιολιού στην κυπριακή καθημερινότητα, κατά τη μετάβαση από την παραδοσιακή στη νεωτερική κοινωνία. Έτσι, διάφορες ενότητες του βιβλίου κωδικοποιούνται με τίτλους από τη μουσική της κυπριακής παραδοσια-

κής κουλτούρας: *Ταξίμι, Πρώτος, Δεύτερος, Τρίτος, Τραγουδιστός, Τέταρτος, Πολογιαστός*.

Αυτή η δομή συνδυασμού παραπομπής στη γοητεία των μουσικών ήχων με εμπειρική/τεκμηριωμένη ανάλυση επαναλαμβάνεται στο κυρίως μέρος του βιβλίου, με μια εξαιρετική ιστορική-πολιτισμική πλαισίωση των συνεντεύξεων με άξονα τις ερωτήσεις της ερευνήτριας/συγγραφέως στους βιολάρηδες: για την τέχνη τους, την εμπειρία τους, τη νοσταλγία που αισθάνονται σήμερα κ.ο.κ. Έτσι, αυτό στο οποίο αφήνεται ο/η αναγνώστης/ρια είναι βιογραφικές αναφορές σε ένα ιστορικό πλαίσιο που περιγράφουν όχι απλά επεισόδια από συγκεκριμένες βιογραφίες, αλλά, μέσω της πλαισίωσης, ολόκληρη την εποχή του κυπριακού εκμοντερνισμού.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η προφορική ιστορία, με ενδεικτικά κείμενα αφήγησης και ιστορική πλαισίωση, αποτελεί μια πρακτική εφαρμογή της έννοιας της «κοινωνιολογικής φαντασίας», όπως την προσδιόρισε ο Τσαρλς Ράιτ Μιλς: ως διασταύρωση της ιστορίας με τη βιογραφία.[1] Το κείμενο της Νικολέττας Δημητρίου, ωστόσο, πέρα από μια εξαιρετική εργασία με βάση την προφορική ιστορία, αποτελεί και ένα είδος κειμένου ανθρωπολογικής ανάλυσης για το πώς βιώθηκε η εμπειρία της χρήσης του βιολιού από πολλαπλές οπτικές γωνίες (βιωματικά, ιστορικά, οικονομικά, πολιτισμικά κ.λπ.).

Η συγγραφέας καταγράφει ουσιαστικά μια μουσική κουλτούρα, την κουλτούρα των βιολάρηδων, στη μετάβαση της κυπριακής κοινωνίας από την παραδοσιακή στη νεωτερική της μορφή, από τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Σε αυτό το πλαίσιο, οι αφηγήσεις των βιολάρηδων ως καλλιτεχνών της τότε καθημερινότητας καλύπτουν μια σειρά από διαστάσεις της

1. Βλ. Charles Wright Mills, *The Sociological Imagination*, Oxford University Press, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη 1959.

ιστορικής πραγματικότητας: από τα οικονομικά δεδομένα της εποχής (το συγκεκριμένο επάγγελμα ήταν μια συνήθως επιπρόσθετη πηγή εισοδημάτων, αλλά η απόκτηση του βιολιού, όπως και η μαθητεία, είχαν οικονομικό κόστος), μέχρι τα πολιτικά και ιδιαίτερα τα πολιτισμικά δεδομένα. Καταγράφονται, έστω και ως εξωτερικοί παράγοντες, οι πολιτικές τάσεις της εποχής της εκμοντερνιστικής κυπριακής μεταμόρφωσης, ιδιαίτερα της περιόδου 1940–60: από τραγούδια για τα κλεφτόπουλα (εμφανώς μεταφερόμενα από το ελληνικό εθνικό πλαίσιο) ή τραγούδια για τον Γρηγόρη Αυξεντίου («Ζήδρο») κατά την περίοδο της ΕΟΚΑ, μέχρι και τραγούδια που απευθύνονται στο αναδυόμενο τη δεκαετία του 1940 αριστερό-εργατικό ακροατήριο, όπως λ.χ. το ακόλουθο, από χωριό της επαρχίας Λεμεσού:

> [Έ]παιξεν την πουρούν [κόρνα] το πρωίν το λεωφορείον να πάρει τους αρκάτες στο χωρκόν τξ᾽ εκράτουν το φκιολίν τξ᾽ έπαιξα τον «Στάλιν». [Τραγουδά] «Ρε Στάλιν, το πιστόλι σου να μην το παραδώσεις, γιατί μας υποσχέθηκες να μας ελευθερώσεις...»[2]

Στην ανάλυση ο πλούτος των πολιτισμικών δεδομένων δημιουργεί από μόνος του ένα είδος συλλογικού μυθιστορηματικού αφηγήματος (μέσα από τις βιογραφίες) για τη μεταμόρφωση της κυπριακής κουλτούρας. Σε αυτό το πλαίσιο, μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τη θέση του βιολιού στους γάμους και τα πανηγύρια των χωριών από τη μια, και στους διάφορους χώρους ψυχαγωγίας της πόλης από την άλλη: από τα καφέ αμάν των αρχών του εικοστού αιώνα μέχρι τα, οικογενειακά τότε, καμπαρέ/καπαρέ στα μέσα του αιώνα. Και σε αυτό το πλαίσιο είναι απολαυστικό να βλέπει κανείς τη διάχυση στην κυπριακή καθημερινότητα νέων ήχων και χορών, όπως η πόλκα, η ρούμπα, το βαλς, το φοξ-τροτ κ.λπ., που

2. Βλ. την αφήγηση του Γιαννή Ζαβρού στο κυρίως μέρος του βιβλίου.

ίσως να ξενίζουν όσους διατηρούν την εντύπωση μιας παραδοσιακής Κύπρου πριν το 1960, στην οποία λειτουργούσαν μόνο οι τοπικοί παραδοσιακοί ήχοι.

Η διάχυση των ευρωπαϊκών ήχων διασταυρώθηκε με τους τοπικούς ανατολίτικους και συνοδεύτηκε, όπως φαίνεται από τις αφηγήσεις, και από την αλλαγή του τρόπου μαθητείας: από το «αυτί» στις «νότες». Αυτή είναι μια ενδιαφέρουσα διάσταση από μόνη της για να περιγράψει τη μετατόπιση από την κουλτούρα του αυτιού στην κουλτούρα του ματιού, όπως θα την περιέγραφε ο Μάρσαλ Μακλούαν (Marshall McLuhan). Σε μια ενδιαφέρουσα διασταύρωση του πολιτισμικού με το πολιτικό, είναι ενδεικτική η καταγραφή ότι οι βιολήρηδες συμφώνησαν, γύρω στο 1925, ως άτυπη νεωτερική συντεχνία εργαζομένων, να μην ηχογραφούν τη μουσική τους για να μην αντικατασταθούν από τους δίσκους. Όμως, η τεχνολογία θα επικρατήσει τελικά από το 1960 και μετά, με μια νέα γενιά, αλλά και σε ένα άλλο πλαίσιο: αυτό της ανεξαρτησίας και της ανάδυσης μιας πρώτης μορφής κυπριακότητας, όπως εκφραζόταν τότε από το κυπριώτικο σκετς, αλλά και από μια μορφή νεωτερικού κυπριακού τραγουδιού που αναπαραγόταν πια τεχνολογικά, μέσα από τις εκπομπές του ΡΙΚ.

Η συγγραφέας προσφέρει μια πλουραλιστική εικόνα της κυπριακής κοινωνίας του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα από τα κάτω. Σε αυτό το πλαίσιο, η ευαισθησία καταγραφής αφηγήσεων στην κυπριακή γλωσσική μορφή και επεξήγησης των επιλογών καταγραφής της δείχνει από την αρχή ένα είδος σεβασμού για τον ιστορικό πλούτο που θα παρουσιαστεί. Το ότι η συγγραφέας εστιάζει *και* στην τουρκοκυπριακή συμμετοχή ενισχύει όχι μόνο αυτόν τον πλουραλισμό, αλλά και την ολότητα της ιστορικής εικόνας. Ανάλογα λειτουργεί και η καταγραφή της γυναικείας εμπειρίας, είτε της γυναίκας-βιολάρενας είτε της γυναίκας-συμβίας του βιολάρη.

Όπως αναγνωρίζει η συγγραφέας στην αρχή του βιβλίου,

με παραπομπή στον Σεφέρη, υπήρξε μια εποχή που ο πλούτος της κυπριακής εμπειρίας αντιμετωπιζόταν από τους τότε εκπροσώπους του εθνικά σκεπτόμενου ηγεμονικού λόγου ως κάτι το ύποπτο. Ήταν τότε η εποχή όπου προβαλλόταν από τα πάνω προς τα κάτω ένα είδος εθνικής ταύτισης με τον εισαγόμενο ελληνικό ή τουρκικό εθνικισμό, ως είδος «φαντασίωσης του μοντέρνου», όπως το κωδικοποίησε η Ρεμπέκα Μπράιαντ.[3] Η εργασία για τους βιολάρηδες φαίνεται να είναι μέρος μιας ανάποδης διαδικασίας: μιας κοινωνικής ιστορίας που γράφεται τώρα *και* από τα κάτω προς τα πάνω, και όπου η μουσική κουλτούρα της εποχής της μετάβασης στη νεωτερική Κύπρο αντιμετωπίζεται με την αξιοπρέπεια που της αρμόζει, καταγράφοντας την ιστορικότητα των ήχων και των πρακτικών που υπήρχαν από την οθωμανική περίοδο και τον τρόπο μετάλλαξής τους.

Είναι με την πιο πάνω έννοια που αυτό το βιβλίο έχει μια δομή συλλογικού μυθιστορήματος: οι αφηγήσεις των βιολάρηδων παρουσιάζονται ιστορικά και κάθε αφήγηση πλαισιώνεται με τα σχόλια της συγγραφέως για το ευρύτερο πλαίσιο μιας διάστασης που αναφέρεται στην αφήγηση. Αυτό το πλαίσιο που ακολουθεί την κάθε αφήγηση λειτουργεί επιστημονικά και ως τεκμηρίωση με ευρύτερη διασταύρωση πηγών, αλλά λειτουργεί επίσης και ως εξελικτικό πλαίσιο καταγραφής της κουλτούρας των βιολάρηδων σε αυτή τη μεταβατική ιστορική στιγμή.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ

3. Rebecca Bryant, *Imagining the Modern: The Cultures of Nationalism in Cyprus*, I. B. Tauris, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 2004.

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΦΟΡΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ

1. Οι δίφθογγοι και τα σύμφωνα που φέρουν το χαρακτηριστικό «καπελάκι» (κουπτούα) από πάνω προφέρονται ως εξής:

   τξ̌: όπως το αγγλικό j, για παράδειγμα στη λέξη jazz
   τσ̌: όπως το αγγλικό ch, για παράδειγμα στη λέξη check
   ξ̌: όπως το γαλλικό j, για παράδειγμα στη λέξη jouer
   σ̌: όπως το αγγλικό sh, για παράδειγμα στη λέξη she
   ξ̌: όπως το αγγλικό ct, για παράδειγμα στη λέξη action
   ψ̌: όπως το αγγλικό psh, για παράδειγμα στη λέξη upshift

2. Τα διπλά σύμφωνα διαβάζονται ως διπλά. Εξαιρούνται λέξεις της κοινής ελληνικής με διπλό ρ, όπως «άρρωστος», «θάρρος» και «ταχύρρυθμα», λέξεις με διπλό β, όπως «Σάββατο» και «Σάββας», καθώς και το διπλό κ της λέξης «εκκλησία/εκκλησιά». Στο κείμενο γράφονται και οι λέξεις αυτές με διπλά σύμφωνα, χάριν ορθογραφίας, παρά το ότι δεν προφέρονται ως διπλά στα Κυπριακά.

3. Το ι που εμφανίζεται όταν μια λέξη τελειώνει με σύμφωνο και ακολουθείται από άλλη που επίσης αρχίζει από σύμφωνο (π.χ. εν ιμπόρω) είναι καθαρά ευφωνικό και δεν έχει οποιαδήποτε άλλη σημασία.

4. Το τελικό ν:

   - Προφέρεται ως ν όταν ακολουθείται από φωνήεν.
   - Όταν ακολουθείται από τα γράμματα **β**, **γ**, **δ**, **ζ**, **θ**, **λ**, **μ**, **ν**, **ρ**, **σ**, **φ** και **χ**, κατά κανόνα αφομοιώνεται και προφέρεται ως διπλό. Για παράδειγμα, η φράση «μεν βουράς» (μην τρέχεις) προφέρεται ως «μεβ βουράς»· η φράση «εν θέλω» (δεν θέλω) ως «εθ θέλω»· η φράση «εν γίνεται» (δεν γίνεται) ως «εγ γίνεται» (όπου, όμως, τα δύο γ δεν προφέρονται ως δίφθογγος, αλλά ως δύο γ)· κ.ο.κ.
   - Όταν ακολουθείται από το γράμμα **κ**, τότε μετατρέπεται σε **γκ**. Για παράδειγμα, η φράση «εν' καλός» (είναι καλός) προφέρεται ως «εγ καλός».
   - Όταν ακολουθείται από το γράμμα **π**, τότε μετατρέπεται σε **μπ**. Για παράδειγμα, η φράση «εν' πυρά» (κάνει ζέστη) προφέρεται ως «εμ πυρά».
   - Όταν ακολουθείται από το γράμμα **τ**, τότε μετατρέπεται σε **ντ**. Για παράδειγμα, η φράση «εν' τουμάνιν» (έχει πολύ καπνό/μυρίζει πολύ), προφέρεται ως «εν' τουμάνιν».
   - Όταν ακολουθείται από τα γράμματα **ξ** και **ψ**, κατά κανόνα αποβάλλεται. Για παράδειγμα, οι φράσεις «εν' ξερός» (είναι ξερός) και «εν' ψατζή» (κάνει πολύ κρύο) προφέρονται ως «ε' ξερός» και «ε' ψατζή» αντίστοιχα.

Περισσότερα για τη γλώσσα του βιβλίου μπορεί κανείς να βρει στο τέταρτο μέρος της Εισαγωγής: «Τέταρτος: Η γλώσσα του βιβλίου».

Ταξίμι

Το 2005, ως δευτεροετής φοιτήτρια στο διδακτορικό Εθνομουσικολογίας στη Σχολή Ανατολικών και Αφρικανικών Σπουδών (γνωστότερη ως SOAS) του Πανεπιστημίου του Λονδίνου, έφυγα από την Αγγλία για την Κύπρο, όπου θα πραγματοποιούσα την επιτόπια έρευνα που ήταν μέρος των διδακτορικών μου σπουδών. Τότε μελετούσα μια ομάδα κυπριακών μελωδιών, τις λεγόμενες «φωνές», και το πώς παλαιότεροι και νεότεροι ερμηνευτές όριζαν, συζητούσαν και εκτελούσαν τις μελωδίες αυτές. Πιο συγκεκριμένα, αυτό που με ενδιέφερε στην αρχή της έρευνάς μου ήταν η αλλαγή που φαίνεται να επήλθε, γύρω στα μέσα του εικοστού αιώνα, στο πώς οι μελωδίες αυτές περιγράφονταν και προσδιορίζονταν σε μουσικολογικά συγγράμματα της εποχής. Η υπόθεση που είχα κάνει αρχικά ήταν ότι οι μεγαλύτεροι σε ηλικία μουσικοί, προερχόμενοι από την προφορική παράδοση, κατανοούσαν και όριζαν τις φωνές ως κάτι διαφορετικό από τους νεότερους μουσικούς, που ήταν επηρεασμένοι από τα γραφόμενα των μέσων του εικοστού αιώνα.

Προκειμένου να κατανοήσω και να καταγράψω τις διαφορές στον τρόπο με τον οποίο οι φωνές γίνονταν αντιληπτές από άτομα διαφορετικής γενιάς, έπρεπε να μιλήσω τόσο με μεγαλύτερους, όσο και με μικρότερους σε ηλικία μου-

σικούς.[1] Για τους νεαρότερους μουσικούς, επέλεξα την οδό της «συμμετοχικής παρατήρησης»: ήδη από το 2003 είχα ξεκινήσει να τραγουδώ με ένα τοπικό συγκρότημα παραδοσιακής μουσικής, το σχήμα Μούσα του γνωστού τραγουδιστή και ερευνητή Μιχάλη Τερλικκά. Μαζί με τη Μούσα γυρνούσαμε την Κύπρο τραγουδώντας σε γιορτές και πανηγύρια το καλοκαίρι, θέατρα και κλειστές αίθουσες τον χειμώνα. Συμμετέχοντας στο συγκρότημα μπορούσα να παρατηρήσω από πρώτο χέρι, να ρωτήσω και να μάθω πώς οι παραδοσιακοί μουσικοί της νεότερης γενιάς αντιλαμβάνονταν, συζητούσαν και εκτελούσαν τις μελωδίες που με ενδιέφεραν τότε. Ταυτόχρονα, ξεκίνησα να παίρνω συνεντεύξεις από μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς (τραγουδιστές, βιολάρηδες και λαουτάρηδες), τους οποίους γνώριζα σιγά-σιγά μέσα από το δίκτυο των φίλων και συναδέλφων που είχα ήδη δημιουργήσει στην Κύπρο και, πρωτίστως, μέσω του Μιχάλη Τερλικκά.

Κάθε φορά που γνώριζα έναν μουσικό – ιδιαίτερα έναν ηλικιωμένο μουσικό – πριν ξεκινήσουμε τη συζήτηση για τις φωνές, ρωτούσα πρώτα να μου πει λίγα λόγια για τον εαυτό του. Αυτό το έκανα για πολλούς λόγους. Πρώτο, για να κάνω τον συνομιλητή μου να αισθανθεί άνετα. Είναι πολύ ευκολότερο να πείσεις κάποιον να σου μιλήσει, ειδικά αν αυτός ο κάποιος

1. Το αποτέλεσμα της έρευνας αυτής ήταν η διδακτορική μου διατριβή. Βλ. Nicoletta Demetriou, «The *fones* discourse: Ideology and practice in Greek-Cypriot folk music», SOAS, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου 2008. Κομμάτια της έχουν δημοσιευτεί, με σημαντικές αλλαγές, στα κεφάλαια «Appropriating culture: Traditional music and the Greek Cypriots», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, Routledge, Άμπινγκτον/Νέα Υόρκη 2015, σσ. 57–76, και «Kyriakou Pelagia: The housewife/grandmother star of Cyprus», στο Ruth Hellier (επιμ.), *Women Singers in Global Contexts: Music, Biography, Identity*, University of Illinois Press, Σικάγο 2013, σσ. 112–30. Βλ. επίσης «Cyprus, II: Traditional music», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

δεν σε ξέρει, όταν έχει χαλαρώσει στην παρουσία σου και όταν έχει ήδη εγκαθιδρυθεί μια κάποια εμπιστοσύνη μεταξύ αυτού που ρωτά και αυτού που απαντά τις ερωτήσεις. Δεύτερο, είχα περιέργεια να μάθω πώς εκτελούνταν η κυπριακή μουσική σε μια περίοδο για την οποία επιβιώνουν πολύ λίγες γραπτές μαρτυρίες και ακόμα λιγότερες ηχογραφήσεις. Τρίτο, και ίσως πιο σημαντικό για μένα, επειδή μου αρέσουν οι ιστορίες. Οι ιστορίες, λοιπόν, που μου έλεγαν αυτοί οι μουσικοί (και εδώ αναφέρομαι στους μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς) ήταν συναρπαστικές, αφού αποκάλυπταν πολύ περισσότερα απ᾽ όσα θα μπορούσα να φανταστώ. Αποκάλυπταν όχι μόνο τις δικές τους, προσωπικές ιστορίες, αλλά και την ιστορία μιας ξεχωριστής επαγγελματικής τάξης, η οποία είχε τότε σχεδόν χαθεί – μαζί με το τοπίο και τον κόσμο που υπήρχε γύρω της. Χωρίς πραγματικά να ξέρω το γιατί, πήρα τότε μια νοερή σημείωση γι᾽ αυτές τις ιστορίες και το τι άφηναν να διαφανεί, ενώ ταυτόχρονα τις ηχογραφούσα και τις οπτικογραφούσα για το αρχείο μου.

Λίγα χρόνια μετά, ακόμα στην Αγγλία, αλλά αφού πια ολοκλήρωσα τις διδακτορικές μου σπουδές, κατάλαβα ότι μου άρεσαν τόσο πολύ οι ιστορίες ώστε ήθελα να κάνω κάτι γι᾽ αυτό, πέραν του να τις μαζεύω. Εγγράφηκα, λοιπόν, σε ένα μεταπτυχιακό πρόγραμμα δημιουργικής γραφής, επιλέγοντας να ειδικευτώ στις «ιστορίες ζωής», αυτό που στα Αγγλικά ονομάζεται «life writing»· δηλαδή βιογραφία, αυτοβιογραφία, απομνημονεύματα, ημερολόγια, επιστολές κ.λπ. Λίγα ακόμα χρόνια αργότερα, το 2012, εκλέγηκα στη θέση ερευνητικής εταίρου στους τομείς της εθνομουσικολογίας και των βιογραφικών σπουδών στο Wolfson College του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, θέση που μου επέτρεπε όχι μόνο να συνδυάσω τα ποικίλα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα, αλλά και, πιο συγκεκριμένα, να επιστρέψω στις ιστορίες εκείνες που συνέλεγα ήδη από το 2005. Τον Μάιο του 2013, έχοντας εξασφαλίσει

μια μικρή χρηματοδότηση από τη Βρετανική Ακαδημία, επέστρεψα στην Κύπρο για μια νέα περίοδο επιτόπιας έρευνας για το καινούριο μου ερευνητικό πρόγραμμα, που είχε πια βαφτιστεί και επισήμως: «Ο Κύπριος Βιολάρης».

Η πρώτη μου επαφή με τους βιολάρηδες είχε γίνει, όμως, πολλά χρόνια πριν η έρευνα αυτή ξεκινήσει. Ως παιδί που μεγάλωνε στην Κύπρο τη δεκαετία του 1980, πρόλαβα να δω και ν᾽ ακούσω κάποιους από τους τελευταίους εν ενεργεία βιολάρηδες «της παλιάς γενιάς». Μεγαλώνοντας δε σε έναν προσφυγικό οικισμό σε προάστιο της Λευκωσίας του οποίου το εβδομηνταπέντε τοις εκατό του πληθυσμού ήταν (και είναι) προσφυγικής καταγωγής, η επαφή μου με την κυπριακή μουσική και τον κυπριακό χορό ήταν τότε, στα αρχικά της στάδια, χρωματισμένη επίσης από μια αίσθηση απώλειας και νοσταλγίας.

Όπως πολλά παιδιά που μεγάλωναν τότε σε προσφυγικούς οικισμούς – παιδιά που είχαν γεννηθεί πριν από το 1974, αλλά και παιδιά που, όπως εγώ, γεννήθηκαν τα πρώτα χρόνια μετά την εισβολή – έτσι κι εγώ, μαζί με τις δύο μεγαλύτερες αδερφές μου, παρακινηθήκαμε από τους γονείς και τους δασκάλους μας να λάβουμε μέρος στον «λαογραφικό όμιλο» της κοινότητάς μας. Τις πρώτες δύο περίπου δεκαετίες μετά το 1974, οι λαογραφικοί όμιλοι, οι σύλλογοι προσφύγων, τα προσφυγικά σωματεία και τα σχετικά ήταν κοινό θέαμα σε πολλές από τις κοινότητες νότια της πράσινης γραμμής, στις οποίες είχαν εγκατασταθεί εκτοπισθέντες.[2] Μέσα στο κλίμα του γνωστού πια σλόγκαν «Δεν ξεχνώ», το οποίο καθόρισε την ελληνοκυπριακή κοινωνική μνήμη στο δεύτερο μισό

2. Αν και στη διεθνή ορολογία οι λέξεις «εκτοπισθέντες» (displaced ή internally displaced persons· IDPs) και «πρόσφυγες» (refugees) παραπέμπουν, αντίστοιχα, σε εκτοπισμό εντός της χώρας καταγωγής και σε εκτοπισμό εκτός της χώρας καταγωγής, εντούτοις στην Κύπρο γενικά – και στο βιβλίο αυτό ειδικά – οι δύο λέξεις χρησιμοποιούνται ως ταυτόσημες.

της δεκαετίας του 1970, αλλά και στις δεκαετίες του 1980 και 1990,[3] οι όμιλοι και σύλλογοι αυτοί αρχικά στόχευαν στο να φέρουν τα παιδιά των εκτοπισθέντων σε επαφή με τα «ήθη και έθιμα» των χωριών και των πόλεων στο κατεχόμενο κομμάτι του νησιού, που οι οικογένειές τους είχαν υποχρεωθεί να εγκαταλείψουν.

Αν και οι σύλλογοι αυτοί κατάφεραν να δημιουργήσουν ένα κλίμα ενότητας και «κοινωνίας» ανάμεσα στα μέλη των προσφυγικών κοινοτήτων, ήταν επίσης υπεύθυνοι για μια σειρά από άλλες συνέπειες:[4] Πρώτα-πρώτα, η μουσική και ο χορός παίζονταν πια εκτός των χώρων για τους οποίους αρχικά προορίζονταν (συχνά σε αίθουσες σχολείων, γήπεδα ή αίθουσες που ανήκαν στις τοπικές αρχές) και ήταν ξεκομμένα από τον παραδοσιακό τους ρόλο, δηλαδή ως αναπόσπαστα μέρη τελετουργιών ή ως διασκέδαση σε γάμους και πανηγύρια. Επίσης, το ότι πολλές κοινότητες προσφύγων βρέθηκαν ξαφνικά στον ίδιο γεωγραφικό χώρο σήμαινε ότι η «παράδοση» που παρουσιαζόταν ήταν μια νέα μορφή μουσικής και χορού, η οποία – υποχρεωτικά σχεδόν – συγκέραζε στοιχεία από διάφορες κοινότητες εκτοπισθέντων ή αντιπροσώπευε μόνο την καταγωγή του εκάστοτε χοροδιδασκάλου. Τέλος, λόγω του ότι η μουσική και ο χορός ήταν, όπως ειπώθηκε και πιο πάνω, ξεκομμένα από τον παραδοσιακό τους ρόλο, δεν υπήρχε πια η αίσθηση συνέχισης μιας παλαιότερης, ζωντανής παράδοσης. Η διακοπή αυτή είχε ξεκινήσει πριν από το 1960,[5]

3. Βλ. σχετικά Bekir Azgın και Yiannis Papadakis, «Folklore», στο Klaus-Detlev Grothusen, W. Steffani και P. Zervakis (επιμ.), *Zypern*, Südosteuropa–Handbook, Band 8, Vandenhoeck & Ruprecht, Γκέτινγκεν 1998, σσ. 703–20.

4. Σε αυτή και την επόμενη παράγραφο μεταφράζω – ή/και παραφράζω – υλικό από τις σελίδες 64 και 65 του κεφαλαίου μου με τίτλο «Appropriating culture: Traditional music and the Greek Cypriots».

5. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι τα πρώτα συγκροτήματα που παρουσίαζαν την κυπριακή μουσική και τον κυπριακό χορό πιο πολύ ως χορογρα-

όπως θα δούμε πιο κάτω, ολοκληρώθηκε, όμως, με εξαιρετικά βίαιο τρόπο το 1974, οπότε ολόκληρες κοινότητες ξεριζώθηκαν, ξεριζώνοντας μαζί τους – ακούσια, αλλά υποχρεωτικά, ως παράπλευρη απώλεια – και κάθε αίσθηση κοινωνικής συνοχής και ομαλής πολιτισμικής εξέλιξης.

Σιγά-σιγά, συγκεκριμένοι χοροί και συγκεκριμένα τραγούδια ξεκίνησαν να επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά, είτε ταίριαζαν με την περίσταση είτε όχι, μέσα από μια διαδικασία συγκεκριμενοποίησης μιας μέχρι τότε ρευστής άυλης παράδοσης.[6] Με άλλα λόγια, *ένα μέρος* της παράδοσης ξεκίνησε να χρησιμοποιείται ως αντιπροσωπευτικό του όλου. Λόγω της αγωνίας του να μην χαθεί καμία από τις παραδόσεις που είχαν διατηρηθεί μετά το 1974, οι σύλλογοι έθεσαν, δηλαδή, ως στόχο τους τη διατήρηση παρά τη δημιουργία. Το αποτέλεσμα αυτής της αέναης επανάληψης των ίδιων τραγουδιών και χορών σε κάποιου τύπου πολιτισμικό κενό ήταν η στασιμότητα της ίδιας της μουσικής και του χορού· έγιναν είδη που έπρεπε να τύχουν θαυμασμού και διατήρησης, αλλά τα οποία κανείς δεν έπρεπε «να πειράξει».[7]

φημένο φολκλόρ αντί ως κάτι το ζωντανό, που υπήρχε ακόμα στην κοινωνία, πρωτοεμφανίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Βλ. και Demetriou, «Appropriating culture», σ. 66, υποσ. 21.

6. Σε σχέση με το πέρασμα από τον προφορικό στον γραπτό λόγο, βλ. το κλασικό βιβλίο του Walter J. Ong *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen & Co. Ltd, Λονδίνο 1982· και στα Ελληνικά, σε μετάφραση Κώστα Χατζηκυριάκου και επιμέλεια Θεόδωρου Παραδέλλη, ως *Προφορικότητα και εγγραματοσύνη: Η εκτεχνολόγηση του λόγου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001. Βλ. επίσης σχετικά, Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1986.

7. Παρόμοια διαδικασία – και με σχεδόν πανομοιότυπα αποτελέσματα – έλαβε χώρα και στην τουρκοκυπριακή κοινότητα. Βλ. σχετικά Yiannis Papadakis και Mete Hatay, «The cultures of partition and the partition of cultures», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, σσ. 19–35· και Bekir Azgın, «Transforming culture: Traditional music and the

Η συχνή σύγκριση της Κύπρου με την Κρήτη ή, πιο σπάνια, με τα Δωδεκάνησα, πάντα εις βάρος της Κύπρου, και η θέση ότι οι Κύπριοι δεν κατάφεραν να διατηρήσουν τον ρόλο της παράδοσής τους σε αντίθεση με τους Κρητικούς, αντιπροσωπεύει μεν την πραγματικότητα, είναι δε, κατά τη δική μου τουλάχιστον εκτίμηση, εξαιρετικά άδικη. Το 1974 δεν είχε ως αποτέλεσμα μόνο την απώλεια εδαφών ή, ακόμα πιο τραγικά, ανθρώπων· είχε επίσης ως αποτέλεσμα τη βίαιη διακοπή κάθε είδους κοινωνικών σχέσεων και δομών, συμπεριλαμβανομένων αυτών που καθορίζουν και εξελίσσουν τον πολιτισμό. Η Κύπρος έχει αρχίσει να συνέρχεται από το σοκ της βίαιης αυτής πολιτισμικής διακοπής μόνο τα τελευταία δέκα με δεκαπέντε χρόνια. Αυτό τουλάχιστον δείχνει η δισκογραφία των χρόνων αυτών και η προβολή της κυπριακής μουσικής από τα ΜΜΕ.[8] Το γεγονός αυτό δεν σημαίνει πως το καθετί που παράγεται τώρα είναι συνέχιση του παλιού, δείχνει, όμως, μια κάποια αποδοχή της μουσικής του νησιού ως ικανής να διασκεδάσει ακροατήρια και στο σήμερα.

Επιπλέον, ο κυπριακός πολιτισμός – καθετί που θα μπορούσε να ονομαστεί «κυπριακή παράδοση», από τα τραγούδια και τους χορούς μέχρι τα έργα τέχνης του λεγόμενου «λαϊκού πολιτισμού» – είχε υποστεί μεγάλο πλήγμα (άλλη μια παράπλευρη απώλεια) από τα τέλη περίπου του 19ου αιώνα μέχρι και, σχεδόν, τα τέλη του εικοστού, περίοδο κατά την οποία

Turkish Cypriots», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, σσ. 77–87.

8. Βλ. «Appropriating culture», ιδιαίτερα σσ. 69–73. Για τον ρόλο του ραδιοφώνου στη διαδικασία αυτή, βλ. «Kyriakou Pelagia: The housewife/grandmother star of Cyprus». Για καινούριες προσπάθειες δημιουργίας, βλ. Nicoletta Demetriou, «"Our land is the whole world": Monsieur Doumani and reinventing Cypriot traditional music», *Mousikos Logos*, τ. 2 (2015), σσ. 63–77, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://m-logos.gr/authors/demetriou-19/ (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

οι Κύπριοι προσπαθούσαν να επανακαθοριστούν, ή να αυτοπροσδιοριστούν, ιστορικά και πολιτικά. Ο μακρύς και τελικά άκαρπος αγώνας υπέρ της ένωσης της Κύπρου με την Ελλάδα, που είχε την κορύφωσή του γύρω στα μέσα του εικοστού αιώνα, έδωσε ένα διττό και εξαιρετικά συγκεχυμένο νόημα στην κυπριακή παράδοση – συμπεριλαμβανομένης, σε αυτή την περίπτωση, της διαλέκτου: από τη μια, κυπριακές εκφάνσεις του άυλου κυρίως πολιτισμού δοξάζονταν ως απομεινάρια ενός ένδοξου παρελθόντος και ως περίτρανες αποδείξεις πολιτισμικής συνέχισης με την αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο (η γλώσσα και η μουσική ήταν οι πρωταγωνιστές εδώ)[9] και, από την άλλη, ο ίδιος αυτός πολιτισμός υποτιμούνταν από τους «γραμματιζούμενους» της εποχής ως ανάξιος λόγου,[10] για αίτια που, συχνά, φαίνεται να ήταν καθαρά πολιτικά.

Μια σύντομη σημείωση του Γιώργου Σεφέρη στις *Μέρες* του 1953, όταν η ρητορική για την ένωση, λίγο πριν από την έναρξη του αγώνα της ΕΟΚΑ, ήταν στο ζενίθ της, είναι διαφω-

9. Εδώ τα παραδείγματα είναι πολλά. Βλ., ενδεικτικά μόνο, το πρώτο μνημειώδες έργο της κυπριακής λαογραφίας, *Τα Κυπριακά* του Αθανάσιου Σακελλάριου, ο δεύτερος τόμος του οποίου είναι αφιερωμένος στη γλώσσα, τα τραγούδια και τα παραμύθια της Κύπρου. Βλ. Αθανάσιος Σακελλάριος, *Τα Κυπριακά, ήτοι γεωγραφία, ιστορία και γλώσσα της νήσου Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερον*, Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1890–91. *Τα Κυπριακά* πρωτοεκδόθηκαν σταδιακά από το 1855 μέχρι το 1868. Βλ. επίσης Γεώργιος Λουκάς, *Φιλολογικαί επισκέψεις των εν τω βίω των νεωτέρων Κυπρίων μνημείων των αρχαίων*, επιμ. Θεόδωρος Παπαδόπουλλος, Ζαβαλλής, Λευκωσία 1974 [1874], ιδιαίτερα τον Πρόλογο με το όραμα του Λουκά· επίσης τον Πρόλογο στο Θεόδουλος Καλλίνικος, *Κυπριακή λαϊκή μούσα*, Νέος Κόσμος, Θωμάς Γ. Κυριακίδης, Λευκωσία 1951· και Costas D. Ioannides, «Notes on the rhapsodic melodies of Cyprus», *Κυπριακαί Σπουδαί*, τ. Λ΄ (1966), σσ. 247–60. Βλ. επίσης Demetriou, «Appropriating culture», όπου το θέμα παρουσιάζεται διεξοδικά.

10. Βλ. πιο κάτω και τα σχόλια του Θεόδουλου Καλλίνικου σχετικά με τη διασκέδαση στην οποία παρευρέθηκε το 1952 και την απόφασή του να διδάξει τους κυπριακούς χορούς στο Παγκύπριο Γυμνάσιο.

τιστική του κλίματος που επικρατούσε τότε ανάμεσα στους λογίους του νησιού. Μετά από μια συνάντησή του στη Λευκωσία με τον «γιατρό», τον γνωστό Κύπριο λογοτέχνη και λαογράφο (και γιατρό στο επάγγελμα) Κύπρο Χρυσάνθη, ο Σεφέρης, ενημερωμένος πια για το κλίμα της εποχής, σημείωσε στο ημερολόγιό του τα εξής: «Αποφεύγουν [οι Κύπριοι λόγιοι] να στραφούν στις τοπικές παραδόσεις, λαογραφία, γλώσσα κτλ., για να μη γίνει εκμετάλλευση από τους Άγγλους ότι η Κύπρος δεν είναι ελληνική.»[11] Οι ίδιοι, δηλαδή, οι λαογράφοι απέφευγαν να στραφούν προς συγκεκριμένα λαογραφικά στοιχεία, από φόβο μήπως οι διαφορές τους από αντίστοιχα στοιχεία της κυρίως Ελλάδας αδυνάτιζαν το επιχείρημα της ελληνικότητας της Κύπρου και, κατ' επέκταση, το αίτημα για ένωση του νησιού με την Ελλάδα. Η κυπριακή λαογραφία ήταν, λοιπόν, εξαρχής επιλεκτική ως προς το τι πρόβαλλε και μελετούσε, αφού είχε τεθεί στην υπηρεσία ενός μεγαλύτερου – του «εθνικού» τότε – στόχου.

Στις δεκαετίες που ακολούθησαν τον αγώνα για την ένωση, την ανεξαρτησία και τα γεγονότα του 1974, πέραν του διττού αυτού νοήματος της παράδοσης (απομεινάρι ένδοξου παρελθόντος από τη μια, ανάξια λόγου από την άλλη), καθετί το παραδοσιακό συνδέθηκε επιπρόσθετα με δύο άλλες έννοιες: το «Δεν ξεχνώ» (που είδαμε πιο πάνω, ως απόρροια του 1974) και το «χωρκάτικο». Σε σχέση με τη γλώσσα και τη μουσική συγκεκριμένα, μεγάλο ρόλο στην αντίληψη του παραδοσιακού ως χωρκάτικου έπαιξε μεταξύ άλλων το «Κυπριώτικο σκετς», μια εκπομπή του Πρώτου Προγράμματος ραδιοφώνου του ΡΙΚ που, από τη δεκαετία του 1950 μέχρι σήμερα,

11. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Στ΄. 20 Απρίλη 1951 – 4 Αυγούστου 1956*, Ίκαρος, Αθήνα 1986, σ. 100. Σύμφωνα με την ατζέντα συναντήσεων του Σεφέρη που δημοσιεύεται στις σελίδες 93–94, ο ποιητής συναντήθηκε με τον Χρυσάνθη τη Δευτέρα, 9 Νοεμβρίου 1953.

εκπέμπει, σε εβδομαδιαία βάση, ένα ημίωρο περίπου ραδιοφωνικό θεατρικό στην κυπριακή διάλεκτο.[12] Στις δεκαετίες του 1970 και 1980, όταν ακόμα τα ραδιοφωνικά κύματα εξέπεμπαν αποκλειστικά και μόνο το ΡΙΚ[13] και όταν το μόνο που μεταδιδόταν από ραδιοφώνου στα Κυπριακά ήταν το σκετς και κάποια κυπριακά παραδοσιακά τραγούδια,[14] η ρομαντική εικόνα του κυπριακού χωριού που έχει παραμείνει «αμόλυντο» από τον σύγχρονο κόσμο (το σκηνικό των περισσότερων σκετς)[15] συνέδεσε πέραν πάσης αμφιβολίας τη γλώσσα του

12. Το Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου (ΡΙΚ) ιδρύθηκε αρχικά ως Κυπριακή Ραδιοφωνική Υπηρεσία (Cyprus Broadcasting Service· CBS) από τη βρετανική αποικιοκρατική κυβέρνηση το 1953. Η τηλεόραση του ΡΙΚ ιδρύθηκε το 1957. Το «Κυπριώτικο σκετς» μεταδιδόταν και μεταδίδεται ακόμα κάθε Κυριακή μεσημέρι. Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του ΡΙΚ, το σκετς είναι «η παλαιότερη και εξαιρετικά δημοφιλής εκπομπή του Πρώτου Προγράμματος, η κυριακάτικη μεσημβρινή συντροφιά της κυπριακής οικογένειας»· διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: http://cybc.com.cy/audio-on-demand/πρωτο/program-page/ (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022). Για γενικές πληροφορίες σχετικά με το «Κυπριώτικο σκετς», βλ. Ειρήνη Φωτίου, «Το κυπριώτικο σκετς ως πηγή ψυχαγωγίας και πολιτισμού», *Χρονικό*, τ. 121 (4 Ιουλίου 2010), σσ. 1–22. Βλ. επίσης Ειρήνη Φωτίου και Θεοδώρα Α. Μάνιου, «Νοσταλγία και επιβίωση του παραδοσιακού πολιτισμού: Η περίπτωση του Κυπριώτικου Σκετς», στο Δήμητρα Ασημακοπούλου (επιμ.), *50 χρόνια ελληνική τηλεόραση*, Επίκεντρο, Αθήνα 2018, σσ. 354–74.

13. Στην Κύπρο η ελεύθερη ραδιοφωνία γεννήθηκε το καλοκαίρι του 1990. Βλ. Demetriou, «Kyriakou Pelagia: The housewife/grandmother star of Cyprus».

14. Την ίδια περίοδο κυπριώτικα σκετς μεταδίδονταν επίσης από την τηλεόραση του ΡΙΚ, όχι, όμως, σε εβδομαδιαία ή άλλη τακτική βάση. Η δημοτικότητα των σκετς είναι τέτοια, που την τελευταία δεκαετία η τηλεόραση του ΡΙΚ έχει επενδύσει στην παραγωγή νέων σκετς, τα οποία μεταξύ 2012 και 2015 μεταδίδονταν σε εβδομαδιαία βάση. Από το 2015 μέχρι το 2021, το ΡΙΚ μετέδιδε την ημερήσια τηλεοπτική σειρά «Καμώματα τζι αρώματα» [sic], της οποίας το σκηνικό, οι χαρακτήρες και οι ιστορίες παρέπεμπαν σαφώς στη μορφή του κυπριώτικου σκετς.

15. Τα τελευταία χρόνια, αν και αρκετά από τα σκετς που μεταδίδονται λαμβάνουν χώρα στη σύγχρονη Κύπρο, εντούτοις τα θέματα με τα οποία καταπιάνονται παραμένουν κατά κανόνα προσκολλημένα στο παρελθόν (π.χ.

νησιού αλλά και τη μουσική του με την έννοια του χωρκάτικου.[16] Σταδιακά, από ανάξιος λόγου και χωρκάτικος, ο κυπριακός πολιτισμός κατέληξε να είναι, για πολλούς, εξαιτίας του τι αντιπροσώπευε με τρόπο στερεοτυπικό και φολκλορικό, και ντροπιαστικός.[17]

Παρόλ᾽ αυτά, οι μουσικοί της παλιάς γενιάς εξακολούθησαν να παίζουν τόσο στη δεκαετία του 1980, όσο και στη δεκαετία του 1990 – έστω και υπό τις νέες συνθήκες που δημιουργήθηκαν στη μετά το 1974 εποχή. Το καλοκαίρι του 1992, και μέσα από μια σειρά τυχαίων γεγονότων, βρέθηκα από το να χορεύω στον τοπικό μου λαογραφικό όμιλο στο να κρατάω το μικρόφωνο και να τραγουδώ. Ο βιολάρης που με συνόδευσε στις πρώτες εκείνες εμφανίσεις μου στη σκηνή ήταν ο Μιχαλάκης Ηλία, τον οποίο ξανασυνάντησα πάνω από μια δεκαετία αργότερα για να του πάρω συνέντευξη για τη διατριβή μου και, αργότερα, για το βιβλίο αυτό.[18] Λαούτο τότε έπαιζε ο Κύπρος Προκοπίου. Στα επόμενα δυο-τρία χρόνια, και πριν κατασταλάξω στο συγκρότημα του σχολείου μου, συνέχισα να τραγουδώ με διάφορα συγκροτήματα στη Λευκωσία και τη Λάρνακα. Η εμπειρία αυτή με έφερε σε επαφή

γάμος, προξενιά, προίκα κ.ο.κ.). Ξεχωριστή κατηγορία στα κυπριώτικα σκετς αποτελούν αυτά που ασχολούνται με τα γεγονότα του 1974, την προσφυγιά, τη νοσταλγία για τη χαμένη γη κ.λπ.

16. Στο σκετς υπάρχει πάντοτε μουσική συνοδεία, στην αρχή και το τέλος τους, αλλά και στα ενδιάμεσα μερών. Η μουσική αυτή παίζεται συνηθέστερα με βιολί και λαούτο. Ενίοτε, αναλόγως θέματος, η μουσική παίζεται επίσης από το πιθκιαύλι, το κυπριακό σουραύλι.

17. Για το «χωρκάτικο» στη σύγχρονη ελληνοκυπριακή κοινωνία, βλ. Καίσαρ Μαυράτσας, *Η κοινωνία των χώρκατων: Η πολιτισμική και η πολιτική υπανάπτυξη των Ελληνοκυπρίων στις απαρχές του 21ου αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.

18. Η αφήγηση του Ηλία δεν συμπεριλαμβάνεται εδώ, οι πληροφορίες που μου έδωσε, όμως, ειδικά για τον πατέρα του, τον γνωστό βιολάρη Νίκο Ηλία από την Κώμα του Γιαλού (1902–81), έριξαν φως σε πολλά σημεία της έρευνάς μου.

και με άλλους μουσικούς της παλιάς γενιάς, όπως τους αποβιώσαντες πια λαουτάρηδες Ξενή Λιονταρή από τον Καραβά και Χριστόδουλο Πίπη από το Αργάκι Μόρφου. Η εικόνα των παλιών αυτών μουσικών – του ύφους, του ήθους, της αισθητικής τους – με συνόδευσε, χωρίς αυτό να το συνειδητοποιώ τότε, για πολλά χρόνια. Αφήνοντας την Κύπρο το 1997 για τις πτυχιακές μου σπουδές στη Θεσσαλονίκη, άφησα πίσω μου και το παραδοσιακό τραγούδι. Αλλά όταν, γύρω στα τέλη του 2002 και τις αρχές του 2003, στη Βιέννη πια, αποφάσισα να στρέψω την προσοχή μου στην εθνομουσικολογία για τις μεταπτυχιακές και διδακτορικές μου σπουδές, γύρισα, χωρίς καλά-καλά να το σκεφτώ, πίσω στους ανθρώπους εκείνους που είχα γνωρίσει στην εφηβεία μου: τους παλιούς βιολάρηδες και ό,τι εκείνοι αντιπροσώπευαν μέσα μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΟΙ ΒΙΟΛΑΡΗΔΕΣ ΚΑΙ Η ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Πρώτος: *Οι βιολάρηδες, το βιολί και το λαούτο*[1]

Το βιβλίο αυτό σκοπό έχει να καταγράψει τις ιστορίες ζωής – με άλλα λόγια, «τον βίο και την πολιτεία» – των βιολάρηδων της Κύπρου, Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων, όπως αυτές επιβιώνουν στις αναμνήσεις τους από το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα και μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960 (για τους λόγους για τους οποίους επέλεξα το συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο, βλ. πιο κάτω). Είναι κατά βάση μια συλλογική βιογραφία, η οποία, όμως, δεν παρουσιάζεται μέσω τριτοπρόσωπης αφήγησης ή μέσω μιας δικής μου προσπάθειας *ερμηνείας* της ζωής τους. Αντ' αυτού, το βιβλίο παίρνει τη μορφή μιας συλλογής πολλών προσωπικών προφορικών μαρτυριών, τις οποίες, εξ ορισμού, οι ίδιοι οι βιολάρηδες αφηγούνται σε πρώτο πρόσωπο.

Οι (αυτο)βιογραφίες μουσικών είναι ένα σχετικά νέο πεδίο ενδιαφέροντος στον ελληνόφωνο χώρο. Μια ματιά στα ρά-

1. Οι ονομασίες «πρώτος», «δεύτερος», «τρίτος», «τραουδιστός» και «τέταρτος» είναι παρμένες από τους κυπριακούς καρτξιλαμάδες (για τους οποίους περισσότερα στο κυρίως κείμενο). Με τους καρτξιλαμάδες ξεκινούσε συνήθως η διασκέδαση σε γάμους και πανηγύρια, μετά το «τταξίμιν» του βιολάρη.

φια βιβλιοθηκών ή βιβλιοπωλείων είναι αρκετή για να καταδείξει την αλλαγή που επήλθε την τελευταία εικοσαετία περίπου, σε σχέση πρωτίστως με τραγουδιστές ή συνθέτες του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού. Αν εξαιρέσει κανείς τις (αυτο)βιογραφίες του Μάρκου Βαμβακάρη και του Βασίλη Τσιτσάνη, που πρωτοκυκλοφόρησαν το 1973 και το 1979 αντίστοιχα,[2] οι περισσότερες βιογραφίες Ελλήνων μουσικών εμφανίζονται από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και μετά, ενώ αυξητική τάση παρατηρείται στις δύο πρώτες δεκαετίες του εικοστού πρώτου αιώνα.[3]

Η αύξηση αυτή, όμως, δεν έμεινε χωρίς κριτική. «Η βιογραφική προσέγγιση του ρεμπέτικου», σημειώνει ο Γιάννης Ζαϊμάκης αναφερόμενος στο συγκεκριμένο είδος μουσικής,

2. Η *Αυτοβιογραφία* του Μάρκου Βαμβακάρη, με εισαγωγή και παρουσίαση της Αγγέλας Βέλλου-Κάιλ, πρωτοδημοσιεύτηκε από άγνωστο εκδότη το 1973, ενώ το 1978 επανεκδόθηκε από τις εκδόσεις Παπαζήση. Ο βίος και η πολιτεία του Βασίλη Τσιτσάνη πρωτοδημοσιεύτηκε το 1979 από τις εκδόσεις Νεφέλη ως μια μακρά συνέντευξη στον Κώστα Χατζηδουλή, ο οποίος είχε και την επιμέλεια της έκδοσης. Η πρώτη εκείνη έκδοση διασώζει στο εσώφυλλο τον τίτλο *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή του, το έργο του*, καθώς και τον εναλλακτικό τίτλο *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή του, τα τραγούδια του*, οι οποίοι παραπέμπουν σε βιογραφία. Ένα χρόνο αργότερα, το 1980, το βιβλίο κυκλοφόρησε εκ νέου, και πάλι σε επιμέλεια του Χατζηδουλή, με τίτλο *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή μου, το έργο μου*, ο οποίος παραπέμπει σε αυτοβιογραφία.

3. Βλ., για παράδειγμα, Ιωάννα Κλειάσιου, *Βίος και πολιτεία Γιώργου Ζαμπέτα: «Και η βρόχα έπιπτε... στρέιτ θρου»*, Ντέφι, Αθήνα 1997· Σοφία Αδαμίδου, *Σωτηρία Μπέλλου: Πότε ντόρτια, πότε εξάρες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1998· Τάσος Π. Καραντής, *Νίκος Μάθεσης: Ο θρυλικός τρελάκιας του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις Στοχαστής, Αθήνα 1999· Γιώργος Ι. Αλλαμανής, *Δίχως καβάτζα καμιά: Βίος και πολιτεία του Νικόλα Άσιμου*, Εκδόσεις Νέα Σύνορα, Αθήνα 2000· Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης, *Μάγκες αλήστου εποχής: 24 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*, Μετρονόμος, Αθήνα 2005· Κώστας Μπαλαχούτης, *Γιώτα Λύδια: Η πιο μεγάλη ώρα είναι τώρα!* Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006· Νάνα Μούσχουρη, *Το όνομά μου είναι Νάνα: Η ζωή της όπως την αφηγήθηκε στον Φώτη Απέργη*, Εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 2007· και Άννα Ι. Στεργίου, *Τάσος Χαλκιάς: Το φύσημα του Θεού*, Μ. Σιδέρης, Αθήνα 2014. Η λίστα αυτή είναι μόνο ενδεικτική και σε καμία περίπτωση εξαντλητική.

«απέτυχε να προσελκύσει την προσοχή των επιστημόνων και έτσι το δύσκολο έργο της συγκέντρωσης ιστοριών ζωής των φορέων του πολιτισμού [αυτού] αφέθηκε στους ερασιτέχνες του είδους». Αυτό, συνεχίζει ο Ζαϊμάκης, προκάλεσε προβλήματα, αφού «η έλλειψη μεθοδολογίας και κριτικής αξιολόγησης» οδηγούσε συχνά σε «συμπεράσματα από αμφίβολες αποδείξεις».[4]

Σε σχέση με τους λαϊκούς ή παραδοσιακούς μουσικούς, τα δημοσιευμένα βιογραφικά στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας είναι ακόμα λιγότερα. Μια από τις παλαιότερες προσπάθειες συλλογικής βιογράφησης λαϊκών μουσικών συναντούμε στο βιβλίο του Γιώργου Παπαδάκη *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες* (1983). Το βιβλίο γράφτηκε – όπως γράφει ο ίδιος ο Παπαδάκης στον Πρόλογό του – ως «μέρος μιας ραδιοφωνικής σειράς εκπομπών που άρχισε στα μέσα του 1979, στο Β΄ πρόγραμμα της ΕΡΤ, με αντικείμενο τη συγκέντρωση πληροφοριών και μαρτυριών από τους ανθρώπους εκείνους που αφιερώθηκαν στα όργανα της παραδοσιακής μας ορχήστρας». Στο βιβλίο αυτό, ο Παπαδάκης βάζει τους δέκα μουσικούς με τους οποίους συνεργάστηκε στο προσκήνιο, απομαγνητοφωνώντας τις συνεντεύξεις που είχε κάνει μαζί τους και παρουσιάζοντάς τες λίγο-πολύ αυτούσιες.[5] Απ᾽ αυτή την άποψη, είναι ένα εξαιρετικό τεκμήριο προσωπικών ιστοριών, που αγγίζει τα όρια της προφορικής ιστορίας (βλ. πιο κάτω).

Πηγαίνοντας ακόμα πιο πίσω, βιογραφικά στοιχεία λαϊκών

4. Yiannis Zaimakis, «Music-making in the social world of a Cretan town (Heraklion 1900–1960): A contribution to the study of non-commercial rebetiko», *Popular Music*, τ. 30/1 (2011), σ. 4. Βλ. επίσης σχετικά, Yiannis Zaimakis, «"Bawdy songs and virtuous politics": Ambivalence and controversy in the discourse of the Greek Left on rebetiko» *History and Anthropology*, τ. 20/1 (2009), σσ. 15–36.

5. Το βιβλίο του Παπαδάκη εκδόθηκε στην Αθήνα από τις εκδόσεις Επικαιρότητα. Το παράθεμα στο κυρίως κείμενο είναι από τη σ. 11.

μουσικών βρίσκουμε στο βιβλίο της Δέσποινας Μαζαράκη *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα* (1959).[6] Αν και το βιβλίο της Μαζαράκη επικεντρώνεται πρωτίστως στην ιστορία και την τεχνική του λαϊκού κλαρίνου δίνοντας μάλιστα «είκοσι μουσικά παραδείγματα», εντούτοις διασώζει επίσης πληροφορίες για τη ζωή και τη μαθητεία των μουσικών, πρωτοπρόσωπες μαρτυρίες από άτομα που γνώριζαν ξακουστούς παλιούς κλαριτζήδες, αλλά και ολόκληρα γενεαλογικά δέντρα για οικογένειες μουσικών.

Ξεκινώντας γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και τη δουλειά του εθνομουσικολόγου Παύλου Κάβουρα για τη ζωή του μουσικού Θανάση Δολαψόγλου από τη Θράκη,[7] τελευταίως παρατηρούμε μια στροφή προς τις ζωές των λαϊκών μουσικών και τις μεθόδους μαθητείας τους, με πλήθος πτυχιακών και μεταπτυχιακών εργασιών να βγαίνουν από τα ανώτερα και ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα της Ελλάδας (προφανώς με την ενθάρρυνση ενδιαφερόμενων καθηγητών/τριών).[8]

---

6. Το βιβλίο της Μαζαράκη πρωτοεκδόθηκε από το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών το 1959· επανεκδόθηκε από τις εκδόσεις Κέδρος το 1984.

7. Παύλος Κάβουρας, «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία», στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα 1999, σσ. 341–450.

8. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε κανείς να δώσει πάμπολλα παραδείγματα – ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά πτυχιακές εργασίες. Ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης μπορεί εύκολα να το διαπιστώσει ρίχνοντας μια ματιά στα ηλεκτρονικά ιδρυματικά αποθετήρια των ΤΕΙ και ΑΕΙ της χώρας. Παραθέτω, ενδεικτικά μόνο, μερικούς τίτλους, προκειμένου να διαφανούν οι διαφορετικές προσεγγίσεις των φοιτητών/τριών: «Οι κλαρινίστες του Έβρου: Ο βίος, το έργο και η μουσική τους» (Νικόλαος Ευφραιμίδης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας 2017)· «Η βιογραφία μιας μοιρολογίστρας: Γκόλφω, ετών 75» (Δέσποινα Ψούνη, ΤΕΙ Ηπείρου 2012)· «Ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος: Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής του» (Σταύρος Παπασταύρου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας 2010)· «Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: Το παράδειγμα της Ηπείρου» (Γεώργιος Απ. Ευαγγέλου, ΤΕΙ Ηπείρου 2007). Βλ.

Η στροφή αυτή προς τις βιογραφίες μουσικών βοηθήθηκε, ίσως, από την ταυτόχρονη – αν και ανεξάρτητη – άνθιση στην Ελλάδα του τομέα της προφορικής ιστορίας.

Το γνωστικό αυτό πεδίο πρεσβεύει την ιστορία «από τα κάτω», δηλαδή αφηγήματα για το παρελθόν που εστιάζονται στους απλούς ανθρώπους και την καθημερινότητα, παρά σε ιστορικά/πολιτικά/κοινωνικά σπουδαία πρόσωπα και αφηγήματα που εκπηγάζουν από θέσεις ή θεσμούς εξουσίας.[9] Οι ίδιοι οι άνθρωποι που διαχρονικά συνέβαλλαν στη διαμόρφωση της κοινωνίας συχνά εξοβελίζονταν από την «παραδοσιακή» ιστοριογραφία, αφού, σε πολλές περιπτώσεις, οι ίδιοι δεν είχαν ούτε τα μέσα ούτε το βήμα για να διασώσουν τις εμπειρίες τους. Η προφορική ιστορία δημιουργήθηκε, λοιπόν, με σκοπό να καλυφθεί το κενό που δημιουργούσε η επίσημη ιστοριογραφία και να γεμίσει με φωνές τις σιωπές που άφηνε η τελευταία. Εγγενής στην προφορική ιστορία είναι η τάση της να κοιτάζει κριτικά τις ιεραρχίες που δημιουργεί ή αναπαράγει η ιστοριογραφία και να επανεξετάζει αποφάσεις που σχετίζονται με το ποιοι/ποιες αποτελούν αξιόλογα αντικείμενα μελέτης.

Στις τελευταίες δύο περίπου δεκαετίες, η βιβλιογραφία της προφορικής ιστορίας στα Ελληνικά έχει εμπλουτιστεί όχι μόνο με μεταφράσεις σπουδαίων ξενόγλωσσων έργων θεωρί-

---

επίσης τη διδακτορική διατριβή της Ειρήνης Μπεϊνά, «Η καρπάθικη λύρα: Μια εθνογραφική προσέγγιση στην πολιτισμική οργανολογία. Μουσικά όργανα και πολιτισμική ταυτότητα της Καρπάθου», Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο 2011, ιδιαίτερα σσ. 180–88. Ευχαριστώ ιδιαιτέρως τη συνάδελφο και φίλη εθνομουσικολόγο Ελένη Καλλιμοπούλου, για τις συζητήσεις μας σε σχέση με το θέμα αυτό στα ελληνικά ΑΕΙ, αλλά και σε σχέση με την πρόοδο του τομέα της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα (βλ. και επόμενη υποσημείωση).

9. Βλ. και σχετικές ιστοσελίδες, π.χ.: Ένωση Προφορικής Ιστορίας (http://www.epi.uth.gr) και Ομάδες Προφορικής Ιστορίας (http://oralhistorygroups.gr).

ας και μεθοδολογίας,[10] αλλά και με έργα Ελλήνων μελετητών που αγγίζουν αντίστοιχα θέματα,[11] καθώς και με πρωτότυπες μελέτες και μαρτυρίες γραμμένες στα Ελληνικά.[12] Στο βιβλίο αυτό δεν γίνεται προσπάθεια εξαντλητικής ανασκόπησης της σχετικής βιβλιογραφίας, ξενόγλωσσης ή ελληνικής, αφού κύριος σκοπός του είναι η παρουσίαση των προφορικών μαρτυ-

10. Βλ., ενδεικτικά, Paul Thompson, *Φωνές από το παρελθόν: Προφορική ιστορία*, μτφρ. Ρ. Β. Μπούσχοτεν και Ν. Ποταμιανός, επιμ. Κ. Μπάδα – Ρ. Β. Μπούσχοτεν, Πλέθρον, Αθήνα 2002· Lynn Abrams, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, μτφρ. Λουκάς Ρινόπουλος, επιμ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Πλέθρον, Αθήνα 2014· και Luisa Passerini, *Σπαράγματα του 20ού αιώνα: Η ιστορία ως βιωμένη εμπειρία*, μτφρ. Οντέτ Βαρών-Βασάρ, Ιωάννα Λαλιώτου, Ιουλία Πεντάζου, Νεφέλη, Αθήνα 1998.

11. Βλ., για παράδειγμα, Γιώργος Τσιώλης, *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις: Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*, Κριτική, Αθήνα 2006· Ρέα Κακάμπουρα, *Αφηγήσεις ζωής: Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, Διάδραση, Αθήνα 2011· Γιώργος Τσιώλης και Ειρήνη Σιούτη (επιμ.), *Βιογραφικές (ανα)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα: Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, Νήσος, Αθήνα 2013· και Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Τασούλα Βερβενιώτη, Δήμητρα Λαμπροπούλου, Μάρλεν Μούλιου και Ποθητή Χαντζαρούλα (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη: Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, Πλέθρον, Αθήνα 2016.

12. Από τα πολλά παραδείγματα που θα μπορούσε να δώσει κανείς εδώ, βλ. ενδεικτικά: (α) μελέτες: Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, *Ανάποδα χρόνια: Συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900–1950)*, Πλέθρον, Αθήνα 1997· Τασούλα Βερβενιώτη, *Διπλό βιβλίο: Η αφήγηση της Σταματίας Μπαρμπάτση – Η ιστορική ανάγνωση*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003· Δήμητρα Λαμπροπούλου, *Οικοδόμοι: Οι άνθρωποι που έχτισαν την Αθήνα, 1950–1967*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009· Ποθητή Χαντζαρούλα, *Σμιλεύοντας την υποταγή: Οι έμμισθες οικιακές εργάτριες στην Ελλάδα το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012· Riki Van Boeschoten και Loring Danforth, *Παιδιά του ελληνικού εμφυλίου: Πρόσφυγες και πολιτική της μνήμης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015· (β) μαρτυρίες: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Το ολοκαύτωμα στις μαρτυρίες των Ελλήνων Εβραίων*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2007 (1η έκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1993)· Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, *Περάσαμε πολλές μπόρες, κορίτσι μου…* Πλέθρον, Αθήνα 1998· και Βασίλης Νιτσιάκος, *Μαρτυρίες Αλβανών μεταναστών*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003.

ριών των πρωταγωνιστών του (για τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε, όμως, καθώς και για επιρροές από άλλα ερευνητικά πεδία, βλ. πιο κάτω).[13]

Στην Κύπρο οι βιολάρηδες βρέθηκαν μάλλον στο παρασκήνιο παρά στο προσκήνιο μουσικών και λαογραφικών έργων. Ενώ η μουσική τους καταγράφηκε συστηματικά (βλ. και πιο κάτω),[14] λίγες είναι οι αναφορές στον ρόλο τους στις διάφορες εκδηλώσεις στις οποίες λάμβαναν μέρος, και ακόμα λιγότερες οι αναφορές στη ζωή, τον τρόπο μαθητείας ή την κοινωνική τους θέση. Κατά κανόνα, τα λαογραφικά έργα που αναφέρουν τους βιολάρηδες επισημαίνουν απλώς την παρουσία τους κατά τις τελετουργίες του πολυήμερου κυπριακού γάμου,[15] από το ράψιμο του νυφικού κρεβατιού το Σάββατο

13. Αν και εδώ μένω κυρίως στην ελληνική βιβλιογραφία, πηγές έμπνευσης αποτέλεσαν επίσης τα έργα του Alessandro Portelli *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, SUNY Press, Άλμπανι, Νέα Υόρκη 1991· *They Say in Harlan County: An Oral History*, Oxford University Press, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη 2010· και *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, University of Wisconsin Press, Μάντισον, Γουισκόνσιν 1997, καθώς και το βιβλίο του Paul Thompson *The Edwardians*, Routledge, Λονδίνο 1992 [1975].

14. Πέραν της συλλογής του Καλλίνικου (1951) που αναφέρθηκε πιο πάνω, κυπριακή μουσική κατέγραψαν επίσης ο Σώζος Τομπόλης, ο Γεώργιος Αβέρωφ, ο Στέλιος Παπαδόπουλος κ.ά. Για τον Αβέρωφ, βλ. λεπτομερή παράγραφο πιο κάτω. Βλ. επίσης Σώζος Τομπόλης, *Κυπριακοί ρυθμοί και μελωδίες*, χ.ό., Λευκωσία 1966 και *Δημοτικά τραγούδια και χοροί της Κύπρου. Traditional Cyprian* [sic] *Songs and Dances* (δίγλωσση έκδοση), χ.ό., Λευκωσία 1980· και Στέλιος Παπαδόπουλος, *Παραδοσιακά τραγούδια και χοροί της Κύπρου*, Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου, Λευκωσία 1993. Με εξαίρεση τους Αβέρωφ και Παπαδόπουλο, δύο βιολιστές, οι άλλες συλλογές επικεντρώνονται ως επί το πλείστον σε τραγούδια παρά σε χορούς/οργανικά κομμάτια. Μεταγραφές κυπριακών τραγουδιών περιλαμβάνει επίσης η συλλογή της Ακαδημίας Αθηνών *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Εκλογή. Τόμος Γ΄ (Μουσική Εκλογή)*, επιμ. Γ. Κ. Σπυριδάκης και Σπ. Δ. Περιστέρης, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1968. Εδώ αναφέρομαι αποκλειστικά σε μεταγραφές μουσικής και όχι απλώς στίχων· οι τελευταίες είναι σαφώς περισσότερες.

15. Βλ. «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

πριν από το στεφάνωμα, μέχρι και την τελευταία διασκέδαση πριν από την αναχώρησή τους από το χωριό των νεονύμφων, την ακόλουθη Τρίτη ή Τετάρτη.[16]

Εξαίρεση στον κανόνα αποτελούν δύο βιβλία του Γεώργιου Αβέρωφ (1913–90).[17] Γιος βιολάρη ο ίδιος, ο Αβέρωφ σπούδασε και δίδαξε κλασικό βιολί, αλλά ταυτόχρονα ακολούθησε και το επάγγελμα του πατέρα του, παίζοντας σε γάμους και διασκεδάσεις, προκειμένου να συντηρεί τον εαυτό του ενόσω φοιτούσε στο Παγκύπριο Γυμνάσιο και αργότερα στο Παγκύπριο Διδασκαλείο. Εργάστηκε αρχικά ως δάσκαλος, ενώ στη συνέχεια δίδαξε ως καθηγητής μουσικής στην Αγγλική Σχολή Λευκωσίας και την Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου. Συνεργάστηκε με το ραδιόφωνο και την τηλεόραση του ΡΙΚ για σειρά προγραμμάτων με επίκεντρο την παραδοσιακή μουσική της Κύπρου,[18] ενώ μέχρι το τέλος της ζωής του συνόδευε ως βιολάρης συγκροτήματα παραδοσιακού χορού.

Έχοντας στη διάθεσή του τα όσα βίωσε ως παιδί δίπλα

16. Βλ., για παράδειγμα, Ξενοφών Φαρμακίδης, *Κυπριακή λαογραφία*, Τύποις Χρ. Γ. Σταυρινίδου, Λεμεσός 1938, σσ. 134, 140–41· Τεύκρος Ανθίας, *Η ζωντανή Κύπρος. Λαογραφικά θέματα*, Anthias Publications, Λονδίνο 1963 [1944], σ. 48 (εδώ σύντομη αναφορά στα πανηγύρια) και σσ. 60–86· Γ. Χ. Παπαχαραλάμπους, *Κυπριακά ήθη και έθιμα*, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία 1965, σσ. 103, 136–37· και Κωνσταντίνος Γ. Γιαγκουλλής, *Κυπριακά ήθη και έθιμα του κύκλου της ανθρώπινης ζωής, του εορτολογίου και των μηνών, με στοιχεία γεωργικής λαογραφίας*, χ.ό., Λευκωσία 2008, σσ. 20–36.

17. Βλ. Γεώργιος Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία 1989 και *Ο κυπριακός γάμος: Εθνογραφική μελέτη*, χ.ό., Λευκωσία 1986. Μέρη του βιβλίου *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου* πρωτοκυκλοφόρησαν το 1978, στο βιβλίο *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί*, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία.

18. Ο ίδιος αναφέρει ότι όσα περιλαμβάνονται στο βιβλίο του *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου* «έχουν ηχογραφηθή [sic] από το Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου και έχουν μεταδοθή σε εικοσιδύο δεκαπεντάλεπτες εβδομαδιαίες εκπομπές, με εκτέλεση στο βιολί από μένα και με διάφορους συνεργάτες στο λαούτο και στο τραγούδι» (*στο ίδιο*, σ. XXVI).

στον βιολάρη πατέρα του, τη δική του γνώση και εμπειρία από γάμους, πανηγύρια και άλλες διασκεδάσεις, και συνδυάζοντας όλα αυτά με τις ακαδημαϊκές του γνώσεις, ο Αβέρωφ μάς κληροδότησε δύο βιβλία που, χωρίς να επικεντρώνονται στους βιολάρηδες, εντούτοις μας παρέχουν πλήθος πληροφοριών για την τέχνη και τη ζωή τους: *Ο κυπριακός γάμος: Εθνογραφική μελέτη* (1986) και *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου* (1989). Στα δύο αυτά βιβλία επανέρχεται συχνά το κείμενο που ακολουθεί. Επίσης, στα γραφόμενα του Αβέρωφ, και ειδικά στο εισαγωγικό του σημείωμα με τίτλο «Η κυπριακή λαϊκή μουσική και οι παλιοί "βιολάρηδες"»,[19] στηρίζεται μέρος της λίστας με ονόματα βιολάρηδων και λαουτάρηδων των τελευταίων 180 σχεδόν χρόνων, που περιλαμβάνεται στο παράρτημα του βιβλίου.[20]

Δίνοντας την ευκαιρία στους βιολάρηδες να πουν για πρώτη φορά οι ίδιοι την ιστορία τους, με τα δικά τους λόγια, το βιβλίο αυτό ανατρέπει μια χρονίζουσα παραδοξότητα: οι μουσικοί αυτοί που έδιναν το τέμπο και τη φωνή τους σε τελετές και μυστήρια, παρότι αναντικατάστατοι στην κοινωνική ζωή της Κύπρου για μισό και πλέον αιώνα, είχαν μέχρι σήμερα καταδικαστεί σε ιστορική αφωνία. *Ο Κύπριος Βιολάρης* σκοπεύει να δώσει βήμα σ' αυτό ακριβώς το πολυδιάστατο και πολυφωνικό κομμάτι της Κύπρου.

* * *

Στην τηλεόραση του ΡΙΚ, ο Αβέρωφ συνεργάστηκε για την παραγωγή του προγράμματος *Μουσική και χοροί της Κύπρου* (1973–74).

19. *Στο ίδιο*, σσ. 1–5. Ο Αβέρωφ αναφέρει – το 1989 – ότι η λίστα του καλύπτει «μιαν περίοδο 150 χρόνων, από το 1835 μέχρι το 1985, οπότε όλοι, ο ένας μετά τον άλλο εγκατέλειψαν τα εγκόσμια» (σ. 3).

20. Επιπλέον πληροφορίες σχετικά με τους βιολάρηδες και τη μαθητεία τους ο Αβέρωφ παραθέτει και στο εισαγωγικό μέρος «Διατήρηση και διάδοση» (*στο ίδιο*, σσ. 21–25).

Ποιοι είναι, όμως, οι βιολάρηδες και πώς βρέθηκαν στο επίκεντρο ενός βιβλίου; Αν και ο όρος «βιολάρηδες» σημαίνει, αυστηρά, τους εκτελεστές βιολιού – τους βιολιστές, βιολάτορες ή βιολιτζήδες, όπως λέγονται στην Ελλάδα – στην Κύπρο ο όρος αυτός αναφέρεται συχνά, αν όχι συνήθως, στο βιολί και το λαούτο *ως σύνολο*.[21] Οι βιολάρηδες της Κύπρου αποτελούν, δηλαδή, το αντίστοιχο της ζυγιάς που συναντούμε σε πολλά ελληνικά νησιά, αν και ο τελευταίος αυτός όρος δεν χρησιμοποιείται στην Κύπρο ούτε από το κοινό, αλλά ούτε και από τους ίδιους τους βιολάρηδες, με τρόπο αυτοπροσδιοριστικό. Επιπρόσθετα, ο όρος «βιολάρηδες» μπορεί ν' αναφέρεται σε σύνολο που περιλαμβάνει, εκτός από το βιολί και το λαούτο, και την ταμπουτζιά (κρουστό όργανο, για το οποίο περισσότερα πιο κάτω) ή και στους παραδοσιακούς μουσικούς της Κύπρου γενικά, ως κατηγορία (π.χ. «έννα παίξουν οι φκιολάρηες τωρά»· στους «φκιολάρηες» μπορεί να περιλαμβάνονται και μουσικοί άλλων οργάνων).

Οι μουσικοί αυτοί ήταν, εκτός από οργανοπαίκτες, και τραγουδιστές. Αναλόγως της συνεννόησης μεταξύ των δύο μελών του συνόλου, αλλά και της τραγουδιστικής ικανότητας του καθενός, μπορούσε να τραγουδά είτε ο βιολάρης είτε ο λαουτάρης. Ο λαουτάρης είχε το πλεονέκτημα να μπορεί να τραγουδά καθόλη τη διάρκεια της εκτέλεσης, αφού ο τρόπος εκτέλεσης του λαούτου δεν εμπόδιζε την παραγωγή της φωνής. Παρόλ' αυτά, πολλοί βιολάρηδες επίσης τραγου-

21. Πρβλ. αντίστοιχη συζήτηση για «τα κλαρίνα» ως σύνολο, στο βιβλίο της Μαζαράκη *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*: «Σε πολλά μέρη, δίπλα στη λέξη *κουμπανία*, σώζονται ως σήμερα κι άλλες ονομασίες. Στην Ήπειρο, στην περιοχή Γρεβενών, στη Ρούμελη, στη Στερεά, στην Πελοπόννησο, χαρακτηρίζουν το μουσικό συγκρότημα και με το *μια παρέα όργανα* ή *τα όργανα*. Αλλού πάλι λένε *τα κλαρίνα* [Στερεά, Πελοπόννησος] ή *τα βιολιά* [Πελοπόννησος]» (*στο ίδιο*, σσ. 21–22· έμφαση στο πρωτότυπο). Η Μαζαράκη δίνει κι άλλες ονομασίες στη συνέχεια της ίδιας παραγράφου.

δούσαν. Το να μπορεί κανείς να τραγουδά κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης του οργάνου θεωρούνταν, μάλιστα, πλεονέκτημα (βλ. «Ποιότητα»). Όταν οι βιολάρηδες ήταν και τραγουδιστές, συχνά δεν έπαιζαν τη μελωδία στο βιολί ενόσω τραγουδούσαν.[22]

Η λέξη «βιολάρης» που χρησιμοποιείται εδώ είναι, για την ακρίβεια, η μεταφορά, στην κοινή ελληνική, της κυπριακής λέξης «βκιολάρης». Ανάλογα με την περιοχή από την οποία κατάγεται ή διαμένει κανείς στην Κύπρο, η προφορά της συγκεκριμένης λέξης μπορεί να είναι «φκιολάρης» (νότια και δυτική Κύπρος), «θκιολάρης» (νότια και ανατολική Κύπρος), «πκιολάρης» (βορειοανατολική Κύπρος· Κοκκινοχώρια και χερσόνησος της Καρπασίας), «δκιολάρης» (Αραδίππου) ή «κιολάρης» (το τελευταίο συνυπάρχει με τις υπόλοιπες μορφές της λέξης σε όλες τις περιοχές· βλ. και τον χάρτη στο τέλος του βιβλίου). Ο πληθυντικός της λέξης είναι, αντίστοιχα, «φκιολάρη[δ]ες», «θκιολάρη[δ]ες», «πκιολάρη[δ]ες», «δκιολάρη[δ]ες» ή «κιολάρη[δ]ες». Η τέχνη του να παίζει κανείς βιολί είναι η «βκιολαριτξή» (ή «φκιολαριτξή» κ.λπ.).

Υπάρχουν, φυσικά, και εξαιρέσεις στο πώς προφέρεται η λέξη σε κάθε περιοχή, αλλά και παραλλαγές στην προφορά της, που οφείλονται στην ευρεία επιρροή της μιας περιοχής στην άλλη, ιδιαίτερα μετά τα μέσα του εικοστού αιώνα και την εξομάλυνση της κυπριακής ελληνικής, λόγω αρχικά του ραδιοφώνου και αργότερα της τηλεόρασης, αλλά και της θεσμοθέτησης της υποχρεωτικής εκπαίδευσης.[23] Μετά την εισβολή

22. Εκτός από τους βιολάρηδες, τραγουδούσαν επίσης οι παρευρισκόμενοι στις διασκεδάσεις, όταν και όπου ήθελαν. Αυτό ίσχυε ιδιαιτέρως στην περίπτωση των αυτοσχέδιων διστίχων, που μπορούσαν να εφαρμοστούν σε μια πληθώρα παραδοσιακών μελωδιών.

23. Για περισσότερα για την κυπριακή διάλεκτο και τις αλλαγές που έχει υποστεί τις τελευταίες δεκαετίες, βλ. Stavroula Tsiplakou, Spyros Armostis και Dimitris Evripidou, «Coherence "in the mix"? Coherence in the face of

του 1974 η εξομάλυνση αυτή προχώρησε ακόμα πιο ραγδαία (θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ίσως και βίαια), εξαιτίας της πρόσμιξης εκτοπισμένων κατοίκων από το βόρειο τμήμα του νησιού σε προσφυγικούς οικισμούς νότια της πράσινης γραμμής. Δεδομένης, πάντως, της γλωσσικής αυτής εξομάλυνσης και της κυριαρχίας της προφοράς των μεγαλύτερων αστικών κέντρων, η νεότερη γενιά Κυπρίων προφέρει, κατά κανόνα, τη λέξη αυτή ως «φκιολάρης».

Με εξαίρεση τις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις όπου τηρείται ο τρόπος ομιλίας του κάθε μουσικού (βλ. «Τέταρτος» πιο κάτω), στο βιβλίο αυτό, όπου η λέξη προκύπτει ως μέρος κειμένου στην κοινή ελληνική, χρησιμοποιείται η γραφή «βιολάρης». Αυτό έγινε αφενός επειδή η συγκεκριμένη λέξη χρησιμοποιείται ευρέως σε λαογραφικά και μουσικολογικά κείμενα για να αναφερθεί στους μουσικούς που πραγματεύεται το βιβλίο και είναι πια αποδεχτή και αναγνωρίσιμη[24] και αφετέρου επειδή οι ίδιοι οι μουσικοί τη χρησιμοποιούν όταν θέλουν να αναφερθούν στον εαυτό τους/τους συναδέλφους τους κάνοντας χρήση της κοινής ελληνικής.[25] Επιπλέον, αρκετοί από τους μουσικούς του βιβλίου, όπως θα διαφανεί και πιο κάτω,

---

language shift in Cypriot Greek», *Lingua*, τ. 172–173 (2016), σσ. 10–25. Βλ. επίσης Stavroula Tsiplakou, «How mixed is a "mixed" system? The case of the Cypriot Greek *koine*», *Linguistic Variation*, τ. 14 (2014), σσ. 161–78. Η γλωσσολόγος Σταυρούλα Τσιπλάκου δίνει τους δικούς της λόγους για την εξομάλυνση («levelling») της κυπριακής ελληνικής στη σελίδα 85 του εξής: Matthias Kappler και Stavroula Tsiplakou, «Two Cypriot *koinai*? Structural and sociolinguistic considerations», *Mediterranean Language Review*, τ. 25 (2018), σσ. 75–96. Παρόμοιο φαινόμενο εξομάλυνσης παρατηρείται και στην κυπριακή τουρκική, σύμφωνα με τον Kappler.

24. Βλ., για παράδειγμα, τις βιβλιογραφικές αναφορές στην υποσ. 16 πιο πάνω.

25. Βλ., ενδεικτικά, τις σχετικές αναφορές στις αφηγήσεις των Βυρωνή Γεωργίου, Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη, Ηλία Γεωργίου Βιολάρη, Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη και Σάββα Λάμπρου.

έχουν υιοθετήσει τη συγκεκριμένη γραφή και προφορά της λέξης ως επίθετο.

Ο εκτελεστής του λαούτου είναι γνωστός στην Κύπρο ως «λαουτάρης» (πληθυντικός «λαουτάρη[δ]ες»). Η κατάληξη «–άρης» στην κυπριακή ελληνική δεικνύει επάγγελμα και αυτό ακριβώς δείχνουν και οι λέξεις «βιολάρης» και «λαουτάρης»,[26] αφού οι μουσικοί αυτοί ήταν μέλη μιας ξεχωριστής επαγγελματικής τάξης.

Με τον όρο «επαγγελματική τάξη» εδώ δεν αναφέρομαι στην έννοια της μεσαιωνικής συντεχνίας ή του μεταγενέστερου συνδικάτου, αφού οι βιολάρηδες των δεκαετιών με τις οποίες καταπιάνεται το βιβλίο δεν ήταν οργανωμένοι με αντίστοιχο τρόπο (βλ., όμως, και παρακάτω). Ο όρος στο παρόν κείμενο χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια ομάδα ανθρώπων που πρόσφερε, έναντι αμοιβής, μια συγκεκριμένη υπηρεσία που αναγνώριζε η υπόλοιπη κοινωνία και που είχε κάποια κοινά, ευρέως αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά (π.χ. τον τρόπο – σωστότερα τους τρόπους – μαθητείας, τα μέρη εκτέλεσης του επαγγέλματος, τον τρόπο πληρωμής κ.λπ.).

Κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας (1571–1878), όμως, και δη στις πόλεις, φαίνεται ότι οι μουσικοί ανήκαν όντως σε κάποιου τύπου συντεχνία, την οργανωτική δομή που ήταν γνωστή ως «ισνάφι» (από το τουρκικό *esnaf*· το σημερινό «σινάφι»). Ισνάφια υπήρχαν για όλες ουσιαστικά τις ειδικότητες μαστόρων, σύμφωνα με το οθωμανικό σύστημα οργάνωσης επαγγελματιών, και μόνο όσοι είχαν άδεια από το ισνάφι τους μπορούσαν να εξασκήσουν την τέχνη τους νόμιμα.

Σύμφωνα με τον ιστορικό Κώστα Κύρρη, όπως οι υπόλοι-

26. Πρβλ. και τις λέξεις ποιητάρης (ο επαγγελματίας δημιουργός και εκτελεστής μακροσκελών ποιημάτων), παγωτάρης (παγωτατζής), σκαρπάρης (παπουτσής), κατσελλάρης (αγελαδοτρόφος), καμπλάρης (καμπλιέρης), λαστιχάρης (αυτός που επιδιορθώνει ή αλλάζει λάστιχα), πεζινάρης (ο ιδιοκτήτης πρατηρίου βενζίνης), περβολάρης κ.ο.κ.

ποι επαγγελματίες, έτσι και οι μαθητευόμενοι μουσικοί έπρεπε να περάσουν από ειδική επιτροπή, προκειμένου να γίνουν δεχτοί στο ισνάφι τους και να λάβουν, επομένως, άδεια εξασκήσεως επαγγέλματος. Για τον λόγο αυτό, έπρεπε προηγουμένως να μάθουν να παίζουν ένα κομμάτι που ήταν γνωστό ως «μαστοράντζα».

> Η *μαστοράντζα* ήταν ένα πολύ δύσκολο κομμάτι που ο μαθητευόμενος βιολιστής[27] εκτελούσε μπροστά από μια επιτροπή μαστόρων βιολιστών *(μάστροι)*, οι οποίοι ήταν οργανωμένοι σε κάποιου τύπου «συντεχνία» *(ισνάφιν)*. Μόνο μετά την επιτυχή εκτέλεση του κομματιού αυτού είχε ο υποψήφιος το δικαίωμα να ενταχθεί στη «συντεχνία» τους.[28]

Τα ισνάφια φαίνεται ότι είχαν ήδη αρχίσει να παρακμάζουν στην Κύπρο από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα,[29] αν και ορισμένοι κανόνες ή απαγορεύσεις που τα αφορούσαν ήταν ακόμα σε ισχύ πολλές δεκαετίες αργότερα.[30] Το ίδιο το γεγονός ότι το 1968, όταν ο Κύρρης έγραφε το άρθρο του, «μεταξύ των χωρικών βιολιστών» μπορούσε κανείς ακόμα να συναντήσει

---

27. Στο πρωτότυπο κείμενο η λέξη είναι «violinist» και όχι «fiddler», εξού και εδώ τη μεταφράζω ως «βιολιστής» αντί «βιολάρης». Η έκφραση «μαστόρων βιολιστών», στην επόμενη γραμμή του παραθέματος, εμφανίζεται ως «master violinists» στο πρωτότυπο.

28. Costas Kyrris, «Σταράτορος=[Πρωτοσ]τράτωρ, or strator: A military institution in XVth century Cyprus», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ. ΛΓ΄ (1968), σ. 123. Οι λέξεις «μαστοράντζα», «μάστροι» και «ισνάφιν» εμφανίζονται στα Ελληνικά με πλαγιογράμματα, οι δύο τελευταίες εντός παρενθέσεων, και στο πρωτότυπο. Ο Κύρρης συζητά τη λέξη «μαστοράντζα» στο πλαίσιο της διερεύνησης του ιστορικού του όρου «μάστρος».

29. Βλ. Rolandos Katsiaounis, *Labour, Society and Politics in Cyprus During the Second Half of the Nineteenth Century*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία 1996, σ. 46.

30. Σύμφωνα με την Αγνή Μιχαηλίδη, για παράδειγμα, «[μ]ερικά επαγγέλματα διατήρησαν ως τα χρόνια μας [δεκαετία 1970] τον ιδιαίτερό τους δρόμο, χωρίς να τολμά κανένας, που δεν ανήκε στο "ισνάφι", ν' ανοίξη [sic] εκεί μαγαζί». Βλ. *Χώρα, η παλιά Λευκωσία*, χ.ό., Λευκωσία 1977, σ. 155.

τη «σπάνια» λέξη «μαστοράντζα», δείχνει ότι κάποια ίχνη του παλιού συστήματος των ισναφιών ακόμα επιβίωναν.[31]

Πάντως, στο χρονικό πλαίσιο που εξετάζει το βιβλίο, οι βιολάρηδες που είχαν διεκπεραιώσει τη μαθητεία τους και έπαιζαν σε γάμους και πανηγύρια αντιμετωπίζονταν ως επαγγελματίες, με τον ίδιο τρόπο που αντιμετωπίζονταν και άτομα προερχόμενα από διαφορετικούς επαγγελματικούς τομείς (π.χ. χτίστες, μαραγκοί, παπουτσήδες κ.λπ.). Αυτό μαρτυρά η προσφώνηση «μάστρε», την οποία χάριζαν στους βιολάρηδες οι συμπολίτες τους, όπως ακριβώς έκαναν και με άλλους επαγγελματίες. Ως «μάστρος» αναγνωριζόταν κάθε τεχνίτης που θεωρούνταν φτασμένος στο επάγγελμά του, ανεξαρτήτως της τέχνης που εξασκούσε (βλ. «Κοινωνική θέση»).

Αναζητώντας το ιστορικό της λέξης «μάστρος», και αφού αναφέρει ότι ο όρος προέρχεται από το λατινικό «magister», ο Κώστας Κύρρης σημειώνει: «Κατά τα ρωμαϊκά και βυζαντινά χρόνια [ο όρος] "*magister*" χρησιμοποιούνταν σε διάφορους συνδυασμούς, για να δηλώσει είτε στρατιωτικό είτε διοικητικό αξιωματούχο, ή την υψηλή αρχή, τον ηγέτη, τον αρχηγό.»[32] Στην Κύπρο, συνεχίζει ο Κύρρης, ο όρος κατά την περίοδο των Λουζινιάν (1192–1489) αποδιδόταν «σε μέλη της αστικής τάξης [...] ή σε αξιωματούχους του παλατιού», κάποιοι εκ των οποίων ήταν τεχνίτες.[33] Σ' αυτούς τους τεχνίτες, λοιπόν, ανήκαν αργότερα και οι βιολάρηδες του βιβλίου.

Στην κυπριακή διάλεκτο της τουρκικής, η αντίστοιχη του «βιολάρη» λέξη είναι «kemaneci» (πληθυντικός «kemaneciler»· κεμανετζί/κεμανετζιλέρ). Πολλοί βιολάρηδες, τόσο στην ελληνοκυπριακή, όσο και στην τουρκοκυπριακή κοινότητα, υιοθέτησαν τη λέξη που χαρακτηρίζει το επάγγελμά τους ως

31. Kyrris, «Σταράτορος», σ. 123.
32. *Στο ίδιο*, σ. 120.
33. *Στο ίδιο*, σσ. 122–23.

επώνυμο, όπως φαίνεται και στις αφηγήσεις που ακολουθούν· δηλαδή Βιολάρης ή Kemaneci.[34] Το επίθετο Λαουτάρης επίσης υπάρχει στην Κύπρο, αν και δεν απαντάται μεταξύ των μουσικών που περιλαμβάνει το βιβλίο.

Στις αρχές και τα μέσα του εικοστού αιώνα, περίοδο στην οποία επικεντρώνεται το βιβλίο αυτό, οι βιολάρηδες ήταν άντρες περιορισμένων οικονομικών πόρων, οι οποίοι απασχολούνταν σε γεωργικές εργασίες ή είχαν άλλα επαγγέλματα για τη μεγαλύτερη διάρκεια του χρόνου και που έπαιζαν μουσική όποτε υπήρχε ανάγκη για μουσικούς. Η «βκιολαριτζή» ήταν, δηλαδή, πρωτίστως επικουρικό επάγγελμα, το οποίο συνυπήρχε με το κυρίως επάγγελμα των μουσικών (για τους λόγους που συνέβαινε αυτό, βλ. «Πληρωμή»).

Η λέξη «άντρες» χρησιμοποιείται εδώ σκοπίμως· η επαγγελματική αυτή τάξη ήταν σχεδόν αποκλειστικά αντρική. Στην παραδοσιακή κυπριακή κοινωνία – όπως και σε πολλές άλλες μεσογειακές, και όχι μόνο, κοινωνίες – υπήρχε σαφής διάκριση μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου.[35] Ενώ οι άντρες μπορούσαν να παίζουν μουσική, να τραγουδούν και να χορεύουν χωρίς κανέναν περιορισμό τόσο ιδιωτικά όσο και δημόσια, οι γυναίκες μπορούσαν να εκτελούν μουσική ή να χορεύουν – μεταξύ τους, με τους συζύγους ή άλλους άντρες της οικογένειάς τους – μόνο στο σπίτι ή μπροστά από συγγενείς και πολύ στενούς φίλους (βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα»). Οι γυναίκες που εκτελούσαν μουσική εκτός του ιδιωτικού, οικογενειακού χώρου κατά κανόνα αντιμετωπίζονταν ως γυναίκες χαλαρών

34. Ο γνωστός Κύπριος τραγουδιστής Μιχάλης Βιολάρης αποτελεί ακριβώς τέτοιο παράδειγμα, αφού ο πατέρας του ήταν βιολάρης στο επάγγελμα.

35. Βλ., για παράδειγμα, τα κεφάλαια που περιλαμβάνονται στα εξής: Tullia Magrini (επιμ.), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, University of Chicago Press, Σικάγο 2003· και Hellier (επιμ.), *Women Singers in Global Contexts*.

ηθών ή και ανήθικες. Στην περίπτωση της Κύπρου, η αντίληψη αυτή άρχισε σιγά-σιγά να αλλάζει από τη δεκαετία του 1960 και μετά, αλλά ουσιαστικά άλλαξε μόνο μετά τα γεγονότα του 1974 και τη βίαιη κατάρρευση των κοινωνικών δομών που όριζαν τις σχέσεις στις παλαιότερες αγροτικές κοινωνίες.[36]

Παρόλ᾽ αυτά, αν και, γενικά, οι γυναίκες πριν από τη δεκαετία του 1960 δεν μπορούσαν να εκτελούν μουσική δημόσια, εξαίρεση γινόταν για τις γυναίκες εκείνες που, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, απέκλιναν από το γυναικείο στερεότυπο της εποχής. Για παράδειγμα, γυναίκες που είχαν μια κάποια αναπηρία (ήταν, φερ᾽ ειπείν, τυφλές), μπορούσαν να παίζουν ή να τραγουδούν δημόσια. Ο λόγος για την εξαίρεση αυτή ήταν απλός: όπως το θέτουν κάποιοι από τους μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς με τους οποίους συνομίλησα, και οι γυναίκες αυτές «έπρεπεν να ζήσουν» (βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα»). Άλλη μια εξαίρεση γινόταν για τις γυναίκες εκείνες που ήταν – και πάλι, σύμφωνα με τα λεγόμενα των γηραιότερων μουσικών – «αντρογεναίτζες». Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να περιγράψει γυναίκες των οποίων είτε η όψη είτε η συμπεριφορά διέφερε από το γυναικείο στερεότυπο της εποχής. Για παράδειγμα, γυναίκες που ήταν ιδιαιτέρως ψηλές ή/και με αδρά χαρακτηριστικά μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «αντρογεναίτζες», το ίδιο και γυναίκες οι οποίες μιλούσαν έντονα (δημόσια, όχι μόνο στο σπίτι), επέμεναν στη γνώμη τους, αντιμιλούσαν ή φώναζαν (και σε άντρες· και πάλι δημόσια) ή είχαν χοντρή φωνή. Δεδομένου ότι ο όρος «αντρογεναί-

36. Βλ. Demetriou, «Kyriakou Pelagia: The housewife/grandmother star of Cyprus». Σε σχέση με την επιτελεστικότητα του φύλου στην κυπριακή μουσική, και ιδιαίτερα στην ανταγωνιστική αυτοσχέδια ποίηση (τσιαττιστά), βλ. επίσης «Ερμηνεύοντας τα τσιαττιστά του παλιωμάτου», στο Νικολέττα Δημητρίου, *Τα τσιαττιστά του παλιωμάτου στον Κατακλυσμό Λάρνακας. Τόμος Β΄: 2000–2009*, Ίδρυμα Φοίβου Σταυρίδη – Αρχεία Λάρνακας, Λάρνακα 2019, σσ. i–lxxvii.

τξες» περιέγραφε με αρνητική χροιά μια κάποια διαφορετικότητα, χρησιμοποιούνταν από άλλους και όχι από τις ίδιες τις γυναίκες αυτοπροσδιοριστικά. Όπως φαίνεται από προφορικές μαρτυρίες, ως «αντρογεναίτξες» χαρακτηρίζονταν επίσης γυναίκες που σήμερα πιθανόν να προσδιορίζονταν ως λεσβίες, εφόσον ο τελευταίος αυτός όρος δεν υπήρχε στο λεξιλόγιο, πολλές φορές ούτε καν στη φαντασία, των Κυπρίων των αρχών ή των μέσων του εικοστού αιώνα.[37]

Στο αστικό περιβάλλον των κυπριακών πόλεων της αντίστοιχης περιόδου, οι γυναίκες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων όχι μόνο μπορούσαν, αλλά και ενθαρρύνονταν να μάθουν μουσική, ιδιαιτέρως πιάνο, αφού μια τέτοια ικανότητα «εθεωρείτο ένα επί πλέον προσόν για τις νεαρές επίδοξες νύμφες».[38] Κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα οι κυπριακές εφημερίδες φιλοξενούν διαφημίσεις για πώληση πιάνων, αλλά και για μαθήματα του οργάνου.[39] Στη Λάρνακα, νέες κοπέλες της πόλης διδάσκονταν πιάνο στη Σχολή Καλογραιών ήδη από το 1845.[40] Και πάλι, όμως, οι γυναίκες αυτές μπορούσαν να παίζουν πιάνο (σπανιότερα άλλο μουσικό

37. Το τελευταίο αυτό στοιχείο το στηρίζω σε προφορικές μαρτυρίες για ανύπαντρες γυναίκες, οι οποίες συγκατοικούσαν χωρίς να είναι συγγενείς. Για ένα συγκεκριμένο ζευγάρι γυναικών, το άτομο με το οποίο συνομίλησα μου είπε χαρακτηριστικά ότι ζούσαν «σαν το αντρόυνον». Για τις «αντρογεναίτξες», αλλά και γενικότερα για τη θέση των γυναικών και το θέμα του φύλου στην κυπριακή παραδοσιακή μουσική, βλ. και την προηγούμενη υποσημείωση. Οι αντρογεναίτξες της Κύπρου δεν έχουν καμία σχέση με τις «ορκισμένες παρθένους» της Αλβανίας ή άλλων βαλκανικών χωρών. Σε αντίθεση με τις τελευταίες, στην Κύπρο οι γυναίκες αυτές εξακολουθούσαν να ζουν – και να αναγνωρίζονται κοινωνικά – ως γυναίκες.

38. Αγνή Μιχαηλίδη, *Λεμεσός, η παλιά πολιτεία*, χ.ό., Λευκωσία 2000 [1981], σ. 192.

39. Βλ. Anastasia Hasikou, «The emergence of European music», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, σσ. 103–28.

40. Βλ. Αγνή Μιχαηλίδη, *Λάρνακα, η παλιά Σκάλα*, χ.ό., Λευκωσία 1983 [1974], σ. 106.

όργανο) μόνο ιδιωτικά, σε μικρές οικογενειακές και φιλικές συνάξεις, και σίγουρα όχι επαγγελματικά, ενώπιον ακροατηρίου. Ακόμα και αυτό, όμως, αρχικά ήταν δυνατό μόνο στη Λάρνακα, όπου, σύμφωνα με την Αγνή Μιχαηλίδη, «η κοινωνία ήταν αρκετά καλλιεργημένη». «Στην καλή, να πούμε, κοινωνία των άλλων κυπριακών πόλεων της ίδιας εποχής ήταν αδιανόητο μια νέα κοπέλλα να τραγουδήση μπροστά σε κόσμο και σε φιλική ακόμα συγκέντρωσι [sic].»[41] Στα χωριά της κυπριακής υπαίθρου, όπως θα δούμε αργότερα, ακόμα και η διασκέδαση του γάμου γινόταν, σε πολλές περιπτώσεις, χωριστά για τα δύο φύλα (βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα», αλλά και πληροφορίες στις αφηγήσεις των μουσικών).

Στο ενδιάμεσο των δύο – δηλαδή της πλήρους απαγόρευσης των γυναικών να παίζουν μουσική και να τραγουδούν δημόσια και της εκμάθησης δυτικών μουσικών οργάνων για εύπορες «επίδοξες νύμφες» – βρισκόταν μια άλλη, μικρή κατηγορία γυναικών μουσικών: αυτών που ζούσαν μεν σε αστικό περιβάλλον, δεν ήταν, δε, πλούσιες. Οι γυναίκες αυτές συχνά ήταν κόρες μουσικών και έπαιζαν, μαζί με τον πατέρα ή και με άλλα μέλη της οικογένειάς τους, σε κέντρα διασκέδασης ή καφενεία της εποχής για τα προς το ζην. Τέτοιες περιπτώσεις ήταν, για παράδειγμα, αυτές της πιανίστριας Έλλης Σολομωνίδου (κατόπιν Θεοχαρίδου), κόρης του γνωστότατου βιολιστή Γιάννη Σολομωνίδη (για τον οποίο περισσότερα πιο κάτω), και της βιολίστριας Μάγδας Χιονά (κατόπιν Ηγουμενίδου), κόρης του Αντώνη Χιονά, που έπαιζε κλαρίνο και τσουμπούς (βλ. πιο κάτω· βλ. επίσης εικ. 21). Και οι δύο αυτοί μουσικοί της παλιάς Λευκωσίας – ο πρώτος γνωστότατος, με σημερινούς όρους «σταρ» της εποχής, ο δεύτερος πιο ταπεινός – ηγούνταν της οικογενειακής τους ορχήστρας μεταξύ των δεκαετιών 1930 και 1960. Εξαιτίας του ότι οι κόρες τους εμφανίζονταν δημόσια

41. *Στο ίδιο*, σ. 133.

μόνο με μέλη της οικογένειάς τους, τους δινόταν η «κοινωνική άδεια» να παίζουν μουσική χωρίς να κατακρίνονται.[42]

* * *

Το πότε έφτασε το βιολί στην Κύπρο δεν το γνωρίζουμε με ακρίβεια. Ξέρουμε ότι ευρωπαϊκά όργανα υπήρχαν ήδη στο νησί κατά τη Φραγκοκρατία (1192–1489), όταν στην αυλή των Λουζινιάν αναπτύχθηκαν ιδιαιτέρως ορισμένα είδη μουσικής που ήταν τότε γνωστά στην Ευρώπη.[43] Σε σχέση με την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας, ο Ιταλός Τζιοβάνι Μαρίτι, που έζησε στην Κύπρο ως προξενικός ακόλουθος από το 1760 ως το 1767, γράφει ότι όταν οι πρόξενοι ξένων χωρών επισκέπτονταν τον πασά, ο ξένος γινόταν δεχτός από ένα μουσικό σύνολο που περιλάμβανε «τύμπανα, κύμβαλα, όμποε, πνευστά από καλάμι, τρομπέτες, κυνηγετικά κόρνα και ψαλτήρια».[44]

---

42. Βλ. και Νικολέττα Δημητρίου και Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, «"Ξένη, άπροικη και μουσικός": Η ζωή της Μάγδας Χιονά-Ηγουμενίδου (1917–2017), μιας μουσικού από την παλιά Λευκωσία», άρθρο υπό δημοσίευση. Η Μάγδα Χιονά σταμάτησε να παίζει δημόσια γύρω στο 1942, όταν παντρεύτηκε τον Μιχάλη Ηγουμενίδη. Η Έλλη Θεοχαρίδου εξακολούθησε να παίζει μουσική με τον πατέρα της όσο εκείνος ήταν ενεργός. Βλ. εικ. 21.

43. Κληροδότημα της δυτικής μουσικής παράδοσης από την περίοδο αυτή αποτελεί μια συλλογή πολυφωνικών συνθέσεων γνωστή ως «Κώδικας του Τορίνο» (Codex Torino J.II.9) ή «Χειρόγραφο του Τορίνο». Βλ. Ursula Günter και L. Finscher (επιμ.), *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J.II.9. Report of the International Musicological Congress, Paphos 20–25 March, 1992*, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, Νοϊχάουζεν-Στουτγκάρδη 1995· και Richard Hoppin, «The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9», στο *Musica Disciplina*, τ. 11 (1957), σσ. 79–142. Για τη μουσική της περιόδου της Φραγκοκρατίας στην Κύπρο γενικά, βλ. Katy Romanou, «Cyprus, I. Art music; 1. Pre-1960. Under Eastern and Western governance», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022). Βλ. επίσης Jim Samson, «Introduction», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, σσ. 1–18, ιδιαιτέρως σσ. 6–12.

44. Βλ. Giovanni Mariti, *Travels in the Island of Cyprus*, μτφρ. Claude

Κατά τα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας ξέρουμε ακόμα ότι στους τεκέδες των Μεβλεβί ακούγονταν οι ήχοι του νέι και των κρουστών που συνόδευαν τις τελετές των δερβίσηδων,[45] κάτι που συνεχίστηκε μέχρι και τα μέσα του εικοστού αιώνα.[46]

Αν και είναι πιθανόν κάποιοι από τους προγόνους του σημερινού βιολιού να είχαν κάνει την εμφάνισή τους στην Κύπρο με τους Ευρωπαίους ή τους Οθωμανούς,[47] εντούτοις δεν έχουμε σαφείς ενδείξεις για το πότε πρωτοεμφανίστηκε το όργανο στο νησί, ούτε και (αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ) για το πότε ακριβώς μετατράπηκε από όργανο που έπαιζαν οι πλούσιοι ή οι ευγενείς σε όργανο που παιζόταν στα κυπριακά χωριά, σε γάμους και διασκεδάσεις. Πάντως, όταν το 1814 ο Σκωτσέζος στρατιωτικός, διπλωμάτης και περιηγητής Τζον Μακντόναλντ Κίνιρ βρέθηκε στην Κύπρο, σε δείπνο που παρέθεσε προς τιμήν του ο ζαπίτης (δηλαδή, με σημερινούς όρους, ο

Delaval Cobham, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1909, σ. 132. Στην αγγλική μετάφραση του Cobham, τα όργανα αποδίδονται ως εξής: «kettle drums, cymbals, oboes, reed-flutes, trumpets, hunting horns and psalteries». Υποθέτει κανείς ότι ο όρος «oboes» αναφέρεται σε όργανα τύπου ζουρνά και ο όρος «reed-flutes» σε όργανα τύπου νέι (για το τελευταίο, βλ. και την αμέσως επόμενη υποσημείωση). Το «ψαλτήρι» πιθανόν να είναι το κανονάκι. Σε κάθε περίπτωση, τα όργανα που αναφέρει ο Mariti παραπέμπουν στην οθωμανική ορχήστρα στρατιωτικής μουσικής γνωστής ως «μεχτέρ» (mehter). Βλ. και Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Βερολίνο 1996.

45. Mariti, *Travels in the Island of Cyprus*, σσ. 34–35. Στη μετάφραση του Cobham, τα νέι αναφέρονται ως «reed-flutes».

46. Βλ., για παράδειγμα, τις περιγραφές τελετών των δερβίσηδων στα εξής: Rupert Gunnis, *Historic Cyprus: A Guide to its Towns and Villages, Monasteries and Castles*, Methuen, Λονδίνο 1936, σσ. 44–46· και Harry Luke, *Cyprus: A Portrait and an Appreciation*, George G. Harrap & Co Ltd, Λονδίνο 1957, σσ. 142–47.

47. Όργανα που θυμίζουν τους σημερινούς τύπους του βιολιού, της βιόλας και του βιολοντσέλου πρωτοεμφανίστηκαν στην Ευρώπη, και συγκεκριμένα στην Ιταλία, τον 16ο αιώνα.

αστυνομικός διευθυντής) της Κερύνειας υπήρχαν και βιολιά:

> [Ο ζαπίτης] με διασκέδασε με άφθονο κρασί και με ένα κυπριακό κονσέρτο, αποτελούμενο από δύο τυφλούς βιολάρηδες, τους οποίους συνόδευε ένα αγόρι που τραγουδούσε και έπαιζε λαούτο.[48]

Περνώντας από τις γραπτές στις προφορικές μαρτυρίες, ο Γεώργιος Αβέρωφ καταθέτει ονόματα βιολάρηδων που, σύμφωνα με τους δικούς του υπολογισμούς, μας πάνε πίσω στο 1835.[49] Οι βιολάρηδες αυτοί, κάποιους από τους οποίους γνώριζε προσωπικά ο Αβέρωφ και κάποιους από τους οποίους γνώριζε ο πατέρας του, είναι ουσιαστικά οι προπάτορες της τέχνης των βιολάρηδων που συζητάμε εδώ.

Σε περιόδους εξαιρετικής ένδειας, επίσης προφορικές μαρτυρίες αποκαλύπτουν ότι στα χωριά γίνονταν γάμοι χωρίς βιολί και λαούτο, αλλά μόνο με το τύμπανο που είναι γνωστό στην Κύπρο ως «ταμπουτσιά» (ή ταμπουτσιά).[50] Η ταμπουτσιά είναι ένα είδος κόσκινου φτιαγμένου από ξύλινο τελάρο, πάνω στο οποίο τεντώνεται δέρμα ζώου. Σε αντίθεση με άλ-

---

48. Ο Κίνιρ χρησιμοποιεί τον όρο «fiddlers» (αντί «violinists»), εξού και η δική μου μετάφραση της λέξης ως «βιολάρηδες» αντί «βιολιστές». Όσο για το λαούτο, αυτό δεν ήταν απαραίτητα το όργανο που ονομάζουμε σήμερα λαούτο (βλ. και πιο κάτω). Το «κυπριακό κονσέρτο» εμφανίζεται στο πρωτότυπο ως «Cyprian concert». Βλ. John Macdonald Kinneir, *Journey through Asia Minor, Armenia, and Koordistan, in the Years 1813 and 1814*, John Murray, Λονδίνο 1818, σ. 193. Είμαι ευγνώμων στον Μιχάλη Τερλικκά για τη συγκεκριμένη βιβλιογραφική αναφορά.

49. Βλ. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σσ. 1–5.

50. Η πληροφορία αυτή στηρίζεται σε μαρτυρίες των Χαμπή Θεωρή, Βυρωνή Γεωργίου, Ηλία Γεωργίου Βιολάρη, Φικρέτ Αζίζ Αϊντενέρ, Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν. Βλ. επίσης τη φωτογραφία της Μάγκντα Όνεφαλς-Ρίχτερ «Σκηνή γάμου στο Ριζοκάρπασο», στην οποία απεικονίζεται βιολί με ταμπουτσιά, χωρίς την παρουσία λαούτου. Βλ. Magda Ohnefalsch-Richter, *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, Dietrich Reimer, Βερολίνο 1913, σ. 240.

λα είδη κόσκινου, η ταμπουτσιά δεν είναι διάτρητη· χρησιμοποιούνταν ως εργαλείο στο αλώνισμα (για τη μεταφορά ή το «παρανέμισμα», δηλαδή το λίχνισμα, σιτηρών), ως σκεύος στο οποίο οι νοικοκυρές καθάριζαν τα όσπρια που θα μαγείρευαν ή για άλλες, παρόμοιες ασχολίες. Ως εργαλείο δουλειάς ή σκεύος κουζίνας, η ταμπουτσιά υπήρχε σε κάθε σπίτι, ακόμα και στο πιο φτωχό, ήταν, λοιπόν, εύκολο να περάσει από οικιακή χρήση σε χρήση ως κρουστό όργανο. Αργότερα, όταν οι ταμπουτσιές φτιάχνονταν ως μουσικά όργανα επί τούτω, οι τεχνίτες πολλές φορές διακοσμούσαν το δέρμα με πολύχρωμα σχέδια (βλ. εικ. 1). Το όργανο παιζόταν, και παίζεται ακόμα, είτε με μικρά ξυλάκια (τα λεγόμενα «ξυλούθκια» ή «βιτσού[δ]ες») είτε με ξύλινες κουτάλες είτε με γυμνά χέρια. Ο εκτελεστής του οργάνου είναι γνωστός ως «ταμπουτσιάρης». Καμιά φορά την ταμπουτσιά μπορούσε να συνοδεύει το πιθκιαύλι, το κυπριακό σουραύλι δηλαδή, όργανο που ήταν «δωρεάν», αφού ο καθένας μπορούσε να το φτιάξει από υλικά που έβρισκε άφθονα στη φύση: καλάμι για το κυρίως σώμα του οργάνου και πικροδάφνη (αροδάφνη στα Κυπριακά) για το στόμιο, γνωστό ως «πίννα». Όπως συμβαίνει και με το σουραύλι σε πολλά μέρη της Ελλάδας, έτσι και στην Κύπρο το πιθκιαύλι σχετίζεται πρωτίστως με τους βοσκούς.[51]

Εκτός από την ταμπουτσιά, άλλο γνωστό κρουστό όργανο ήταν το ταμπουλέκκι (τουμπερλέκι). Παλαιότερα το όργανο αυτό κατασκευαζόταν από πηλό (σώμα οργάνου), πάνω στον οποίο τεντωνόταν δέρμα ζώου. Το ταμπουλέκκι φαίνεται να παιζόταν πρωτίστως από Τουρκοκύπριους μουσικούς (βλ. και πιο κάτω)· ο εκτελεστής του οργάνου ήταν γνωστός

51. Σχετικά με τα όργανα της κυπριακής μουσικής, βλ. Nicoletta Demetriou, «Cyprus, II: Traditional music; 2: Music» και «3: Instruments», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

ως «ταμπουλεχτζής» ή «ταμπούκκατζης», με την ευρύτερη έννοια αυτού που παίζει κρουστά (η λέξη «ταμπούκκα» χρησιμοποιείται ως συνώνυμο της ταμπουτσιάς).[52]

Όσο για το λαούτο, ούτε και για το όργανο αυτό γνωρίζουμε πότε ακριβώς έφτασε στην Κύπρο. Κάποιοι από τους περιηγητές που αναφέρουν το βιολί, για παράδειγμα ο Τζον Μακντόναλντ Κίνιρ ή η Μάγκντα Όνεφαλς-Ρίχτερ, αναφέρουν και το λαούτο, αλλά οι αναφορές αυτές δεν μας πάνε πριν από τον 19ο αιώνα (στην περίπτωση του πρώτου) ή τις αρχές του εικοστού (στην περίπτωση της δεύτερης).[53] Ειδικά σε ό,τι αφορά τον Κίνιρ – που ήταν μόνο περαστικός από την Κύπρο, σε αντίθεση με την Όνεφαλς-Ρίχτερ που έζησε στο νησί – δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν το όργανο που ο ίδιος αναφέρει ως λαούτο είναι αυτό που και σήμερα ονομάζουμε λαούτο ή αν ήταν άλλο λαουτοειδές όργανο (π.χ. ταμπουράς ή ούτι), το οποίο ο ίδιος ονόμασε λαούτο βασισμένος στα δικά του βιώματα ή τις δικές του, εγκυκλοπαιδικές γνώσεις. Στη βιβλιογραφία βρίσκουμε επίσης αναφορές στο λαούτο σε σχέση με τις περιόδους της φράγκικης και ενετικής κυριαρχίας (1192–1571).[54] Αυτές, όμως, αφορούν το μεσαιωνικό λαούτο

52. Πρόσφατες προφορικές μαρτυρίες από το ελληνόφωνο τουρκοκυπριακό χωριό Λουρουτζίνα επιβεβαιώνουν τη χρήση τόσο του ταμπουλεκκιού, όσο και της λέξης «ταμπούκκατζης» για να περιγράψει τον εκτελεστή του. Βλ. και την αφήγηση του Ηλία Γεωργίου Βιολάρη για τη χρήση της λέξης «ταμπούκκα» ως συνώνυμο της ταμπουτσιάς. Βλ. επίσης την αφήγηση των Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν για τη χρήση της λέξης «ταμπουλεχτζής».

53. Βλ., για παράδειγμα, Ohnefalsch-Richter, *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, σσ. 64, 86, 158, 159, 235. Το βιβλίο κυκλοφορεί επίσης σε ελληνική μετάφραση της Άννας Γ. Μαραγκού ως *Ελληνικά ήθη και έθιμα στην Κύπρο*, Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας, Λευκωσία 1994. Οι βιβλιογραφικές αναφορές που δίνονται εδώ αναφέρονται στο γερμανικό πρωτότυπο.

54. Βλ., για παράδειγμα, σχετικές αναφορές στα λήμματα που δίνονται από τον Νίκο Κουρέα στο «Μεσαιωνική Κύπρος», στο *Εν χορδαίς και οργάνοις: Διασκέδαση και ψυχαγωγία στην Κύπρο από την αρχαιότητα μέχρι την*

της δυτικής μουσικής και όχι το σημερινό όργανο της παραδοσιακής μουσικής.[55]

Γράφοντας το 1972, ο γνωστός λαουτάρης Χριστόδουλος Πίπης αναφέρεται σε μαρτυρία που διέσωσε από τον πατέρα του, τον γνωστό βιολάρη Γιάννη (ή Γιαννή) Πίπη από το Αργάκι Μόρφου (1889–1997) και άλλους συγχωριανούς του, σχετικά με τα όργανα που ήταν σε χρήση στην περιοχή Μόρφου τον 19ο αιώνα. Σύμφωνα με τη μαρτυρία αυτή, «περί το 1825 ο γάμος συνωδεύετο με κύριον όργανον το βιολί μαζί την ταμπουτσιάν και μερικάς φοράς ένα είδος μικρού ταμπούρλου, κατασκευασμένου από ψημένον πηλόν με δέρμα εις την μίαν οπήν, με ανοικτήν την άλλην. [...] Περί το 1890 δίπλα από το βιολί παρουσιάσθηκε διά πρώτην φοράν εις την περιοχήν το λαούτον.»[56]

Πιο πλούσια περιγραφή των οργάνων, των μουσικών αλλά και των χορών της Λευκωσίας κατά τα τελευταία χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας μάς έρχεται από τον Αυστριακό αρχιδούκα Λούντβιχ (γνωστότερο ως Λούις) Σαλβατόρ. Ο Αυστριακός περιηγητής πέρασε μερικούς μήνες στην πρωτεύουσα του νησιού στις αρχές της δεκαετίας του 1870 και το 1873 εξέδωσε στα Γερμανικά το βιβλίο του *Λευκωσία, η πρωτεύουσα της Κύπρου*. Ζώντας στη Λευκωσία για κάποιο διάστημα, ο Σαλβατόρ είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει από κοντά γιορτές, γάμους, πανηγύρια και κηδείες, αλλά και μια σειρά από γεγονότα της καθημερινότητας. Περιγράφοντας τους

ανεξαρτησία, Πολιτιστικό Κέντρο Τράπεζας Marfin Laiki, Λευκωσία 2008, σσ. 102–103.

55. Φυσικά, τα δύο αυτά όργανα συγγενεύουν κατασκευαστικά. Εξάλλου, το μεσαιωνικό λαούτο θεωρείται πρόδρομος όχι μόνο του δικού μας λαούτου, αλλά και πολλών άλλων λαουτοειδών οργάνων (π.χ. ούτι).

56. Χριστόδουλος Πίπης, «Επιστολές: Μουσικά όργανα του κυπριακού γάμου εις την περιοχήν Μόρφου», στο *Λαογραφική Κύπρος* Β΄, τ. 4–5 (Γενάρης–Αύγουστος 1972), σ. 59.

μουσικούς της πρωτεύουσας, ο Σαλβατόρ κάνει αρχικά έναν διαχωρισμό ανάμεσα σε Τούρκους και Έλληνες μουσικούς:

> Η μουσική των Τούρκων είναι πολύ πρωτόγονη.[57] Με μουσική από τουμπελέκι και μαντολίνο (λαούτο), ένας-δυο άνθρωποι, μεθυσμένοι από μαστίχα, τραγουδούν τουρκικές μελωδίες, των οποίων συχνά μόνο οι σκοποί είναι τουρκικοί, ενώ τα λόγια είναι ελληνικά. Τα κεφάλια τους είναι στολισμένα με ανθούς πορτοκαλιάς και καρπούς. Κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων [ο εκτελεστής] ζεσταίνει στη φωτιά το πήλινο τουμπελέκι, το οποίο κρατάει κανείς με το αριστερό χέρι και παίζει με τα δάχτυλα του δεξιού και αριστερού [χεριού], έτσι ώστε να τεντώσει το δέρμα [...].[58]

Ο Σαλβατόρ γράφει το όνομα του πρώτου οργάνου στα Γερμανικά ως «Tambulek», κάτι που προσομοιάζει με την κυπριακή προφορά «ταμπουλέκκι». Το δεύτερο όργανο αναφέρεται ως «Mandolinen». Ο αρχιδούκας εξισώνει το όργανο αυτό με το λαούτο, αφού στο γερμανικό πρωτότυπο ο όρος «λαούτο» εμφανίζεται σε παρένθεση δίπλα από τη λέξη «μαντολίνο» («Mandolinen (Lauto)»). Εύλογα μπορεί να υποθέσει κανείς ότι ο Σαλβατόρ επέλεξε τη λέξη «μαντολίνο» λόγω του ότι οι γερμανόφωνοι αναγνώστες του θα ήταν πιθανόν πιο εξοικειωμένοι με τον όρο αυτό, παρά με τον ξενικό για εκείνους όρο «λαούτο».

Περνώντας στους Έλληνες μουσικούς, ο Σαλβατόρ γράφει ότι αυτοί «είναι καλύτεροι εκτελεστές»:

> Η μουσική [των Ελλήνων] αποτελείται από ένα μαντολίνο, το οποίο συχνά κατασκευάζεται πολύ όμορφα από σκούρο και ανοιχτόχρωμο ξύλο, και δύο βιολιά. Πολύ συχνά το λαούτο αντι-

57. Η ακριβής μετάφραση θα ήταν «Το παίξιμο της μουσικής των Τούρκων»· στα Γερμανικά, «Das Musiciren» [sic].

58. Ludwig Salvator, *Levkosia, die Hauptstadt von Cypern*, Drug und Verlag von Heinrich Mercy, Πράγα 1873, σ. 72. Όλες οι μεταφράσεις στο παρόν κείμενο γίνονται από το γερμανικό πρωτότυπο.

> καθίσταται από το Tamburin [βλ. πιο κάτω], που είναι του ίδιου σχήματος αλλά μικρότερο. Συχνά οι εκτελεστές είναι νέοι αρχαίου κάλλους, και κάθονται έχοντας το ένα πόδι σταυρωμένο πάνω στο άλλο με τρόπο χαριτωμένο, ακουμπώντας το βιολί στο αριστερό τους γόνατο. Ο ένας, κρατώντας μια ξύλινη πένα στο δεξί του χέρι, χτυπάει με ζωντάνια το κυρτό μαντολίνο [βλ. πιο κάτω], το οποίο ακουμπά στο δεξί του πόδι [...].[59]

Στην αγγλική μετάφραση του βιβλίου, η οποία κυκλοφόρησε το 1881 και είναι σαφώς πιο διαδεδομένη από το γερμανικό πρωτότυπο, η μετάφραση των λέξεων που περιγράφουν τα όργανα δημιούργησε μια σειρά από παρεξηγήσεις. Καταρχάς, το «Tamburin» του γερμανικού κειμένου μεταφράστηκε ως «tambourine», δηλαδή ντέφι, όπως ακριβώς μεταφράστηκε και η λέξη «Tambulek».[60] Τα δύο δηλαδή – έγχορδο όργανο το ένα, κρουστό το άλλο – εξομοιώνονται. Ο Σαλβατόρ, όμως, διαχωρίζει τα δύο στο κείμενό του, δίνοντάς μας επιπρόσθετα την πληροφορία ότι το δικό του «Tamburin» έχει το ίδιο σχήμα (gleichgeformte) με το λαούτο. Η τελευταία αυτή πληροφορία παραπέμπει κατά πάσα πιθανότητα στον ταμπουρά, ο οποίος, όπως ξέρουμε και από άλλες αναφορές, ήταν πολύ διαδεδομένος πριν το λαούτο γίνει το κυρίαρχο συνοδευτικό όργανο της παραδοσιακής ορχήστρας (βλ. και πιο κάτω). Επιπλέον, το μαντολίνο, το οποίο ο Σαλβατόρ ξεκάθαρα εξισώνει με το λαούτο, μεταφράζεται στα Αγγλικά ως «μπάντζο» στη μια σελίδα και ως «μαντολίνο» στην άλλη.[61]

Όσο για την περιγραφή του τρόπου παιξίματος, αυτή δείχνει ότι ο Αυστριακός περιηγητής είχε δει εκτελεστές να έχουν το ένα πόδι σταυρωμένο πάνω στο άλλο, όπως ακριβώς συνέ-

---

59. *Στο ίδιο*, σσ. 72–73.

60. Louis Salvator, *Levkosia, The Capital of Cyprus*, C. Kegan Paul & Co., Λονδίνο 1881, σσ. 57–58. Το όνομα του μεταφραστή δεν αναφέρεται στην έκδοση.

61. *Στο ίδιο*, σ. 57 («banjo») και σ. 58 («mandoline»).

βαινε και μέχρι πρότινος με τους παραδοσιακούς μουσικούς (βλ. εικ. 18 και 20). Ο βιολάρης ακουμπά το βιολί του στο αριστερό του πόδι, το οποίο έχει σταυρωμένο πάνω από το δεξί, και ο λαουτάρης (αυτός που παίζει «μαντολίνο») ακουμπά το λαούτο πάνω στο δεξί του πόδι, το οποίο έχει σταυρωμένο πάνω από το αριστερό.

Η «ξύλινη πένα» με την οποία παίζεται το λαούτο («hölzerne Stift» στα Γερμανικά· «little stick» στην αγγλική μετάφραση) δημιούργησε σε ορισμένους σχολιαστές την εντύπωση ότι πιθανόν αυτό που έπαιζαν οι μουσικοί να ήταν κάποιου είδους λύρα, αντί για λαούτο/ταμπουρά.[62] Πέραν του ότι οι λέξεις «πένα» και «δοξάρι» διαφέρουν στα Γερμανικά, ο Σαλβατόρ εξηγεί επίσης ότι το «μαντολίνο» που είχε δει ήταν «κυρτό», «βολβοειδές» ή, αλλιώς, «με κοιλιά» (bauchige), κάτι που και πάλι παραπέμπει σε λαούτο ή ταμπουρά.[63]

Περιγράφοντας τους χορούς που είχε δει, ο Σαλβατόρ αναφέρει ότι ο πιο διαδεδομένος χορός ανάμεσα στην τουρκική κοινότητα της πρωτεύουσας χορευόταν από επαγγελματίες, που έφεραν το όνομα «τσενγκί» (çengi).[64] Οι τσενγκί ήταν χορεύτριες, γνωστές στα εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και με αναφορές σε γραπτές πηγές ήδη από τον 15ο αιώνα. Αρχικά, οι τσενγκί χόρευαν και τραγουδούσαν συνοδευόμε-

62. Βλ., για παράδειγμα, την υπόθεση του Θεοχάρη Σταυρίδη, η οποία στηρίζεται στην αγγλική μετάφραση του βιβλίου, ότι το «μαντολίνο» ήταν «μάλλον κάποιο είδος κρητικής λύρας ή kemençe (ποντιακής λύρας)». Θεοχάρης Σταυρίδης, «Οθωμανική Κύπρος», στο *Εν χορδαίς και οργάνοις: Διασκέδαση και ψυχαγωγία στην Κύπρο από την αρχαιότητα μέχρι την ανεξαρτησία*, σ. 155.

63. Από τον Γεώργιο Αβέρωφ γνωρίζουμε ότι, πριν από τη γενικευμένη χρήση του πλαστικού, ως πένα του λαούτου χρησιμοποιούνταν «επεξεργασμένο πτερό αετού ή γύπα». Βλ. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σ. 10· βλ. και σχετικό παράθεμα πιο κάτω.

64. Στα Γερμανικά, ο Σαλβατόρ μεταγράφει τη λέξη φωνητικά ως «Tschenky». Βλ. Salvator, *Levkosia, die Hauptstadt von Cypern*, σ. 73.

νες από το όργανο «τσενγκ» (çeng), ένα είδος άρπας, το οποίο φαίνεται να τους έδωσε το όνομά τους. Οι τσενγκί εξακολούθησαν να εκτελούν τους χορούς τους και μετά την εγκατάλειψη του τσενγκ, ιδιαίτερα σε σπίτια ευγενών και πλουσίων. Οι χορεύτριες αυτές συνόδευαν τον χορό τους με ζίλια, τα οποία ο Σαλβατόρ περιγράφει ως «χάλκινες καστανιέτες». Στην περιγραφή του Σαλβατόρ, μουσική για τον χορό των τσενγκί έπαιζαν το βιολί, το λαούτο και το τουμπελέκι· ο μουσικός που έπαιζε τουμπελέκι ήταν επίσης αυτός που τραγουδούσε. Συχνά, όπως σημειώνει ο Σαλβατόρ, οι μουσικοί που έπαιζαν τον χορό αυτό ήταν Έλληνες. Αν και ο όρος «τσενγκί» στη βιβλιογραφία αναφέρεται σε γυναίκες χορεύτριες, εντούτοις ο Αυστριακός συγγραφέας φαίνεται να είδε άντρα χορευτή να εκτελεί τον χορό, ενώ, όπως γράφει, ενίοτε τον ίδιο χορό εκτελούσαν δύο χορευτές μαζί.[65]

Το ζεϊμπέκικο, το οποίο ο Σαλβατόρ κατατάσσει στους τουρκικούς χορούς, χόρευε συνήθως ένας μόνο άντρας τη φορά. Ο χορευτής του ζεϊμπέκικου φορούσε τουρκική ενδυμασία και είχε ένα χαντζάρι περασμένο στο ζωνάρι.[66]

Όσο για τους ελληνικούς χορούς, αυτοί παίζονταν από το βιολί και το λαούτο και οι μελωδίες τους δεν είχαν λόγια. Ο

65. Ο Σαλβατόρ χρησιμοποιεί το αρσενικό γένος στην περιγραφή του: «der Tänzer», αντί του θηλυκού «die Tänzerin». *Στο ίδιο*, σ. 73. Για τις τσενγκί γενικά, βλ. και Walter Zev Feldman, «Ottoman music», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022). Ευχαριστώ τον φίλο Nuri Sılay για τη βοήθειά του με τουρκικές πηγές, σε σχέση με τον όρο «τσενγκί» και την προέλευσή του.

66. Ο Σαλβατόρ γράφει, προφανώς εκ παραδρομής, «Zeibekrikos» αντί «Zeibekikos». Το ίδιο λάθος υπάρχει και στην αγγλική μετάφραση (σ. 59). Το αρσενικό γένος του χορού («ζεϊπέκκικος» αντί «ζεϊπέκκικο») είναι σύμφωνο με το πώς χρησιμοποιείται ο όρος στην κυπριακή διάλεκτο μέχρι σήμερα. Το χαντζάρι εμφανίζεται ως «Handjar» στο πρωτότυπο· *Levkosia, die Hauptstadt von Cypern*, σ. 74.

Σαλβατόρ περιγράφει τον «Πάλο» (Palo [sic]),[67] τον οποίο είχε δει να χορεύει μαζί το αντρόγυνο μετά τον γάμο. Πέραν του βιολιού και του λαούτου, ο Σαλβατόρ γράφει ότι, ενώ χόρευαν, ο γαμπρός και η νύφη έπαιζαν «καστανιέτες» (κάποιου είδους κρουστό· πιθανόν ξύλινα κουτάλια, αν και αυτό δεν διευκρινίζεται).[68]

Τον συρτό, σύμφωνα με τον Σαλβατόρ, χόρευαν μόνο ζευγάρια αντρών, ένα κάθε φορά, κρατώντας ένα μαντίλι μεταξύ τους.[69] Όλα τα άλλα ζευγάρια που περίμεναν να χορέψουν στέκονταν σε σειρά. Η αναφορά αυτή συμφωνεί με τα λεγόμενα των βιολάρηδων, που αναφέρουν ότι, μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1960, στην πίστα έβγαινε ένα μόνο ζευγάρι τη φορά, με τη διακοπή του χορού από άλλο ζευγάρι να θεωρείται μεγάλη προσβολή και, συχνά, αιτία για καβγά.[70] Τέλος, ο Σαλβατόρ κάνει αναφορά σε τυφλούς βιολάρηδες, οι οποίοι έπαιζαν για τη νύφη σε τουρκοκυπριακούς γάμους – συνήθειο που επίσης επέζησε μέχρι τις μέρες των βιολάρηδων του βιβλίου.[71]

Περνώντας από τον 19ο στον εικοστό αιώνα, και από τις γραπτές πηγές στις προφορικές μαρτυρίες, οι πληροφορίες σε σχέση με το λαούτο διαφέρουν. Ένας από τους μουσικούς του βιβλίου, ο ταμπουτζιάρης Χαμπής Θεωρή που γεννήθηκε

67. Η προφορά «πάλος» (αντί «μπάλος») αντικατοπτρίζει την κυπριακή προφορά. Ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται από μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς μέχρι σήμερα.

68. *Στο ίδιο*, σ. 74.

69. Ο Σαλβατόρ μεταγράφει τη λέξη ως «Sirtosch» (συρτόξ), κάτι που, όμως, δεν συμφωνεί με την κυπριακή προφορά του χορού (συρτός). Ο χορός αναγράφεται με τον ίδιο τρόπο και στην αγγλική μετάφραση (σ. 59).

70. Βλ., για παράδειγμα, σχετικές αναφορές στις μαρτυρίες του Ηλία Γεωργίου Βιολάρη και των Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν.

71. Αναφορές σε τυφλούς βιολάρηδες κάνουν πολλοί από τους μουσικούς του βιβλίου. Ειδικά για αναφορές σε τυφλούς βιολάρηδες σε τουρκοκυπριακούς γάμους, βλ. τη μαρτυρία των Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν.

στην περιοχή Ακάμα το 1913 και πέθανε στην Τσακκίστρα το 2008, αναφέρει στην αφήγησή του ότι «τα λαούτα εν᾽ που το ᾽31 τξαι τξει» (δηλαδή εμφανίστηκαν μετά το 1931). Αν και η μαρτυρία του Θεωρή συγκρούεται με τις αναφορές του Κίνιρ, της Όνεφαλς-Ρίχτερ και του Σαλβατόρ, εντούτοις είναι ενδεικτική του ότι, σε κάποιες τουλάχιστον περιοχές της Κύπρου, το λαούτο εμφανίστηκε πολύ αργότερα από το βιολί και την ταμπουτσιά. Όταν οι ερευνητές του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος (ΠΛΙ) πραγματοποίησαν τις επιτόπιες καταγραφές τους στην Κύπρο μεταξύ 1978 και 1985, σημείωσαν ότι «το λαγούτο λέγεται επίσης *ταμπουράς* στην Κύπρο, όπως παλαιότερα και στον ελλαδικό χώρο». Παρόλ᾽ αυτά, το διαχώρισαν από τον καθαυτό ταμπουρά (βλ. πιο κάτω), για τον οποίο επίσης τους μίλησαν οι μουσικοί που συνάντησαν.[72]

Για το ούτι, το οποίο ορισμένες φορές αντικαθιστούσε το λαούτο σε τουρκοκυπριακούς γάμους και διασκεδάσεις, γνωρίζουμε ότι η χρήση του ξεκίνησε να διαδίδεται ιδιαίτερα μετά το 1925, οπότε μια ομάδα Τουρκοκυπρίων ίδρυσε στη Λευκωσία τον μουσικό σύλλογο Νταρούλ-Ελχάν (Darül-Elhan), μιμούμενη τον ομώνυμο μουσικό σύλλογο της Κωνσταντινούπολης.[73] Στόχος του συλλόγου αυτού ήταν η διάδο-

72. Αποτέλεσμα της επιτόπιας έρευνας του ΠΛΙ στην Κύπρο ήταν το λεύκωμα *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*. *Cyprus – Popular Music*, το οποίο πρωτοκυκλοφόρησε από το ΠΛΙ στο Ναύπλιο το 1988 και περιείχε εφτά δίσκους βινυλίου. Το 1999 το λεύκωμα επανακυκλοφόρησε, αυτή τη φορά με εφτά ψηφιακούς δίσκους (CD). Η αναφορά στο λαούτο και τον ταμπουρά βρίσκεται στη σελίδα 17 (έμφαση στο πρωτότυπο). Κατά τη διάρκεια της δικής μου επιτόπιας έρευνας, κανείς από τους μουσικούς που συνάντησα δεν αναφέρθηκε στο λαούτο ως ταμπουρά, κάτι που πιθανόν να δεικνύει ότι η χρήση της λέξης «ταμπουράς» ως συνώνυμης του «λαούτου» ήταν παλαιότερη.

73. Ο σύλλογος αυτός, γνωστός και με τη γραφή Dârülelhan, ιδρύθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1917. Αργότερα μετονομάστηκε σε İstanbul Belediye Konservatuarı (Δημοτικό Ωδείο Κωνσταντινούπολης), ενώ το 1986 μετονομάστηκε σε İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı (Κρατικό

ση της οθωμανικής κλασικής μουσικής και των μουσικών της οργάνων, μεταξύ των οποίων και το ούτι.[74] Αν και ενίοτε το ούτι χρησιμοποιούνταν αντί του λαούτου σε αστικές περιοχές, εντούτοις το λαούτο ήταν το κυρίως συνοδευτικό όργανο της τοπικής μουσικής και για τους Τουρκοκύπριους μουσικούς.[75]

Αντί του λαούτου, συχνά σε τουρκοκυπριακούς γάμους και διασκεδάσεις χρησιμοποιούνταν το τσουμπούς (Τουρκικά: cümbüş· κυριολεκτικά «τσιμπούσι»), ένα τουρκικής προέλευσης έγχορδο όργανο, που δημιουργήθηκε το 1930 από τον Τούρκο μουσικό Ζεϊνέλ Αμπιντίν Τζουμπούς (Zeynel Abidin Cümbüş· 1881–1947). Το τσουμπούς, γνωστό στην Κύπρο ως «τζουμπούζ», «τζουμπούζι» ή «κολόκα», δηλαδή κολοκύθα,[76] δημιουργήθηκε ως ένα φτηνό, λαϊκό όργανο, που μπορούσε να αντικαταστήσει το ακριβότερο κλασικό ούτι. Στις δεκαετίες 1930 και 1940, προτού γίνουν δημοφιλή όργανα όπως η κιθάρα και το μπουζούκι, το τσουμπούς μπο-

---

Ωδείο του Πανεπιστημίου της Κωνσταντινούπολης), όνομα με το οποίο υφίσταται μέχρι σήμερα.

74. Βλ. Eralp Adanır, «The Ottoman legacy», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, σσ. 89–101.

75. Προφορικές μαρτυρίες από το τουρκοκυπριακό χωριό Λουρουτζίνα, για παράδειγμα, αναφέρουν τον λαουτάρη Κεμάλ Λαούτατζι (Kemal Lautacı· «Κεμάλ Λαουτάρη»). Τον Λαούτατζι αναφέρει και ο Ισμαήλ Γκοκζάν Κεμανετζί στη δική του αφήγηση. Από βιολάρηδες του βιβλίου μαθαίνουμε επίσης για τον Ζεκί ουστά (Zeki usta· «usta» θα πει «μάστρος»), επίσης από τη Λουρουτζίνα, μουσικό σύντροφο του Λουρουτζιάτη βιολάρη Σουλεϊμάν Γκιουλφερί (Süleyman Gülferi· γνωστός ως «Κιουλφερής»). Στον Ζεκί ουστά αναφέρονται στις αφηγήσεις τους οι Ισμαήλ Γκοκζάν Κεμανετζί και Σάββας Λάμπρου. Γηραιότεροι κάτοικοι της Λουρουτζίνας σήμερα θυμούνται ότι ο Ζεκί ουστά δεν έπαιξε λαούτο, αλλά τσουμπούς (βλ. την επόμενη υποσημείωση). Η αναφορά του Κεμανετζί στον Λαούτατζι ως κάποιον που έπαιξε «λαούτον, ποτζείνον που 'παίζαν οι δικοί σας [ενν. οι Ελληνοκύπριοι]» φαίνεται να υπονοεί ότι οι υπόλοιποι χωριανοί δεν έπαιζαν λαούτο αλλά τσουμπούς.

76. Βλ. την αφήγηση του Ισμαήλ Γκοκζάν Κεμανετζί. Βλ. επίσης εικ. 21.

ρούσε κανείς να δει και σε ορχήστρες Ελληνοκύπριων μουσικών (βλ. εικ. 21).

Πριν διαδοθεί ευρέως το λαούτο, στο νησί παιζόταν ένα είδος ταμπουρά. Αυτό φαίνεται να ήταν αρκετά διαδεδομένο όργανο, αφού μνημονεύεται τόσο από περιηγητές, όσο και από λαογράφους.[77] Ο Αβέρωφ τον περιγράφει ως εξής:

> [Ο ταμπουράς] ήταν έγχορδο όργανο, σε σχήμα μισού αχλαδιού. Το ηχείον του ήτο κατά τι μεγαλύτερο από τη γροθιά ενός ανθρώπου και είχε μακρύ λαιμό χωρισμένο σε διαστήματα. [...] Στο μέσο της ηχητικής σανίδας έφερε την ηχητική οπή, που μόλις χωρούσε να περάσει ένα ρεβίθι, και στο άνω άκρο του λαιμού ήσαν τα «κλειδιά», όπου στερεώνονταν οι χορδές, για να χορδίζονται. Αυτές ήσαν τρεις ή τέσσερις. Ο ήχος του ταμπουρά ήταν λεπτός, αδύνατος και πολύ μαλακός, παραγότανε δε με πλήκτρο, που ήταν κατασκευασμένο από ένα κομμάτι πτερού του αετού, του γύπα ή, στην ανάγκη, και της γαλοπούλας, κατάλληλα επεξεργασμένου.[78]

Σε φωτογραφία που υπάρχει στο βιβλίο του Αβέρωφ *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*,[79] ως ταμπουράς απεικονίζεται ένα εντελώς διαφορετικό όργανο από αυτό που περιγράφει ο ίδιος ο συγγραφέας. Συγκεκριμένα, το όργανο της φωτογραφίας φαίνεται να έχει συνολικό μήκος

---

77. Βλ. Ohnefalsch-Richter, *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, σσ. 235–36, όπου η συγγραφέας αναφέρει το όργανο και στα Ελληνικά ως «ταμπούρα» και σημειώνει ότι είναι «σημερινό» (δηλαδή σύγχρονό της) όργανο, όπως και το λαούτο. Βλ. επίσης Ανθίας, *Η ζωντανή Κύπρος*, σ. 48, όπου ο συγγραφέας αναφέρεται σε «βιολάρηδες» και «ταμπουρατζήδες», όχι λαουτάρηδες. Τον ταμπουρά αναφέρει και η Αγνή Μιχαηλίδη στο βιβλίο της *Χώρα, η παλιά Λευκωσία*, σσ. 136 και 266. Βλ. επίσης Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, σ. 17.

78. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σ. 8. Δείγμα του κυπριακού ταμπουρά, όπως αυτόν που περιγράφει ο Αβέρωφ, υπάρχει στο Εθνογραφικό Μουσείο Κύπρου (πρώην Μουσείο Λαϊκής Τέχνης) στη Λευκωσία.

79. *Στο ίδιο*, σ. 257.

ογδόντα περίπου εκατοστών και ηχείο πλάτους δεκαπέντε περίπου εκατοστών. Απ᾽ όσο μπορεί να διακρίνει κανείς, είναι φτιαγμένο από δύο ξεχωριστά κομμάτια ξύλου, ένα για το ηχείο και ένα για το μάνικο, και έχει έξι ξύλινα κλειδιά κουρδίσματος. Η «ηχητική οπή» του συγκεκριμένου ταμπουρά έχει διάμετρο έξι περίπου εκατοστά, άρα είναι αρκετά μεγαλύτερη από αυτήν που αναφέρει ο Αβέρωφ. Παρά τη φωτογραφία, η λεκτική περιγραφή του Αβέρωφ, όπως και άλλων περιηγητών, αλλά και παλιών μουσικών, παραπέμπει περισσότερο προς όργανο που μοιάζει με το κρητικό μπουλγαρί ή τον τουρκικό τζουρά (cura), δηλαδή μικρό σάζι.

Όπως και για το λαούτο, έτσι και για τον ταμπουρά, ο ταμπουτζιάρης Χαμπής Θεωρή υποστηρίζει ότι εμφανίστηκε αργότερα κατά τον εικοστό αιώνα – τουλάχιστον στις περιοχές όπου δρούσε ο ίδιος. «Εν είζεν ταμπουράες [πριν από το 1931]. Ύστερις εκάμαν ταμπουράες», λέει στη δική του αφήγηση. Σε συνέντευξη που παραχώρησε στον ερευνητή και τραγουδιστή Μιχάλη Τερλικκά το 2000, ο ογδοντάχρονος τότε λαουτάρης Ξενής Λιονταρής από τον Καραβά ανέφερε ότι «η ταμπουρά», όπως ο ίδιος ονόμαζε το όργανο, αρχικά φτιαχνόταν από «κωλοριζιάν της ελιάς»,[80] πάνω στην οποία οι μουσικοί περνούσαν χορδές από έντερο προβάτου. Όταν, κατά τον Λιονταρή, «εμετατρέψαν τες [ταμπουράες] σε πιο μεγάλες», οι Ελληνοκύπριοι σταμάτησαν να τις παίζουν, επειδή τις θεωρούσαν «τούρτζικον» όργανο.[81] Αυτό ίσως συμπίπτει με την εισαγωγή και δημοτικότητα του τουρκικού σαζ στην τουρκοκυπριακή κοινότητα, γύρω στις αρχές της δεκα-

80. Η κωλοριζιά είναι η ρίζα που παραμένει στο έδαφος μετά το κόψιμο του δέντρου.

81. Ξενής Λιονταρής, συνέντευξη στον Μιχάλη Τερλικκά, 27-11-2000· από το προσωπικό αρχείο του Μιχάλη Τερλικκά, τον οποίο ευχαριστώ για τις πληροφορίες.

ετίας του 1960.[82] Πάντως, όταν ο Ττερλικκάς συνάντησε τον Μαρωνίτη μουσικό Τζιαννή Πουλλή από την Αγία Μαρίνα Σκυλλούρας το 1994, ο Πουλλής τού ανέφερε ότι ο ίδιος στο χωριό του πρώτα έπαιξε ταμπουρά, μετά λαούτο και αργότερα, ως πρόσφυγας στον Κοτσιάτη, μπουζούκι.[83] Με αυτή τη σύντομη δήλωση, ο Πουλλής άθελά του υπέδειξε τη σειρά με την οποία έκαναν την εμφάνισή τους – και απέκτησαν δημοφιλία – τα τρία αυτά όργανα στην Κύπρο.

Παρά την ύπαρξη και ευρεία χρήση διαφορετικών ειδών λύρας σε γειτονικές της Κύπρου περιοχές (Μικρά Ασία, Δωδεκάνησα, Κρήτη), δεν έχουμε στη διάθεσή μας στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι η λύρα υπήρχε στο νησί ως πρόδρομος του βιολιού, πριν από τη διάδοση του τελευταίου.[84] Στην Κύπρο δεν έχουν ανευρεθεί παλιά δείγματα λύρας – εκτός ενός, το οποίο, όμως, δεν μπορεί από μόνο του να επιβεβαιώσει διαδεδομένη χρήση του οργάνου –[85] ούτε και υπάρχουν προφο-

82. Βλ. Azgın, «Transforming culture», σσ. 77–78, και Adanır, «The Ottoman legacy», σσ. 98–100.

83. Ο Πουλλής ανέφερε στον Ττερλικκά ότι, ως πρόσφυγας στον Κοτσιάτη, πήρε μπουζούκι επειδή είχε αφήσει το λαούτο του στο χωριό του (Μιχάλης Ττερλικκάς, προσωπική επικοινωνία). Βλ. και Μιχάλης Ττερλικκάς, *Κυπραία Φωνή – Στ' αγνάρκα των τξαιρών*, Μούσα – Μουσικές Παραγωγές, Λευκωσία 2002, ψηφιακός δίσκος 1, σ. 20, ψηφιακός δίσκος 2, σ. 35.

84. Εύλογα θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η λύρα υπήρχε στην Κύπρο όσο το νησί αποτελούσε μέρος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (μέχρι το 1191), ωστόσο και το γεγονός αυτό αποτελεί υπόθεση μόνο, αφού δεν επιβεβαιώνεται από σχετικές πηγές. Βλ. και σχετικά σχόλια στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, σσ. 17–18. Οι ερευνητές του ΠΛΙ σημειώνουν ότι «Από την έως σήμερα έρευνα δεν έχουμε καμιά θετική μαρτυρία» για την ύπαρξη λύρας στην Κύπρο.

85. Το δείγμα αυτό, μια λύρα, δωδεκανησιακού μάλλον τύπου, που ανήκε στον Σάββα Μαλακό από τον Καραβά, βρίσκεται στο Εθνογραφικό Μουσείο Κύπρου. Η λύρα δεν χρονολογείται, αλλά με βάση την ιστορία που δίνεται από το Μουσείο φαίνεται να ήταν σε χρήση στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα (ο Μαλακός απεβίωσε το 1953). Από το όργανο λείπουν οι χορδές και το ξύλο του οργάνου είναι σε κακή κατάσταση. Το δοξάρι φέρει ακόμα ορι-

ρικές μαρτυρίες ή γραπτές αναφορές σχετικά με την ύπαρξη της λύρας στην κυπριακή μουσική από περιηγητές ή λαογράφους (όπως υπάρχουν, π.χ., για τον ταμπουρά). Επιπλέον, μια πρώτη καταγραφή εικαστικών αναπαραστάσεων μουσικών οργάνων σε τοιχογραφίες κυπριακών εκκλησιών μεταξύ του 12ου και του 16ου αιώνα δείχνει ότι η λύρα δεν ήταν ανάμεσα στα προτιμώμενα όργανα των τότε καλλιτεχνών.[86] Από την άλλη, στίχοι δημοτικών τραγουδιών που αναφέρουν όργανα και προέρχονται από μεγαλύτερους «κύκλους» τραγουδιών (π.χ. ακριτικά, παραλογές) χρησιμοποιούν θέματα και ποιητικές φόρμουλες που δεν έλκουν κατ᾽ ανάγκην την καταγωγή τους από την Κύπρο, αλλά είναι κοινά σε όλο τον ελληνόφωνο κόσμο.[87]

σμένα κουδουνάκια, πράγμα που ενισχύει την υπόθεση ότι μάλλον το όργανο προήλθε από τα Δωδεκάνησα. Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε περισσότερα στοιχεία για τον Μαλακό, π.χ. αν είχε ζήσει ή ταξιδέψει στα Δωδεκάνησα, ή αν ο ίδιος είχε καταγωγή από εκεί. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. την ιστοσελίδα https://www.cypriotstudies.org/ekthemamina2015.html (τελευταία επίσκεψη 7-6-2022).

86. Βλ. Χρήστος Αργυρού, «Μουσικά όργανα και οργανοπαίκτες στη μνημειακή τέχνη της βυζαντινής και μεσαιωνικής Κύπρου», *Χρονικό*, τ. 150 (6 Φεβρουαρίου 2011), σσ. 1–22. Στο κείμενο αναφέρονται συνολικά αναπαραστάσεις 33 οργάνων σε έργα πέντε αιώνων (12ος–16ος)· σε αυτά δεν περιλαμβάνεται η λύρα. Η παρουσία των μουσικών και των μουσικών οργάνων σε θρησκευτικά έργα έχει κάθε φορά διαφορετικό ρόλο, ανάλογα με το τι απεικονίζεται· για παράδειγμα, μπορεί οι μουσικοί/τα όργανα να «δίνουν έναν περιπαικτικό-διαπομπευτικό χαρακτήρα στην ατμόσφαιρα της σύνθεσης», να «τονίζουν το πάθος του γεγονότος», ή να προσθέτουν «μια ρεαλιστική λεπτομέρεια» (σσ. 5–6). Δεδομένου του εικαστικού ρόλου των οργάνων αλλά και του γεγονότος ότι πολλές φορές οι εικονογράφοι δεν ήταν ντόπιοι, «τίθεται το ερώτημα κατά πόσον οι απεικονίσεις αυτές επιβεβαιώνουν τη χρήση του [εκάστοτε] οργάνου στο νησί ή είναι απλά μια εικονογραφική εισαγωγή από τους ζωγράφους ερχόμενους από την Κωνσταντινούπολη ή απ᾽ οπουδήποτε αλλού στην αυτοκρατορία» (σ. 7).

87. Για παράδειγμα, ένα τέτοιο «κυπριακό» τραγούδι αναφέρει τις «τρουμπέττες» (πιθανόν κάποιου τύπου σάλπιγγες), αν και δεν γνωρίζουμε αν το όργανο στο οποίο αναφέρεται εδώ ο ποιητής υπήρχε όντως στην Κύπρο. Βλ.

* * *

Η παρουσία των βιολάρηδων κατά το χρονικό πλαίσιο στο οποίο γίνεται αναφορά εδώ (δηλαδή αρχές με μέσα του εικοστού αιώνα· πιθανόν όμως και πρωτύτερα)[88] ήταν απαραίτητη: καμιά από τις τελετουργίες στις οποίες λάμβαναν μέρος δεν θεωρούνταν ολοκληρωμένη χωρίς τη δική τους συμμετοχή. Αυτό μπορούμε εύκολα να το καταλάβουμε, αν αναλογιστούμε τη λειτουργία των τραγουδιών και της μουσικής στις διάφορες τελετουργίες της ζωής των ανθρώπων στο παρελθόν. «Το τελετουργικό πλαίσιο που προσφέρει το τραγούδι δεν συνιστά μιαν απλή διακόσμηση της πράξης», μας υπενθυμίζει ο Αλέξης Πολίτης, αλλά «είναι ένα οργανικό-της κομμάτι: "Γάμος χωρίς βιολιά δεν γίνεται".» Ο Πολίτης συνεχίζει ως εξής: «Ακριβώς όπως η θρησκευτική τελετή συνιστά οργανικό και απαραίτητο στοιχείο σ' έναν γάμο, το ίδιο συμβαίνει και με τα ανάλογα τραγούδια – είναι υποχρεωτικά: προσφέρουν – ακριβώς όπως οι επωδές – τη δυνατότητα μιας "συμπαθητικής μαγείας".»[89] Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που όταν οι βιολάρηδες αναφέρονται στους γάμους στους οποίους παρευρέθηκαν ως μουσικοί, σπανίως λένε «έπαιξα στον γάμον»,

---

το μέρος «Επικά και παραλογαί προς λύραν», στο Μενέλαος Ν. Χριστοδούλου και Κ. Δ. Ιωαννίδης (επιμ.), *Κυπριακά δημώδη άσματα*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία 1987, σ. 632. Στο ίδιο βιβλίο, συχνότερες είναι οι αναφορές στο βιολί, το λαούτο και τον ταμπουρά. Βλ., για το βιολί, σσ. 582, 617, 632, 643, 645 και 647· για το λαούτο, σσ. 645 και 647· για την «τταμπούρα» και τον «τταμπουρά», σσ. 646 και 647· και για «ταμπούρλα και ζουρνέ» ή, αλλού, «ταμπούρλα τζαι ζορνέν», σσ. 621 και 626. Η εδώ καταγραφή είναι μόνο ενδεικτική, δεν εξαντλεί το θέμα.

88. Για τους βιολάρηδες στα τέλη του 19ου και τις αρχές του εικοστού αιώνα στην Κύπρο, βλ. και Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σσ. 1–5.

89. Αλέξης Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι: Εποπτικές προσεγγίσεις. Περνώντας από την προφορική στη γραπτή παράδοση. Μικρά αναλυτικά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 21.

προτιμώντας αντ᾽ αυτού τη φράση «*έκαμα* [τον] γάμον». Στη φράση αυτή εμπερικλείεται μια σιωπηλή αποδοχή του γεγονότος ότι, εκτός εάν οι ίδιοι ήταν παρόντες, πολύ απλά δεν θα υπήρχε γάμος.[90]

Πέραν, όμως, του να πλαισιώνουν μια τελετουργική πράξη (π.χ. το στόλισμα – ή «άλλαμαν», στα Κυπριακά – της νύφης ή του γαμπρού, το ράψιμο του νυφικού κρεβατιού κ.λπ.), τα τραγούδια και η μουσική μπορούν επίσης να «αποτελούν το *κέντρο* της πράξης».[91] Αυτός ήταν ο δεύτερος σημαντικός ρόλος των βιολάρηδων: το να παρέχουν, δηλαδή, διασκέδαση στα λεγόμενα «τραπέζια του γάμου» (με άλλα λόγια, στο γλέντι που ακολουθούσε το στεφάνωμα), θέτοντας έτσι τη μουσική τους στο επίκεντρο.

Παρά τον σημαντικό λειτουργικό τους ρόλο στις τελετουργίες και τις διασκεδάσεις, ο τρόπος που οι βιολάρηδες μάθαιναν μουσική ήταν κάθε άλλο παρά ιδανικός. Για τους περισσότερους απ᾽ αυτούς, μια μαθητεία μερικών μηνών – συνήθως μιας περιόδου μεταξύ έξι μηνών και ενός χρόνου – θεωρούνταν αρκετή για να τους βγάλει στη δουλειά και, επομένως, να τους εκθέσει σε πραγματικά ακροατήρια. Με τα σημερινά δεδομένα, η σύντομη αυτή περίοδος μαθητείας προκαλεί όχι μόνο έκπληξη, αλλά και απορία: μέσα σε έξι μήνες με ένα χρόνο, οι μαθητευόμενοι βιολάρηδες έπρεπε να μάθουν να κρατάνε το βιολί και να παράγουν ήχο, να μάθουν ολόκληρο το ρεπερτόριο που συνόδευε τις διάφορες τελετουργίες του κυπριακού γάμου, καθώς και μια πληθώρα άλλων κομματιών που παίζονταν σε διασκεδάσεις (είτε στις διασκεδάσεις του γάμου είτε αλλού· για παράδειγμα, στα πανηγύρια). Τα μαθήματα ήταν

90. Βλ. και σχετικές αναφορές στον πρωταγωνιστικό ρόλο των βιολάρηδων στο μέρος «Κοινωνική θέση».

91. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι*, σ. 20. Η έμφαση στο παράθεμα είναι δική μου.

ακριβά και οι συνήθως φτωχοί μαθητευόμενοι βιολάρηδες δεν μπορούσαν να σπουδάζουν για πολύ παραπάνω. Ένας «τελειωμένος» βιολάρης, από την άλλη, μπορούσε να κερδίσει αρκετά χρήματα και οι οικογένειες που επένδυαν στη μόρφωση ενός βιολάρη συχνά χρειάζονταν τα χρήματα αυτά επειγόντως (βλ. «Μαθητεία» και «Με τ' αυτί ή με τη νότα;»).

Τα δεδομένα αυτά πιθανόν να μην ίσχυαν για όλους, ίσχυαν, όμως, για την πλειονότητα των μαθητευόμενων βιολάρηδων των αρχών και μέσων του εικοστού αιώνα. Αργότερα, με την εξάπλωση των ωδείων και της μουσικής παιδείας που στηριζόταν στη δυτική μουσική (τη λεγόμενη, δηλαδή, «κλασική»), η μαθητεία των βιολάρηδων άλλαξε εντελώς. Οι μάλλον αρνητικές απόψεις των παλιών βιολάρηδων για τους νεότερους φαίνεται να στηρίζονται στην αλλαγή αυτή στη μαθητεία τους, στις συνεπακόλουθες διαφορές στο ρεπερτόριο που διδάσκονται, καθώς και στη νέα αισθητική που οι νεότεροι αντιπροσωπεύουν (βλ. «Η νεότερη γενιά»).

Μετά το τέλος της μαθητείας τους, οι βιολάρηδες συνέχιζαν να εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο και την τέχνη τους επιτόπου, σε γάμους και πανηγύρια, αλλά και σε άλλες διασκεδάσεις, παρακινούμενοι από το ακροατήριό τους, που απαιτούσε από τους μουσικούς να ξέρουν ό,τι τους ζητούσαν να παίξουν. Πριν από την εξάπλωση του γραμμοφώνου και του ραδιοφώνου – τα οποία πρώτα εμφανίστηκαν, σε αγροτικές τουλάχιστον κοινότητες, στα καφενεία και αργότερα σε ιδιωτικά σπίτια – οι βιολάρηδες ήταν συνήθως οι φορείς της μουσικής, αυτοί που μάθαιναν στο κοινό νέες μελωδίες, νέους χορούς και τραγούδια. Όταν, όμως, πλήθυναν τα ραδιόφωνα και τα γραμμόφωνα στα χωριά και τις πόλεις και εισέβαλαν και σε ιδιωτικά σπίτια, η ισορροπία αυτή διαταράχτηκε και η μουσική σχέση των βιολάρηδων με το κοινό τους έγινε αμφίδρομη. Αν και οι βιολάρηδες εξακολούθησαν να είναι φορείς της μουσικής, πολλές φορές το κοινό ήταν εκείνο που «δίδασκε»

στους μουσικούς τα νέα τραγούδια που είχαν ακούσει «στες πλάτζες» και που απαιτούσαν να τα παίζει ο μουσικός που κάθε φορά είχαν μπροστά τους (βλ. «Μέρη εκτέλεσης μουσικής» και «Ρεπερτόριο»).[92]

Όμως, αν και οι βιολάρηδες μάθαιναν από τους δίσκους γραμμοφώνου, για πολλά χρόνια αρνούνταν να έχουν οι ίδιοι οποιαδήποτε ανάμειξη στις ηχογραφήσεις μουσικής. Ο λόγος ήταν απλός: φοβούνταν ότι οι ηχογραφήσεις σιγά-σιγά θα τους αντικαθιστούσαν. Ο πατέρας του Γεώργιου Αβέρωφ, ο βιολάρης Αλέξανδρος Γεωργιάδης, γνωστός ως «μάστρε-Αλέξης», εξήγησε το σκεπτικό των παλιών μουσικών στον γιο του, γύρω στο 1925:

> Πριν κάμποσα χρόνια, [...], όταν πρωτοεμφανίστηκαν τα γραμμόφωνα, ήλθε μια εταιρεία δίσκων στη Λευκωσία. Εκάλεσαν εμένα και δύο άλλους μουσικούς με τα όργανά μας και μας ζήτησαν να τους παίξουμε ένα κυπριακό σκοπό. Μαζί τους είχαν ένα μηχά-

92. Οι «πλάτζες» (με άλλα λόγια «πλάκες») ήταν οι δίσκοι γραμμοφώνου και, πιο πριν, του φωνόγραφου. Στο άρθρο του «The nationalization of Ottoman popular music in Greece», *Ethnomusicology*, τ. 48/1 (2004), σσ. 1–25, ο Risto Pekka Pennanen περιγράφει και αναλύει την αποδοχή της οποίας έτυχαν η οθωμανική μουσική και είδη επηρεασμένα από αυτήν στα μετα-οθωμανικά περιβάλλοντα των βαλκανικών χωρών (συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας). Αν και το θέμα του άρθρου δεν σχετίζεται άμεσα με το τι περιγράφω εδώ, εντούτοις δίνει μια κάποια ιδέα για τη βαθιά επίδραση που είχαν οι ηχογραφήσεις – αλλά και οι ίδιες οι εταιρείες παραγωγής δίσκων – στις μουσικές των χωρών που τις υποδέχτηκαν. Για το πώς οι πρώτες εταιρείες παραγωγής δίσκων ταξίδεψαν «στην Ανατολή», βλ. Pekka Gronow, «The record industry comes to the Orient», *Ethnomusicology*, τ. 25/2 (1981), σσ. 251–84. Για τα γραμμόφωνα στο αστικό περιβάλλον της Λευκωσίας συγκεκριμένα, μαθαίνουμε από την Αγνή Μιχαηλίδη: «Οι φωνόγραφοι, που αρχικά θεωρούνταν πολύτιμο απόκτημα ολίγων, γρήγορα πλήθυναν και στα 1907 χαρακτηρίστηκαν σαν μάστιγες, επειδή σ' όλα τα κέντρα και σε πολλά σπίτια τους κούρδιζαν με δυνατή φωνή, σε τρόπο [sic] που ανησυχούσαν όλη τη γειτονιά.» Η Μιχαηλίδη δυστυχώς δεν εξηγεί ποιοι ήταν αυτοί που ονόμαζαν τους φωνόγραφους «μάστιγες», ούτε και αναφέρει τις πηγές της. Βλ. Μιχαηλίδη, *Χώρα, η παλιά Λευκωσία*, σ. 270.

νημα, που το έβαλαν πάνω σ' ένα τραπέζι. Μόλις παίξαμε λιγάκι, μας σταμάτησαν και μας είπαν: «Καλά, καλά, τώρα ν' ακούσουμε όλοι τι εβγήκε». Εκίνησε ένας ένα μοχλό και αμέσως άρχισε να ακούεται εκείνο που παίξαμε, τόσο καθαρά και ωραία, ακριβώς όπως το παίξαμε. Μας έκανε μεγάλη εντύπωση, μας έδωσε μεγάλο ενθουσιασμό από τη μια, αλλά και μεγάλο φόβο από την άλλη.

Οι άνθρωποι εκείνοι μας είπαν να τους παίξουμε διάφορα κομμάτια, και να μας πληρώσουν. Εμείς όμως, από ό,τι είδαμε και ακούσαμε, τους είπαμε να το σκεφτούμε και να τους απαντήσουμε.

Φύγαμε απ' εκεί, πήγαμε στο καφενείο του Μαυροφίλιππου,[93] όπου έπαιζε το «Γιαννούδι»,[94] και μετά από συνεννόηση με όσους μουσικούς μπορέσαμε να συγκεντρώσουμε, κάναμε ένα προφορικό πρωτόκολλο τιμής και ορκιστήκαμε, κανένας να μη παρουσιαστεί να παίξει και όποιος παραβεί τον όρκο αυτό να είναι δακτυλοδεικτούμενος και υποκείμενος στη γενική περιφρόνηση των συναδέλφων του. Σκεφτήκαμε, τι θα απογίνουμε όλοι εμείς οι μουσικοί και οι οικογένειές μας, αν με μια φορά που θα παίζαμε να τα έπαιρναν όλα αυτοί να βγάλουν δίσκους, να τους πουλούν και να τους παίζουν στους γάμους, στους χορούς, στις γιορτές και τα πανηγύρια και να μη μας έχουν πια εμάς ανάγκη. Με άλλα λόγια, να μας αχρηστεύσουν το επάγγελμά μας.[95]

---

93. Ο Γιώργος Μαυροφίλιππος ήταν γνωστός λαουτάρης της Λευκωσίας, καθώς επίσης και ιδιοκτήτης καφενείου στο οποίο σύχναζαν μουσικοί (βλ. πιο κάτω). Σύμφωνα με τον Αβέρωφ, ο Μαυροφίλιππος έζησε από το 1878 μέχρι το 1976. Βλ. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σ. 251· και *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 12.

94. Ο Γιάννης Σολομωνίδης, γνωστός ως «Γιαννού[δ]ι» λόγω του μικρού του αναστήματος, ήταν ξακουστός βιολάρης της Λευκωσίας, από τους γνωστότερους μουσικούς του νησιού του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα. Γεννήθηκε το 1884 στη Μόρφου και πέθανε το 1968 στη Λευκωσία. Ορισμένοι από τους βιολάρηδες του βιβλίου ήταν μαθητές του (βλ. τις αφηγήσεις που ακολουθούν).

95. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σσ. 4–5. Πολλοί ήταν αυτοί που φοβούνταν το γραμμόφωνο – όχι μόνο στην Κύπρο – και το τι μπορούσε να επιφέρει στην κοινωνία, ανάμεσα στους οποίους και ο γνωστός Αμερικανοβρετανός ποιητής T. S. Eliot. Ένα από τα κακά που πολλοί φαντάζονταν ήταν ότι «μια μηχανή» (δηλαδή το γραμμόφωνο),

Η νοοτροπία αυτή των παραδοσιακών μουσικών της Κύπρου συνεχίστηκε για πολλές δεκαετίες και εξηγεί ίσως γιατί, πλην των ηχογραφήσεων του Θεόδουλου Καλλίνικου τη δεκαετία του 1930,[96] οι ηχογραφήσεις κυπριακής μουσικής άργησαν πολύ να ξεκινήσουν.[97] Η στροφή φαίνεται να έγινε γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1960, όταν μουσικοί όπως ο Γεώργιος Αβέρωφ και τραγουδιστές όπως ο Θεόδουλος Καλλίνικος ξεκίνησαν να ηχογραφούν μουσική και τραγούδια για το ραδιόφωνο του ΡΙΚ. Εκείνη ακριβώς την εποχή, όπως θα διαφανεί και παρακάτω, σημειώθηκε παράλληλα – και εντελώς ανεξάρτητα από τις ηχογραφήσεις των συγκεκριμένων μουσικών – η αρχή του τέλους για το σύνολο βιολιού και λαούτου όπως ήταν γνωστό μέχρι τότε στα περισσότερα κυπριακά χωριά (βλ. «Παρακμή»).

Στα αστικά κέντρα, οι βιολάρηδες μαζεύονταν στα λεγόμενα «καφενεία των μουσικών», όπου οι ενδιαφερόμενοι μπορούσαν να τους αναζητήσουν και να τους «κλείσουν» για ένα γάμο ή μια διασκέδαση.

Για το σκοπό αυτό [την εξασφάλιση βιολάρηδων], μια Παρασκευή,

---

αντί της μητέρας, «θα έβαζε για ύπνο το παιδί». Βλ. σχετικά Sebastian D. G. Knowles, «Death by gramophone», *Journal of Modern Literature*, τ. 27/1-2 (2003), σσ. 1–13. Το παράθεμα που δίνεται εδώ είναι από σκίτσο του 1906, που εμφανίζεται στη σελίδα 3 του άρθρου.

96. Το 1934 ο Καλλίνικος ηχογράφησε στην Αθήνα δέκα κυπριακά τραγούδια για λογαριασμό της εταιρείας His Master's Voice. Τα τραγούδια, που κυκλοφόρησαν σε πέντε δίσκους 78 στροφών, αποτέλεσαν τις πρώτες εμπορικές ηχογραφήσεις κυπριακής μουσικής. Βλ. και Nicoletta Demetriou, «Kallinikos, Theodoulos», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

97. Παρόμοια νοοτροπία – δηλαδή ο δισταγμός, ή και η άρνηση, να μοιραστούν οι τεχνίτες τα μυστικά του επαγγέλματός τους – υπήρχε και μεταξύ άλλων τεχνιτών, ειδικά όταν ξεκίνησε η μαζική παραγωγή που απειλούσε την τέχνη τους με αφανισμό. Βλ., π.χ., σχετικές αναφορές στο Richard Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 2008.

> μια δυο βδομάδες προ του γάμου, ο μέλλων γαμβρός κατέβαινε στην πόλη (Λευκωσία, Λεμεσό, Λάρνακα ή Βαρώσι) και πήγαινε στο καφενείο, όπου σύχναζαν οι μουσικοί. Εκεί ζητούσε ορισμένο βιολιστή και, αφού του έδινε γνωριμία, τον καλούσε στο γάμο δίνοντάς του και σαν βεβαίωση δυο κεριά, συνήθως λαμπάδια.[98]

Από προφορικές μαρτυρίες ειδικά για τη Λευκωσία ξέρουμε ότι πολλοί Ελληνοκύπριοι βιολάρηδες μαζεύονταν στο καφενείο του λαουτάρη Μαυροφίλιππου.[99] Αντίστοιχα, πολλοί Τουρκοκύπριοι βιολάρηδες μαζεύονταν στο καφενείο που βρίσκεται ακριβώς έξω από το Χάνι των Χαρτοπαιχτών (Kumarcılar Han), που για τον λόγο αυτό είναι γνωστό και ως Χάνι των Περιπλανώμενων Μουσικών, στην Πλατεία Ασμάλτι (Asmaaltı) στην κατεχόμενη τώρα Λευκωσία.[100] Άτομα που έψαχναν βιολάρηδες για να παίξουν σε γάμους σε χωριά ή προάστια της Λευκωσίας και δεν είχαν γνωστούς ή χωριανούς στους οποίους μπορούσαν να απευθυνθούν, μπορούσαν να αποταθούν στα καφενεία αυτά για να κλείσουν μουσικούς για τον σκοπό που τους ήθελαν. Αντίστοιχα καφενεία φαίνεται να υπήρχαν και σε άλλες πόλεις, αν και δεν διασώζονται σχετικές μαρτυρίες.[101]

Το συνηθέστερο ήταν στον γάμο να προσκαλείται ο βιολά-

---

98. Βλ. και Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 11.

99. Βλ. και το παράθεμα του Αβέρωφ σχετικά με το γραμμόφωνο πιο πάνω, όπου αναφέρεται ότι οι μουσικοί είχαν μαζευτεί στο καφενείο του Μαυροφίλιππου.

100. Βλ. και την αφήγηση του Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί.

101. Το Καφενείο των Μουσικών στην Ομόνοια, το οποίο πρωτολειτούργησε το 1960, είναι μια αντίστοιχη περίπτωση. Γύρω από την Πλατεία Ομονοίας υπήρχαν και άλλα καφενεία στα οποία σύχναζαν τεχνίτες συγκεκριμένων επαγγελμάτων. Για παράδειγμα, οι χτίστες σύχναζαν στο καφενείο «Νέον», οι σοβατζήδες στο «Αθήναιον», οι σιδεράδες στον «Μεγαλέξανδρο» κ.ο.κ. Βλ. σχετικά «Στην πιάτσα των κτιστών» (14 Μαΐου 2011), διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: http://e-oikodomos.blogspot.com/2011/05/blog-post_14.html (τελευταία επίσκεψη 8-6-2022).

ρης, ως ο «αρχηγός» του συνόλου, ο οποίος ακολούθως ειδοποιούσε και τον λαουτάρη (βλ. και την αφήγηση του Βυρωνή Γεωργίου). Οι περισσότεροι βιολάρηδες είχαν σταθερούς «συντρόφους», όπως ονόμαζαν τους λαουτάρηδες που τους συνόδευαν, με τους οποίους συνήθιζαν να παίζουν. Μόνη εξαίρεση στον κανόνα αυτό ήταν αν ο ίδιος ο γαμπρός – ή άλλο μέλος της οικογένειάς του – είχε γνωστό λαουτάρη, οπότε μπορούσε να επιμείνει στη δική του επιλογή (βλ. «Βιολί και λαούτο»).[102]

Όσο για τα «καφέ αμάν», μέρη όπου παιζόταν «ανατολίτικη μουσική» και τα οποία ήταν γνωστά στον ελλαδικό χώρο από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα μέχρι και τις αρχές του εικοστού,[103] μόνο ένας από τους βιολάρηδες με τους οποίους συνομίλησα μου τα ανέφερε και μάλιστα πριν εγώ προλάβω να τα ονομάσω. (Σχετική ερώτηση υπέβαλλα σε όλους τους βιολάρηδες, αλλά κανείς άλλος δεν είχε κάτι σχετικό να μου πει.) Ο Στέλιος Παπαδόπουλος, ο οποίος μου έδωσε τη σχετική πληροφορία, δεν ήταν σίγουρος πώς ακριβώς να εξηγήσει τι ήταν τα καφέ αμάν: «Τούντο πράμαν [ενν. τα καφέ αμάν] εν ιξέρω πώς να το περιγράψω, αλλά ήταν ορχήστρες οι οποίες εμπαίνναν οπουδήποτε. Έτσι ελέγουντον. Ήταν τα κέντρα. Τα διάφορα κέντρα που 'πήαιννεν ο κόσμος [...]».[104]

---

102. Πρβλ. και Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 11.

103. Τα καφέ αμάν ήταν μέρη στα οποία ακούγονταν αμανέδες, εξού και η ονομασία τους. Για τα καφέ αμάν, τη μουσική τους και τις συζητήσεις που αναπτύχθηκαν γύρω τους, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄*, Στιγμή, Αθήνα 1986. Βλ. επίσης σχετικές αναφορές στο Risto Pekka Pennanen, «The nationalization of Ottoman popular music in Greece». Πληροφορίες σχετικά με τα καφέ αμάν δίνει και η Δέσποινα Μαζαράκη· βλ. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, σσ. 48–50.

104. Η Μαζαράκη συνοψίζει τον χαρακτήρα του καφέ αμάν ως εξής: «Για νάχουμε [sic] λοιπόν καφέ-αμάν χρειάζονται: καφενείο (κλειστός χώρος), πάλκο (σκηνή), γυναίκες που να τραγουδούν και να χορεύουν (νούμερα), και μουσική *αλά τούρκα*» (*στο ίδιο*, σ. 49· έμφαση στο πρωτότυπο).

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, φαίνεται ότι όχι μόνο υπήρχαν καφέ αμάν στα αστικά κέντρα της Κύπρου, αλλά ήταν μάλιστα πολλά. Σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Κήρυξ*, ημερομηνίας 20/3 Δεκεμβρίου 1921, διαβάζουμε τα εξής για τη Λεμεσό και την «*πληθώρα* καφέ-αμάν» (δική μου έμφαση) στη συγκεκριμένη πόλη:

> Δεν είναι δυνατόν να γείνη ένα έλεος δια τα καφέ-αμάν της πόλεώς μας, τα οποία αυξάνονται και πληθύνονται από ημέρας εις ημέραν; Τα ουρλιάσματα των άτυχων αυτών καλλιτέχνιδων ως επί το πλείστον ενοχλούσι τους κεντρικωτέρους δρόμους. Και σκεφθήτε την εντύπωσιν, την οποίαν προξενούσι εις ένα ξένον. Μόνον εάν η πόλις εκατοικείτο από Κεμαλικούς θα ήτο δικαιολογημένη τοιαύτη πληθώρα καφέ-αμάν με τόσας τραγουδίστριας [sic] να ψάλλουν απαισίως τα χυδαιότερα Τουρκικά άσματα.[105]

Το γεγονός ότι από τους βιολάρηδες του βιβλίου μόνο ο Παπαδόπουλος – ο οποίος μαθήτευσε στη Λευκωσία, δίπλα στο γνωστό Γιαννούδι – ανέφερε τα καφέ αμάν φέρνει στο προσκήνιο ακόμα μια φορά τη διάκριση μεταξύ αστικού και αγροτικού περιβάλλοντος. Η διάκριση αυτή αφορά τόσο τα μέρη εκτέλεσης της μουσικής, όσο και τα ίδια τα όργανα που χρησιμοποιούνταν, μαζί με το ρεπερτόριο που έπαιζαν.

Χωρίς να αναφέρεται στα καφέ αμάν, ο Γεώργιος Αβέρωφ στρέφει την προσοχή του στα «καφέ σαντάν», το αντίπαλο δέος των «ανατολίτικων» καφέ, στα οποία παιζόταν ευρωπαϊκή μουσική. «Για μια περίοδο, μέχρι και των αρχών του κ'

105. Η συζήτηση αυτή θυμίζει έντονα αντίστοιχες συζητήσεις στον αθηναϊκό τύπο κάποιες δεκαετίες πιο πριν. Βλ. σχετικά Χατζηπανταζής, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*. Σύμφωνα με την απογραφή πληθυσμού του 1921, στην πόλη και τα περίχωρα της Λεμεσού (όχι στην επαρχία) κατοικούσαν 3944 «Μωαμεθανοί» («Mahometan» [sic]), σε σύγκριση με 22,996 «Μη Μωαμεθανούς» («Non-Mahometan» [sic]). Βλ. C. H. Hart-Davis, *Report and General Abstracts of the Census of 1921, Taken on the 24th April, 1921*, Waterlow & Sons Limited, Λονδίνο 1922, σ. 32.

αιώνα», αναφέρει ο Αβέρωφ, τα καφέ σαντάν «αποτελούσαν τα μοναδικά νυκτερινά κέντρα ψυχαγωγίας των πολιτών».[106] Σε αυτά τα «κέντρα ψυχαγωγίας» ήταν που οι Κύπριοι μπορούσαν να ακούσουν, πέραν του βιολιού και του λαούτου, όργανα όπως ήταν το σαντούρι, η αρμόνικα και το κλαρίνο. Τα όργανα αυτά παίζονταν κυρίως από ξένους μουσικούς που έρχονταν στην Κύπρο για να εργαστούν (από την Ελλάδα, τη Μικρά Ασία, τη Συρία, την Αίγυπτο ή την Παλαιστίνη) και αποτελούσαν βασικό μέρος της «κουμπανίας» των καφέ σαντάν. Στο πάλκο των καφέ αυτών εμφανίζονταν επίσης χορεύτριες και τραγουδίστριες, «ξένες κυρίως, από την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και τη Βηρυτό ή από πόλεις της Ελλάδας, την Αθήνα, τον Πειραιά, ή και τη Θεσσαλονίκη». Ενίοτε ανάμεσά τους υπήρχαν και Κύπριες, αλλά οι τελευταίες «ήσαν μεταξύ τούτων σε μικρή αναλογία». Κάποιες φορές τα όργανα της διευρυμένης αυτής κομπανίας εμφανίζονταν «και στην ύπαιθρο σε κάποιο αρχοντικό γάμο, σε μεγάλα πανηγύρια, σε χορούς και τα παρόμοια». Η χρήση τους, όμως, στην κυπριακή ορχήστρα δεν μονιμοποιήθηκε, λόγων οικονομικών λόγων: όσο περισσότεροι ήταν οι μουσικοί, τόσο μικρότερο ήταν το μερίδιο για τον καθένα.

Αντίστοιχα των καφέ σαντάν, αλλά ίσως χρονολογικά κάπως μεταγενέστερα, φαίνεται να ήταν και τα λεγόμενα «κα-[μ]παρέ». Τα καμπαρέ ήταν οικογενειακά κέντρα διασκεδάσεως, στα οποία πήγαινε κανείς προκειμένου ν' ακούσει μουσική. Ένας από τους βιολάρηδες του βιβλίου, ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης από τη Χλώρακα της Πάφου (1935–2021), θυμάται δύο τέτοια «καπαρέ» στη Λεμεσό, όπου εί-

106. Όλα τα παραθέματα σε αυτή την παράγραφο προέρχονται από το Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σσ. 10–12. Στα καφέ σαντάν ειδικά στη Λεμεσό αναφέρεται επίσης ο Πλουτής Σέρβας, στο βιβλίο του *Όταν ήμασταν παιδιά*, χ.ό., Λευκωσία 1993, σ. 54.

χε πάει για να μάθει βιολί. Θυμάται, μάλιστα, να πηγαίνει σε ένα απ' αυτά με τον πατέρα του, όταν ήταν περίπου δεκατριών-δεκατεσσάρων χρόνων, και να θαυμάζει τόσο τους μόνιμους μουσικούς, όσο και ένα συγκρότημα που είχε έρθει τότε από την Ισπανία. Τα όργανα που είχε δει να παίζουν, εκτός από το βιολί, ήταν το ακορντεόν, το σαξόφωνο, το κλαρίνο, το πιάνο και τα ντραμς.

Οι μουσικοί των αστικών κέντρων διέφεραν από τους μουσικούς της υπαίθρου όχι μόνο σε σχέση με τα μουσικά τους ερεθίσματα, αλλά ακόμα και σε σχέση με τις ενδυματολογικές τους επιλογές. Οι μουσικοί της πόλης – γράφει και πάλι ο Αβέρωφ, μουσικός της πόλης και ο ίδιος – ήταν «κατά κανόνα καλοντυμένοι, με τα ψηλά κολλάρα [sic], με γραβάτα ή παπιγιόν (φιογκάκι) με γιλέκα, που τα σταύρωναν χρυσές αλυσίδες και ρολόι, φορούσαν ημίψηλο καπέλο και κρατούσαν συνήθως ένα ωραίο μπαστούνι».[107] Μια φωτογραφία των δύο ξακουστών μουσικών της Λευκωσίας Γιάννη Σολομωνίδη (Γιαννούδι) και Γιώργου Μαυροφίλιππου (βλ. εικ. 19) επιβεβαιώνει τα σχόλια του Αβέρωφ, αφού δείχνει δύο μουσικούς ντυμένους στην τρίχα: το Γιαννούδι συνδυάζει το επίσημο σκουρόχρωμο κουστούμι του με παπιγιόν, ενώ ο Μαυροφίλιππος επιλέγει γραβάτα και λουλούδι στο πέτο· από το γιλέκο του τελευταίου ξεχωρίζει η αλυσίδα που φιλοξενούσε το ρολόι του. Σε αντίθεση με τους αστούς μουσικούς, οι μουσικοί της κυπριακής υπαίθρου ήταν κατά κανόνα φτωχότεροι, ντύνονταν διαφορετικά (στα παλαιότερα χρόνια με βράκα· βλ. εικ. 20 και 30), και πάντα, όπως θα δούμε και αργότερα, στις αφηγήσεις των μουσικών, έκαναν κι άλλη δουλειά για τα προς τα ζην, εκτός από τη βκιολαριτζή. Αντιθέτως, ορισμένοι μουσικοί της πόλης, όπως, για παράδειγμα, το Γιαννούδι, μπορούσαν να βιοποριστούν αποκλειστικά και μόνο από τη μουσική (εκτέλεση και διδασκαλία).

107. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 18.

Μια ένδειξη για τους αριθμούς των ατόμων που βιοπορίζονταν αποκλειστικά ή κυρίως από τη μουσική μάς δίνουν οι απογραφές πληθυσμού των δεκαετιών με τις οποίες καταπιάνεται το βιβλίο. Στην απογραφή πληθυσμού της βρετανικής αποικιοκρατικής κυβέρνησης που πραγματοποιήθηκε το 1921, για παράδειγμα, το επάγγελμα του/της μουσικού δηλώνουν 197 άντρες και 16 γυναίκες. (Δεν διευκρινίζεται αν αυτοί βρίσκονται στις πόλεις ή στα χωριά, αφού οι αριθμοί δίνονται ανά επαρχία.) Οι γυναίκες μουσικοί της εποχής εκείνης ήταν, όπως εικάζεται, οι τραγουδίστριες/χορεύτριες που εμφανίζονταν στα καφέ αμάν και τα καφέ σαντάν. Το επάγγελμα του δασκάλου/της δασκάλας μουσικής δηλώνουν δώδεκα συνολικά άτομα, έντεκα άντρες και μία γυναίκα. Απ' αυτούς, οι έξι – οι μισοί δηλαδή, όλοι άντρες – βρίσκονται στη Λευκωσία. Η μοναδική γυναίκα δασκάλα μουσικής που εμφανίζεται στα στατιστικά στοιχεία της εποχής βρίσκεται στη Λεμεσό.[108] Το 1931 το επάγγελμα του μουσικού δηλώνουν 205 άντρες και δεκαεφτά γυναίκες. Το επάγγελμα του δασκάλου/της δασκάλας μουσικής δηλώνουν δεκατρία συνολικά άτομα, οχτώ άντρες και πέντε γυναίκες. Έξι από τα άτομα αυτά, τέσσερις άντρες και δύο γυναίκες, βρίσκονται στη Λευκωσία.[109] Στην απογραφή του 1946 – την τελευταία που πραγματοποίησε η αποικιοκρατική κυβέρνηση – οι μουσικοί μπαίνουν στην ίδια λίστα με τους «χορευτές, ηθοποιούς, υπαλλήλους σινεμά κ.λπ.», που αριθμεί συνολικά 563 άτομα. Οι δάσκαλοι και οι

108. Hart-Davis, *Report and General Abstracts of the Census of 1921*, σ. 56. Την εποχή εκείνη, όπως μαθαίνουμε από τον τύπο, στις πόλεις είχαν ήδη ξεκινήσει να προσφέρονται μαθήματα πιάνου «σε δεσποινίδες». Αυτό εξηγεί και την ύπαρξη γυναικών δασκάλων μουσικής, κυρίως σε αστικές περιοχές. Βλ. και Hasikou, «The emergence of European music».

109. C. H. Hart-Davis, *Report of the Census of 1931, Taken on April 27-28, 1931*, F. S. Passingham, Government Printer, Λευκωσία 1932, σ. 61.

δασκάλες μουσικής δεν αναφέρονται ξεχωριστά.[110] Το 1960, η πρώτη απογραφή της Κυπριακής Δημοκρατίας βάζει όλα τα επαγγέλματα «διασκέδασης και ψυχαγωγίας» στην ίδια κατηγορία, χωρίς να προσδιορίζει ποια ακριβώς είναι αυτά. Τότε, όμως, είναι και η πρώτη φορά που γίνεται μια ενδιαφέρουσα διάκριση ανάμεσα σε πόλεις και ύπαιθρο, με τα επαγγέλματα αυτά να απασχολούν 2911 άτομα στις πόλεις και 2190 άτομα στην ύπαιθρο.[111]

Πάντως, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ακόμα περισσότερα καφενεία και «κέντρα διασκεδάσεως» προστέθηκαν στους χώρους όπου έπαιζαν οι βιολάρηδες των κυπριακών πόλεων.[112] Παρόλ' αυτά, οι γάμοι και τα πανηγύρια εξακολούθησαν να είναι οι πρώτιστοι χώροι απασχόλησης τόσο των αστών, όσο και των αγροτών βιολάρηδων μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Οι βιολάρηδες παρέμειναν μια σαφώς δομημένη και συγκεκριμένη επαγγελματική τάξη μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960/τις αρχές της δεκαετίας

110. *Cyprus Census of Population and Agriculture 1946*, C. F. Hodgson, Λονδίνο 1949, σ. 61.

111. Republic of Cyprus, *Census of Population and Agriculture 1960. Volume I: Population by Location, Race and Sex*, Printing Office of the Republic of Cyprus, Λευκωσία 1962, σ. 6.

112. Σύμφωνα με την απογραφή του 1931, στην Κύπρο υπήρχαν συνολικά 67 εστιάτορες (66 άντρες και μία γυναίκα), 1671 καφετζήδες (1623 άντρες και 48 γυναίκες) και τέσσερις «ιδιοκτήτες καταστημάτων με γραμμόφωνο» («grammophone shopkeepers»· τρεις άντρες και μία γυναίκα, όλοι στη Λευκωσία). Το σύνολο, δηλαδή, όλων των χώρων όπου μπορούσε να ακουστεί ή να παιχτεί μουσική ανερχόταν στα 1694 υποστατικά. Στην απογραφή του 1946, από την άλλη, την πρώτη μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η συλλογική κατηγορία «Ιδιοκτήτες και διαχειριστές καφενείων, εστιατορίων, μπαρ και κλαμπ» («Coffee-shop, restaurant, bar and club owners and managers») συμπεριλάμβανε 2951 υποστατικά παγκύπρια, με τη συντριπτική πλειοψηφία τους να βρίσκεται στη Λευκωσία (902) και την Αμμόχωστο ν' ακολουθεί (590). Βλ. *Report of the Census of 1931*, σσ. 60–61 και *Cyprus Census of Population and Agriculture 1946*, σ. 61.

του 1970, οπότε ξεκίνησε να φθίνει η κυπριακή παραδοσιακή μουσική και ο ρόλος της στο σύνολό του.

Δεύτερος: *Κυπριακή παραδοσιακή μουσική*[113]

Αυτό που σήμερα ονομάζουμε «κυπριακή παραδοσιακή μουσική» – με άλλα λόγια, η μουσική που έπαιζαν οι βιολάρηδες του βιβλίου – ήταν η μουσική η οποία κατά κόρον συνόδευε τις τελετουργίες και τις διασκεδάσεις που αποτελούσαν μέρος του κυπριακού παραδοσιακού γάμου, αλλά και τις διασκεδάσεις που γίνονταν σε πανηγύρια και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις στο νησί μέχρι τη δεκαετία του 1960 και, σε ορισμένες περιπτώσεις, του 1970 ή τις αρχές του 1980 (αν και το τελευταίο ήταν μάλλον σπάνιο). Τα όργανα που πρωταγωνιστούσαν στην εκτέλεση της μουσικής αυτής ήταν, όπως έχουμε ήδη δει, το βιολί και το λαούτο – το τελευταίο κουρδισμένο σε πέμπτες, όπως το στεριανό/νησιώτικο λαούτο στην Ελλάδα (δηλαδή Ντο-Σολ-Ρε-Λα) – και την ταμπουτζιά ενίοτε να αντικαθιστά το λαούτο, όταν το τελευταίο δεν ήταν διαθέσιμο.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και μετά, ο ρόλος της παραδοσιακής μουσικής στην Κύπρο άλλαξε δραματικά, λόγω δύο κυρίως παραγόντων.[114] Ο πρώτος σχετίζεται με τις

113. Οι πρώτες τρεις και η πέμπτη παράγραφος του μέρους αυτού στηρίζονται σε παλαιότερο άρθρο μου, που δημοσιεύτηκε στην αγγλική γλώσσα στο μουσικολογικό περιοδικό *Mousikos Logos*. Βλ. Demetriou, «"Our land is the whole world": Monsieur Doumani and reinventing Cypriot traditional music». Οι εν λόγω παράγραφοι εμφανίζονται στις σελίδες 64–65. Η μερική αναδημοσίευση των παραγράφων αυτών και η μετάφρασή τους στην ελληνική γλώσσα γίνεται κατόπιν άδειας του εκδότη, Πάνου Βλαγκόπουλου, και της επιστημονικής επιτροπής του περιοδικού, τους οποίους ευχαριστώ θερμά.

114. Οι δύο παράγοντες που αναφέρω εδώ δεν είναι, φυσικά, οι μόνοι. Θα μπορούσε κανείς να προσθέσει τις αλλαγές που επέφερε στο νησί ο μαζικός τουρισμός, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας κ.λπ. Θεωρώ, όμως, ότι αυτά είναι, σε μεγάλο βαθμό, απότοκα των δύο πρώτων.

επιδράσεις της αστικοποίησης που ακολούθησε την ανεξαρτησία της Κύπρου από τη Μεγάλη Βρετανία το 1960, δηλαδή τη μετάβαση από μια αγροτική πρωτίστως οικονομία σε μια οικονομία βασισμένη στην παροχή υπηρεσιών και τη συνεπακόλουθη μετακίνηση από τα αγροτικά προς τα αστικά κέντρα. Ο δεύτερος παράγοντας σχετίζεται με τις αλλαγές που επήλθαν στην Κύπρο μετά τη διαίρεση του νησιού, συνεπεία των γεγονότων του 1974 (δηλαδή του πραξικοπήματος και της τουρκικής εισβολής), συμπεριλαμβανομένων των τεράστιων δημογραφικών αλλαγών που ήταν αποτέλεσμα του εκτοπισμού ενός τρίτου περίπου του συνολικού πληθυσμού της χώρας μέσα σε δύο μόλις μήνες.

Η διαδικασία του εκσυγχρονισμού της κυπριακής κοινωνίας – και επομένως οι αλλαγές στο πώς η κυπριακή μουσική γινόταν αντιληπτή τόσο εννοιολογικά, όσο και πρακτικά, δηλαδή ως μέσο διασκέδασης – είχε, για την ακρίβεια, ήδη ξεκινήσει από τη δεκαετία του 1930. Αυτό ήταν αποτέλεσμα ενός πρώτου κύματος εσωτερικής μετακίνησης από τα αγροτικά προς τα μεγαλύτερα αστικά κέντρα, αλλά και τεχνολογικών εξελίξεων και της δημιουργίας μιας «εργατικής συνείδησης», η οποία επανακαθόρισε τη σχέση των Κυπρίων με τις αρχές (δηλαδή, την εποχή εκείνη, τη βρετανική αποικιοκρατική κυβέρνηση).[115] Αυτό που φαίνεται να άλλαξε μετά το 1960, και ιδιαιτέρως μετά το 1974, ήταν η κλίμακα με την οποία προχωρούσε η αστικοποίηση – και, μαζί της, η πραγμάτωση του εκ-

115. Βλ. Peter Loizos, «Cyprus, 1878–1955: Structural change, and its contribution to changing relations of authority», στο Peter Loizos (επιμ.), *Unofficial Views: Cyprus: Society and Politics*, Intercollege, Λευκωσία 2001, σσ. 127–40. [1η έκδ. στο Y. de Sike (επιμ.), *Chypre: La vie quotidienne de l'antiquité à nos jours*, Musée de L'Homme, Παρίσι 1985.] Βλ. επίσης Παναγιώτης Κ. Περσιάνης, *Πόλεις και πολιτισμός: Ο ρόλος των κυπριακών πόλεων στη δημιουργία του νεότερου πολιτισμού της Κύπρου (1878–1931)*, Intercollege, Λευκωσία 2007.

συγχρονιστικού οράματος. Σε σχέση συγκεκριμένα με τη μουσική, αρκετοί από τους μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς που εμφανίζονται στις σελίδες του βιβλίου δηλώνουν ότι, από τη δεκαετία του 1930 μέχρι τη δεκαετία του 1960, τα λεγόμενα «μοντέρνα τραούθκια» – δηλαδή ελληνικά ή τουρκικά τραγούδια που έφταναν στην Κύπρο μέσω δίσκων γραμμοφώνου ή, αργότερα, μέσω του ραδιοφώνου – αλλά και τα λεγόμενα «ευρωπαϊκά» – με άλλα λόγια ευρωπαϊκοί και λατινοαμερικάνικοι χοροί όπως η πόλκα ή το ταγκό – συχνά ήταν πολύ πιο δημοφιλή από τα κυπριακά τραγούδια και τους τοπικούς χορούς στις διασκεδάσεις που γίνονταν στους γάμους ή τα πανηγύρια.[116]

Μια επιπρόσθετη μαρτυρία του γεγονότος αυτού μάς έρχεται από τον Θεόδουλο Καλλίνικο (1904–2004), πρωτοψάλτη της Αρχιεπισκοπής Κύπρου από το 1935 μέχρι τον θάνατό του, ερμηνευτή και συλλέκτη κυπριακών τραγουδιών, και δημιουργό της γνωστής συλλογής *Κυπριακή λαϊκή μούσα* (1951). Όταν το 1952 ο Καλλίνικος παρευρέθηκε στον γάμο κάποιου μαθητή του στο χωριό Άσσια της επαρχίας Αμμοχώστου, παρατήρησε πως «ως η ώρα δυο-δυόμισι [ενν. το πρωί], δεν είδα να χορέψουν κυπριακούς χορούς, ούτε [να πουν] [έ]ναν τραγούδιν κυπριακόν· ήταν τότε το φοξ-τροτ, πώς το λαλούσαν [...] τξαι... ήρτα εγώ στο σπίτιν και δεν εκοιμήθηκα. Λέγω πού πάμεν;» Με την επιστροφή του στη Λευκωσία, ο Καλλίνικος επισκέφτηκε τον τότε διευθυντή του Παγκυπρίου Γυμνασίου (που έμελλε να γίνει ο πρώτος Υπουργός Παιδείας της Κυπριακής Δημοκρατίας), Κωνσταντίνο Σπυριδάκι, και του εισηγή-

116. Για τη δημοτικότητα των λεγόμενων «ευρωπαϊκών» χορών στους κυπριακούς γάμους, βλ. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 47· Ανθίας, *Η ζωντανή Κύπρος*, σσ. 82–83· και «Ρεπερτόριο» στο κυρίως μέρος του παρόντος. Ως «ευρωπαϊκοί χοροί» ήταν – και είναι ακόμα – γνωστοί και σε διάφορα ελληνικά νησιά, όπου επίσης συνυπήρχαν με το τοπικό ρεπερτόριο. Σε ορισμένα νησιά της Ελλάδας τα κομμάτια αυτά είναι γνωστά και ως «αγκαλιαστά», λόγω του τρόπου με τον οποίο χορεύονται.

θηκε «να εισάγουμεν τους κυπριακούς χορούς εις το Γυμνάσιον». Το σκεπτικό του Καλλίνικου ήταν το εξής:

> [Ό]ταν τους εισάξουμεν, λέω του, τζ' έννα φύουν τα παιδιά που δαμέσα [ενν. από το Γυμνάσιο], έννα ξέρουν τους χορούς, έννα παν εις τα χωριά τους, έννα δουν τζ' οι χωρκάτες ότι «μα τούτοι χορεύκουν τα» τζ' έννα γίνει μια αφορμή για να τους χορέψουν.[117]

Ήδη λοιπόν, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Καλλίνικου, από τη δεκαετία του 1950 μια μερίδα ανθρώπων του χωριού χρειάζονταν την εξωτερική επικύρωση των «γραμματιζούμενων», των μορφωμένων της εποχής, προκειμένου να αποδεχτούν την ίδια τη *δική τους* παράδοση, αν όχι ως ισάξια της «ευρωπαϊκής», τότε τουλάχιστον ως κάτι που δεν αποστρέφονταν.[118]

Όμως, αν και η παραδοσιακή μουσική είχε ήδη αρχίσει να παραγκωνίζεται σιγά-σιγά από τη δεκαετία του 1930 και μετά λόγω, ακριβώς, της άφιξης ευρωπαϊκών ή άλλων ειδών μουσικής (ή, έστω, ξεκίνησε να συνυπάρχει με αυτά), το τελειωτικό πλήγμα φαίνεται να επήλθε μετά το 1974 και μετά την κατάρρευση των κοινωνικών δομών της παλιάς κυπριακής αγροτικής κοινωνίας. Οι βιολάρηδες έμειναν χωρίς δουλειά. Οι γάμοι δεν ήταν πια μεγάλα γεγονότα που ενέπλεκαν ολόκληρα χωριά για μέρες ή βδομάδες, αλλά κάτι που απασχολούσε δύο οικογένειες και τους φίλους τους για λίγες μόνο ώρες. Οι πλατείες των χωριών και οι αυλές των σπιτιών – εκεί όπου διεξάγονταν οι γάμοι παλαιότερα, δηλαδή – αντικαταστάθηκαν από χώρους δεξιώσεων, αίθουσες ξενοδοχείων και εστιατόρια·[119] και, σταδιακά, οι ίδιοι οι βιολάρηδες αντικαταστάθη-

---

117. Από συνέντευξη του Καλλίνικου στην Καλλιόπη Πρωτοπαπά για το Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών. Εγγραφή 006082, ΑΠΠ 4627, ΑΜΜΛΕΥΚ. 79· 24 Σεπτεμβρίου και 4 Οκτωβρίου 1993.

118. Βλ. και «Ταξίμι», σχετικά με το «διττό νόημα» της παράδοσης στην Κύπρο, που προκαλούσε από τη μια περηφάνεια και από την άλλη ντροπή.

119. Σε σχέση με το πώς άλλαξαν οι γάμοι στην Κύπρο μεταξύ των δεκαετιών 1930 και 1990, αλλά και για το τι συμβόλιζαν οι αλλαγές αυτές, βλ.

καν από μοντέρνα συγκροτήματα και DJs. Ως εκ τούτου, μετά το 1960, και σίγουρα μετά το 1974, η παραδοσιακή μουσική μετατράπηκε από μέσον το οποίο καθιστούσε δυνατές μια σειρά από τελετουργίες (για παράδειγμα στον γάμο), και από μια σημαντική μορφή διασκέδασης, σε κάτι που αντιπροσώπευε, εμβληματικά σχεδόν, μια πολύτιμη «παλιά παράδοση», που χρησιμοποιούνταν κυρίως ως μέρος φολκλορικών εκδηλώσεων (βλ. εικ. 30).[120]

Επιπρόσθετα, η ντε φάκτο διαίρεση του νησιού και ο εκτοπισμός των Ελληνοκυπρίων νότια και των Τουρκοκυπρίων βόρεια της πράσινης γραμμής, δημιουργώντας, με τον τρόπο αυτό, δύο εθνικά «καθαρά» γεωγραφικά κομμάτια, σήμαινε ότι η αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικών από διαφορετικές εθνοτικές/θρησκευτικές ομάδες που υπήρχε στο νησί για αιώνες έπαψε να υπάρχει. Εκεί, δηλαδή, όπου πριν από το 1974 η παραδοσιακή μουσική αναπτυσσόταν παράλληλα στις δύο κοινότητες – με ομοιότητες *και* διαφορές, παράλληλα όμως – μετά το 1974 ξεκίνησε ν' αναπτύσσεται ανεξάρτητα. Στις μέρες μας μπορεί κανείς ν' ακούσει στην Κύπρο τους όρους «ελληνοκυπριακή» και «τουρκοκυπριακή» μουσική, για ρεπερτόριο που προηγουμένως ήταν γνωστό απλώς ως «κυπριακό».

Πριν από το 1974, οι περισσότερες ομοιότητες στη μουσική των δύο κοινοτήτων παρατηρούνταν στους χορούς ή στην καθαρά οργανική μουσική (για βιολί και λαούτο· στην

Vassos Argyrou, *Tradition and Modernity in the Mediterranean: The Wedding as Symbolic Struggle*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2008 [1996].

120. Η συζήτησή μου εδώ υπαινίσσεται τον όρο του ανθρωπολόγου Victor Turner «from ritual to theatre», από το ομώνυμο βιβλίο του *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, Νέα Υόρκη 1982. Για τις διαφορές ανάμεσα στους όρους «φολκλόρ» και «παράδοση» και τη σχέση τους με τη μουσική και τον χορό, βλ. Παύλος Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, Αθήνα 2010.

τουρκοκυπριακή κοινότητα υπήρχαν επίσης ο ζουρνάς και το νταούλι που είχαν δικό τους ρεπερτόριο – βλ. πιο κάτω). Στα τραγούδια, λόγω της χρήσης δύο διαφορετικών γλωσσών, υπήρχαν πολύ περισσότερες διαφορές και αποκλίσεις. Το ελληνοκυπριακό – σύμφωνα με τους τωρινούς όρους – ρεπερτόριο ήταν σαφώς επηρεασμένο από την ελληνική μουσική, ενώ, αντίστοιχα, το τουρκοκυπριακό ήταν επηρεασμένο από την τουρκική. Κάποια τραγούδια τραγουδιούνταν και από τις δύο κοινότητες, ιδιαίτερα τα ελληνικά, αφού αναλογικά περισσότεροι Τουρκοκύπριοι μιλούσαν Ελληνικά παρά Ελληνοκύπριοι Τουρκικά (βλ. και «Τέταρτος» πιο κάτω). Τα λεγόμενα «κοινά» τραγούδια που τραγουδιούνταν και στις δύο γλώσσες πριν από το 1974 ήταν λιγοστά και, συνήθως, εισαγόμενα.[121] Αυτά αυξήθηκαν μετά τη δεκαετία του 1980, οπότε, μέσα σ' ένα πλαίσιο επαναπροσέγγισης, Τουρκοκύπριοι μουσικοί και ποιητές ξεκίνησαν να μεταφράζουν στην κυπριακή τουρκική τραγούδια που προηγουμένως τραγουδιούνταν μόνο στην κυπριακή ελληνική (η γνωστή «Τηλλυρκώτισσα» είναι ένα τέτοιο παράδειγμα).[122] Αυτό γινόταν αφενός επειδή η νεότερη γενιά Τουρκοκυπρίων, η οποία μεγάλωνε μετά τον διαχωρισμό των δύο κοινοτήτων, δεν μιλούσε πια Ελληνικά (οπότε δεν μπορούσε να καταλάβει τους στίχους) και αφετέρου ως μια προσπάθεια ενδυνάμωσης της «κυπριακότητας» των Τουρκοκυπρίων, δεδομένων των προσπαθειών «εκτουρκισμού» της ταυτότητάς τους.[123]

---

121. Τέτοια τραγούδια ήταν, για παράδειγμα, «Τ' Άη Φιλίππου»/«Oğlan oğlan», «Κατιφές»/«Kadifeden kesesi», «Κότσινη τρανταφυλλιά»/«Aman doktor» και «Να σου γοράσω μηχανήν»/«Dolama dolamayı».

122. Εκτός από την «Τηλλυρκώτισσα»/«Dillirga», τη δεκαετία του 1980 μεταφράστηκαν επίσης τα τραγούδια «Ψιντρή βασιλιτζιά μου»/«Feslikan» και «Λούλλα μου, Μαρούλλα μου»/«Leymosun türküsü».

123. Για τα τραγούδια που μεταφράστηκαν στα Τουρκικά κατά τη δεκαετία του 1980, βλ. και Effie Tsangaridou, «One music, two labels», στο Jim

Σήμερα το παραδοσιακό ρεπερτόριο του νησιού μπορεί όντως να διαχωριστεί σε «ελληνοκυπριακό» και «τουρκοκυπριακό», αφού οι επιρροές που δέχτηκε η κάθε κοινότητα στα χρόνια του παντελούς διαχωρισμού (από το 1974 μέχρι το 2003, οπότε άνοιξαν τα πρώτα οδοφράγματα) είχαν ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη όχι μόνο διαφορετικού ρεπερτορίου, αλλά και ξεκάθαρα διαφορετικής αισθητικής.[124] Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που *Ο Κύπριος Βιολάρης* επικεντρώνεται στις ιστορίες ζωής μουσικών που δραστηριοποιούνταν πριν από το 1974 και, σημαντικότερα, πριν από το 1960.

Τρίτος: *Ο Κύπριος Βιολάρης και η ποιητική του*

Το βιβλίο αυτό είναι αποτέλεσμα ενός ερευνητικού προγράμματος με το ίδιο όνομα, που είχε την έδρα του στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και, πιο συγκεκριμένα, στο Κέντρο Αυτο/Βιογραφικής Γραφής Οξφόρδης (Oxford Centre for Life Writing), που στεγάζεται στο Wolfson College.[125] Στόχος του προγράμματος αυτού ήταν, εξαρχής, να καταγράψει τις ιστορίες ζωής των επαγγελματιών αυτών μουσικών της Κύπρου κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα μέσω μιας σειράς προφορικών μαρτυριών και να τις παρουσιάσει σε μια ομαδική βιογραφία: πρώτα οπτικοακουστικά (σε ένα εθνογραφικό

Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, ιδιαίτερα σσ. 47–48. Για τα τραγούδια που τραγουδιούνταν και στις δύο γλώσσες προ του 1974, βλ. *στο ίδιο*, σσ. 41–42.

124. Βλ. και Nicoletta Demetriou, «Cyprus, II: Traditional music; 2: Music», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

125. Το πρόγραμμα – με τον αγγλικό τίτλο «The Cypriot Fiddler» – στεγάστηκε στο Wolfson College από το 2012 μέχρι το 2019, αν και η επίσημη χρηματοδότησή του ξεκίνησε στα μέσα περίπου του 2013.

ντοκιμαντέρ αποτελούμενο από τις συνεντεύξεις των βιολάρηδων)[126] και έπειτα γραπτά (το βιβλίο αυτό).[127]

Η ιδέα για το ντοκιμαντέρ είχε γεννηθεί πριν από αυτήν του βιβλίου, όμως αρχικά δεν είχα καταφέρει να εξασφαλίσω την απαραίτητη χρηματοδότηση για να το πραγματοποιήσω. Η μικρή οικονομική ενίσχυση που είχα λάβει από τη Βρετανική Ακαδημία το 2013 κάλυπτε κάποια αρχική περίοδο έρευνας και μελέτης των μουσικών, όχι, όμως, την παραγωγή ντοκιμαντέρ. Με την επιστροφή μου στην Κύπρο τον Μάιο του 2013, επικοινώνησα με κάποιους τοπικούς πολιτιστικούς φορείς, ελπίζοντας να καταφέρω να εξασφαλίσω μια κάποια χρηματοδότηση. Ωστόσο, η οικονομική κρίση που είχε ξεσπάσει στην Κύπρο τον Μάρτιο του 2013, με όλο τον πανικό που την ακολούθησε για το τι μέλλει γενέσθαι, δεν άφηνε πολλά περιθώρια στους φορείς αυτούς να επενδύσουν σε κάτι που δεν φάνταζε, ίσως, και τόσο αναγκαίο τη δεδομένη στιγμή. Παρόλ' αυτά, κατά τη δική μου κρίση, η ανάγκη να κάνω κάτι για τους βιολάρηδες ήταν πιο επιτακτική από ποτέ: αρκετοί από τους μουσικούς που είχα γνωρίσει ως φοιτήτρια την προηγούμενη δεκαετία είχαν αρχίσει να πεθαίνουν ή να μην είναι πια σε θέση να μου μιλήσουν (πόσο μάλλον να παίξουν μουσική).

Γιατί, όμως, προφορικές μαρτυρίες και ντοκιμαντέρ αρχικά και όχι μόνο ένα-δυο άρθρα για κάποιο ακαδημαϊκό περιοδικό; Επειδή ξανασυναντώντας τους ηλικιωμένους μουσικούς

126. Το ντοκιμαντέρ αυτό αποτελεί ουσιαστικά συρραφή μιας σειράς οπτικογραφημένων συνεντεύξεων προφορικής ιστορίας. Εδώ χρησιμοποιώ τον όρο «ντοκιμαντέρ» για να τις περιγράψω συλλογικά.

127. Μια ιστοσελίδα αφιερωμένη στον Κύπριο Βιολάρη περιλαμβάνει το ίδιο το ντοκιμαντέρ (ελεύθερα προσβάσιμο), επιπρόσθετες πληροφορίες για τους βιολάρηδες, επιπλέον οπτικό και ακουστικό υλικό, καθώς και ερωταπαντήσεις για ενδιαφερόμενους και για εκπαιδευτές, που πιθανόν να ήθελαν να χρησιμοποιήσουν το υλικό αυτό στα μαθήματά τους. Βλ. σχετικά https://www.thecypriotfiddler.com.

το 2013 – στη δύση όχι μόνο της τέχνης, αλλά και της ζωής τους – φάνηκε πια ξεκάθαρα ότι, παρά την όποια πιθανή συμβολή ή ακαδημαϊκή του αξία, κανένα άρθρο ή βιβλίο για τους βιολάρηδες της Κύπρου γραμμένο από τρίτο και μάλιστα στα Αγγλικά (όπως ήταν η αρχική μου σκέψη) δεν θα είχε το ίδιο βάρος για τους ίδιους με το να δούνε τον εαυτό τους στην οθόνη ή να τον «ακούσουν» στις σελίδες του βιβλίου να μιλά. Ήθελα να δημιουργήσω κάτι το οποίο οι ίδιοι οι μουσικοί και οι οικογένειές τους θα μπορούσαν εύκολα ν' απολαύσουν, ως αντίδωρο για όλες τις ώρες που είχαν αφιερώσει σε μένα και τις ερωτήσεις μου τα προηγούμενα χρόνια. Επιπρόσθετα, αυτές οι ζωντανές φωνές, οι ιδιαίτερες γλωσσικές εκφράσεις, οι σπαρταριστές αφηγήσεις, οι εικόνες και η αίσθηση που δημιουργούν θα χάνονταν ολοσδιόλου αν κανείς προσπαθούσε να τις «αποστάξει» σε ένα ακαδημαϊκό σύγγραμμα. Αυτές ήταν – είναι – ιστορίες που μπορούσε κανείς εύκολα να μοιραστεί με ένα ευρύτερο κοινό. Είναι οι ιστορίες των βιολάρηδων, ναι, αλλά είναι ταυτόχρονα και η ιστορία της Κύπρου των αρχών και μέσων του εικοστού αιώνα, είναι η γλώσσα της, είναι η κοινωνική και πολιτισμική της πορεία.

Ελλείψει, λοιπόν, άλλης χρηματοδότησης, τον Ιούλιο του 2015 ξεκίνησα μια διαδικτυακή καμπάνια προκειμένου να μαζέψω τα χρήματα που χρειαζόμουν για το ντοκιμαντέρ, μέσω μιας διαδικασίας συλλογών από το κοινό (το λεγόμενο «crowd-sourcing» ή «crowd-funding»). Λιγότερο από ένα μήνα αφότου ανακοινώθηκε το κάλεσμα στο διαδίκτυο, το πολύ μικρό ποσόν που ζητούσα μαζεύτηκε κι έτσι η κινηματογράφηση και το μοντάζ ειδικά για τους σκοπούς του ντοκιμαντέρ μπορούσαν να ξεκινήσουν.[128] Μια πρώιμη, μη επεξεργασμέ-

128. Η καμπάνια του *The Cypriot Fiddler* – το όνομα του προγράμματος στα Αγγλικά – είναι διαθέσιμη στον εξής σύνδεσμο: https://www.kickstarter.com/projects/1865045780/the-cypriot-fiddler (τελευταία επίσκεψη 8-6-2022·

νη μορφή του οπτικογραφημένου υλικού παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Απρίλιο του 2016 στο Σπίτι της Συνεργασίας, ένα δικοινοτικό κέντρο στη νεκρή ζώνη της Λευκωσίας, μπροστά από μέλη του κοινού αλλά και αρκετούς βιολάρηδες, που ταξίδεψαν στη Λευκωσία με τα παιδιά και τα εγγόνια τους για την περίσταση.

Αρκετά πριν γίνει αυτό, όμως, όταν οι συνεντεύξεις ολοκληρώθηκαν και κάθισα να τις ακούσω και να τις μεταγράψω προκειμένου να γίνει η ανάλυση και επιλογή του υλικού, ήρθα αντιμέτωπη με ένα σωρό καινούρια ερωτήματα. Αυτό που ζητούσε πρώτο επειγόντως απάντηση ήταν αυτό που φάνταζε ως το πιο προφανές: *Ποιοι* ήταν, τελικά, οι βιολάρηδες που έψαχνα για τους σκοπούς της έρευνάς μου;

Ο μεγαλύτερος σε ηλικία μουσικός του βιβλίου γεννήθηκε το 1913· ο μικρότερος το 1951. Οι περισσότεροι έπαιζαν σε γάμους και πανηγύρια «για το ψουμίν τους», έστω κι αν είχαν κι άλλη δουλειά, όμως για μερικούς, νεότερους κυρίως, το βιολί ήταν απλώς άλλη μια ενασχόληση για τον ελεύθερό τους χρόνο. Ένας από τους μουσικούς του βιβλίου, γεννημένος το 1929, έπαιζε μουσική σε γάμους μέχρι που παντρεύτηκε ο ίδιος το 1957 και αποσύρθηκε «από την ενεργό δράση». Άλλος ξεκίνησε παίζοντας σε γάμους προς τα τέλη της δεκαετίας του ’50, αλλά στις αρχές της δεκαετίας του ’60 βρέθηκε να είναι μαθητής σε «κλασικό δάσκαλο» της Λευκωσίας, εγκαταλείποντας για κάποια χρόνια τα κυπριακά. Τι ήταν, λοιπόν, αυτό που

η καμπάνια είναι πια ανενεργή). Τα χρήματα που ζητήθηκαν μέσω της καμπάνιας χρειάζονταν για να πληρωθεί ένα άτομο που θα με βοηθούσε με την κινηματογράφηση, τον ήχο και το μοντάζ. Τη δεύτερη κάμερα την είχα εγώ. Πέντε χρόνια αργότερα, το 2020, οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας της Κυπριακής Δημοκρατίας χρηματοδότησαν, κατόπιν διαγωνισμού, ένα νέο μοντάζ του ντοκιμαντέρ. Αυτό το νέο μοντάζ είναι που παρουσιάζεται στον σύνδεσμο https://www.thecypriotfiddler.com.

ξεχώριζε τους βιολάρηδες που έψαχνα εγώ – αυτούς των οποίων οι ιστορίες με είχαν ήδη γοητεύσει μια δεκαετία νωρίτερα – από τους υπόλοιπους που έπαιζαν μεν τα κυπριακά στο βιολί, δεν ήταν δε, για κάποιο απροσδιόριστο τότε λόγο, το ίδιο με τους πρώτους; Ποια ήταν, τελικά, η ειδοποιός διαφορά;

Οι ίδιες οι συντεύξεις των βιολάρηδων ήταν, τελικά, αυτές που έδωσαν την απάντηση. Όλοι οι μουσικοί που εμφανίζονται στο βιβλίο εξακολούθησαν να παίζουν μουσική ακόμα και μετά τα μέσα του εικοστού αιώνα· μερικοί, μάλιστα, παίζουν μέχρι σήμερα, αν και αυτοί είναι πια η μειονότητα. Αυτό, όμως, που ξεχώριζε κάποιες αφηγήσεις από άλλες δεν ήταν το *μέχρι πότε* έπαιζαν οι μουσικοί, αλλά το *πότε είχαν ξεκινήσει* να παίζουν. Οι βιολάρηδες που τελικά μπήκαν στο βιβλίο είχαν ξεκινήσει να παίζουν μουσική δημόσια, σε γάμους ή πανηγύρια, ήδη από τη δεκαετία του 1950 ή τις αρχές της δεκαετίας του 1960 το αργότερο. Ο λόγος για τον οποίο χρειαζόταν αυτός ο χρονικός περιορισμός σχετίζεται και πάλι με τις αλλαγές στην κυπριακή κοινωνία που είδαμε και πιο πριν: μετά τις αρχές της δεκαετίας του 1960, το παραδοσιακό σύνολο βιολιού-λαούτου σε μεγάλο βαθμό εγκαταλείφθηκε, χάριν μιας μεγαλύτερης ορχήστρας που περιείχε τρία, τέσσερα ή πέντε όργανα (βλ. «Παρακμή»).

Το να είναι κανείς βιολάρης στην Κύπρο στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα ήταν πρωτίστως τέχνη, με αυτούς που την εξασκούν να είναι τεχνίτες, και μόνο δευτερευόντως καλλιτεχνία· η διάκριση που θέλω να κάνω εδώ είναι μεταξύ των όρων που στα Αγγλικά θα ονομάζαμε «craft» και «art». Ο τρόπος με τον οποίο οι μουσικοί αναφέρονται στη ζωή τους ως βιολάρηδες, ειδικά στη μαθητεία τους, αντικατοπτρίζει ακριβώς αυτό.[129]

129. Από όλους τους βιολάρηδες που εμφανίζονται εδώ, μόνο ένας χρησιμοποιεί τον όρο «καλλιτέχνης» για να χαρακτηρίσει τον εαυτό του και τους συναδέλφους του (βλ. αφήγηση Γιαννή Ζαβρού). Βλ. επίσης το εξής, από την

Στη δική του αφήγηση, ο Νίκος Χαραλάμπους μάς λέει τι τον ρωτούσε ο πατέρας του όταν ήρθε η ώρα «να μάθει τέχνη»: «Νίκο μου, ίντα τέχνην θέλεις να πάεις, γιε μου;» Τι τέχνη θέλεις να μάθεις, δηλαδή. Οι «τέχνες» που ο πατέρας του ανέφερε στη συνομιλία τους ήταν αυτή του πελεκάνου (μαραγκού), του χτίστη, του σκαρπάρη (παπουτσή) και, τελικά, του βιολάρη.[130]

Στρέφοντας, λοιπόν, τους προβολείς στον βίο και την πολιτεία των μουσικών που έδρασαν μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960, αυτό που αναδεικνύεται είναι πρωτίστως ένα «στιγμιότυπο» στη ζωή μιας κοινωνίας, αλλά, μαζί μ' αυτό, και μια συγκεκριμένη στιγμή στο ηχοτοπίο της Κύπρου, κατά την οποία οι ήχοι του βιολιού και του λαούτου ήταν οι κύριοι ήχοι που ακούγονταν σε γάμους και πανηγύρια σε όλο το νησί. Μαζί με το βιολί και το λαούτο συχνά εμφανίζονταν επίσης, σε τουρκοκυπριακούς και μαρωνίτικους γάμους και διασκεδάσεις, ο ζουρνάς και το νταούλι – ή, στα Κυπριακά, ο ζορνές τζαι το τούμπανον (ή ταούλλιν).[131] Αυτός ο διάλογος που

αφήγηση του Ηλία Γεωργίου Βιολάρη: «Εγώ έθελα να μάθω μιαν τέχνην, να ᾽βρω τζαι μιαν κοπέλλαν, να λέουν ότι [είμαι] τεχνίτης.» Ο Γεωργίου αρχικά πήγε να γίνει σκαρπάρης (παπουτσής), στη συνέχεια, όμως, άλλαξε ιδέα και πήγε να μάθει βιολί.

130. Στο βιβλίο του *Παραδοσιακά επαγγέλματα της Κύπρου*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία 2001, ο Ιωάννης Ιωνά χωρίζει τα επαγγέλματα σε τρεις κατηγορίες: «γεωργία και κτηνοτροφία», «επαγγέλματα συνεισφοράς» (π.χ. ψωμάς, ψαράς, μυλωνάς κ.λπ.) και «οι τεχνίτες». Σε μια τέτοια κατηγοριοποίηση, οι βιολάρηδες θα εμφανίζονταν στην τρίτη κατηγορία (το βιβλίο δεν περιλαμβάνει αναφορές σε μουσικούς).

131. Στην Κύπρο ο ζουρνάς και το νταούλι είναι πρωτίστως συνυφασμένα με την τουρκοκυπριακή κοινότητα και τους μουσουλμανικούς γάμους και διασκεδάσεις (π.χ. επ᾽ ευκαιρία της περιτομής). Ο ζουρνάς και το νταούλι εμφανίζονται επίσης σε μαρωνίτικους γάμους, μαζί με το βιολί και το λαούτο. Η Όνεφαλς-Ρίχτερ αναφέρει το νταούλι ως «ταούλλι(ν)» (*Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, σ. 236). Οι Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν, που παίζουν ζουρνά και νταούλι αντίστοιχα (βλ. σχετική αφήγηση), χρησιμοποιούν συχνότερα τον όρο «τούμπανον». Στη δική του αφήγηση, ο Ισμαήλ Γκοκδάν Κεμανετζί προκρίνει τους όρους «ζουρνάς» (αντί «ζορνές») και

υπήρχε στα χωριά της Κύπρου πριν από εξήντα ή εβδομήντα χρόνια μεταξύ βιολιού και λαούτου από τη μια και ζουρνά και νταουλιού από την άλλη αντικατοπτρίζεται και στο βιβλίο αυτό, με τη συμπερίληψη δύο μουσικών που παίζουν ζουρνά και νταούλι.

* * *

Η μεθοδολογία του παρόντος βιβλίου προκύπτει από το πάντρεμα διαφορετικών επιστημονικών πεδίων, των μεθόδων τους, καθώς και των προσωπικών ενδιαφερόντων της συγγραφέως. Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο πρώτο μέρος της Εισαγωγής, και όπως άλλωστε διαφαίνεται και από τον ίδιο τον υπότιτλο του βιβλίου, στην επιλογή της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε καθοδηγητικό ρόλο έπαιξε η προφορική ιστορία. Ταυτόχρονα, όμως, το βιβλίο δανείζεται μεθόδους και πρακτικές από άλλα πεδία και, πρωτίστως, από την εθνομουσικολογία και τις αυτο/βιογραφικές σπουδές.

Ως κλάδος, η εθνομουσικολογία μελετά τη μουσική ως μέρος ενός ευρύτερου κοινωνικού και πολιτισμικού συγκείμενου, αντί ως μεμονωμένο φαινόμενο. Στόχος της εθνομουσικο-

---

«ταούλλιν». Ο Ανδρέας Μοδίτης, που θυμάται τουρκοκυπριακούς γάμους σε γειτονικό του χωριό, τον Άγιο Νικόλαο Λεμεσού, αναφέρεται σε «ζορνέν» και περιγράφει το νταούλι ως «ποτξείν' την ττουμπελέκκαν, τξείν' την μεάλην» (δηλαδή «απ' εκείνο το τύμπανο, εκείνο το μεγάλο»). Ο περιφραστικός τρόπος με τον οποίο αναφέρεται στο νταούλι δείχνει ότι πιθανόν να έχει ξεχάσει το όνομα του οργάνου. Τέλος, ο Χαμπής Θεωρή αναφέρεται στα όργανα ως «ταούλια τζαι ζορνές». Η χρήση διαφορετικών ονομάτων, αλλά και διαφορετικής προφοράς για τις ίδιες λέξεις, φαίνεται να σχετίζεται με την καταγωγή των μουσικών: ο Κεμανετζί κατάγεται από τη Λουρουτζίνα (επαρχία Λευκωσίας), οι Ντεβετζί και Καχραμάν από τη Γαληνόπορνη (χερσόνησος της Καρπασίας· επαρχία Αμμοχώστου), ο Μοδίτης από το Όμοδος (επαρχία Λεμεσού) και ο Θεωρή από τη Δρούσεια (επαρχία Πάφου). Ο εκτελεστής του ζορνέ/ζουρνά είναι γνωστός στην Κύπρο ως «ζορνετζής» ή «ζουρνετζής»· ο εκτελεστής του τούμπανου/ταουλιού ως «τουμπανάρης». Ο Μοδίτης αναφέρεται στον εκτελεστή νταουλιού ως «τταμπουλτζή».

λογικής έρευνας είναι να διερευνήσει όχι μόνο τι είναι η μουσική, αλλά και τι σημαίνει για αυτούς που την παράγουν (τους μουσικούς) και αυτούς που την καταναλώνουν (το ακροατήριο). Μία από τις βασικότερες μεθόδους που χρησιμοποιεί η εθνομουσικολογία είναι η συμμετοχική παρατήρηση, με άλλα λόγια η συμμετοχή σε μια μουσική πρακτική, έτσι ώστε ο/η εθνομουσικολόγος να την κατανοήσει εκ των έσω. Η εθνομουσικολογία στηρίζεται επίσης σε επιτόπια έρευνα και σε συνεντεύξεις με μουσικούς ή/και με το ακροατήριο, προκειμένου οι ερευνητές της να μαζέψουν αρκετά δεδομένα ώστε να κατανοήσουν τον κοινωνικό και πολιτισμικό ρόλο της μουσικής, ανάμεσα σε άλλα.

Οι αυτο/βιογραφικές σπουδές, από την άλλη, ή «το γράψιμο για τη ζωή» (δική μου μετάφραση του αγγλικού όρου «life writing»), περιλαμβάνουν τον λόγο που καταπιάνεται με οποιαδήποτε ζωή. Στο πεδίο αυτό περιλαμβάνονται η βιογραφία, η αυτοβιογραφία, τα απομνημονεύματα, τα ημερολόγια, οι επιστολές, οι προφορικές μαρτυρίες, οι αυτόπτες μαρτυρίες ή ακόμα και ανθρωπολογικά δεδομένα. Αφηγήματα που έχουν να κάνουν με τη ζωή – είτε τη ζωή ατόμων, είτε τη ζωή ιδρυμάτων/οργανισμών (π.χ. ενός πανεπιστημίου ή ενός εργοστασίου), είτε τη ζωή οικογενειών ή άλλων ομάδων, είτε ακόμα και τη «ζωή» αντικειμένων – μπορούν, δυνητικά, να ενταχθούν στον κλάδο αυτό.[132]

Ο αγγλικός όρος «life *writing*» θέτει το βάρος στο γράψιμο. Αν και τα δεδομένα μπορεί να προέρχονται από προφορικές μαρτυρίες, όπως έχει αναφερθεί πιο πάνω, εντούτοις παρουσιάζονται συνήθως γραπτώς ή, ενίοτε, οπτικώς (π.χ. σε μορφή

132. Πρόσφατα συγγραφικά πονήματα έχουν καταπιαστεί, για παράδειγμα, με τη «ζωή» μουσικών οργάνων· βλ. Helena Attlee, *Lev's Violin: An Italian Adventure*, Particular Books, Λονδίνο 2021 και Sophy Roberts, *The Lost Pianos of Siberia*, Doubleday, Λονδίνο 2020.

ντοκιμαντέρ). Άλλη μια έμφαση, αν και αυτή δεν διαφαίνεται από τον ίδιο τον όρο, τίθεται στην παραγωγή ενός αφηγήματος, με βάση τις «ιστορίες ζωής» που συλλέγει κανείς. Το «life writing», δηλαδή, δεν είναι απλώς μια στείρα παρουσίαση δεδομένων για τη ζωή ενός ατόμου ή ενός συνόλου, αλλά ένα ρέον αφήγημα, με αρχή, μέση και τέλος.[133] Ο όρος συνήθως χρησιμοποιείται για μη μυθοπλαστική γραφή, ορισμένες φορές, όμως, χρησιμοποιείται και για να περιγράψει μυθοπλαστικά αφηγήματα (π.χ. μυθοπλαστικές αυτο/βιογραφίες).

Από την εθνομουσικολογία, το βιβλίο δανείζεται την επιθυμία για θεώρηση της μουσικής ως στοιχείου που είναι αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας και του πολιτισμού που την παράγει. Δανείζεται επίσης τις μεθόδους της συμμετοχικής παρατήρησης (βλ. «Ταξίμι») και, φυσικά, των εθνογραφικών συνεντεύξεων (για τις οποίες περισσότερα στο επόμενο μέρος της Εισαγωγής). Από τις αυτο/βιογραφικές σπουδές, το βιβλίο δανείζεται πρωτίστως την ανάγκη να πει μια ιστορία με τρόπο αφηγηματικό ή, με άλλα λόγια, να μετουσιώσει τα δεδομένα σε μια ιστορία που να διαβάζεται ευχάριστα και να είναι εύληπτη και κατανοητή, χωρίς, όμως, να θυσιάζει την αλήθεια στον βωμό της αφήγησης.

Φαινομενικά, η προφορική ιστορία και η αυτοβιογραφία διαφέρουν: η πρώτη δημιουργείται μέσα από τον διάλογο αυτού που παίρνει και αυτού που δίνει τη συνέντευξη, ενώ η δεύτερη μέσα από τον γραπτό λόγο του συγγραφέα/πρωταγωνιστή, στον οποίο μπορεί να επανέλθει όσες φορές θέλει. Η έμφαση στην πρώτη είναι στην προφορικότητα (*προφορι-*

133. Ενδεικτικό της έμφασης στην αφηγηματική πλευρά του συγγραφικού αυτού είδους είναι ότι, σε ορισμένα αγγλόφωνα πανεπιστήμια, προγράμματα σπουδών που ονομάζονταν «life writing» την προηγούμενη δεκαετία έχουν σήμερα μετονομαστεί σε «narrative non-fiction» (αφηγηματική μη μυθοπλαστική γραφή) ή «creative non-fiction» (δημιουργική μη μυθοπλαστική γραφή).

κή ιστορία)· η έμφαση στη δεύτερη είναι στη γραφή (αυτοβιο*γραφία*), έστω και αν η γραφή έχει κάποτε χαρακτήρα προφορικής αφήγησης.

Τα όρια, όμως, μεταξύ των δύο δεν είναι και τόσο ξεκάθαρα. Ο Αλεσάντρο Πορτέλι μάς υπενθυμίζει ότι, ακόμα και στην προφορική ιστορία, «η μεταγραφή μετατρέπει τα ακουστικά αντικείμενα σε οπτικά», δηλαδή τον ήχο σε γραφή, κάτι που «αναπόφευκτα υπονοεί αλλαγές και ερμηνεία».[134] Σε κάθε καλή μεταγραφή, όπως και σε κάθε καλή μετάφραση, υπάρχει πάντα «ένα ποσοστό επινόησης».[135] Κι αυτό γιατί πολλά στοιχεία που μας δίνουν οι προφορικές μαρτυρίες – όπως είναι ο ρυθμός της ομιλίας, οι παύσεις διαφορετικής διάρκειας και οι διαφορετικών ειδών εμφάσεις – είναι αδύνατο να αποτυπωθούν πιστά στο χαρτί.

Επιπρόσθετα, όπως και η αυτοβιογραφία, έτσι και «οι προφορικές ιστορικές πηγές είναι *αφηγηματικές* πηγές».[136] Ο τρόπος με τον οποίο αυτοί που μας δίνουν τις προφορικές μαρτυρίες οργανώνουν το αφήγημά τους είναι ενδεικτικός του τι θεωρούν οι ίδιοι, προσωπικά, σημαντικό. Η προφορική ιστορία, όπως το θέτει ο Πορτέλι, «μας λέει λιγότερα για τα *γεγονότα* απ' ό,τι για τη *σημασία* τους».[137] Ακόμα και σ' ένα βιβλίο οργανωμένο γύρω από δεκαοχτώ αφηγήσεις, όπως αυτό εδώ, με ομιλητές που ερωτούνταν πάνω-κάτω τις ίδιες ερωτήσεις, η κάθε αφήγηση είναι σαφώς διαφορετική, χρωματισμένη καθώς είναι από αυτά που ο κάθε ομιλητής θεωρούσε σημαντικά.

Ενώ στην προφορική ιστορία γίνεται συνήθως μια παρουσίαση των προφορικών μαρτυριών και, παράλληλα, μια ανά-

134. Portelli, *The Death of Luigi Trastulli*, σ. 47.
135. *Στο ίδιο*.
136. *Στο ίδιο*, σ. 48· έμφαση στο πρωτότυπο.
137. *Στο ίδιο*, σ. 50· έμφαση στο πρωτότυπο.

λυση των δεδομένων (τι σημαίνουν αυτά που διαβάζουμε σε ένα γενικότερο κοινωνικο-πολιτικο-ιστορικό πλαίσιο), με άλλα λόγια ένας διάλογος μεταξύ των προφορικών μαρτυριών και του ιστορικού που αναλύει τις μαρτυρίες,[138] στο βιβλίο αυτό οι ιστορίες ζωής των βιολάρηδων – οι προφορικές μαρτυρίες δηλαδή – παρουσιάζονται χωρίς διακοπή, στο «ρέον αφήγημα» που αναφέρθηκε πιο πάνω. Η βαρύτητα που δίνεται στην αφηγηματικότητα αποτελεί ενδεχομένως την αποτύπωση του τι η ίδια θεωρώ σημαντικό· σε αυτή την περίπτωση, το να πέσουν οι προβολείς στους ίδιους τους βιολάρηδες και το να παρουσιαστούν οι αφηγήσεις τους χωρίς τη δική μου φωνή να τους διακόπτει.

Είναι για τον λόγο αυτό που, στις μαρτυρίες που παρουσιάζονται εδώ, απουσιάζουν οι ερωτήσεις μου. Παρόλ᾽ αυτά, ο διάλογος μεταξύ των βιολάρηδων και της γράφουσας υπάρχει· για παράδειγμα στο Ταξίμι, όπου ακούγεται πρωτίστως η δική μου φωνή, αλλά και στα ενδιάμεσα, τριτοπρόσωπα κεφάλαια, όπου παρουσιάζονται συγκεντρωτικά, και ερμηνευμένα από μένα, τα δεδομένα που αφορούν τους βιολάρηδες ως σύνολο, ως επαγγελματική τάξη, και όχι τον κάθε βιολάρη ως άτομο (βλ. και το επόμενο μέρος της Εισαγωγής).

Πώς, όμως, γίνονταν οι συνεντεύξεις με τους μουσικούς, έτσι ώστε να καταλήξουμε με τα συγκεκριμένα δεδομένα; Όλες ανεξαιρέτως οι συνεντεύξεις του βιβλίου ήταν ημιδομη-

138. Βλ., για παράδειγμα, την παρουσίαση μαρτυριών, ερωτήσεων και παράλληλη ανάλυση του Αλεσάντρο Πορτέλι στο βιβλίο του *They Say in Harlan County*. Ενδεικτική του διαλόγου που ενυπάρχει στην προφορική ιστορία είναι και η παρουσίαση που επιλέγει η Τασούλα Βερβενιώτη στο *Διπλό βιβλίο*, το οποίο είναι όντως διπλό: παίρνοντάς το από τη μια πλευρά διαβάζει κανείς την «αφήγηση της Σταματίας Μπαρμπάτση», ενώ αναποδογυρίζοντας και γυρνώντας το στην άλλη πλευρά διαβάζει την «ιστορική ανάγνωση». Αναλόγως του πώς θα πάρει κανείς στα χέρια του το βιβλίο, μπορεί να διαβάσει πρώτα το ένα μέρος ή το άλλο.

μένες. Είχα, δηλαδή, ετοιμάσει μια σειρά ερωτήσεων/θεμάτων προς συζήτηση, αλλά δεν σταματούσα σ' αυτά. Αν ένας μουσικός έδειχνε να μην έχει κάτι να πει για κάποιο συγκεκριμένο θέμα από αυτά που έθιγα εγώ, τότε δεν επέμενα. Από την άλλη, αν ένας μουσικός έδειχνε να θέλει να μιλήσει για κάποιο θέμα το οποίο εγώ δεν είχα σκεφτεί εκ των προτέρων, ήταν ελεύθερος να πάρει τη συζήτηση εκεί όπου ήθελε. Γενικά, οι μουσικοί μπορούσαν να μιλήσουν για ό,τι εκείνοι θεωρούσαν σημαντικό. Παρενέβαινα μόνο όταν κολλούσε η συζήτηση, όταν διαισθανόμουν ότι υπήρχε και κάτι άλλο στα λεγόμενα του συνομιλητή μου που, για κάποιο λόγο, θα έμενε ανείπωτο χωρίς ένα απαλό σπρώξιμο από μέρους μου, ή όταν ένας μουσικός ξέφευγε τελείως, και για πολλή ώρα, από τα θέματα της συζήτησής μας και ήθελα να τον επαναφέρω.

Σε ορισμένες περιπτώσεις, εκτός από τους βιολάρηδες, στις συνεντεύξεις υπάρχει επίσης η φωνή των συζύγων τους. Στην αρχή της έρευνάς μου, δεν είχα σκεφτεί καν να μιλήσω στις γυναίκες των μουσικών. Πολλές, όμως, ήταν παρούσες στις συνεντεύξεις και συνέβαλλαν με τον τρόπο τους· άλλες για να υπενθυμίσουν στον σύζυγό τους ένα όνομα ή μια χρονολογία που εκείνος ξεχνούσε, άλλες απλώς ως ενδιαφερόμενες μάρτυρες μιας συζήτησης που αφορούσε και το δικό τους παρελθόν και άλλες πηγαινοερχόμενες για να φιλέψουν «την ξένη» και κάνοντας οι *ίδιες* ερωτήσεις σε μένα (από πού είναι η καταγωγή μου, αν είμαι παντρεμένη και αν έχω παιδιά ήταν οι τρεις συχνότερες ερωτήσεις). Οι ερωτήσεις προς τις συζύγους των μουσικών προέκυψαν χωρίς προγραμματισμό από μέρους μου, ως φυσική απόρροια μιας συζήτησης μεταξύ τριών, αντί δύο, παρευρισκομένων. Όταν ξεκίνησα να θέλω συνειδητά να ρωτώ και τις συζύγους των μουσικών τη γνώμη τους για το επάγγελμα του άντρα τους, οι γυναίκες συνήθως απαντούσαν ότι «δεν τις πείραζε» να μιλήσουν, αν και ορισμένες πρόσθεταν ότι δεν είχαν κάτι να προσθέσουν πέραν

αυτών που είχαν ήδη πει οι σύζυγοί τους. Λόγω του ότι οι συνεντεύξεις με τις γυναίκες των βιολάρηδων γίνονταν την ίδια μέρα με την κυρίως συνέντευξη, οι βιολάρηδες ήταν επίσης παρόντες – αν όχι στο ίδιο δωμάτιο τη συγκεκριμένη στιγμή, τότε στο σπίτι ή στην αυλή του σπιτιού. Το γεγονός αυτό, σε κάποιες περιπτώσεις τουλάχιστον, ενδεχομένως να επηρέαζε και το πώς εκφράζονταν οι γυναίκες αυτές.

Σε μία μόνο περίπτωση μια σύζυγος βιολάρη μού είπε ότι μετά χαράς θα μου μιλούσε, με τον όρο ότι δεν θα την ηχογραφούσα και δεν θα αποκάλυπτα την ταυτότητά της. Ο άντρας της ήταν παρών στη συνομιλία και δεν φάνηκε να έχει καμιά αντίρρηση στο να μου μιλήσει η γυναίκα του. Αυτό που διαφάνηκε ήταν ότι η συγκεκριμένη γυναίκα πίστευε ότι τα όσα είχε να μου πει θα ήταν ενδεχομένως δυσφημιστικά για άλλους, πλην των παρόντων. Ορισμένες από τις πληροφορίες που μου έδωσε ενσωματώθηκαν σε σημεία του δικού μου κειμένου, αλλά χωρίς το όνομά της να φαίνεται πουθενά, σύμφωνα με τη δική της επιθυμία. Τέλος, οι φωνές πολλών άλλων γυναικών απουσιάζουν, γιατί πολλοί βιολάρηδες είτε ήταν χήροι όταν εγώ τους γνώρισα είτε οι γυναίκες τους δεν ήταν σε θέση να μιλήσουν, λόγω προχωρημένης ηλικίας και συνεπακόλουθων προβλημάτων υγείας.

* * *

Η έμφαση στις προφορικές μαρτυρίες και τον πρωταγωνιστικό ρόλο των ομιλούντων ενίοτε επισκιάζει τον ρόλο και τον βαθμό εμπλοκής αυτού ή αυτής που τις παρουσιάζει, αλλά και τις δυναμικές που δημιουργούνται σε μια εθνογραφική συνέντευξη ανάμεσα σε αυτόν που ρωτά και αυτόν που απαντά τις ερωτήσεις. Οι δυναμικές αυτές γίνονται ακόμα εντονότερες όταν εμπλέκουν θέματα φύλου, διαφορά ηλικίας, αλλά και διαφορά μορφωτικού επιπέδου. Το να γράφω τώρα ότι «ήθελα να ρίξω τους προβολείς στους ίδιους τους βιολά-

ρηδες» είναι μεν αλήθεια, αλλά ενδεχομένως να ρίχνει στάχτη στα μάτια μου ως προς τη δική μου εμπλοκή στο τελικό αποτέλεσμα και να αθωώνει την παρεμβατική στάση που έχει κάθε έρευνα αυτού του τύπου, έστω και χωρίς να έχει την πρόθεση να είναι παρεμβατική. Σε τελική ανάλυση, *εγώ* ήμουν αυτή που έθετε τις ερωτήσεις. *Εγώ* ήμουν αυτή που είχε το μικρόφωνο και την κάμερα. *Εγώ* ήμουν αυτή που επέλεξε το συγκεκριμένο αφήγημα έναντι πολλών πιθανών άλλων. *Εγώ* ήμουν αυτή που επέλεξε να επικεντρωθεί στις ιστορίες ζωής των βιολάρηδων αντί στη μουσική τους, φωτίζοντας, έτσι, την ιστορία και την κουλτούρα που διαγράφεται μέσα από τις αφηγήσεις τους, με τρόπο που αντικατοπτρίζει τα δικά μου πάθη και ενδιαφέροντα. Η επιλογή του τι θα παραμείνει στο βιβλίο και τι θα αποκλειστεί επίσης δείχνει τις δικές μου προτιμήσεις, αλλά και τη δική μου αντίληψη – ή, ενδεχομένως, προκατάληψη – για το τι καθιστά μια «καλή ιστορία». Η παρουσίαση των μαρτυριών σε ένα συνεχές αφήγημα αποτελεί μια σαφή αναπαράσταση της δύναμης του γραπτού λόγου επί του προφορικού· η αφήγηση του ερωτώμενου «ποτέ πια» δεν θ' αλλάξει στο γραπτό κείμενο. Βεβαίως, αν το ίδιο άτομο ερωτηθεί για αντίστοιχα θέματα προφορικά σε άλλη περίσταση, το πιο φυσικό είναι ν' αλλάξει τον τρόπο που δίνει τις απαντήσεις του ή – γιατί όχι; – ακόμα και το περιεχόμενό τους.

Επιπρόσθετα, όπως οι προφορικές μαρτυρίες αποκαλύπτουν πολλά για την υποκειμενικότητα της αφήγησης, έτσι και οι ερωτήσεις και, σε μεταγενέστερο στάδιο, η παρουσίασή τους, αποκαλύπτουν πολλά για την υποκειμενικότητα αυτού που πραγματοποιεί την έρευνα.[139] Όσο, λοιπόν, κι αν πραγματοποιούσα την έρευνα αυτή με όλα τα μέρη της (επιτόπιες συνεντεύξεις, ντοκιμαντέρ, γράψιμο, παρουσιάσεις σε συνέδρια

139. Βλ. και Portelli, *The Death of Luigi Trastulli*, σσ. 53–55.

κ.λπ.) ως αντίδωρο για το τι οι ίδιοι οι βιολάρηδες μου είχαν προσφέρει τα προηγούμενα χρόνια, αλλά και για να τους δώσω τη δυνατότητα να πουν οι ίδιοι τις ιστορίες τους με τα δικά τους λόγια, σταδιακά κατάλαβα ότι έκανα αυτή την έρευνα και για μένα: από νοσταλγία για έναν κόσμο που δεν γνώρισα στ᾽ αλήθεια, έναν κόσμο του οποίου τα τελευταία ίχνη μόλις που αχνοφαίνονταν όταν μεγάλωνα στην Κύπρο του 1980, και ίσως από νοσταλγία για το δικό μου μεγάλωμα – όλα αυτά που στα Κυπριακά εμπερικλείει η υπέροχη λέξη «ανάγιωμαν» – από μια γιαγιά αυτού του «παλιού κόσμου», που δεν ήξερε ούτε να γράφει ούτε να διαβάζει, και που μιλούσε μόνο Κυπριακά χρωματισμένα με το τοπικό ιδίωμα του χωριού της. Ίσως, λοιπόν, οι ιστορίες των βιολάρηδων να είναι, μερικώς έστω, και η δική μου ιστορία. Και ίσως να μου ανήκει τώρα η ιστορία τους με τον ίδιο τρόπο που ανήκει και σ᾽ εκείνους η δική μου ιστορία, αφού η μία δεν θα μπορούσε να υπάρχει, τουλάχιστον όχι έτσι όπως εμφανίζεται γραπτώς ή στο οπτικογραφημένο υλικό, χωρίς την άλλην.

Το πώς οι ιστορίες αυτές – οι δικές μου και των βιολάρηδων – συναντήθηκαν, συνέκλιναν, απέκλιναν και τελικά συνομίλησαν φαίνεται ίσως καλύτερα στο παράδειγμα του πώς έτυχε διαπραγμάτευσης το τεράστιο ζήτημα του 1974 στις συνεντεύξεις. Στην αρχή της έρευνάς μου είχα αποφασίσει να μην ρωτήσω τους συμμετέχοντες τίποτα για τα γεγονότα της χρονιάς εκείνης. Από τη μια, ήθελα να επικεντρωθώ στη ζωή των βιολάρηδων στην προ του 1974 εποχή· από την άλλη, ως παιδί που μεγάλωσε αμέσως μετά τον πόλεμο και δη σε προσφυγικό οικισμό, δεν ήθελα ν᾽ ακούσω τίποτε άλλο για εκείνη την περίοδο. Το βάρος του σχολικού «Δεν Ξεχνώ», μαζί με τις ιστορίες που ακούγαμε από τους μεγάλους γύρω μας, ακόμα και όταν εκείνοι νόμιζαν ότι εμείς τα παιδιά δεν ακούγαμε, δημιούργησαν όχι τόσο κορεσμό, όσο ένα βαθιά ριζωμένο άγχος για οποιαδήποτε ιστορία μπορούσε να αναδαυλίσει εκεί-

νον τον θαμμένο πόνο στους γύρω μας. Απέφευγα, λοιπόν, να ρωτήσω οτιδήποτε για τον πόλεμο και τον ξεριζωμό, περπατώντας γύρω τους προσεκτικά, ελπίζοντας έτσι ότι και οι βιολάρηδες «θα ξεχνούσαν» να τους αναφέρουν.

Η προσπάθειά μου ήταν, όπως φυσικά αποδείχτηκε, παντελώς μάταιη. Κοιτάζοντας πίσω, αναρωτιέμαι τώρα πώς ήταν δυνατόν να πιστέψω ότι εκείνο το κομμάτι θα έμενε έξω από τις συζητήσεις μας. Πώς θα μπορούσαν άτομα των οποίων η ζωή άλλαξε από το τι έγινε τότε να διαγράψουν τις στιγμές εκείνες από τη ζωή τους; Πώς θα μπορούσαν να τις αποκλείσουν από το αφήγημα της ζωής τους, τη στιγμή που η ίδια η ζωή τους επανακαθορίστηκε από τα γεγονότα εκείνα; Τελικά, οι αφηγήσεις των εκτοπισμένων βιολάρηδων στράφηκαν από μόνες τους στο 1974 και στο πώς η χρονιά εκείνη σημάδεψε όχι μόνο τη ζωή τους γενικά, αλλά και τη μουσική τους πορεία ειδικά.

Τραουδιστός: *Το βιβλίο αυτό*

Το πρωτογενές υλικό στο οποίο βασίζεται το βιβλίο αποτελείται από τριάντα συνεντεύξεις, που πραγματοποιήθηκαν μεταξύ 2005 και 2015. Στοιχεία για την Εισαγωγή καθώς και για σημειώσεις/παρατηρήσεις που εμφανίζονται σε άλλα μέρη του βιβλίου πάρθηκαν και από επιπρόσθετες συνεντεύξεις με μουσικούς, τραγουδιστές, χορευτές, μέλη του κοινού κ.λπ. Παραθέματα από τις συνεντεύξεις αυτές μπορεί να μην παρουσιάζονται αυτούσια πουθενά, φώτισαν, όμως, σημαντικά το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε το βιβλίο.

Το υλικό του βιβλίου είναι χωρισμένο σε δύο ειδών αφηγήματα, τα οποία προχωρούν παράλληλα. Στα κεφάλαια που φέρουν ονόματα ως τίτλο – και που ξεκινούν αμέσως μετά την Εισαγωγή – διαβάζουμε τις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις των βιολάρηδων. Οι αφηγήσεις αυτές είναι οργανωμένες χρονολο-

γικά, από τον μεγαλύτερο σε ηλικία μουσικό στον μικρότερο. Σκοπός της χρονολογικής παρουσίασης είναι να μπορέσει κανείς να παρακολουθήσει την εξέλιξη της μουσικής στην Κύπρο – αλλά και την εξέλιξη της συγκεκριμένης τάξης μουσικών – από τη δεκαετία του 1930, οπότε ξεκινούν οι μουσικές αναμνήσεις των μεγαλύτερων σε ηλικία βιολάρηδων, μέχρι και τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960.

Στα κεφάλαια που φέρουν ξεχωριστούς τίτλους (π.χ. «Μαθητεία», «Κίνητρο» κ.λπ.) γίνεται μια σύντομη συζήτηση του εκάστοτε θέματος. Η δεύτερη αυτή κατηγορία κεφαλαίων σχετίζεται με τα θέματα ή τις ερωτήσεις που έδιναν έναυσμα στις κατά καιρούς συζητήσεις μου με τους βιολάρηδες. Οι πληροφορίες για τα κεφάλαια αυτά προέρχονται σχεδόν εξολοκλήρου από τους βιολάρηδες του βιβλίου, αλλά και από μουσικούς που μου έδωσαν κατά καιρούς συνέντευξη, έστω και αν οι αφηγήσεις των τελευταίων δεν παρουσιάζονται εδώ (για τα ονόματά τους, βλ. «Πολογιαστός»). Ως εκ τούτου, τα δεδομένα που παρουσιάζονται στα σύντομα αυτά κεφάλαια είναι εξαντλητικά μόνο σε σχέση με τους συγκεκριμένους βιολάρηδες· είναι, φυσικά, πιθανόν άλλοι βιολάρηδες να είχαν θίξει και άλλα θέματα, τα οποία δεν αγγίζω εδώ. Οι εκθέσεις αυτές ενδεχομένως να δείχνουν και τη στενότητα των αρχικών μου ερωτήσεων, σε σχέση με την ευρύτητα των θεμάτων για τα οποία μου μίλησαν τελικά οι βιολάρηδες και τα οποία αποτυπώνονται στις αφηγήσεις τους.

Στο βιβλίο παρουσιάζονται δεκαοχτώ αφηγήσεις σε ισάριθμα κεφάλαια, όμως σε αυτά εμφανίζονται συνολικά δεκαεννέα μουσικοί. Οι Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν – που παίζουν μαζί, ως σύντροφοι μουσικοί, ζουρνά και νταούλι αντίστοιχα – έδωσαν συνέντευξη από κοινού. Ο ένας συμπλήρωνε τον άλλον ενώ εκτυλισσόταν η συζήτηση, με τον ίδιο τρόπο που ο ένας συμπληρώνει τον άλλον μουσικά εδώ και πάνω από μισό αιώνα. Συνολικά, στο βιβλίο παρουσιάζονται

οι αφηγήσεις δεκατεσσάρων βιολάρηδων, δύο λαουτάρηδων, ενός ταμπουτζιάρη και, όπως ήδη σημειώθηκε, ενός ζορνετζή και ενός τουμπανάρη (δηλαδή νταουλιέρη).

Εκτός από τους βιολάρηδες, τέσσερις γυναίκες μάς λένε τη δική τους άποψη για το τι σήμαινε για τις ίδιες να είναι παντρεμένες με βιολάρη. Μια άλλη γυναίκα συμμετείχε στην ίδια τη συνέντευξη του άντρα της συμπληρώνοντας τις απαντήσεις του όπου αυτός ξεχνούσε, αλλά δεν μου μίλησε ανεξάρτητα.

Οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις των βιολάρηδων άλλοτε παρουσιάζονται στην ολότητά τους και άλλοτε αποσπασματικά. Ορισμένα σημεία των συνεντεύξεων – κυρίως αυτών που έγιναν κατά την περίοδο 2005–2006 – δεν ασχολούνται με τον βίο και την πολιτεία των μουσικών, αλλά με πολύ συγκεκριμένα μουσικά ζητήματα, τα οποία κόπηκαν αφού θα ήταν εκτός τόπου εδώ (για το «μοντάρισμα» των συνεντεύξεων, βλ. το επόμενο μέρος της Εισαγωγής).[140]

Στο τέλος κάθε αφήγησης αναγράφεται το όνομα, η χρονολογία γέννησης και, όπου χρειάζεται, η χρονολογία θανάτου και ο τόπος καταγωγής του κάθε βιολάρη (αυτά παρατίθενται επίσης στο τέλος του βιβλίου· βλ. πιο κάτω). Όπου τα σχόλια θεωρήθηκαν απαραίτητα, αυτά παρουσιάζονται σε μορφή υποσημειώσεων, αντί να διακόπτουν το κείμενο καθαυτό. Σε κάθε κεφάλαιο επεξηγούνται ακόμα ορισμένες λέξεις της κυπριακής διαλέκτου, επίσης σε υποσημειώσεις (για τη γλώσσα του βιβλίου, βλ. και πιο κάτω).

Τα κυρίως κεφάλαια ακολουθεί παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει πληροφορίες σε σχέση με τους ίδιους τους βιολάρηδες (βασικά βιογραφικά στοιχεία), καθώς και πληροφορίες σχετικά με το πού και πότε πραγματοποιήθηκαν οι συνεντεύξεις στις οποίες στηρίζεται το βιβλίο (Μέρος Α΄). Στις περι-

140. Για παράδειγμα, οι συνεντεύξεις που πραγματοποίησα την περίοδο 2004–2005 αφορούσαν, σε μεγάλο βαθμό, τις κυπριακές φωνές.

πτώσεις όπου οι μουσικοί είχαν δισκογραφικό ή συγγραφικό έργο, αυτό επίσης αναφέρεται. Το παράρτημα περιλαμβάνει ακόμα ένα βασικό σχεδιάγραμμα που περιγράφει τις μέρες του παραδοσιακού κυπριακού γάμου και τις δραστηριότητες που αντιστοιχούσαν σε κάθε μέρα, με ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο των βιολάρηδων στην κάθε μέρα (Μέρος Β΄). Μαζί μ᾽ αυτό, παρουσιάζεται επίσης μια συνοπτική λίστα με τους τελετουργικούς σκοπούς, τους χορούς και τα τραγούδια που αναφέρουν οι βιολάρηδες ως μέρος του ρεπερτορίου τους (Μέρος Γ΄), καθώς και ονόματα βιολάρηδων και λαουτάρηδων από το 1835 και εξής (Μέρος Δ΄). Στο τέλος του βιβλίου υπάρχει χάρτης της Κύπρου, με σημειωμένα τα χωριά καταγωγής και διαμονής των βιολάρηδων (Μέρος Ε΄).

Από τους μουσικούς που παρουσιάζονται στις σελίδες που ακολουθούν, δεκαέξι είναι Ελληνοκύπριοι, ενώ μόλις τρεις είναι Τουρκοκύπριοι. Ο σαφώς μικρότερος αριθμός Τουρκοκυπρίων στο κείμενο δεν αντανακλά μόνο τη δημογραφική διαφορά μεταξύ των δύο ομάδων,[141] αλλά σχετίζεται πρωτίστως με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στην Κύπρο από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και μετά. Με την έξαρση του εθνικισμού στις δύο μεγαλύτερες κοινότητες της Κύπρου γύρω στα μέσα του εικοστού αιώνα, η μουσική – μεταξύ πολλών άλλων εκφάνσεων του πολιτισμού – επανακαθορίστηκε, προκειμένου να ταιριάξει με το αφήγημα που πρότεινε η

141. Σύμφωνα με την απογραφή πληθυσμού του 1960, χρονολογία που είναι πιο κοντά στη χρονική περίοδο δράσης των περισσότερων μουσικών του βιβλίου, οι Ελληνοκύπριοι αριθμούσαν 442,521, ενώ οι Τουρκοκύπριοι ήταν 104,350, δηλαδή περίπου ποσοστό τέσσερα προς ένα (Republic of Cyprus, *Census of Population and Agriculture 1960*, σ. 1). Στην αμέσως προηγούμενη απογραφή, αυτήν του 1946, το ποσοστό ήταν αντίστοιχο: 361,932 Ελληνοκύπριοι έναντι 81,137 Τουρκοκυπρίων (*Cyprus Census of Population and Agriculture 1946, Tables*, σ. 5). Στα ποσοστά που δίνονται εδώ δεν λαμβάνονται υπόψη οι άλλες εθνοθρησκευτικές ομάδες του νησιού, για τις οποίες βλ. πιο κάτω.

κάθε πλευρά. Στην ελληνοκυπριακή κοινότητα, ορισμένα είδη μουσικής και χορού χαρακτηρίστηκαν ως «τούρτζικα» και είτε αποφεύγονταν[142] είτε, αν οι ρίζες τους ήταν βαθιές και δεν υπήρχε περίπτωση να εγκαταλειφθούν, βαφτίστηκαν εκ νέου (για παράδειγμα, η σουίτα χορών που είναι γνωστή ως «καρτζιλαμά[δ]ες», επανονομάστηκε «αντικρυστοί»).[143]

Στην τουρκοκυπριακή κοινότητα, η ρητορική της οργάνωσης TMT (Türk Mukavemet Teskilati· Τουρκική Οργάνωση Αντίστασης) προέτασσε ότι η μουσική και οι χοροί των Τουρκοκυπρίων δεν ήταν «αρκετά τουρκικοί», οπότε έπρεπε να εγκαταλειφθούν, χάριν μιας «πιο τουρκικής» μουσικής. (Η ειρωνία εδώ είναι ότι, συχνά, οι ίδιοι χοροί και η ίδια μουσική βαφτίζονταν ως «τουρκικοί» από την ελληνοκυπριακή κοινότητα και ως «ελληνικοί» από την τουρκοκυπριακή.)[144] Οι Τουρκοκύπριοι απέφευγαν έτσι τους χορούς και τα τραγούδια που, μέχρι τότε, θεωρούσαν δικά τους, εξαιτίας εκφοβισμού, προστίμων ή φόβου άλλων συνεπειών από την TMT, ειδικά κατά την περίοδο που ήταν κλεισμένοι μέσα σε τουρκοκυπριακούς θύλακες και «φυλάσσονταν» από μέλη της TMT. Όταν γύρω στη δεκαετία του 1980, με πρωταγωνιστές πολιτιστικούς

142. Για παράδειγμα, στις περισσότερες μουσικές συλλογές ο αμανές – είδος που λοιδορήθηκε κατά καιρούς εξαιτίας της «ανατολίτικης» καταγωγής του (πρβλ. Χατζηπανταξής, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*) – λάμπει διά της απουσίας του, αν και από προφορικές μαρτυρίες γνωρίζουμε ότι τραγουδιόταν ευρέως. Αντίθετα, ο μπάλος – που στην Κύπρο δεν είναι χορός, αλλά είδος αμανέ – εμφανίζεται σε μουσικές συλλογές, κατά πάσα πιθανότητα επειδή το όνομά του δεν προδίδει ανατολίτικη καταγωγή.

143. Βλ. και Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σσ. 32–46 και 56–72.

144. Βλ. σχετικά Azgın και Papadakis, «Folklore»· Azgın, «Transforming culture»· και Papadakis και Hatay, «The cultures of partition and the partition of cultures». Τα τρία αυτά άρθρα περιλαμβάνουν επίσης πληροφορίες για τη δράση του HAS-DER και τον καταλυτικό του ρόλο στο πώς εξελίχθηκε η τουρκοκυπριακή μουσική παράδοση από το 1980 και μετά.

συλλόγους και οργανώσεις όπως το HAS-DER (Halk Sanatlar Derneği· Όμιλος Λαϊκών Τεχνών), οι Τουρκοκύπριοι ξεκίνησαν να επανενθαρρύνονται να παίξουν τα τραγούδια και τους χορούς των προγόνων τους, οι περισσότεροι ανακάλυψαν ότι τα είχαν πια ξεχάσει: πολλοί από τους μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς, αυτοί που έπαιζαν πριν από το 1963 και την έξαρση των διακοινοτικών ταραχών, είχαν πεθάνει ή δεν ήταν πια ενεργοί, και πολλοί από τους νεότερους δεν τα είχαν ακούσει ποτέ. Προκειμένου να μάθουν να παίζουν τη μουσική αυτή ξανά, πολλοί Τουρκοκύπριοι στηρίζονταν στα βιβλία και τις ηχογραφήσεις Ελληνοκυπρίων, που έφταναν στα χέρια τους μέσω συμπατριωτών τους που σπούδαζαν, κυρίως σε χώρες του ανατολικού μπλοκ, μαζί με Ελληνοκύπριους.[145]

Η ιστορία αυτή ζωντάνεψε μπροστά στα μάτια μου όταν ξεκίνησα τις συνεντεύξεις για το βιβλίο αυτό το 2013. Μάταια προσπαθούσα για μήνες να επικοινωνήσω με Τουρκοκύπριους βιολάρηδες «της παλιάς γενιάς» στα κατεχόμενα. Όταν τελικά συναντήθηκα με έναν βιολάρη/γόνο παλιάς οικογένειας μουσικών από τη Λάρνακα – για την ακρίβεια, από τον τουρκομαχαλά της Σκάλας – τον Ιμπραήμ Κουρδουνί (İbrahim Kurşuni), ο ίδιος μου είπε ότι πολύ λίγα «από τα παλιά» θυμόταν, παρά το ότι ο πατέρας, ο θείος και ο παππούς του ήταν όλοι μουσικοί και, κατά τα λεγόμενά του, «εκάμναν γάμους σε ούλλην την Κύπρον» παίζοντας το παλιό κυπριακό ρεπερτόριο. Οι γηραιότεροι είχαν εξαναγκαστεί «να ξεχάσουν» το ρεπερτόριό τους όταν ο Κουρδουνί μάθαινε βιολί, με αποτέλεσμα η κληρονομιά των προγόνων του να τον προσπεράσει.[146]

Εκτός από λιγότερους Τουρκοκύπριους, το βιβλίο περι-

145. Βλ. προηγούμενη υποσημείωση.

146. Η συνάντησή μου με τον Κουρδουνί έγινε στο Τρίκωμο, όπου διαμένει μετά τον εκτοπισμό του από τη Λάρνακα, στις 17 Ιουλίου 2014.

λαμβάνει επίσης λιγότερους λαουτάρηδες απ᾽ ό,τι βιολάρηδες. Αυτό έχει να κάνει μόνο με το ότι όταν ξεκίνησα τις συνεντεύξεις μου για το βιβλίο αυτό οι περισσότεροι λαουτάρηδες της παλιάς γενιάς – και δη αυτοί που δεν έπαιζαν απλώς αραιά και πού, αλλά που συνόδευαν το βιολί συστηματικά στους γάμους – είχαν ήδη πεθάνει. Εκτός από τους λαουτάρηδες που εμφανίζονται εδώ ονομαστικά, στοιχεία πήρα από τρεις ακόμα λαουτάρηδες την προηγούμενη δεκαετία, που μετά το 2013 δεν ήταν σε θέση να μου δώσουν καινούρια συνέντευξη. Τα ονόματα όλων τους εμφανίζονται στον «Πολογιαστό».

Τρεις από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στις σελίδες που ακολουθούν έχουν υιοθετήσει την ιδιότητα με την οποία ήταν γνωστοί ως επώνυμο (πολλοί άλλοι που δεν εμφανίζονται εδώ το έχουν επίσης υιοθετήσει). Εξού και στις σελίδες που ακολουθούν γνωρίζουμε τον Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη, τον Ηλία Γεωργίου Βιολάρη και τον Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη. (Στο κείμενο αναφέρομαι σ᾽ αυτούς ως «Σπύρου», «Γεωργίου» και «Αντωνίου» αντίστοιχα, προς αποφυγή σύγχυσης.) Το ίδιο συμβαίνει και με έναν από τους Τουρκοκύπριους μουσικούς, τον Ισμαήλ Γκοκδάν (İsmail Gökşan), ο οποίος είναι γνωστός ως «Κεμανετξί» (Kemaneci, δηλαδή «Βιολάρης» στα Τουρκικά). Ο Γκοκδάν μού είπε μάλιστα χαρακτηριστικά ότι, αν και έτσι τον γνωρίζει ο κόσμος, «έννεν γραμμένον Κεμανετξί»· με άλλα λόγια, δεν έχει υιοθετήσει την ιδιότητά του ως επίθετο επισήμως.

Εύλογα θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί γιατί στο βιβλίο δεν περιλαμβάνονται μουσικοί από τις άλλες εθνοθρησκευτικές ομάδες της Κύπρου, δηλαδή τους Μαρωνίτες, τους Αρμένιους και τους Λατίνους. Αυτό έγινε λόγω των δεδομένων που είχα μπροστά μου και όχι εξαιτίας οποιασδήποτε άλλης «ατζέντας».

Η μουσική των Μαρωνιτών, θρησκευτικής ομάδας που

ανήκει στο ανατολικό δόγμα της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, τουλάχιστον αυτή που παιζόταν και ακουγόταν στους μαρωνίτικους γάμους και τα πανηγύρια πριν από το 1974, ήταν, σε γενικές γραμμές, η ίδια με αυτήν που ακουγόταν σε ελληνοκυπριακά και τουρκοκυπριακά χωριά (με τα τραγούδια πρωτίστως στα Ελληνικά). Υπήρχαν, φυσικά, εξαιρέσεις, για παράδειγμα τοπικές μελωδίες των μαρωνίτικων χωριών της Κύπρου, όπως είναι η «Φωνή Μαρινιωτού». Τοπικές εξαιρέσεις υπήρχαν, όμως, και σε άλλα χωριά, μη μαρωνίτικα.[147] Δεν είχα υπόψη μου κάποιο βιολάρη μεγάλης ηλικίας από τη μαρωνίτικη κοινότητα, και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο δεν συμπεριλαμβάνεται κανείς εδώ.[148]

Από την άλλη, οι Αρμένιοι και οι Λατίνοι της Κύπρου είχαν, και πάλι σε γενικές γραμμές, κρατήσει τη δική τους, ξεχωριστή ταυτότητα.[149] Ως επί το πλείστον ζούσαν στις πό-

147. Πριν από την εξάπλωση του ραδιοφώνου ή, γενικότερα, των ηχογραφήσεων στην Κύπρο (όπως και αλλού), οι τοπικές μελωδίες παρέμεναν τοπικές, είτε αυτές ήταν μαρωνίτικες είτε ήταν ελληνοκυπριακές ή τουρκοκυπριακές. Για παράδειγμα, «Η βρύση των Πεγειώτισσων» ήταν τραγούδι που άκουγε κανείς στο χωριό Πέγεια και τις γειτονικές του περιοχές («επαρχίαν Πάφου και Τυλληρίας [sic]»), πριν καταγραφεί – και αργότερα ηχογραφηθεί – από τον Θεόδουλο Καλλίνικο. Βλ. και τα σχόλια του Καλλίνικου στην καταγραφή του συγκεκριμένου τραγουδιού στην *Κυπριακή λαϊκή μούσα*, σ. 18.

148. Σήμερα οι διαφορές της μουσικοχορευτικής παράδοσης των Μαρωνιτών υπογραμμίζονται ίσως περισσότερο απ᾽ ό,τι στο παρελθόν. Αυτό πιθανόν να οφείλεται σε μια προσπάθεια να μην χαθούν, αφού μετά τα γεγονότα του 1974 τα τέσσερα μαρωνίτικα χωριά έμειναν βόρεια της πράσινης γραμμής. Η τάση αυτή φαίνεται, όμως, να σχετίζεται και με τη γενικότερη αποδοχή και προβολή των τοπικών μειονοτήτων, που ήταν αποτέλεσμα μέτρων που έπρεπε να ληφθούν ενόψει της ένταξης της Κύπρου στην Ευρωπαϊκή Ένωση το 2004. Για το τελευταίο βλ. Nicoletta Demetriou, «Appropriating culture», σ. 72. Η μαρωνίτικη κοινότητα της Κύπρου σήμερα έχει οργανωμένα κέντρα νεολαίας, συλλόγους, οργανώσεις, χορωδία και μουσικό όμιλο. Βλ. https://www.maroniteslive.com (τελευταία επίσκεψη 8-6-2022).

149. Λατίνοι ονομάζονται οι αυτόχθονες Κύπριοι που ακολουθούν το ρωμαιοκαθολικό δόγμα. Οι απαρχές της κοινότητας αυτής βρίσκονται στον

λεις, ασχολούνταν με το εμπόριο – αντί με γεωργικές ή κτηνοτροφικές εργασίες, όπως η πλειονότητα των Ελληνοκυπρίων, Τουρκοκυπρίων και Μαρωνιτών πριν από το 1960 – είχαν τα δικά τους σχολεία και εκκλησίες (οι Αρμένιοι μάλιστα στη δική τους γλώσσα) και κατά κανόνα δεν συμμετείχαν σε γάμους και πανηγύρια Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων στα χωριά. Μας είναι γνωστά κάποια ονόματα δασκάλων βιολιού από την αρμενική κοινότητα – όπως, για παράδειγμα, του Βαχάν Μπετελιάν, τον οποίο αναφέρουν κάποιοι από τους βιολάρηδες του βιβλίου – αυτοί, όμως, ήταν «γραμματιζούμενοι» βιολάρηδες που δίδασκαν «ευρωπαϊκή» (κλασική) μουσική στο σπίτι τους ή σε ωδεία της εποχής. Επομένως οι Αρμένιοι και οι Λατίνοι της Κύπρου δεν είχαν βιολάρηδες με την έννοια που περιγράφεται στο βιβλίο ή, αν είχαν κάτι αντίστοιχο, ανήκαν σε άλλη μουσική, χορευτική και γλωσσική παράδοση από αυτήν στην οποία γίνεται αναφορά εδώ. Από την άλλη, οι Μαρωνίτες συμμετείχαν πλήρως στη μουσικοποιητική παράδοση των δύο μεγαλύτερων κοινοτήτων, χωρίς σημαντικές διαφορές που να επιβάλλουν την επί τούτω συμπερίληψη Μαρωνίτη μουσικού στις σελίδες που ακολουθούν.

12ο αιώνα, οπότε ξεκίνησε η κατοχή της Κύπρου από τη δυναστεία των Λουζινιάν. Βλ. Συλβαίν Μπερώ, «Ιστορία της λατινικής κοινότητας της Κύπρου», στο http://www.latincatholicsofcyprus.com (τελευταία επίσκεψη 8-6-2022). Σύμφωνα με την απογραφή πληθυσμού του 2011, οι Λατίνοι της Κύπρου αριθμούν γύρω στα 208 άτομα. Βλ. *Απογραφή πληθυσμού 2011. Τόμος Ι: Γενικά δημογραφικά χαρακτηριστικά, μετανάστευση και εργατικό δυναμικό*. Πληθυσμιακές Στατιστικές – Σειρά Ι – Αρ. Έκθεσης 21, Στατιστική Υπηρεσία/Κυπριακή Δημοκρατία, Λευκωσία 2015, σ. 23, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://library.cystat.gov.cy/Documents/Publication/POPULATION_CENSUS-2011_VolI-EL-261015.pdf (τελευταία επίσκεψη 8-6-2022). Βλ. επίσης Ιωσήφ Χατζηκυριάκος, *Unus Pro Omnibus: Ο Sylvain Beraud και οι Λατίνοι της Κύπρου*, Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, Λευκωσία 2021.

Τέταρτος: *Η γλώσσα του* Βιολάρη

Σε ένα βιβλίο αυτού του τύπου, όπου τον πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχουν οι προφορικές μαρτυρίες, τα ζητήματα γλώσσας που έχει ν' αντιμετωπίσει η συγγραφέας/επιμελήτρια είναι πολλαπλά. Κι αυτό γιατί κάθε έρευνα που περικλείει το στοιχείο της προφορικής ιστορίας διατηρεί επίσης το λεξιλόγιο των ανθρώπων που την εξιστορούν, αλλά και όλες τις ιδιαιτερότητες της γλώσσας που καταγράφεται κάθε φορά. Έτσι λοιπόν και *Ο Κύπριος Βιολάρης* δεν καταγράφει μόνο τις ιστορίες ζωής των βιολάρηδων, αλλά και τον ιδιαίτερο τρόπο ομιλίας και έκφρασης του καθενός· στην προκειμένη περίπτωση, αυτό συμπεριλαμβάνει και τον τρόπο με τον οποίο μιλούν για τη μουσική, όπως και εκφράσεις που σχετίζονται άμεσα με την τέχνη τους (π.χ. η φράση «έκαμα γάμον», που αναφέρθηκε πιο πάνω).

Διαβάζοντας τις σελίδες που ακολουθούν, είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς όχι μόνο το ιδιωματικό αυτό λεξιλόγιο και τις εκφράσεις των μουσικών, αλλά και τις αποχρώσεις, τα κενά ή κάποια αφηγηματικά χαρακτηριστικά που προκύπτουν όταν διηγούνται τις ιστορίες τους. Για παράδειγμα, οι εκφράσεις «λαλεί μου», «λαλώ του» κ.λπ. που εμφανίζονται συχνά στις σελίδες που ακολουθούν είναι μέρος της πρωτότυπης γλώσσας. (Βλ., όμως, και πιο κάτω, για το πώς αποφάσισα να τις χειριστώ εδώ.) Αποτελούν και αυτές μια γραπτή κατάθεση ενός τρόπου προφορικής αφήγησης στα Κυπριακά, όπου λίγο-πολύ τα πάντα λαμβάνουν χώρα στο παρόν, ανεξαρτήτως του αν, στην πραγματικότητα, έλαβαν χώρα δεκάδες χρόνια πριν.

Όλες οι συνεντεύξεις, τόσο με Ελληνοκύπριους όσο και με Τουρκοκύπριους μουσικούς, πραγματοποιήθηκαν στην κυπριακή διάλεκτο της ελληνικής. Αυτή είναι η γλώσσα που οι βιολάρηδες του βιβλίου μιλούν στην καθημερινότητά τους,

επομένως αυτή ήταν και η γλώσσα στην οποία συνομιλούσαμε εξαρχής. Πριν από κάθε συνέντευξη που ηχογραφούσα, υπενθύμιζα στους βιολάρηδες να συνεχίσουν να μου μιλάνε όπως μέχρι εκείνη τη στιγμή – με άλλα λόγια, στα Κυπριακά.[150] Παρόλ' αυτά, μερικοί βιολάρηδες – η μειονότητα, πρέπει να προσθέσω – είχαν κάποτε την τάση ν' αλλάζουν, ή να προσπαθούν ν' αλλάξουν, τον τρόπο ομιλίας τους, μόλις έβλεπαν μπροστά τους την κάμερα ή το μικρόφωνο. Η προσπάθειά τους ήταν να μιλήσουν πιο «εξευγενισμένα» (σύμφωνα με τη δική τους αντίληψη/τα δικά τους λεγόμενα), μπροστά σε μια τεχνολογία που φάνταζε ως όχημα εξουσίας. Όταν γινόταν αυτό δεν τους διέκοπτα, αλλά συνέχιζα η ίδια να μιλώ στα Κυπριακά. Σταδιακά, οι βιολάρηδες λάμβαναν το μήνυμα ότι «ήταν εντάξει» να μιλάνε κι εκείνοι Κυπριακά. Γινόταν, δηλαδή, αυτό που γινόταν και με τους μαθητές του Παγκυπρίου Γυμνασίου το 1952, για τους οποίους είχε μιλήσει ο Καλλίνικος πιο πάνω: εφόσον εγώ – που τη στιγμή εκείνη αντιπροσώπευα «τους γραμματιζούμενους», τον γραπτό λόγο και την εξουσία που αυτός συχνά έχει στα μάτια των ανθρώπων του προφορικού λόγου – «εκαταδέχουμουν» να μιλήσω Κυπριακά, τότε ήταν εντάξει και για τους ίδιους να τα μιλάνε.[151]

---

150. Δεν έλεγα «μιλάτε μου Κυπριακά!», καθώς αυτό θα είχε τη σαφή απόχρωση της διαταγής και ενδεχομένως να τους έκανε να αισθάνονται ότι «έπρεπε» να μιλάνε με έναν συγκεκριμένο τρόπο – και άρα ότι ο δικός τους τρόπος ομιλίας δεν ήταν «αρκετά καλός». Αντ' αυτού, έλεγα απλώς «έννα συνεχίσουμεν να μιλούμεν όπως μιλούμεν τωρά»· με άλλα λόγια, «θα συνεχίσουμε να μιλάμε όπως και τώρα», όπως, δηλαδή, και πριν βάλω το μικρόφωνο μπροστά τους.

151. Για τη γραφή και τον γραπτό λόγο ως κάτι το «μαγικό» σε προφορικές κοινωνίες, βλ. Ong, *Orality and Literacy*, κεφ. 4. Ειδικά για την Κύπρο και τη δύναμη εξουσίας που είχαν οι γραμματιζούμενοι, ιδιαίτερα οι δάσκαλοι, μέχρι και τα μέσα του εικοστού αιώνα, βλ. Rebecca Bryant, *Imagining the Modern: The Cultures of Nationalism in Cyprus*, I. B. Tauris, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 2004. Αυτό, ενδεικτικά, από τη σ. 124: «Αναγνώριζαν [οι Βρε-

Πριν από το 1974, και ακόμα περισσότερο πριν από το 1960, ένα μεγάλο ποσοστό Τουρκοκυπρίων ήταν δίγλωσσοι· μιλούσαν, δηλαδή, τόσο Τουρκικά, όσο και Ελληνικά (για την ακρίβεια, μιλούσαν την κυπριακή διάλεκτο της τουρκικής και της ελληνικής). Γράφοντας το 1957, ο C. F. Bekingham σημειώνει τα εξής:

> Στην Κύπρο οι διαχωρισμοί θρησκείας και γλώσσας δεν ταιριάζουν ακριβώς. Ενώ πολλοί Τούρκοι συνηθίζουν να μιλούν Τουρκικά, υπάρχουν «τουρκικά», δηλαδή μουσουλμανικά, χωριά στα οποία η κοινή γλώσσα είναι τα Ελληνικά· ανάμεσά τους είναι η Λαπηθιού, η Πλατανισσός, ο Άγιος Συμεών και η Γαληνόπορνη. [...] Με την ανάπτυξη του εθνικού συναισθήματος και την εξάπλωση της παιδείας, το φαινόμενο αυτό γίνεται όχι μόνο πιο σπάνιο, αλλά και δυσκολότερο στον εντοπισμό του.[152]

Στις απογραφές πληθυσμού που έγιναν από τη βρετανική αποικιοκρατική κυβέρνηση πριν από το 1946 επίσης διαφαίνεται ότι η γλώσσα δεν ήταν απαραίτητα συνδεδεμένη με τη θρησκεία ή/και την εθνική καταγωγή. Κατά την πρώτη απογραφή που έγινε επί αποικιοκρατίας το 1881, για παράδειγμα, οι κοινότητες ορίζονταν με βάση το θρήσκευμα: «Μωαμεθανοί [Mahommedans στο πρωτότυπο], Ορθόδοξη Ελληνική Εκ-

---

τανοί που διοικούσαν τότε την Κύπρο] ότι τα πραγματικά αποτελέσματα της εκπαίδευσης βρίσκονταν στη φωνή του δασκάλου, στα εφήμερα σημάδια στον πίνακα και στις σχεδόν μαγικές δυνάμεις που αποδίδονταν στους μορφωμένους. Ακόμα και μέχρι τα μέσα του εικοστού αιώνα, όλοι οι άντρες που ήταν στο καφενείο σηκώνονταν όταν έμπαινε μέσα ο διευθυντής του σχολείου» (μετάφραση δική μου). Για την εναλλαγή γλωσσικών κωδίκων στην ελληνοκυπριακή κοινότητα, βλ. Stavroula Tsiplakou, «Code-switching and code-mixing between related varieties: Establishing the blueprint», *The International Journal of Humanities*, τ. 6 (2009), σσ. 49–66. Για τις εντάσεις μεταξύ των κυπριακών διαλέκτων και της κοινής ελληνικής και τουρκικής αντίστοιχα από μια γλωσσολογική σκοπιά, βλ. Matthias Kappler και Stavroula Tsiplakou, «Two Cypriot *koinai*?».

152. C. F. Bekingham, «The Turks of Cyprus», *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, τ. 87/2 (1957), σ. 170.

κλησία, Αρμενική και Κοπτική Εκκλησία, Ρωμαιοκαθολικοί και Μαρωνίτες, Προτεσταντικές Εκκλησίες». Η γλώσσα της κάθε ομάδας μπορούσε να είναι διαφορετική από αυτήν που πιθανόν να ανέμενε κανείς: σε κάθε χίλιους ελληνόφωνους κατοίκους της χρονιάς εκείνης, 17,4 ήταν Μουσουλμάνοι·[153] και σε κάθε χίλιους τουρκόφωνους, 2,1 ήταν Ελληνορθόδοξοι. Από το 1946, όμως, βλέπουμε μια προσπάθεια η γλώσσα και η εθνική καταγωγή να ταυτιστούν με το θρήσκευμα (η διάκριση που γίνεται τότε είναι μεταξύ «Ελλήνων Ορθοδόξων» και «Μουσουλμάνων (Τούρκων)»), ενώ από το 1960 και μετά η διάκριση γίνεται επί εθνικής καταγωγής («Έλληνες» και «Τούρκοι»).[154] Εξαιτίας των τεταμένων πολιτικών συνθηκών στο νησί μεταξύ, περίπου, 1958 και 1974, αρκετοί Τουρκοκύπριοι δεν δήλωναν δημοσίως ότι μιλούσαν Ελληνικά, οπότε μπορεί να μην εμφανίζονται ως δίγλωσσοι σε επίσημα στοιχεία.[155]

Οι Τουρκοκύπριοι με τους οποίους συνομίλησα για τις ανάγκες του βιβλίου, όμως, δεν είναι απλώς δίγλωσσοι. Προέρχονται από δύο ελληνόφωνα τουρκοκυπριακά χωριά, τη Γαληνόπορνη (ενίοτε και Γαληνόπωρνη) και τη Λουρουτζίνα (Λουρουτζίνα), οπότε η μητρική τους γλώσσα ήταν η κυπρια-

153. Βλ. Frederick W. Barry, *Report on the Census of Cyprus, 1881*, Eyre and Spottiswoode, Λονδίνο 1884, σ. 13.

154. Βλ. σχετικά Χρίστος Μάης, «Πάφος: Το μεγάλο πληθυσμιακό μωσαϊκό;», στο *Το μεγάλο μωσαϊκό/The Big Mosaic* (δίγλωσση έκδοση), Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης Πάφος 2017, Πάφος 2017, σσ. 56–65.

155. Το ποσοστό των Ελληνοκυπρίων που ήταν δίγλωσσοι ήταν πολύ μικρότερο. Όντας η πλειοψηφία του νησιού, οι Ελληνοκύπριοι δεν είχαν την ίδια ανάγκη να μιλάνε Τουρκικά, σε αντίθεση με τους Τουρκοκύπριους, για τους οποίους το να μιλάνε Ελληνικά σήμαινε περισσότερες πιθανότητες εργασίας, καλύτερη ένταξη στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο κ.λπ. Βλ. και Bekingham, «The Turks of Cyprus», αλλά και Lars Johanson, «Multilingual states and empires in the history of Europe: The Ottoman Empire», στο Bernd Kortmann και Johan van der Auwera (επιμ.), *The Languages and Linguistics of Europe: A Comprehensive Guide*, De Gruyter Mouton, Βερολίνο/Βοστώνη 2011, σσ. 729–44.

κή ελληνική· αυτό που οι ίδιοι ονομάζουν «Ρωμαίικα» ή «Ρωμαίκα» ή, κάποιες φορές, «Γρισκιάνικα». Οι συγκεκριμένοι μουσικοί, όπως και πολλοί άλλοι συγχωριανοί τους, μιλούσαν Ελληνικά στο σπίτι με τους γονείς τους και έμαθαν Τουρκικά αφού πήγαν στο δημοτικό σχολείο. Η κατάσταση αυτή ξεκίνησε ν' αλλάζει με τις διακοινοτικές ταραχές που ξέσπασαν γύρω στα τέλη τις δεκαετίας του 1950. Η τουρκοκυπριακή εθνικιστική οργάνωση ΤΜΤ, μέσω της καμπάνιας «Μίλα Τουρκικά!» («Türkçe konuş!»· ή «Vatandaş, Türkçe konuş!», δηλαδή «Πολίτη, μίλα Τουρκικά!»), επέβαλλε μάλιστα χρηματικό πρόστιμο για κάθε ελληνική λέξη που χρησιμοποιούσαν οι Τουρκοκύπριοι.[156] Ως εκ τούτου, οι ελληνόφωνοι Τουρκοκύπριοι υποχρεώθηκαν «να ξεχάσουν» τα Ελληνικά και να χρησιμοποιούν μόνο Τουρκικά. Αν και έπρεπε να υπακούουν στον κανόνα αυτό δημοσίως, πολλοί απ' αυτούς εξακολούθησαν να χρησιμοποιούν τα Ελληνικά στο σπίτι. Όταν το 2003 άνοιξαν τα οδοφράγματα που χώριζαν τις δύο κοινότητες για είκοσι εννέα χρόνια, οι γλωσσολόγοι βρήκαν έναν θησαυρό «απολιθωμένης» κυπριακής ελληνικής στο κατεχόμενο κομμάτι του νησιού.[157]

156. Βλ. Niyazi Kızılyürek και Sylvaine Gautier-Kızılyürek, «The politics of identity in the Turkish Cypriot community and the language question», *International Journal of the Sociology of Language*, τ. 168 (2004), σσ. 37–54· ιδιαίτερα σ. 46. Βλ. επίσης Azgın, «Transforming culture», σ. 79, όπου ο συγγραφέας καταθέτει και τη δική του προσωπική μαρτυρία για το τι γινόταν ως μέρος της γλωσσικής αυτής καμπάνιας.

157. Βλ. Elena Ioannidou, Charalambos Christodoulou και Theoni Neokleous, «Language variation and maintenance in Cypriot Romeika: A case of non-koineisation», στο M. Cerruti και S. Tsiplakou (επιμ.), *Intermediate Language Varieties: Koinai and Regional Standard Varieties*, John Benjamins Publishing Company, Άμστερνταμ 2020, σσ. 231–52· Elena Ioannidou, Angela Ralli, Theoni Neokleous και Marios Andreou, «Greek in enclave communities: Language maintenance of the varieties of Cypriot Romeika in Cyprus and Cretan Greek in Cunda, Turkey», *Mediterranean Language Review*, τ. 26 (2019), σσ. 157–86· και Έλενα Ιωαννίδου και Θεώνη Νεοκλέους, «Τα ρωμαίικα

Οι ερωτήσεις μου προς τους βιολάρηδες έγιναν όλες στα Κυπριακά, συμπεριλαμβανομένων αυτών που εμφανίζονται ως υπότιτλοι των κεφαλαίων. Στο βιβλίο οι τελευταίοι μεταφέρθηκαν στην κοινή ελληνική, για σκοπούς ευκολότερης κατανόησης. Οι περισσότερες ερωτήσεις, και συνομιλίες γενικά, έγιναν χρησιμοποιώντας τον ενικό αριθμό. Αν και η χρήση του ενικού σε αυτό το πλαίσιο πιθανόν να ξενίζει τους σημερινούς ομιλητές της κοινής νέας ελληνικής, εντούτοις δεν υπονοεί σε καμία περίπτωση έλλειψη σεβασμού. Τα Κυπριακά, όπως τουλάχιστον αυτά χρησιμοποιούνταν πριν από τις τελευταίες δυο-τρεις δεκαετίες, *δεν* έχουν πληθυντικό αριθμό. Αν κανείς χρησιμοποιήσει πληθυντικό αριθμό μιλώντας σε άτομα που έχουν τύχει περιορισμένης μόνο τυπικής εκπαίδευσης, τότε τα άτομα αυτά αυτομάτως θα απαντήσουν χρησιμοποιώντας το πρώτο πληθυντικό. (Η ερώτηση «Τι κάμνετε;», ας πούμε, θα έχει ως απάντηση τη φράση «Είμαστιν καλά».) Ο πληθυντικός γεννά απορίες («*σε ποιους* μιλά τούτη;») και δημιουργεί τεράστιο χάσμα μεταξύ της ερωτούσας και των ερωτωμένων. Οι μόνες περιπτώσεις στις οποίες χρησιμοποιούσα πληθυντικό στις συνεντεύξεις μου ήταν όταν οι μουσικοί είχαν πάει γυμνάσιο, οπότε μπορούσαν, λόγω της σχολικής τους μόρφωσης, να ξεχωρίσουν μεταξύ πληθυντικού γενικά και πληθυντικού ευγενείας ειδικά.[158] Σε κάποιες περιπτώσεις, το

των Τουρκοκυπρίων: Ανάλυση μιας ποικιλίας και περιγραφή μιας κοινότητας χαμένων στον χρόνο», *Studies in Greek Linguistics*, τ. 36 (2016), σσ. 105–18.

158. Η χρήση του πληθυντικού ευγενείας είναι σχετικά μοντέρνα και στην κοινή νέα ελληνική. Φαίνεται να εισήχθη μόλις τον 19ο αιώνα, με επίδραση από τα Γαλλικά. Για τη χρήση του ενικού και του πληθυντικού ευγενείας στα Κυπριακά, βλ. Marina Terkourafi, «Identity and semantic change: Aspects of T/V usage in Cyprus», *Journal of Historical Pragmatics*, τ. 6/2 (2005), σσ. 283–306· και, της ίδιας, «Politeness and formulaicity: Evidence from Cypriot Greek», *Journal of Greek Linguistics*, τ. 3 (2002), σσ. 179–201 (ιδιαίτερα σσ. 186–87). Για τα εξωλεκτικά χαρακτηριστικά της γλώσσας όπως αυτά εκδηλώνονται κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας, βλ. σελίδα 68 στο Stavros

πρώτο πληθυντικό χρησιμοποιούνταν από ορισμένους μουσικούς ούτως ή άλλως για ν' αναφερθούν μόνο στον εαυτό τους, όπως θα δούμε και πιο κάτω.

Η γλώσσα των βιολάρηδων δεν είναι ομοιόμορφη, υπό την έννοια ότι δεν μιλάνε όλοι με τον ίδιο τρόπο. Διαφορετικά εκφράζεται – και διαφορετικά προφέρει τις ίδιες λέξεις – ένας βιολάρης από την επαρχία Πάφου και διαφορετικά ένας βιολάρης από τη χερσόνησο της Καρπασίας. Για παράδειγμα, ένας βιολάρης μπορεί να λέει «θωρώ» (βλέπω), ενώ κάποιος άλλος να λέει «χωρώ»· κάποιος μπορεί να λέει «να χορέψουμεν», ενώ κάποιος άλλος να λέει «να χορέψωμεν»· κ.ο.κ. Τοπικές γλωσσικές διαφορές αυτού του τύπου έχουν διατηρηθεί σε όλες τις περιπτώσεις.

Γενικά, τα διαλεκτικά κείμενα παρουσιάζονται αυτούσια· δεν τα επιμελήθηκα, δηλαδή, προκειμένου να τα «διορθώσω» κατά το δοκούν. Οι παρεμβάσεις που έκανα μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:

1. Σε περίπτωση όπου πήρα συνέντευξη από κάποιον βιολάρη περισσότερες από μία φορές (την ίδια χρονιά ή και σε διαφορετικές χρονιές), οι συντεντεύξεις παρουσιάζονται συνδυαστικά. Για παράδειγμα, η αφήγηση του Στέλιου Παπαδόπουλου στηρίζεται σε πληροφορίες που μου έδωσε το 2006 *και* το 2015. Πληροφορίες σε σχέση με το πότε πραγματοποιήθηκαν οι συνεντεύξεις δίνονται, όπως ήδη αναφέρθηκε πιο πάνω, στο Παράρτημα.
2. Μπορεί να φέρω το ίδιο θέμα μαζί, ως γραπτή/κειμενική συνέχεια, αλλάζοντας με τον τρόπο αυτό τη ροή της κουβέντας όπως αυτή καταγράφηκε. Για παράδειγμα, σε μια δεδομένη συνέντευξη αυτό που παρουσιάζεται γραπτώς

Stavrou Karayanni, «Nicoletta Demetriou: The Cypriot Fiddler», *Cadences: A Journal of Literature and the Arts in Cyprus*, τ. 12 (2016), σσ. 66–72.

ως τέταρτη ή πέμπτη παράγραφος μπορεί να ηχογραφήθηκε ως πρώτη ή δεύτερη «παράγραφος».

3. Τα πολλά και παρατεταμένα «ε...», «α...» κ.λπ. που προκύπτουν ως μέρος των αφηγήσεων των βιολάρηδων έχουν εξαλειφθεί. Έχω κρατήσει μόνο μερικά, τόσα, ώστε να μην διακόπτεται η ροή της συνέντευξης. Για παράδειγμα, ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής) μάς λέει στην πρωτότυπη συνέντευξή του:

> *Ε*, επήα, ήμουν μιτσής [δεκατριών χρονών], είσεν μεγαλύτερον [sic] κάρφαν, είσεν θκιολίν τούτος, έπαιζεν θκιολίν. *Ε*, άμαν τξαι εία το θκιολίν τξ' έπιαννα τξ' έπαιζα, έππεσα μεράκκιν. *Ε*, μα σε μιαν ημέραν εξηκούρτισα του το. *Ε*, εθυμώθηκεν τούτος.

Στο βιβλίο, το κείμενο αυτό άλλαξε ως εξής:

> Επήα, ήμουν μιτσής [δεκατριών χρονών], είσεν μεγαλύτερον [sic] κάρφαν, είσεν θκιολίν τούτος, έπαιζεν θκιολίν. *Ε*, άμαν τξαι εία το θκιολίν τξ' έπιαννα τξ' έπαιζα, έππεσα μεράκκιν. Μα σε μιαν ημέραν εξηκούρτισα του το. Εθυμώθηκεν τούτος.

4. Παρομοίως, επέλεξα να εξαλείψω κάποια «λαλώ του», «λαλεί μου» κ.λπ., όπου θεώρησα ότι η εκτεταμένη επανάληψή τους επηρέαζε αρνητικά τη ροή του κειμένου. Για παράδειγμα, ο Βυρωνής Γεωργίου λέει σε κάποιο σημείο της πρωτότυπης συνέντευξής του:

> *Λαλεί του*, «Γέρο-Γιωρκή, ν' αφήκεις τον Βυρωνήν να πταίνει να παίζει λαούτον μαζίν μου», *λαλεί του*, «τξαι...» *Λαλεί του*, «Ε, Μιχάλη, *λαλεί του*, μα είσαι μωρόν;» *λαλεί του*, «το λαούτον εν' πιο μεγάλον.» «Ξέρει», *λαλεί του*, «ξέρει, ήρτεν τξ' έπιαεν το λαούτον...»

Στην αφήγηση του Γεωργίου όπως παρουσιάζεται εδώ, το κείμενο αυτό άλλαξε ως εξής:

> *Λαλεί του*, «Γέρο-Γιωρκή, ν' αφήκεις τον Βυρωνήν να πταίνει να παίζει λαούτον μαζίν μου.» *Λαλεί του*, «Ε, Μιχάλη, μα

είσαι μωρόν; Το λαούτον εν' πιο μεγάλον.» «Ξέρει», *λαλεί του*, «ξέρει, ήρτεν τζ' έπιαεν το λαούτον...»

Με παρόμοιο τρόπο, επαναλήψεις φράσεων/προτάσεων στην ίδια αφήγηση επίσης εξαλείφθηκαν.

5. Χάριν κατανόησης, πρόσθεσα τελείες ή άλλα σημεία στίξης για να χωρίσω μεγάλες προτάσεις, αν και στην προφορική αφήγηση δεν φαινόταν πάντα να γίνεται παύση στα συγκεκριμένα σημεία.

Επιπλέον, στο βιβλίο παρατηρούνται τα εξής σε σχέση με τη γλώσσα, τα οποία *δεν* αποτελούν δικές μου παρεμβάσεις ή επιλογές:

1. Λέξεις που στην κοινή ελληνική τονίζονται στην προπαραλήγουσα και παίρνουν δύο τόνους όταν ακολουθούνται από προσωπικές αντωνυμίες (π.χ. το τετράδιό μου, το στοίχημά μας κ.ο.κ.), στην κυπριακή ελληνική παίρνουν *μόνο* έναν τόνο (π.χ. «τζαι ήταν έναν δύσκολον πράμαν τζαι άγνωστον μας»). Αυτό αντικατοπτρίζει το πώς ομιλούνται τα Κυπριακά – και το πώς μιλάνε οι βιολάρηδες του βιβλίου, πιο συγκεκριμένα – και δεν αποτελεί τυπογραφικό λάθος ή δική μου ορθογραφική επιλογή.
2. Ο ίδιος βιολάρης μπορεί να χρησιμοποιεί την ίδια λέξη με διαφορετικό τρόπο στην ίδια συνέντευξη ή και στην ίδια παράγραφο ή πρόταση· για παράδειγμα, μπορεί ο ίδιος να λέει «τζαι» και «και»· «λέει μου» και «λαλεί μου»· «έᾶει» και «έχει». Για παράδειγμα, στην αφήγηση του Αζίζ Καχραμάν διαβάζουμε τα εξής: «Ως το '74; Ως το '80, *έᾶεν* έναν *πκιολάρην* τζ' εμείς. Κάποτε εν επάαιννεν με ο *φκιολάρης*. Εν *είᾶεν* πολλούς *φκιολάρπες*.» Οι διαφορές αυτού του τύπου κρατήθηκαν ως είχαν.
3. Οι βιολάρηδες συχνά χρησιμοποιούν τον πληθυντικό αριθμό για ν' αναφερθούν *μόνο* στον εαυτό τους. Για παράδειγ-

μα, διαβάζουμε στην αφήγηση του Δημήτρη Κατσαρή (Πιτρακκή): «επήρεν μας εννιά σελίνια», εννοώντας «επήρεν *μου* εννιά σελίνια». Αντίστοιχα, διαβάζουμε στην αφήγηση του Νίκου Χαραλάμπους: «Τξαι δίπλα που το καφενείον ήταν τξαι το κουρείον του μάστρου μου, γιατ᾽ ήταν τξαι κουρέας, τξ᾽ *εμάθαμεν* τξαι τον κουρέαν, *εγινήκαμεν* τξαι κουρέας» (δική μου έμφαση). Αυτό γίνεται λόγω μετριοφροσύνης· πολλοί μεγαλύτεροι σε ηλικία Κύπριοι αποφεύγουν να πουν «εγώ» ή «εμένα» αναφερόμενοι στον εαυτό τους, ειδικά σε κάποιον/α άγνωστο/η.

Σε σχέση με τη γραφή και την ερμηνεία λέξεων της κυπριακής διαλέκτου, λήφθηκαν οι εξής αποφάσεις:

1. Τα διακριτικά της κυπριακής ελληνικής χρησιμοποιήθηκαν για όλα τα διαλεκτικά κείμενα που παρουσιάζονται εδώ (βλ. και «Σημείωμα για την προφορά της κυπριακής ελληνικής» στην αρχή του βιβλίου). Αν και δεν υπάρχει ακόμα κοινά αποδεκτός – πόσο μάλλον θεσμοθετημένος – τρόπος παρουσίασης της κυπριακής ελληνικής, εντούτοις υπάρχουν συμβατικοί τρόποι παρουσίασής της· για παράδειγμα, αυτοί που χρησιμοποιούνται σε λεξικά της κυπριακής διαλέκτου (όπως αυτά που αναφέρονται πιο κάτω), όπως επίσης και σε δημοσιευμένα κείμενα διαλεκτικής ποίησης, τραγουδιών ή παραδοσιακών μύθων/παραμυθιών. Ο τρόπος γραφής που υιοθετήθηκε εδώ αντικατοπτρίζει, γενικά, τον τρόπο γραφής που απαντάται στα λεξικά που αναφέρονται πιο κάτω.

   Μια απόφαση που αφορά το παρόν κείμενο συγκεκριμένα, και ένα ζήτημα για το οποίο διαφορετικοί λεξικογράφοι υιοθετούν διαφορετικές τακτικές, έχει να κάνει με τη χρήση του διακριτικού που δείχνει ένωση δύο φωνηέντων, το οποίο αναγράφεται κάτω από τα συγκεκριμένα φωνήεντα (π.χ. στη λέξη «μιάλος»). Ενώ, για παράδειγμα, στον

Θησαυρό κυπριακής διαλέκτου ο Κωνσταντίνος Γιαγκουλλής χρησιμοποιεί το διακριτικό αυτό σε όλες τις περιπτώσεις όπου προκύπτουν δύο ή περισσότερα φωνήεντα μαζί, ο Κυριάκος Χατζηιωάννου στο *Ετυμολογικό λεξικό της ομιλουμένης κυπριακής διαλέκτου* δεν το χρησιμοποιεί σε καμία περίπτωση. Στο παρόν κείμενο, το συγκεκριμένο διακριτικό χρησιμοποιήθηκε μόνο όπου υπήρχε περίπτωση η ίδια λέξη να προφερθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους· για παράδειγμα, η προφορά «μιάλος» (μιά-λος· μεγάλος) μας δίνει δύο συλλαβές, ενώ η προφορά «μιάλος» (μι-άλος) μας δίνει τρεις. Με τον ίδιο τρόπο, η λέξη «τέλεια» (τέλεια· εντελώς) αναγράφεται με το συγκεκριμένο διακριτικό, προκειμένου να ξεχωρίσει από τη λέξη «τέλεια» (τέ-λει-α), αν και η τελευταία αυτή λέξη δεν εμφανίζεται σε καμιά από τις αφηγήσεις των βιολάρηδων. Το ίδιο διακριτικό χρησιμοποιήθηκε επίσης για τη λέξη «τξειαμαί» (εκεί), προκειμένου να δείξει ότι ο δίφθογγος «ει» και το «α» που ακολουθεί διαβάζονται ως μια συλλαβή (ως «τξαμαί», δηλαδή).

2. Σε κάθε αφήγηση δίνονται, υπό μορφή υποσημειώσεων, ερμηνείες κυπριακών λέξεων και εκφράσεων. Οι υποσημειώσεις αυτές δεν συμπεριλαμβάνουν ετυμολογίες λέξεων, καθώς σκοπός του παρόντος ήταν μόνο η επεξήγηση των λέξεων και εκφράσεων για σκοπούς καλύτερης κατανόησης του κειμένου. Για τις ετυμολογίες λέξεων, οι ενδιαφερόμενοι αναγνώστες μπορούν να ανατρέξουν στα λεξικά που αναφέρονται πιο κάτω.

Βασικές, και συχνά επαναλαμβανόμενες, λέξεις της κυπριακής ελληνικής που δεν επεξηγούνται στις αφηγήσεις που ακολουθούν είναι οι εξής:

δαμαί/δαχαμαί/δααμαί: εδώ
τξειαμαί/τξειαχαμαί/τξειααμαί: εκεί
έννα/εννά: θενά, θα

εν: δεν
εν': είναι
ένι: είναι
έννεν: δεν είναι
ίνταλος (ίντα λο[γ]ής): τι λογής, πώς
ίνταμπου (ίντα 'ν' που): ίντα, τι
μεν: μην
πιον: πια
που: που (όπως και στην κοινή ελληνική), αλλά και από ([α]πού)
τζεικάτω: εκεί κάτω
τζειπάνω: εκεί πάνω
τζειμέσα: εκεί μέσα

Όπου κρίθηκε απαραίτητο, για τις υποσημειώσεις του κυρίως κειμένου χρησιμοποιήθηκαν, συνδυαστικά, τα εξής λεξικά:

Γιαγκουλλής, Κωνσταντίνος Γ., *Θησαυρός κυπριακής διαλέκτου: Ερμηνευτικό, ετυμολογικό, φρασεολογικό και ονοματολογικό λεξικό της μεσαιωνικής και νεότερης κυπριακής διαλέκτου*, Theopress, Λευκωσία 2009.

Γιαγκουλλής, Κωνσταντίνος Γ., *Θησαυρός της μεσαιωνικής και νεότερης κυπριακής διαλέκτου: Ερμηνευτικός, ετυμολογικός, φρασεολογικός και ονοματολογικός*, χ.ό., Λευκωσία 2014.

Χατζηιωάννου, Κυριάκος, *Ετυμολογικό λεξικό της ομιλουμένης κυπριακής διαλέκτου: Ιστορία, ερμηνεία και φωνητική των λέξεων με τοπωνυμικό παράρτημα*, Ταμασός, Λευκωσία 1996.

Χατζηπιερής, Ιάκωβος και Καπατάς, Ορχάν, *Κοινό λεξικό της ελληνοκυπριακής και τουρκοκυπριακής διαλέκτου: Ιστορικό–ετυμολογικό. Kıbrıs rum ve türk diyalektlerinin ortak sözlüğü: Tarihi etimolojik*, χ.ό., Λευκωσία 2015.

Παίξε, φκιολάρη, το φκιολίν εγιώ να τραουδήσω
τες ιστορίες του φκιολιού να σου τες μολοήσω



ΕΙΚΟΝΑ 1: *Ο Χαμπής Θεωρή παίζει ταμπουτσιά στο σπίτι του στην Τσακκίστρα.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 6 Σεπτεμβρίου 2006.

Χαμπής Θεωρή

Εγεννήθηκα το 1913, στες δέκα του Δικέβρη [sic]. [Εγεννήθηκα στον σπήλιον] τους Ερημίτες. Είναι περιοχή του Ακάμα.[1] Είναι – πώς να σου πω; – ο Ακάμας ξεκινά από την Πέγειαν[2] τζαι πάεις όλον δρόμον προς τον Άην Κόνωναν. Εν' τσιβλίκκιν ο Άης Κόνωνας.[3] Στο διάμεσον εν' ο σπήλιος, μες τον δρόμον. Κατόπιν φτώσειας ο πατέρας μου, κοπελλούθκια πολλά, είπεν να πάμεν τζεικάτω να κατοικήσουμεν, να κάφκωμεν κάρβουνα,[4] να στήννουμεν πλάκες να πιάννωμεν ποντικούς – τους ποντικούς επουλούσαμεν τους έναν γρόσιν τον νούρον[5] στο Γεωργικό Τμήμα –[6] τζαι μανιτάρκα τζαι διάφορα για να ζήσουμεν. Τζ' εγέννησεν με τζειμέσα η μάνα μου.

---

1. Ο Ακάμας είναι χερσόνησος στο βορειοδυτικό άκρο της Κύπρου. Το μεγαλύτερο μέρος του Ακάμα αποτελεί φυσικό πάρκο, αν και η περιοχή περιλαμβάνει επίσης μερικά χωριά, όπως αυτά στα οποία αναφέρεται ο Θεωρή.

2. Πέγεια: παραλιακή κοινότητα της επαρχίας Πάφου, στο νότιο άκρο της χερσονήσου του Ακάμα.

3. Ο Άγιος Κόνων (ή Κόνωνας) είναι περιοχή κοντά στο Νέο Χωριό Πάφου, όπου υπάρχει ομώνυμο εκκλησάκι.

4. Να κάφκωμεν κάρβουνα: να καίμε κάρβουνα· με άλλα λόγια, να φτιάχνουν κάρβουνα καίγοντας ξύλα.

5. Νούρος: η ουρά (βλ. και επόμενη υποσημείωση).

6. Γύρω στη δεκαετία του 1930, η βρετανική αποικιοκρατική κυβέρνηση, προκειμένου να αντιμετωπίσει το σοβαρό πρόβλημα των αρουραίων που κατέστρεφαν μεγάλο μέρος της ετήσιας παραγωγής χαρουπιού, συνέστησε

Είχαμεν σπίτιν στην Δρούϑειαν.[7] Το καλοτξαίριν που άννοιεν η δουλειά – που ᾽θερίζαν, να πούμεν, ήταν τα τεράτϑια,[8] ήταν οι ελιές – το λοιπόν, αννοίαν οι δουλειές, εφεύκαμεν που τους Ερημίτες. Καλοτξαίριν, ίνταμπο᾽ ᾽ννα κάμεις μες το δάσος; Εφεύκαμεν τξ᾽ ερκούμαστιν στο χωρκόν. Άμα νείεν ιβρέξει,[9] Οχτώβρης-Νιόβρης, επναίνναμεν τξειμέσα [ενν. στις σπηλιές].

Ο πατέρας μου έκαμεν δέκα παιθκιά, αλλά εν τξ᾽ ήταν ούλα κοντά. Άλλοι εφεύκαν, άλλοι επναίνναν μισταρκοί,[10] άλλοι ποτξεί-ποδά,[11] είϑεν θκυο-τρία-τέσσερα κοπελλούθκια στην κατοχήν του. Εγώ από έξι χρονών κοπελλούιν έθκιωξεν με, έβαλεν με μισταρκόν τξ᾽ έδιωξεν με. Έβαλεν με μισταρκόν τξ᾽ ο μάστρος μου έδερεν με. Έφυεν μου έναν δαμάλιν τξ᾽ επήεν μες τες ζημιές[12] τξ᾽ έδερεν με τξαι που τον φόον μου επήα στο χωρκόν.

πρόγραμμα σύμφωνα με το οποίο οι ντόπιοι μπορούσαν να σκοτώνουν τους αρουραίους και, στη συνέχεια, παρουσιάζοντας τις ουρές των σκοτωμένων τρωκτικών στο Γεωργικό Τμήμα, να ζητούν πληρωμή. Αναλόγως του πόσες ουρές παρουσίαζαν, τόσα ήταν και τα χρήματα που έπαιρναν. Το σύστημα γρήγορα έτυχε εκμετάλλευσης από τους πεινασμένους ντόπιους, οι οποίοι συχνά παρουσίαζαν στις αρχές «ουρές» παντζαριών, τις οποίες και πουλούσαν για ουρές αρουραίων. Ως εκ τούτου, στη συνέχεια η αποικιοκρατική κυβέρνηση συνέστησε στους υπαλλήλους που λάμβαναν τις ουρές να τις κόβουν στη μέση πριν προχωρήσουν στην πληρωμή, προκειμένου να σιγουρευτούν ότι αυτό που τους είχαν παραδώσει ήταν όντως ουρές τρωκτικών και όχι «ουρές» παντζαριών. Βλ. και Tabitha Morgan, *Sweet and Bitter Island: A History of the British in Cyprus*, I.B. Tauris, Λονδίνο 2010, σσ. 59–60. Η εδώ αφήγηση του Θεωρή σχετικά με «τους ποντικούς» μάλλον είναι ετεροχρονισμένη, αφού το πρόγραμμα της αποικιοκρατικής κυβέρνησης ξεκίνησε όταν ο ίδιος ήταν στα νεανικά και όχι στα παιδικά του χρόνια.

7. Δρούσεια (στη διάλεκτο «Δρούϑεια»): κοινότητα της επαρχίας Πάφου, στη χερσόνησο του Ακάμα.

8. Τεράτϑια: χαρούπια.

9. Άμα νείεν ιβρέξει: όταν ξεκινούσαν οι βροχές.

10. Μισταρκός: ο εργάτης.

11. Ποτξεί-ποδά: από δω κι από κει.

12. Επήεν μες τες ζημιές: ο Θεωρή εδώ εννοεί ότι το δαμάλι έκανε ζημιές.

Λαλεί [ο πατέρας μου], «Αν έρτει έσσω[13] έννα τον κρεμμάσω πά᾽ στην νευκάν».[14] Ε, έξι γρονών μωρόν ακούω έννα με κρεμμάει [sic] πά᾽ στην νευκάν, μπαίννω στο σπίτιν; Εν έμπαιννα. Έμεινα την νύχταν έξω. Που το πρωίν η μάνα μου – ήταν να πάει στην δουλειάν – λαλεί μου, «Άφηκα το παναθύριν ανοιχτόν, έμπα έσσω, πά᾽ στην ψαθαρκάν[15] έσει ψουμιά, κόψε φάε». Έπιασα έναν ψουμίν τξ᾽ έναν ιραμούιν[16] – εν ιξέρω αν ιξέρεις τα ιράμια· τότε οι παλιοί οι αθρώποι εφαίναν με την κλωστήν, το παμπάτξιν,[17] τξαι του κουέλλου[18] το μαλλίν τξ᾽ εσμίαν τα τξ᾽ εκάμναν τα σαν την πατανίαν.[19] Έβραζες.[20] Τξ᾽ ονομάζεται «ιράμιν», τότες· ήταν το ιράμιν. Έπιασα έναν ιραμούιν τξαι έφυα.

Πού να πάω σκολείον; Έξι γρονών επήα στο σκολείον, αλλά εν εβάσταν ο πατέρας μου εφτά γρόσια να πιάει το αλφάβητον – τότες ήταν το αλφάβητον, το πρώτον – τξ᾽ εθκιέβαζα μες σε κάτι άλλους συμμαθητές.[21] Ε, ύστερις έβαλεν τους [sic] οι γονιοί τους πάνω[22] να μεν μου το διούν το βιβλίον – ε, ήμουν τξαι πειραχτούρης [sic]. Είχαμεν φτείρες[23] πολλές, επαρπατούσαν πά᾽ στα θρανία. Τα θρανία ήταν πόντοι,[24] εν τξ᾽ ήταν σαν τωρά, τραπεζούθκια. Ήταν πόντοι. Τους αρκόντους τα παιθκιά, τους προύχοντες, εβάλλαν τους πρώτην θέσην. Με-

13. Έσσω: σπίτι.

14. Νευκά: η μεγάλη δοκός που υποβαστάζει τη στέγη.

15. Ψαθαρκά: είδος καλαμωτής, ψαθί.

16. Ιράμιν: ιχράμι ή χράμι, ύφασμα, στρωσίδι ή κουβέρτα από χοντρό μαλλί.

17. Παμπάτξιν: το βαμβάκι.

18. Κούελλος (ή κουέλλα): το πρόβατο.

19. Πατανία: κουβέρτα.

20. Έβραζες: ζεσταινόσουν· το «βράζω» στα Κυπριακά χρησιμοποιείται αντί του «ζεσταίνω» ή «ζεσταίνομαι».

21. Τξ᾽ εθκιέβαζα μες σε κάτι άλλους συμμαθητές: εδώ ο Θεωρή εννοεί ότι διάβαζε από το βιβλίο άλλων συμμαθητών του.

22. Έβαλεν τους [εβάλαν τους] οι γονιοί τους πάνω: τους παρακίνησαν.

23. Φτείρες: ψείρες.

24. Πόντοι: ίσια κομμάτια ξύλου, μαδέρια.

γάλοι. Έπιαννα τες φτείρες που πά᾽ στο θρανίον τξ᾽ έβαλλα τους τες πά᾽ στο ζινίζιν.[25] Έπιαν με ο δάσκαλος, έδωκεν μου ξύλον... Επήεν τξ᾽ έφερεν ποτούντα... που βάλλουν τα πέταλα [sic],[26] τα σιερούθκια,[27] τξ᾽ εγονάτισεν με πάνω, τιτσιρούιν μωρόν.[28] «Να μείνεις έτσι» [τξ᾽ είπεν σε έναν] της πέμπτης τάξης, «Να πά᾽ να φάεις τξαι να ᾽ρτεις να γλέπεις[29] τον Χαμπήν να μεν φύει που το σκολείον.» Άμαν τξ᾽ επήεν να κατουρήσει – ήταν έξω τ᾽ αποχωρητήρια πο᾽ το σκολείον – πετάσσουμαι που το παραθύριν, έφυα. Επέσαν πίσω μου τα κοπέλια, εν μ᾽ εφτάσασιν. Έφυα.

Ήμουν χορευτής καλός. Που δεκαεφτά χρονών, που δεκαέξι χρονών εχόρευκα. Μόνος μου έμαθα τον χορόν. Βεβαίως εθωρούσαμεν άλλους. Εθώρουν τξαι έμαθα. Έπιασα δύο φορές, τρεις φορές βραβείον εγώ, στον χορόν. Δεκαέξι-δεκαεννιά χρονών περίπου. [Εγίνουνταν] διαγωνισμοί στα προσκυνήματα, εις τα παναγύρκα [sic].

Τους γάμους εκάμναν τους με το παλιόν σύστημαν, όι όπως το σημμερινόν. Έπρεπεν που την Παρασκευήν να ξεκινήσει ο γάμος, να ᾽ρτουν τα βιολιά, μέχρι την Δευτέραν. Την Τρίτην να φύουν οι βιολάρηες. Τέσσερις ημέρες. Τξ᾽ εχορεύκαμεν.

Μιαν ημέραν ο βιολάρης, εν είσεν ταμπουτσιάρην,[30] λαλεί

25. Ζινίζιν: το σβέρκο.

26. Το «sic» εδώ αναφέρεται στο ότι ο Θεωρή προφέρει τη λέξη ως «πέταλα», με ένα λ, ενώ συνήθως η λέξη στην κυπριακή ελληνική προφέρεται με δύο λ, ως «πέταλλα».

27. Σιερούθκια: μικρά σίδερα. Η λέξη είναι τετρασύλλαβη: σι-ε-ρούθ-κια.

28. Τιτσιρούιν μωρόν: γυμνό παιδάκι· εννοεί ντυμένο φτωχά, χωρίς πολλά ρούχα.

29. Να γλέπεις: να προσέχεις.

30. Ταμπουτσιάρης: αυτός που παίζει την ταμπουτσιά (κρουστό). Η ταμπουτσιά είναι είδος κόσκινου αποτελούμενου από ένα ξύλινο πλαίσιο, στη μία πλευρά του οποίου εφαρμόζεται δέρμα ζώου (βλ. και Εισαγωγή, «Πρώτος»).

μου, «Ρε, εσού που τα καταφέρνεις [ενν. στον χορό], να πά' να πιάεις την ταμπουτσιάν να παίξεις ταμπουτσιάν». Τξαι εξεκινήσαμεν που τξειαμαί με την ταμπουτσιάν. Ήμουν δεκαεννιά χρονών, είκοσι χρονών περίπου. Μόνον ταμπουτσιάν. Φκιολίν ήταν ο φκιολάρης. Εγώ 'μουν ο ταμπουτσιάρης. Εν τξ' είσεν λαούτα, ούτε πουζούκκια, ούτε τίποτες. Ήταν με την ταμπουτσιάν μόνον.

Εγιώ, άμα τξαι έμαθα πιον τξ' έπαιξα, είπουν να δοκιμάσω τξαι μιαν φοράν με τα κουτάλια. Τξ' έπαιξα με τα κουτάλια.[31] Εν ιξέρει κανένας [άλλος]. Ύστερις έμαθα με τες μπουκκάλλες, το λοιπόν, τξαι έπαιξα με τες μπουκκάλλες. Τξαι όταν το 'μάθαν εις την Αθήναν, εις την Πελοπόνησσον [sic], κάποιος μαέστρος, ήρτεν τξαι έπιαεν με οχτώ ώρες συνέντευξην.[32] Τξ' επαίξαμεν τξαι λαλεί, «Ώστε το βιολίν εν χρειάζεται με[33] ταμπουτσιάν, με λαούτον, με πουζούκκιν. Γίνεται τξαι με τες πότσες,[34] γίνεται τξαι με τα κουτάλια.» [Κουτάλια] σιερένα.[35]

Εξαπόλουν[36] την ταμπουτσιάν τξ' έπιαννα τα κουτάλια. [Την ταμπουτσιάν] έπαιξα την με τα ξύλα. Εκάμναμεν ξυλού-

31. Εκτός από ταμπουτσιά, ο Θεωρή ήταν γνωστός ως εκτελεστής κουταλιών και, όπως λέει πιο κάτω, μπουκαλιών. Ο Θεωρή χρησιμοποιούσε τόσο τα (μεταλλικά) κουτάλια, όσο και τα μπουκάλια, τα οποία χτυπούσε συνήθως με μαχαίρι, ως κρουστά όργανα, αντί της ταμπουτσιάς. Βλ. και επόμενη υποσημείωση.

32. Τον Οκτώβριο του 1980 κλιμάκιο ερευνητών του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, σε αποστολή του στην Κύπρο, ηχογράφησε, μεταξύ άλλων, και τον Χαμπή Θεωρή, τόσο στην ταμπουτσιά, όσο και στα κουτάλια. Τον Θεωρή συνόδευε στο βιολί ο Χαμπής Λαζάρου. Οι ηχογραφήσεις έγιναν στο Νέο Χωριό Πάφου, όπου διέμενε τότε ο Θεωρή. Βλ. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, ψηφιακοί δίσκοι 3, 5, 8 και 9.

33. Με... με... με...: ούτε.

34. Πότσες: μπουκάλια.

35. Σιερένα: σιδερένια· εδώ εννοεί γενικότερα μεταλλικά (σε αντίθεση με τα ξύλινα). Η λέξη είναι τετρασύλλαβη: σι-ε-ρέ-να.

36. Εξαπόλουν: άφηνα.

θκια με την συκαμινιάν,[37] λεπτά, ίσια με το δαχτύλιν μου, πιο λεπτά κόμα, τζ᾽ εκρατούσαμεν το έναν που ποδά [δεξιά] τζαι το έναν που ποδά [αριστερά]. Περίπου όσον να μεν ιβρίσκει το έναν πά᾽ στ᾽ άλλον. Να μεν ετσαττίζουν πά᾽ στην ταμπουτσιάν να χτυπήσει το έναν πά᾽ στο άλλον.[38] Εν είχεν [να παίζουν με τα κουτάλια τα ξύλενα]. Έτσι πράματα δεν υπήρχαν τότες. Ύστερις εκάμαν τες σπάτουλες.[39]

Έτο, μόνος μου [αποφάσισα να παίζω κουτάλια], γούστον δικόν μου. Ούτε ηξέραν έτσι πράμαν. Άμα είσαι χορευτής, ξέρεις το φκιολίν.[40] Άμα ξέρεις τζαι χορεύκεις, ο φκιολάρης είναι άρφα-άρφα.[41] Άμα δεν ιξέρεις να χορέψεις, ο φκιολάρης είναι βήτα. Πρέπει να παρπατήσει πά᾽ στον χορόν του χορευτή ο φκιολάρης, πά᾽ στο πάτημαν που ᾽ννα πατήσει. Εν μπορεί να παίξει τον χορόν όπως ιξέρει, να πούμεν, την μουσικήν. Πρέπει να ακολουθήσει τον χορευτήν πώς πάει να το παίξεις [sic] τον χορόν σου.

[Όπου] ήταν παναΰριν, να πούμεν, της Αγιάς Θέκλας, του Αγίου Γεωργίου, μεάλα παναΰρκα, εσυναθροίζουντον, να πούμεν, να κάμουν το ζωεμπόριον, να πουλήσουν τα τραούθκια,[42]

---

37. Συκαμινιά: η μουριά.

38. Να μεν ετσαττίζουν πά᾽ στην ταμπουτσιάν να χτυπήσει το έναν πά᾽ στο άλλον: εδώ ο Θεωρή εννοεί ότι τα ξυλάκια έπρεπε να έχουν τόσο μήκος, ώστε, παίζοντάς τα πάνω στην ταμπουτσιά, να μη χτυπά το ένα το άλλο.

39. Ύστερις εκάμαν τες σπάτουλες: ο Θεωρή εδώ αναφέρεται στα ξύλινα κουτάλια με τα οποία μεταγενέστεροί του ταμπουτσιάρηες έπαιζαν – και παίζουν ακόμα – την ταμπουτσιά. Τα ξύλινα κουτάλια χρησιμοποιούνται αντί των μικρών ξύλων που χρησιμοποιούσε ο Θεωρή.

40. Για τη σχέση των εκτελεστών κρουστών οργάνων και χορού, βλ. και «Βιολί και λαούτο» πιο κάτω.

41. Άρφα-άρφα: άλφα-άλφα.

42. Να πουλήσουν τα τραούθκια: η αναφορά αυτή σχετίζεται με τους ποιητάρηδες, τους περιπλανώμενους ποιητές/τραγουδιστές, οι οποίοι συνέθεταν ποιήματα πάνω σε θέματα της επικαιρότητας (φόνους, αυτοκτονίες, δυστυχήματα κ.λπ.) ή ενίοτε και σε ιστορικά και θρησκευτικά θέματα. Οι ποιητάρηδες απάγγελλαν τα ποιήματά τους σε πανηγύρια και άλλες συναθροί-

να πουλήσουν τα βούθκια,[43] να πουλήσουν τους γαάρους,[44] τες μούλες... Εγίνετουν ζωοπανήγυρις. Τζαι ήταν βιολιά, επαίξαν, κάθε καλύφην[45] είσεν τζαι βιολάρην. Είσεν τζαι τόπακες,[46] αλλά έρκουντον τζαι ξένοι. Έρκουντον που τα περίχωρα. Κάθε χωρκόν είσεν τζαι το βιολίν του. Η Κρήτου είσεν φκιολάρην, η Δρούσεια είσεν βιολάρην, ο Κάθηκας είσεν φκιολάρην.[47] Ο καλύτερος ήταν ο Αρίφης που την Κρήτου Τέρρα,[48] ο καλύτερος βιολάρης. Δεύτερος έρκετουν το Βασιλούιν που την Κρήτου Τέρρα. Τρίτος έρκετουν η Δρούσεια, ο Σάββας Ιωακείμ – εν' με τζείνον που επαίξαμεν ταμπουτσιές. Οι Τούρτζοι επαίξαν διαφορετικούς χορούς, να πούμεν, όμως είσεν τζαι βιολάρην.[49] Τα ταούλια ήταν μόνον για να πάρουν την νύφφην, να φέρουν την νύφφην που άλλον χωρκόν, επαίξαν τα ταούλια τζαι ζορνέν. Όμως είχεν τζαι φκιολάρην που εχορεύκαν, διότις τα χωρκά μας ήταν μιχτά.[50] Έπρεπεν να παν τζ' οι Δρουσιώτες [ενν. οι Χριστιανοί] τζ' εθέλαν φκιολίν να παίξουν να χορέψουν. Έτσι ήταν, μιχτοί.

σεις και στη συνέχεια τα πουλούσαν τυπωμένα στις λεγόμενες «φυλλάδες». Βλ. Κωνσταντίνος Γιαγκουλλής, *Οι ποιητάρηδες της Κύπρου. Προλεγόμενα – Βιο-εργογραφία (1878–σήμερα)*, χ.ό., Λευκωσία 2005.

43. Βούθκια: τα βόδια.

44. Γα(δ)άροι (ή γάροι): τα γαϊδούρια.

45. Καλύφη: αυτοσχέδια καλύβα που στηνόταν κατά τη διάρκεια του πανηγυριού.

46. Τόπακες: ντόπιοι.

47. Κρήτου, Δρούσεια, Κάθηκας: χωριά της επαρχίας Πάφου.

48. Κρήτου [Τέρρα]: χωριό της επαρχίας Πάφου. Ο Αρίφης (Arif) ήταν Τουρκοκύπριος βιολάρης από την Κρήτου Τέρρα. Το χωριό ήταν μικτό μέχρι τις διακοινοτικές ταραχές του 1963–64.

49. Από το τι ακολουθεί στην αφήγησή του, φαίνεται ότι ο Θεωρή εννοεί ότι άλλους χορούς έπαιξαν ο ζουρνάς και το νταούλι και άλλους το βιολί και το λαούτο. Βλ. σχετικά και την αφήγηση των Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν.

50. Διότις τα χωρκά μας ήταν μιχτά: ο Θεωρή εννοεί ότι τα χωριά αυτά είχαν τόσο Ελληνοκύπριους, όσο και Τουρκοκύπριους κατοίκους.

[Στα παναΰρκα] έρκουνταν από τες πόλεις καζαντζήες[51] που ᾽πουλούσαν χαρτζιά,[52] έρκουντον πραματευτήες που ᾽πουλούσαν αλατζές,[53] πανιά, έρκουντον ταζινοπιττάρνες,[54] πουτούτους που ᾽πουλούσαν σησαμόπιττες, έρκουντον πολλοί... Οι φκιολάρνες, είζεν καφενείον, καλύφες που ᾽κάμναν καφενεία. Το κάθε καφενείον είζεν τον βιολάρν του. Επήαινν ο κόσμος να πιάει πεντέξι πακκίρες, τότες ήταν φτώζεια. Τζ᾽ έκαμνεν μιαν καλύφν, δαμαί ο ένας, έκαμνεν την άλλην καλύφν πέντε σκάλες[55] τζείττε μέρου,[56] ο άλλος έκαμνεν την καλύφν αλλού τζ᾽ είχεν τον βιολάρν του. Τζ᾽ όποιοι εθέλαν επναίνναν, να πούμεν. [Βιολίν] με τα όργανα του, με την ταμπουτζιάν του. Λαούτον εν υπήρχεν τότες. Ύστερις εφκέπσαν[57] τα λαούτα. Εν᾽ που το ᾽31 τζαι τζει που εδείχτησαν τα λαούτα. Εν είζεν [ούτε] ταμπουράες. Ύστερις εκάμαν ταμπουράες.[58] Πιθκιαύλιν[59] επαίζαν τζ᾽ εχορεύκαν με το πιθκιαύλιν. Μόνον με πιθκιαύλιν. Ταμπουτζιά εν υπήρχεν. Η ταμπουτζιά ήταν πάντα με το βιολίν. Ήταν τα δύο όργανα τα οποία ήταν για τους χορευτάες. Όμως με το πιθκιαύλιν είδα που ᾽χορεύκαν.

Τα πιθκιαύλια έρκουντον τούτοι που εξέραν τζ᾽ επαίζαν πιθκιαύλιν, να πούμεν. Εν τζ᾽ ηξέραν που τα χωρκά μας εμάς

51. Καζαντζής: ο κατασκευαστής καζανιών.

52. Χαρτζίν: το καζάνι, μεγάλη κατσαρόλα καμωμένη (παλαιότερα) από χαλκό.

53. Αλατζά: είδος βαμβακερού ή μεταξωτού υφάσματος καμωμένου στον αργαλειό.

54. Ταζινοπιττάρνες: αυτοί που φτιάχνουν ταχινόπιτες.

55. Σκάλα: μονάδα μέτρησης γης· μία σκάλα ισούται με 14.400 τ.π. Πέντε σκάλες ισούνται με έξι δεκάρια. Βλ. https://portal.dls.moi.gov.cy/el-gr/Pages/unitconvertion.aspx (τελευταία επίσκεψη 9-6-2022).

56. Τζείττε μέρου: πιο κει.

57. Εφκέπσαν: βγήκαν.

58. Για τον ταμπουρά στην Κύπρο, βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος».

59. Πιθκιαύλιν: το κυπριακό σουραύλι.

πιθκιαύλια. Έρκουντον που ξένους τόπους τα πιθκιαύλια. Σαν ποδά στην Λάρνακαν που ἤξεραν πιθκιαύλια, σαν ποδά στην Λεμεσόν που ἤξεραν πιθκιαύλια, η Πάφου [sic] εν τξ᾽ ήξερεν πιθκιαύλια. Τίποτε. Εν ήξερεν κανένας πιθκιαύλιν ποδά στην Πάφουν.

Εν τους εσύφφερεν να φέρουν που μακριά φκιολάρην [στα παναΰρκα]. Σαν εγώ είμαι Τσακκιστρώτης,[60] να πούμεν, με τον βιολάρην μας που δαμαί, «Κουμπάρε, να πά᾽ να κάμουμεν καλύφην, να φκάλεις τξ᾽ εσού το μεροκάματον σου, να φκάλω τξ᾽ εγιώ το μεροκάματον μου».

Κάθε Δευτέραν της Καθαράς επναίνναν τξ᾽ εσυναθροίζουντον μες σ᾽ έναν καφενέν τξ᾽ εξημουττίζαν την μούττην της Καθαράς[61] τξ᾽ επαίζαν τξαι βιολίν. Το χωρκόν. Κάθε χωρκόν είῖεν τον βκιολάρην του τξαι έπρεπεν να παν σ᾽ έναν καφενείον, να συναθροιστούν, να πάρει ο καθένας το φαΐν του, το κρασίν του, το κολοκούιν του,[62] να ξημουττίσουν την μούττην της. Εν τξ᾽ επναίνναν έξω στα χωράφκια. Μες τον καφενέν τξ᾽ επαίζαν τξ᾽ εχορεύκαν.

Εν εμπορούσαν να μεν φέρουν στους γάμους [βιολίν], είναι νόμος: να φέρουν τον βιολάρην, να φέρουν τον ταμπουτῖιά-

60. Τσακκιστρώτης: ο Θεωρή μετακόμισε στο χωριό Τσακκίστρα το 1981, μετά τον θάνατο της πρώτης του γυναίκας. Στην Τσακκίστρα παντρεύτηκε τη δεύτερή του γυναίκα και εκεί παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του.

61. Εξημουττίζαν την μούττην της Καθαράς: έκαναν την αρχή της Σαρακοστής· «μούττη» είναι η μύτη, αλλά και η άκρη (π.χ. της γλώσσας ή του κουταλιού). Η συνηθέστερη κυπριακή έκφραση που περιγράφει τον εορτασμό της Καθαράς Δευτέρας και την αρχή της Σαρακοστής είναι «να κόψουμεν την μούττην της», δηλαδή «να κόψουμε την άκρη» της Σαρακοστής.

62. Το κολοκούιν του: παλαιότερα το κρασί έμπαινε για μεταφορά και σερβίρισμα σε ειδικά κολοκύθια (κολοκούιν/κολοκούθκια), μέσα στα οποία έβαζαν προηγουμένως πίσσα. Πολλοί χάρασσαν σχέδια στα κολοκούθκια αυτά για διακόσμηση (το λεγόμενο «πλούμισμα»). Πρβλ. και τον εξής στίχο από το ποίημα του Σεφέρη «Λεπτομέρειες στην Κύπρο»: «Τότες ήρθε ο καλόγερος· σκουφί, κοντόρασο, πέτσινη ζώνη, κι έπιασε να πλουμίζει την κολόκα.» Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 2000, σ. 235.

ρην, τξαι εθκιαλέαν τον καλλύττερον, πόθθεν να καλέσουν. Εκαλιούσαν τους να ᾽ρτουν στον γάμον, να κάμουν τον γάμον του Άρφα Βήτα. Ποδά [ενν. στις περιοχές τους] υπήρχαν τα βιολιά, ούλα τα χωρκά είχαν τους φκιολάρηες τους, είχαν τους ταμπουτσιάρηες τους.

Στον γάμον εκαλιούσαν πάλε τους τόπακες. Εν εμπορούσαν να φέρουν ξένον. Μπορούν να φέρουν, να πούμεν, που τα γειτονικά χωρκά, αλλά όι που μακριά. Ηξέραν τους βιολάρηες ο καθένας, τα χωρκά. Ο Αρίφης, να πούμεν, ο Τούρκος που την Τέρραν, ήταν ο άρφα. Τξαι άμαν ήταν ένας προύχοντας που είσεν χρήματα, εφέρναν τον τξείνον. Αν ήταν άλλος έπιαννεν που την Κρήτουν [sic], ο άλλος έπιαννεν που την Δρούσειαν, ο καθένας είχεν τους φίλους του, είσεν τον γνωστόν του, που τον εκάλιεν τξ᾽ έρκετουν εις τον γάμον.

Όσα επιάνναν εις το πιάτον, εν τξ᾽ επλερώνναν μεροκάματον που τον γάμον ή που τον νοικοτξύρην του αντροῦνου, εν τξ᾽ επιάνναν ριάλια. Ό,τι νάειν σύρουν[63] μες το πιάτον, τξείνα ήταν τα δικά του. Επειδ᾽ ήταν καλός βιολάρης επαίνναν πολλοί τξ᾽ εχορεύκαν τξ᾽ έπιαννεν παραπάνω. Αν ήταν ο Β, να πούμεν, να πιάει λλιόττερα, ο Γ να πιάει πιο λλία.

[Όταν έπαιζα εγώ] εμοιράζαμεν τα [με τον φκιολάρην]. Τα ριάλια, όσα νείεν εισπράξουμεν, εβάλλαμεν τα χουριστά [sic]. Είχαμεν εμπιστοσύνην ο ένας του άλλου. Ή ο ταμπουτσιάρης θα τα πιάσει ή ο βκιολάρης θα τα πιάσει, αλλά είχαμεν εμπιστοσύνην.[64] Τξαι στο τέλος του γάμου, «Έλα, κουμπάρε, να μοιράσουμεν· μπακκίρα σου, μπακκίρα μου».

Εγιώ επαντρεύτηκα το ᾽36 τξ᾽ έπιαα δεκατρία σελίνα πλουμιστίτξια[65] που το κρεβάτιν. [Οι φκιολάρηες επιάαν] πεντέξι

63. Ό,τι νάειν σύρουν: ό,τι έριχναν.

64. Ο Θεωρή εδώ εννοεί ότι είτε ο ένας είτε ο άλλος μουσικός μπορούσε να φυλάξει τα χρήματα κατά τη διάρκεια του γάμου.

65. Πλουμιστίτξια: τα πλουμίσματα, η πληρωμή που οι μουσικοί έπαιρναν στο πιάτο (βλ. «Πληρωμή»).

πακκίρες. Εσύρναν δεκάρες, εσύρναν μπακκίρες, εσύρναν εικοσάρες, εν τξ᾽ εσύρναν μισά τξαι τριάρκα.[66] Τότες υπήρχεν το τριμπάκκιρον[67] το ασημένον, το μισόν, το σελίνιν. Πού να βάλεις... [ενν. τέτοιο ποσόν]; Ήρτεν ο προύχοντας του χωρκού, ο Πούππας, τξ᾽ έβαλεν μου έναν τριμπακκιρούιν μες το κρεβάτιν.

ΧΑΜΠΗΣ ΘΕΩΡΗ

Δρούσεια, 1913 – Τσακκίστρα, 2008

66. Μισά τξαι τριάρκα: πολλαπλάσια του γροσιού· μισό σελίνι και τρία γρόσια (τρίγροσο) αντίστοιχα.

67. Τριμπάκκιρον: νόμισμα αξίας τριών μπακκίρων (τριών γροσιών)· τρίγροσο.

ΜΑΘΗΤΕΙΑ
Πώς έμαθες να παίζεις βιολί;

Αυτό που προκαλεί τη μεγαλύτερη ίσως έκπληξη στις αφηγήσεις των βιολάρηδων είναι το πόσο σύντομη ήταν η μαθητεία τους. Μετά από έξι, εννέα μήνες ή ένα χρόνο, οι μαθητευόμενοι βιολάρηδες κρίνονταν ικανοί όχι μόνο να αποφοιτήσουν, αλλά και «να κάμουν γάμον»· να συνοδεύσουν, δηλαδή, μουσικά όλες τις τελετουργίες που σχετίζονταν με τον κυπριακό γάμο, καθώς επίσης να παίξουν στο γλέντι που ακολουθούσε την τελετή.

Το μοντέλο μαθητείας δεν ήταν σταθερό. Όσο μάθαιναν βιολί, κάποιοι μουσικοί διέμεναν με τους «μάστρους» τους, ενώ άλλοι πηγαινοέρχονταν στο σπίτι του δασκάλου για τα μαθήματά τους. «Εμείνισκα σπίτιν του», λέει ο Στέλιος Παπαδόπουλος αναπολώντας τη μαθητεία του. «Είχεν αυτοκίνητον ο πατέρας μου τζαι επαίνναμεν θκυο φορές την εβδομάδαν», θυμάται από την άλλη ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρη. Άλλοι ακόμα, συνήθως σε απομακρυσμένες περιοχές, έπαιρναν τον μάστρο στο σπίτι τους. «Έφερα τον [μάστρον] που το Μηλικούριν, επήρα τον εις τον Άην Δημήτρην», λέει στη δική του αφήγηση ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός. «Έπαιρνες τον σπίτιν [...]. Άηκα τον τέσσερις μήνες, τέσσερις-πέντε μήνες.»

Οι γάμοι στα μέσα του εικοστού αιώνα γίνονταν μόνο σε

ορισμένες περιόδους του χρόνου, συνήθως το φθινόπωρο (ο κατεξοχήν μήνας των γάμων ήταν ο Οκτώβριος· βλ. «Πληρωμή»), ενώ τα πανηγύρια ήταν και είναι εξ ορισμού εποχιακά. Επομένως η βκιολαριτξή – η τέχνη, δηλαδή, του να παίζει κανείς βιολί – μπορούσε να είναι μόνο ένα από περισσότερα επαγγέλματα για τους αγρότες μουσικούς, αφού δεν μπορούσαν να ζήσουν από τη δουλειά αυτή καθόλη τη διάρκεια του χρόνου. Αυτός ήταν και ο λόγος που οι ίδιοι οι μάστροι των βιολάρηδων του βιβλίου, αν και εκείνοι ζούσαν σε χωριό, είχαν κι άλλη τέχνη, την οποία συνήθως δίδασκαν στα τσιράκκια τους μαζί με τη βκιολαριτξή. Το αποτέλεσμα ήταν ότι πολλοί βιολάρηδες, φεύγοντας από τον μάστρο τους, ήξεραν δύο τέχνες. Ο μάστρος του Νίκου Χαραλάμπους ήταν, εκτός από βιολάρης, και «παρπέρης», έτσι ο Χαραλάμπους έμαθε να κάνει και τις δύο αυτές δουλειές. Ο μάστρος του Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετξί ήταν ράφτης, οπότε ο ίδιος μαθήτευσε ταυτόχρονα στη βκιολαριτξή *και* στη ραπτική.

Στις περιπτώσεις αυτές, δηλαδή, συνέβαινε κάτι που ήταν μάλλον οξύμωρο: ενώ οι βιολάρηδες επέλεγαν τον μάστρο τους για να μάθουν βιολί, η βκιολαριτξή γινόταν συνήθως το συμπληρωματικό τους επάγγελμα, με την κυρίως τέχνη του μάστρου τους να γίνεται και το δικό τους κυρίως επάγγελμα. Τα κυρίως αυτά επαγγέλματα επέτρεπαν, όπως διαφαίνεται και από τις μαρτυρίες των βιολάρηδων, μια κάποια ελαστικότητα. Ένας ράφτης ή ένας κουρέας, για παράδειγμα, μπορούσε να κλείσει το μαγαζί του για μερικές μέρες, αν έπρεπε να πάει να παίξει σε γάμο ή πανηγύρι. «Πρώτα είχα κουρείον», λέει ο Πολύδωρος Βακανάς στη δική του αφήγηση. «Είχα κουρείον επειδή εσυνδυάζετουν, να πούμεν, το κουρείον με τα όργανα.» Αντίθετα, άτομα που βιοπορίζονταν αποκλειστικά και μόνον από γεωργοκτηνοτροφικές εργασίες πιθανόν να μην είχαν την αυτονομία που παρείχαν αυτά τα πιο ευέλικτα επαγγέλματα στους βιολάρηδες.

Όπως η διαμονή, έτσι και η πληρωμή του μάστρου επίσης άλλαζε από περίπτωση σε περίπτωση. Άλλοι πλήρωναν περισσότερα και άλλοι λιγότερα, ενώ κάποιοι πρόσφεραν μια κάποια υπηρεσία ή εξυπηρέτηση, ως αντάλλαγμα για ένα μάθημα. «Εσυφφωνήσαμεν να του φκαιρώννω [αδειάζω] το λεωφορείον που τα πράματα που ᾽φερνεν για το Συνεργατικόν [το παντοπωλείο του χωριού]», θυμάται ο Γιαννής Ζαβρός. Για κάθε βοήθεια με το άδειασμα του λεωφορείου, ο Ζαβρός κέρδιζε από τον δάσκαλό του ένα μάθημα. Όταν ο Πολύδωρος Βακανάς πήγαινε για μάθημα στο καθαριστήριο του δασκάλου του, η βοήθεια που θα πρόσφερε ο μαθητής ήταν δεδομένη. «Όταν μου ελάλεν, φερ᾽ ειπείν, "Έλα, Πολυδωρή, τξαι έχουμεν λλίην δουλειάν, πάρ᾽ τα τούτα τα ρούχα, άπλωσ᾽ τα πάνω στα σχοινιά", εντάξει, εβοήθουν τξαι λλίον στο καθαριστήριον.» Παρά τη βοήθεια, όμως, συνεχίζει ο Βακανάς, «επλέρωννα τξαι θκυο λίρες τον μήναν».

Η επιλογή του μάστρου γινόταν βάσει οικονομικών, κυρίως, κριτηρίων. Όσο περισσότερα χρήματα μπορούσε να διαθέσει ένας μαθητευόμενος βιολάρης ή η οικογένειά του, τόσο καλύτερο μάστρο μπορούσε να επιλέξει· για παράδειγμα, έναν από τους «ακριβούς» μάστρους των πόλεων, όπως ήταν το Γιαννούδι (βλ. πιο κάτω). «Για να πάεις εις το Γιαννούιν να μάθεις βκιολίν, σαν να επήαιννες εις το English School τότε», αναφέρει ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός, συγκρίνοντας τα μαθήματα με τον ξακουστό αυτό μουσικό με τα δίδακτρα στο ακριβότερο τότε ιδιωτικό σχολείο της Λευκωσίας. Εναλλακτικά, όσο περισσότερα χρήματα μπορούσε κανείς να διαθέσει, τόσο περισσότερα μαθήματα μπορούσε να κάνει με έναν από τους φτηνότερους μάστρους στα χωριά. Ορισμένοι βιολάρηδες, λόγω έλλειψης χρημάτων, ήταν αναγκασμένοι να μάθουν βιολί με διακοπές. «Εν θα μπορώ να σε πλερώσω στους τέσσερις μήνες δεκάξι λίρες», είπε στον μάστρο του ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού ξεκινώντας τα μαθήματά του, «και

εσυνεχίσαμεν, με διακοπήν». Κατά τη «διακοπή» αυτή, και άλλες που ακολούθησαν, ο Αργυρού δούλευε, έβγαζε χρήματα και ακολούθως επέστρεφε στον μάστρο του για περισσότερα μαθήματα.

Μέσα από τις αφηγήσεις των βιολάρηδων του βιβλίου ξεχωρίζουν ορισμένα ονόματα φημισμένων δασκάλων των μέσων του εικοστού αιώνα. Από τον Πέτρο Χριστοδούλου (Χατξηβύρα) και τον Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετξί μαθαίνουμε για τον Βαχάν Μπετελιάν (1894–1990), τον Αρμενοκύπριο δάσκαλο βιολιού από τον οποίο πολλοί στη Λευκωσία διδάχτηκαν «μουσική» (δηλαδή σημειογραφία· βλ. «Με τ' αυτί ή με τη νότα;»). Ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης και ο Σάββας Λάμπρου αναφέρονται στον Θεόδωρο Δαβίδ, τον ξακουστό βιολάρη από το χωριό Άσσια της επαρχίας Αμμοχώστου, που έδρασε αρχικά στη Λευκωσία, πριν εγκατασταθεί στην Πάφο. Τον Σουλεϊμάν Γκιουλφερί μνημονεύουν στις δικές τους ιστορίες οι Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετξί και Σάββας Λάμπρου. Ο «Κιουλφερής» από τη Λουρουτζίνα «έκαμνεν γάμους» για χρόνια σε χωριά της επαρχίας Λευκωσίας, τουρκοκυπριακά και ελληνοκυπριακά, πριν εγκατασταθεί στην Αγγλία, όπου έπαιζε σε γάμους της κυπριακής παροικίας, κυριολεκτικά μέχρι το τέλος της ζωής του (πέθανε παίζοντας επί σκηνής). Ο λαουτάρης Γιώργος Μαυροφίλιππος (1878–1976) από τη Λευκωσία και οι βιολάρηδες Καράκωστας από τη Λεμεσό (1927–81) και Στραοφιλιππής από την Καλαβασό είναι μερικά από τα ονόματα που επανέρχονται συχνά στις σελίδες που ακολουθούν.

Ωστόσο, κανένα άλλο όνομα δεν αναφέρεται πιο συχνά στις αφηγήσεις των βιολάρηδων από αυτό του Γιάννη Κουλούμπρη ή Γιάννη Σολομωνίδη, γνωστού ως «Γιαννούιν» ή «Γιαννούδιν», εξαιτίας του μικρού του αναστήματος (βλ. εικ. 19, 21 και 22). Το Γιαννούδιν γεννήθηκε το 1884 στη Μόρφου και πέθανε το 1968 στη Λευκωσία. Σύμφωνα με τον Αβέρωφ,

ο μουσικός αυτός είχε μαθητεύσει σε έναν άλλο ξακουστό δάσκαλο της εποχής, το Παναούδιν από το Κολόσσι της Λεμεσού.[68] Το Γιαννούδι ήταν αστός μουσικός που ζούσε από την τέχνη του, χωρίς να χρειάζεται να κάνει κάποια άλλη δουλειά, όπως οι βιολάρηδες του βιβλίου. Εκτός από γάμους και πανηγύρια, έπαιζε σε «κέντρα διασκεδάσεως», καφενεία και θέατρα της πρωτεύουσας, ενώ είχε επίσης πληθώρα μαθητών. Ο Στέλιος Παπαδόπουλος και ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης ήταν μαθητές του Γιαννουθκιού, όμως τον μουσικό αυτό μνημονεύουν στις αφηγήσεις τους και πολλοί άλλοι από τους βιολάρηδες του βιβλίου, στους οποίους είχε φτάσει το όνομα και η φήμη του. Τόσο ξακουστό ήταν, μάλιστα, το Γιαννούδι που, όπως γράφει η Αγνή Μιχαηλίδη, «Όταν πέθανε, η Φιλαρμονική της Αστυνομίας, σε ένδειξη τιμής για την προσφορά του στη μουσική, τον συνώδευσε [sic] ως τον τάφο και με συγκίνηση έπαιξε ένα αγαπημένο του κομμάτι την ώρα που τον σκέπαζε το χώμα».[69]

Παρά τις πολλές διαφορετικές παραμέτρους που επηρέαζαν την απόφαση του κάθε μαθητευόμενου βιολάρη για το πού θα μαθήτευε, κοινό ήταν ότι η βκιολαριτξή αντιμετωπιζόταν πρωτίστως ως χειρωνακτική εργασία παρά ως καλλιτεχνία.[70] Ο τρόπος με τον οποίο οι βιολάρηδες του βιβλίου μιλούν για τη μαθητεία τους παραπέμπει άμεσα στο πώς άλλοι μαθητευόμενοι τεχνίτες της ίδιας εποχής μιλούν για τη δική τους τέχνη, είτε αυτή είναι η πελεκανιτξή (η ξυλουργική δηλαδή), είτε είναι η χτιστιτξή, είτε είναι η σκαρπαριτξή (με άλ-

68. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σ. 2. Ο Αβέρωφ σημειώνει ότι το Παναούδι, όπως και ο αδερφός του Νεόφυτος, επίσης βιολάρης, εγκαταστάθηκε αργότερα στη Λάρνακα.

69. Μιχαηλίδη, *Χώρα, η παλιά Λευκωσία*, σσ. 270–71.

70. Βλ. και τον «Τρίτο» στην Εισαγωγή του βιβλίου, για τη διάκριση μεταξύ των αγγλικών όρων «art» και «craft».

λα λόγια, το να γίνει κανείς παπουτσής) κ.ο.κ.[71] Αυτό που είναι κοινό σε όλες αυτές τις περιπτώσεις είναι η ύπαρξη του μάστρου – λέξη που και οι βιολάρηδες χρησιμοποιούν για τον εκάστοτε δάσκαλό τους – και του τσιρακκιού· του μαθητευόμενου, δηλαδή, τεχνίτη, που έπρεπε να μαθητεύσει κοντά στον δάσκαλό του για σεβαστό διάστημα, προκειμένου να μάθει τα μυστικά της τέχνης του και να γίνει και ο ίδιος με τη σειρά του μάστρος.

71. Αυτό το στηρίζω σε προσωπικές μου συζητήσεις με άλλους ηλικιωμένους Κύπριους, οι οποίοι εξασκούσαν επαγγέλματα εκτός της βκιολαριτζής.



ΕΙΚΟΝΑ 2: *Ο Βυρωνής Γεωργίου στον κήπο του σπιτιού του στο Τραχώνι Λεμεσού.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 10 Σεπτεμβρίου 2015.

Βυρωνής Γεωργίου

Την μουσικήν αγάπησα την από μικρός τελείως, που ᾽μουν στο δημοτικόν σχολείον.[1] Οι άλλοι επαίζαν στο διάλειμμαν τζ᾽ εγώ εβάστουν θκυο χαρκιά τζαι έπαιζα τον χορόν με το στόμαν μου τζαι εχτύπουν τον ρυθμόν με τα χαρτούθκια τζαι ευκαρισκιόμουν [sic]. Τζαι, σύμπτωσις, είχαμεν τζ᾽ έναν βκιολάρην – ήταν φθισικός, πο᾽ τζείν᾽ την φθίσην που ξηπετσίζεται;[2] – τζαι έπαιζεν ωραίον βιολίν, αλλά ήταν μικρόσωμος τελείως. Τζαι είσεν αρφόν τζαι έρεσσεν[3] με κανέναν-θκυο χρόνια. Επήαμεν μαζίν, [ο βκιολάρης] έφερεν λαούτον. Λαλεί μου, «Πά᾽ να δούμεντε το λαούτον του αρφού μου;» τζ᾽ επήαμεν. Που την χαράν μου ήτουν να πετάσω! Έπιαν το [λαούτον ο αρφός του βκιολάρη], εν τα ᾽κατάφερεν. Λαλώ του, «Δώσ᾽ μου το, δώσ᾽ μου το!» Έδωσεν μου το. Εν τον είδαμεν ότι ετζοιμάτουν, γιατ᾽ ήταν [δείχνει με τους ώμους και το κεφάλι του ότι ήταν σκυφτός, κάπως κρυμμένος]... Άμαν τζ᾽ άκουσεν τζ᾽

1. Επεισόδια της ζωής του Γεωργίου έχουν επίσης δημοσιευτεί στην (αυτο)βιογραφία που εξέδωσε η κόρη του, Γεωργία Βύρωνος Γεωργίου, με τίτλο *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, χ.ό., Λευκωσία 2005.

2. Ξηπετσίζουμαι: βγαίνει «η πέτσα» μου, δηλαδή χάνω το δέρμα μου· ξεφλουδίζω.

3. Ρέσσω: περνάω (εδώ: σε χρόνια). «Έρεσσεν με κανέναν-θκυο χρόνια»: με περνούσε ένα-δυο χρόνια.

εσήκωσεν την κκελλέν[4] του που άκουσεν, έππεσα στα βούρη[5] να φύω. Εφώναζεν μου, «Ρε Βυρωνή, έλα δα τζ᾽ εν᾽ καλά που παίζεις, έλα δα!»

Την νύχταν ήρτεν εις τον γέρον τον πατέραν μου. Λαλεί του, «Γέρο-Γιωρκή, ν᾽ αφήκεις τον Βυρωνήν να πηαίννει να παίζει λαούτον μαζίν μου». Λαλεί του, «Ε, Μιχάλη [αυτός ήταν ο μικρόσωμος βιολάρης], μα είσαι μωρόν; Το λαούτον εν᾽ πιο μεγάλον [ενν. από τον ίδιο].» «Ξέρει», λαλεί του, «ξέρει, ήρτεν τζ᾽ έπιαεν το λαούτον...» Τέλος πάντων, «Κάμετε καλά» [είπε ο πατέρας του]. Ε, ύστερα που έναν μήναν επήαμεν τζ᾽ εκάμαμεν γάμον εις την Εφταγώνειαν.[6] Θα ήμουν τρίτην-τετάρτην την τάξην, τζ᾽ έπιαα τέσσερα σελίνια τζ᾽ έδωκα τα του τζυρού μου τζαι πιον έβαλλεν μου ευτζές που την χαράν του...[7]

Οι γάμοι τότες, πο᾽ ᾽κάμναμεν, ήταν τέσσερις-πέντε μέρες, που εβαστούσαν, φκιολίν-λαούτον μόνον. Ήταν περιζήτητοι οι φκιολάρηες πρώτα, για τους γάμους. Εν εγίνετουν γάμος χωρίς φκιολίν τζ᾽ έτσι άρεσκεν μου η μουσική. Τζ᾽ εόρασα τζ᾽ εγώ λαούτον τζαι μόνος μου, με τον χορόν, έμαθα το λαούτον μια χαρά τζ᾽ έπαιζα. Οι πενιές τους χορούς εν τζ᾽ εν᾽ δάχτυλον,[8]

4. Κκελλέ: το κεφάλι.

5. Πτέφτω στα βούρη: το βάζω στα πόδια.

6. Εφταγώνεια ή Επταγώνεια: χωριό της επαρχίας Λεμεσού, γειτονικό του Πραστειού Κελλακίου, χωριού του Γεωργίου.

7. Στο βιβλίο του, ο Γεωργίου αναφέρει ότι όταν έπαιξε στον πρώτο εκείνο γάμο στην Εφταγώνεια ήταν «12-13 χρονών»· η εδώ αφήγησή του αφήνει να νοηθεί ότι ήταν εννιά-δέκα χρόνων («τρίτην-τετάρτην την τάξην»). Επίσης στο βιβλίο, ο Γεωργίου ονομάζει τον βιολάρη ως Μιχάλη Ευσταθίου και τον αδερφό και συμμαθητή του ως Ανδρέα. Ο μισθός που αναφέρει στο δημοσιευμένο κείμενο είναι τρία σελίνια για τον ίδιο και τρία για τον βιολάρη. Βλ. Γεωργίου, *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, σ. 29.

8. Εδώ ο Γεωργίου εννοεί ότι οι λαουτάρηδες δεν έπαιζαν τη μελωδία που έπαιζε το βιολί, αλλά συγχορδίες, ακομπανιαμέντα («τουκουμπανιαμέττα», όπως τα λέει ο ίδιος· βλ. επόμενη υποσημείωση). Η φράση «παίζει [έπαιξεν] δάχτυλον» που χρησιμοποιούν παλιοί μουσικοί όταν αναφέρονται σε λαουτάρηδες θα πει ότι ο συγκεκριμένος μουσικός ακολουθούσε τη μελωδία

ói, eínai toukoumpaniaméττa [sic].[9] Βαστάς του μπάσον του φκιολιού [ενν. κρατάς τον ρυθμό]. Τξ᾽ έτσι έμαθα τξ᾽ έπαιξα.

Εν είχα δικόν μου [φκιολάρην], είχα όποιον [μου] τηλεφωνήσει, έρκουνταν τξ᾽ εβρίσκαν με. Έπαιξα καλόν λαούτον, ετραούδουν... Αν ήταν γνωστός μου, εκάλιεν με τξ᾽ ο γαμπρός [ενν. στον γάμο]. Αλλ᾽ αν μεν ήταν γνωστός μου, εκαλιούσαν τον φκιολάρην συνήθως, είτε μ᾽ επιστολήν είτε με τηλεφώνημαν, τξαι ο φκιολάρης έπαιρνεν μ᾽ εμέναν.

Ε, πρώτα είῖσεν πολλά καλούς φκιολάρηδες, πρώτα. Συνήθως οι παραπάνω τυφλοί. Τυφλοί τξ᾽ επαίζασιν το καλλύττερον βιολίν. Ήταν ο Στραοφιλιππής, ήταν το Στραοδημητρούιν, πολλοί βιολάρηδες.

Έμαθα τον χορόν από ζήλαν,[10] γιατί επισκαλίζαν[11] τους χορευτές. Στον Αρακαπάν[12] είῖσεν πανήγυρην οχτώ του Σεττέ-

---

του βιολιού στο λαούτο του· με άλλα λόγια, ότι μπορούσε να παίξει *και* τη μελωδία, όχι μόνο συγχορδίες. Αυτό συνήθως χρησιμοποιείται ως είδος κομπλιμέντου, όταν οι παλιοί μουσικοί θέλουν να επαινέσουν τις ικανότητες κάποιου λαουτάρη.

9. Τουκουμπανιαμέττα: ακομπανιαμέντα. Δεν έχω ακούσει τη λέξη αυτή να χρησιμοποιείται από κανέναν άλλο μουσικό πλην του Γεωργίου. Οι μεγαλύτεροι σε ηλικία μουσικοί χρησιμοποιούν συνήθως τη λέξη «κουμπανιαμέττα» ή «ακουμπανιαμέττα». Ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός χρησιμοποιεί τη λέξη «κουμανιαμέντο» στη δική του αφήγηση (βλ. πιο κάτω).

10. Ζήλα: ζήλια.

11. Επισκαλίζαν: χειροκροτούσαν.

12. Αρακαπάς: χωριό της επαρχίας Λεμεσού, κοντά στο χωριό του Γεωργίου, όπου γίνεται μέχρι τις μέρες μας μεγάλο πανηγύρι επ᾽ ευκαιρία του γενεθλίου της Θεοτόκου, στις 8 Σεπτεμβρίου. Το πανηγύρι είναι γνωστό ως «παναῦριν της Αματτιτξής» εξαιτίας της εκκλησίας του χωριού, που είναι αφιερωμένη στην Παναγία Ιαματική (Ιαματιτξή – Αματιτξή). Τα παλαιότερα χρόνια το πανηγύρι περιλάμβανε πληθώρα μουσικών και χορευτών. Το πανηγύρι προσέλκυε, και προσελκύει ακόμα, τόσο πολύ κόσμο (χιλιάδες πάνε στην εκκλησία κάθε χρόνο για προσκύνημα), ώστε έδωσε το όνομά του στη ρήση «εν᾽ σαν το παναῦριν της Αματιτξής»· αυτή χρησιμοποιείται ακριβώς για να περιγράψει κάτι το οποίο προσελκύει πολύ κόσμο. Στο παναῦριν της Αματιτξής αναφέρονται πολλοί από τους μουσικούς του βιβλίου.

βρη τζ᾽ έρκουνταν οι Λευκαρίτες[13] τζ᾽ άμαν [ήταν να] πά᾽ να χορέψουν οι Λευκαρίτες εγένετουν ο κόσμος μάτσον.[14] Έξι ώρες κόσμος, εσυνάουνταν ούλλος στους καφενέες. Ε, εμείνισκεν στον νουν μου, που ᾽μουν μιτσής, ίνταμπου συμβαίννει τζείκάτω. Καφκάν; Λαλεί μου ένας μιαλλύττερος, «Όι, χορεύκουν οι Λευκαρίτες», τζ᾽ επήα τζ᾽ είδα τους που ᾽χορεύκασιν τζ᾽ εζήλεψα. Λαλώ του, «Άμαν γινώ δεκάξι χρονών, έννα πισκαλίζουν του Βυρωνή», τζ᾽ εγέλαν. Επεδόθηκα στον χορόν τζαι στην μουσικήν. Έμαθα τζ᾽ εχόρευκα τζ᾽ όταν εγίνηκα δεκάξι χρονών λαλώ του, «Πάμεν φέτι τζ᾽ έννα δεις τον Βυρωνήν». Επήαμεν, έπαιζεν ο Στραοφιλιππής, αθθυμούμαι, επειδή μ᾽ έξερεν που ᾽παιζα τζαι λλίον λαούτον εώ, «Ίνταμπου ᾽ν᾽, ρε Βυρωνή;» Λαλώ του, «Θέλω να παίξεις πρώτον[15] άμα τελειώσουν οι Λευκαρίτες, πριν να φύουν». «Εντάξει.» Μόλις άρκεψεν τον πρώτον, έωκα μέσα. Εν τζ᾽ εχόρεψα, έκαμα τα δάχτυλα μου μόνον [δείχνει πώς χτυπούσε τα δάχτυλά του ρυθμικά και τραγουδά τη μελωδία του πρώτου]. Άμα τζ᾽ άκουσεν ο αρχηγός τους που ᾽πήαν να φύουν, εσταμάτησεν τους τζειαμαί να δούσιν ίνταμπου συμβαίννει τζ᾽ εστάθην ο κόσμος τζ᾽ εθωρούσαν, εμείναν τζειαμαί ώσπου τζ᾽ ετέλειωσα. Άμα ετέλειωσα λαλεί μου, «Έλα δα. Πόθθεν είσαι; Ποιος είσαι;» Λαλώ του, «Είμαι που το Πρασκειόν του Τζελλατζιού, ο Βυρωνής του Γεωργίου». Τζ᾽ επήρεν με μαζίν τους, δεκάξι χρονών, τζαι λαλώ του φίλου μου, «Εγίνημαν Λευκαρίτες τωρά».

Όπου νάειν πάμεν, εχόρευκεν ο Βυρωνής πιον. Εν τζ᾽ εχορεύκαν τζείνοι. Εβάλλαν μ᾽ εμέναν τζ᾽ εχόρευκα μ᾽ έναν συ-

13. Εδώ ο Γεωργίου αναφέρεται σε ομάδα αντρών χορευτών από τα Λεύκαρα (χωριό της επαρχίας Λάρνακας), που εμφανίζονταν για χρόνια στο πανηγύρι του Αρακαπά. Τόσο ευλύγιστοι ήταν, που ήταν γνωστοί και με το παρατσούκλι «Λαστιχένοι» (βλ. την αφήγηση του Στέλιου Παπαδόπουλου πιο κάτω).

14. Εγένετουν ο κόσμος μάτσον: ο κόσμος ήταν πολύ πυκνός.

15. Πρώτον: τον πρώτο αντρικό καρτζιλαμά.

νήλικον μου, πιο μεγάλον, τέλος πάντων, τξαι επιάστηκεν τ᾽ όνομαν του Βυρωνή, που ᾽τουν χορευτής. Επεδόθηκα πραγματικά στον χορόν.

Τα καφενεία [στα οποία έπαιζαν οι μουσικοί όταν γινόταν πανηγύρι] εκάμναν τα, ενοικιάζασιν χαρουπιές, ούλον δρόμον. Που το παναΰριν – που την εκκλησίαν – ως το χωριόν, έσει σχεδόν τέσσερις-πέντε σκάλες[16] κενόν.[17] Είσεν τέσσερα-πέντε καφενεία τξ᾽ έρκουνταν φκιολάρηδες· κάθε καφενείον τξαι φκιολίν. Ετέλειωννες που το έναν βιολίν, να πάεις εις το άλλον, να ᾽ρτει ο κόσμος να σε καμαρώσουν. Ε, άππωμαν[18] τξαι δικόν μας, επεράσαμεν πολλά ωραία, κάθε παναΰριν. Μόνον εις τον Αρακαπάν είσεν έτσι... διαγωνισμόν του χορού. Εν είσεν βραβείον, αλλά εσυνάαν[19] πελατείαν οι καφετζήδες. Εφωνάζαν μας τξ᾽ ετξερνούσαν μας τξαι πίραν[20] τξαι πο᾽ ούλα, ό,τι εθέλαμεν, για να τους συνάξουμεν πελατείαν, ότ᾽ έννα χορέψει ο Βυρωνής, οι Λευκαρίτες ή ξέρω ᾽γώ.

[Ο κόσμος] τους φκιολάρηες επλούμιζεν,[21] όι τους χορευτές. Επλούμιζεν τον Βυρωνήν.[22] Τξειαμαί που χορεύκει ο

16. Σκάλα: μονάδα μέτρησης γης· μία σκάλα ισούται με 14.400 τ.π.

17. Ο Γεωργίου εδώ αναφέρεται συγκεκριμένα (όπως διαφαίνεται στη συνέχεια της αφήγησής του) στο πανηγύρι της Παναγίας Ιαματικής στον Αρακαπά.

18. Άππωμαν: το να είναι κανείς κακομαθημένος· έπαρση, αλαζονεία.

19. Συνάω: μαζεύω.

20. Πίρα: η μπίρα.

21. Πλουμίζω: δίνω λεφτά εν είδει φιλοδωρήματος. Για το πλούμισμα, βλ. «Πληρωμή».

22. Η δήλωση του Γεωργίου σε σχέση με το ποιος επωφελούνταν του πλουμίσματος είναι, εκ πρώτης όψεως, αντιφατική. Αυτό που θέλει να πει είναι ότι ο κόσμος πλούμιζε επειδή του άρεσε ο χορευτής, αλλά τα λεφτά έπεφταν στο πιάτο των μουσικών, αφού οι χορευτές δεν είχαν δικό τους πιάτο. Ξακουστοί χορευτές, όπως ήταν ο Γεωργίου, χρησιμοποιούνταν ως ατραξιόν, είτε με κάποιο μερίδιο από τα κέρδη είτε με δωρεάν φαΐ και ποτό, προκειμένου το καφενείο να προσελκύσει πελατεία. Στο τέλος, όλοι επωφελούνταν απ᾽ αυτό: τόσο οι μουσικοί, όσο και ο καφετζής και ο χορευτής.

Βυρωνής, επήεν τζ᾽ έβαλεν μισόν σελίνιν, έναν τριάριν,[23] να ᾽ταν φίλος, λλίον γνωστός, τζ᾽ επιάνναν τζ᾽ οι φκιολάρηες τζ᾽ επιάνναν τζ᾽ οι καφετζήες ππαράν πολλύν. Τζ᾽ έτσι είσεν αξίαν ο χορός πολλήν.

Εγένουνταν [τζ᾽ άλλα παναΰρκα], αλλά σαν του Αρακαπά εν είσεν κανέναν παναΰριν. Ήταν έτσι όλα μες το χωρκόν – εις την Σανίδαν, εις την Βίκλαν, Εφταγώνειαν,[24] της Αγιάς Μαρίνας – έναν βιολίν είσεν τζ᾽ επήαν τζ᾽ εχορεύκαν. Κάποτε επήαιννεν [ενν. ο βιολάρης] τζαι [στο] σπίτιν τζαι εχορεύκαν τζ᾽ οι κοπέλλες, οι γεναίτζες, εις τα παναΰρκα. «Να ᾽ρτεις, Βυρωνή», γιατ᾽ έπαιζα τζ᾽ εγώ λαούτον ύστερα,[25] τζ᾽ έπιαννεν σε ο τάδε [στο] σπίτιν να παίξουμεν φκιολίν, να ᾽ρτουν οι γεναίτζες να χορέψουν.[26] Τζ᾽ επήαινναν [sic] τζ᾽ οι αδρώποι[27] ύστερα. Τζ᾽ εχορεύκασιν σχεδόν κάθε παναΰριν.

Έπαιζα στην Εφταγώνειαν, έπαιζα στην Σανίδαν, έπαιζα στην Αργάκαν.[28] Α, ύστερα, τελευταίως, έπια την χαμη-

23. Τριάριν: τρία γρόσια, τρίγροσο.

24. Η Σανίδα, η Βίκλα και η Εφταγώνεια (ή Επταγώνεια) είναι χωριά της επαρχίας Λεμεσού, όλα γειτονικά του Πραστειού Κελλακίου, χωριού του Γεωργίου.

25. Εννοεί ότι εκτός από χορευτής, ήταν και λαουτάρης.

26. Η εδώ αναφορά του Γεωργίου μάς υπενθυμίζει ότι στα πανηγύρια – στο πρώτο τουλάχιστον μισό του εικοστού αιώνα, σε μερικές περιπτώσεις και αργότερα – χόρευαν δημόσια μόνο οι άντρες. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ορισμένοι καλούσαν τους μουσικούς στο σπίτι τους *μετά* το πανηγύρι, προκειμένου να μπορέσουν να χορέψουν και οι γυναίκες, ιδιωτικά όμως, περιτριγυρισμένες μόνο από την οικογένεια και τους πολύ στενούς τους φίλους.

27. Ο άδρωπος: ο άντρας. Εδώ ο Γεωργίου εννοεί ότι, στις ιδιωτικές αυτές συνάξεις (βλ. προηγούμενη υποσημείωση), αργότερα πήγαιναν και άντρες.

28. Αργάκα: χωριό της επαρχίας Πάφου, κοντά στην Πόλη Χρυσοχούς. Λόγω του ότι όλα τα υπόλοιπα χωριά που αναφέρει εδώ ο Γεωργίου είναι γειτονικά, όλα στην επαρχία Λεμεσού, εικάζεται ότι ίσως η αναφορά του στην Αργάκα να έγινε εκ παραδρομής. Πιο κοντά στα υπόλοιπα χωριά που δηλώνονται εδώ είναι η Ασγάτα, επίσης χωριό της επαρχίας Λεμεσού.

λήν,[29] έπιασα Άην Τύχωναν, Παρεκκλησιάν, τελευταίως έπιασα δαμαί το Κολόσσιν, την Ερήμην, είχα κάθε Κυριακήν γάμον, αλλά ᾽μουν μεγάλος, παντρεμένος, δακάτω που σου λαλώ. Τξ᾽ εκάμναμεν τρεις ημέρες εις τον γάμον. Τρεις-τέσσερις ημέρες επαίζαμεν φκιολίν, ετραγουδούσαμεν, τξ᾽ έπρεπεν να περιμένουν να τελειώσει ο γάμος[30] να με φκάλουν να χορέψω. Έφκαλεν όνομαν ο Βυρωνής ο χορευτής τξ᾽ έπρεπεν να τελειώσει την νύχταν ο γάμος τξαι να φκει ο Βυρωνής να χορέψει, ο λαουτάρης.

Όσον τξ᾽ ετέλειωσα το σχολείον, δώδεκα χρονών, τον Οχτώβρην είσεν γάμον εις το Πρασκειόν[31] τξ᾽ εφέραν έναν που το Σπιτάλλιν [sic],[32] φκιολάρην, τξ᾽ ήμουν ο λαουτάρης εγιώ. Άμα τξ᾽ ετελειώσαμεν λαλεί, «Έννα πάεις μιτά μου[33] τξ᾽ έννα κάμουμεν γάμους πολλούς». Είσεν τον σκοπόν του τούτος. Λαλώ του, «Να πάω». Αρωτώ τον τξύρην μου, λαλεί μου «Πήαιννε».

Επήαμεν παρπατητοί, ερέξαμεν Πρασκειόν, Φοινικάρκα, Ακρούνταν, Γερμασόγειαν, επήαμεν εις το Λιμνάτιν[34] – ίντα χωρκόν επήαμεν; Επήαμεν βουττήματα[35] έσσω. Είσεν σκοπόν τούτος να κλέψει τα χαλλούμια του τξυρού του, γιατί που πριν λαλεί μου, «Ρε, εφύαν ούλλοι πο᾽ ᾽σσω, επήαν εις τες αί-

29. Εννοεί τη χαμηλή περιοχή της επαρχίας Λεμεσού, σε αντίθεση με την ορεινή, από την οποία καταγόταν ο ίδιος.

30. Εδώ εννοεί να τελειώσει η διασκέδαση του γάμου.

31. Πρασκειόν: Πραστειό Κελλακίου, χωριό της επαρχίας Λεμεσού και μέρος καταγωγής του Γεωργίου.

32. Σπιτάλλιν (Σπιτάλι): χωριό της επαρχίας Λεμεσού.

33. Μιτά μου: μαζί μου.

34. Πρασκειόν, Φοινικάρκα, Ακρούνταν [...] Γερμασόγειαν [...] Λιμνάτιν: χωριά της επαρχίας Λεμεσού· η Ακρούντα και η Γερμασόγεια είναι τώρα κοινότητες της μείζονος Λεμεσού.

35. Βουττήματα: κατά τη δύση του ήλιου (βούττημαν ήλιου: ηλιοβασίλεμα).

γιες, άλλοι στα σταφίθκια,[36] να πιάουμεν τα χαλλούμια, τζ᾽ έννα πιάεις το φκιολίν τζαι το λαούτον τζαι να πιάσω τα χαλλούμια να τα πάρω να τα πουλήσω τζ᾽ εν μου ᾽ωκεν τίποτε ο τζύρης μου».

Έτσ᾽ ήταν, επιάμεν τα χαλλούμια στον νώμον, έπιαν τα τζείνος τζ᾽ επήαμεν. Επαθκιάσαμεν[37] να ᾽βρουμεν αυτοκίνητον[38] που τον δρόμον του Καλού Χωρκού[39] να πάμεν... Επήαμεν στην Λεμεσόν, σχεδόν η ώρα τρεις το δείλις. Επούλησεν τα χαλλούμια, πόσ᾽ έπιασεν, έωκεν μου τζ᾽ εμέναν τρία σελίνια, λαλεί μου, «Άτε, πιάσ᾽ τα τζαι πήαιννε τζ᾽ εν έχουμεν με[40] γάμον, με τίποτε», ήταν παγίδα. Πλάθουμαι[41] στο χωρκόν, «Ε;» λαλεί μου ο παπάς μου. Λαλώ του, «Έτσι τζ᾽ έτσι μου ᾽καμεν». «Εν πειράζει», λαλεί μου, «άτε». Επεράσαμεν... Θέλ᾽ ᾽α σου πω επήαιννα ταχτικά, εμάθαν με οι φκιολάρηες, γιατ᾽ ήμουν τζαι τραουδιστής.[42]

Τζ᾽ είσεν τζ᾽ έναν γείτον μου, που το Γούρριν,[43] άρεσκαν [sic] του ούλες οι δουλειές. Τζ᾽ έβαλα τον τζ᾽ έπιαεν το φκιολίν τζ᾽ έμαθα τον εγιώ με το λαούτον. Έπαιζα τουκουμπανιαμέττον τζ᾽ έπαιζεν βιολίν τζαι... εγίνηκεν [ενν. βιολάρης], έπαιζεν στων γεναικών.[44] Όι άριστος, αλλά ᾽ταν καλός. Ήταν

36. Σταφίθκια: οι σταφίδες.

37. Επαθκιάσαμεν: δυσκολευτήκαμε πολύ.

38. Αυτοκίνητον: εδώ, λεωφορείο.

39. Καλόν Χωρκόν (Καλό Χωριό): χωριό της επαρχίας Λεμεσού.

40. Με: ούτε.

41. Πλάθουμαι: εμφανίζομαι.

42. Για τη σημασία του τραγουδιού, βλ. και «Ποιότητα» πιο κάτω. Στο μουσικό σύνολο των βιολάρηδων μπορούσε να τραγουδά είτε ο βιολάρης είτε ο λαουτάρης είτε, αν ήταν και οι δύο καλλίφωνοι, και οι δύο σύντροφοι εναλλάξ. Βλ. και Εισαγωγή, «Πρώτος».

43. Γούρριν (Γούρρι): χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

44. Στων γεναικών: στις διασκεδάσεις των γυναικών σε γάμους και πανηγύρια, που ήταν τότε χωριστές από αυτές των αντρών (βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα»). Αυτό που φαίνεται να υπονοεί εδώ ο Γεωργίου ήταν ότι ο

παντρεμένος, [ήταν] που το Γούρριν [τξαι] ήταν παντρεμένος στο Πρασκειόν. Ε, ήμουν κοπελλούιν εγιώ, δεκαπέντε χρονών. Λαλεί μου, «Πά[εις] μιτά μου να πάμεν στο Γούρριν να παίξουμεν την Πρωτοχρονιάν;»[45] Λαλώ του, «Καλό, πάμεν». Ερώτησα τον πατέραν μου, λαλεί μου «Λάμνετε».[46]

Επήαμεν, ελαμνίσαμεν[47] που το Πρασκειόν να πάμεν εις το Γούρριν, πρέπει να περάσεις Πρασκειόν, Τξελλάτξιν, Εφταγώνειαν, Μελίνην τξαι να φκεις Οδούν τξαι να πάεις Λαξανιάν[48] τξαι να πάεις... παρπατητοί. Ελαμνίσαμεν που το πρωίν, πόξω που την Οδούν εκόντεψεν να δύσει ο ήλιος, επιάν μας τα νερά.[49] Εφάαμεν νερά πολλά.[50] Εγίνημαν μούσκεμα. Λαλεί μου, «Έχω έναν φίλον μου δαμαί, έναν γέρον δαμαί, να του φωνάξω να μας αννοίξει». Εφώναξεν του, άμα τξ' εφώναξεν του, «Ρε, εν' ο φίλος μου ο Χαμπής, ελάτε μέσα». Είσεν κορούαν, αγγονούαν, δεκαπέντε χρονών. «Άψε λαμπρόν γλήορα» [ενν. είπε στην εγγονή του]. Άψεν λαμπρόν, εστεχνώσαμεν, επαίξαμεν φκιολίν, ετραουδήσαμεν, εγιώ ετραούδουν πολλά καλά. Ε, άρεσεν της κορούας το τραούδιν μου τξ' έπιαεν τξ' έχωσεν μας το λαούτον να μην [sic] φύουμεν.

Ε, ελλιάναν τα νερά, εξεκινήσαμεν να πάμεν Λαξανιάν τξαι ᾽α πάμεν Γούρριν. Εις το Γούρριν είσεν έναν καφενέν, ήταν τ'

σύντροφός του έπαιξε για τις γυναικείες διασκεδάσεις, αφού δεν ήταν τόσο καλός βιολάρης ώστε να παίζει για τις αντρικές.

45. Στο βιβλίο του ο Γεωργίου αναφέρει ότι το επεισόδιο αυτό έλαβε χώρα την Πρωτοχρονιά του 1934, όταν ήταν όντως «δεκαπέντε χρονών». Βλ. Γεωργίου, *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, σ. 30.

46. Λάμνετε: πηγαίνετε.

47. Ελαμνίσαμεν: φύγαμε, ξεκινήσαμε από.

48. Πρασκειόν, Τξελλάτξιν, Εφταγώνειαν, Μελίνην [...] Οδούν [...] Λαξανιάν: το Πραστειό, το Κελλάκι και η Εφταγώνεια είναι χωριά της επαρχίας Λεμεσού· η Μελίνη και η Οδού είναι χωριά της επαρχίας Λάρνακας· και η Λαξανιά είναι χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

49. Επιάν μας τα νερά: μας έπιασε βροχή.

50. Εφάαμεν νερά πολλά: βραχήκαμε πολύ.

αρφού του, του Χαμπή πο᾽ ᾽πήεν μαζίν μου, τζαι ήταν το παράνομαν[51] του «δικηγόρος», ήταν ο πλούσιος τους τζ᾽ ήταν γυάλλενα [τα τζάμια]. Λαλεί του, «Έσει φκιολάρπες». «Θκιάολε, ρ᾽ εν᾽ αρφός σου, ρε», λαλούν του. Αννοίουσιν, έκλεισεν τον καφενέν, «Χάτε, ούλλοι έσσω μου». Επήαμεν έσσω του αρφού του, επαραγκωμιάζαν[52] τον «δικηγόρον». Επήαμεν έσσω του, εσφάξαν μας όρνιθες, διασκέδασην, το μισόν χωρκόν ήταν, ήρτεν τζειαμαί. Ε, επειδή ᾽μουν τζαι τραουδιστής καλός, επήαν τζ᾽ εφέραν μιαν κορούδαν συνομήλικην μου τζαι πολλά καλλίφωνη [sic] τζαι τραγουδιστίνα [sic].[53] Έκατσεν τζειαμαί κοντά μου, ετραουδούσαμεν.

Κατά το ξημέρωμαν, είχαν σύστημαν τον ξένον πο᾽ ᾽ννα πάει να τον πάρουν εις το περβόλιν [το] διπλανόν να κόψουν πορτοκκάλια, να τον βγκάλουν να κόψει πορτοκκάλια τζαι να τον φήκουν πάνω τζαι να φύουσιν [ενν. για πλάκα, ως αστείο]. «Εν θα πάμεν στα πορτοκκάλια;» λαλεί ένας. «Χάτε», λαλεί, «να πάμεν. Ντζίζει μου[54] η κοπελλούα να μεν πάω, γιατ᾽ ήτουν κοντά μου. Εγώ ᾽ν τζαι κατάλαβα. Λαλώ της, «Αφού ᾽παν να πάω, έννα πάμεν». «Εντάξει», λαλεί μου, «έννα προσέχω». Επήαμεν εις τα πορτοκκάλια, εξέπκα πάνω, πρώτος, κοπελλούιν, «Ε, άτε ρε, να σας τα ᾽ώκω;» Εχαθήκαν ούλοι. Εφύαν τζ᾽ εφήκαν με. Εν επέρασεν μισόν λεπτόν, ττακ, ήρτεν ποτζ᾽ η κορούα, «᾽Ηρτ᾽, αγάπη μου, να σε πάρω», λαλεί μου, «γιατί εν᾽ τσάκραν[55] που στήννουν τούτοι». Επήαμεν, εσυνεχίσαμεν το τραούδιν μας, τον χορόν μας, ως το πρωίν που ᾽ξημέρωσεν.

---

51. Παράνομαν: το παρατσούκλι.

52. Επαραγκωμιάζαν τον: του έβγαλαν το παρατσούκλι.

53. Το «sic» εδώ αναφέρεται στο ότι ο Γεωργίου χρησιμοποιεί τις λέξεις «καλλίφωνη» και «τραγουδιστίνα» στην ονομαστική, αντί στην αιτιατική (εξού και η απουσία του τελικού ν).

54. Ντζίζει μου: με αγγίζει.

55. Τσάκρα: παγίδα.

Αλλά ᾽σεν τζαι μιαν καλήν φωνήν η κορούα τζείνη, Άννα τ᾽ όνομαν της, τζαι ήταν τον τζαιρόν που ᾽ξέπκεν το τραούδιν «Η αίγια η κότσινη»[56] τζ᾽ ήταν φοβερ᾽ η φωνή της. Ε, ετσαττίζαμεν[57] τζ᾽ εις τον χορόν, τραούθκια, εγίνην η ώρα εφτά-οχτώ το πρόγευμαν να διαλύσωμεν. Εδιαλύσαμεν τζ᾽ ήρταμεν εις το χωργκόν [sic] μας. Εκάμαμεν ανάμιση μέραν για τούντην ιστορίαν, με τον Χαμπήν τον Βουρκώτην [sic] που τον έμαθα φκιολίν εώ με το λαούτον τζ᾽ έπαιζεν.

[Στους γάμους] επιάνναμεν τυχερά. Τζαι, αν ήταν γάμος παδύς,[58] εσυφφωνούσαμεν να πιάμεν θκυο λίρες πιερωμήν – ως τες πέντε λίρες επιάνναμεν πιερωμήν. Επιάνναμεν που τον τζύρην του γαμπρού ή της νύφφης, ποιος ήταν ο παδύς, επλέρωννεν μας ο τζύρης της νύφφης για ο τζύρης του γαμπρού πέντε λίρες. Τα υπόλοιπα που το πιάτον[59] τζ᾽ εμοιράζαμεν τα με τον φκιολάρην.

Παλιά εν είσεν [εγγύησην], που ᾽μουν εγιώ νεαρός, ύστερα έγινεν... Που ᾽λλίανεν το πλούμισμαν, είσεν παραπάνω πιερωμήν, εν επλουμίζαν, ενώ ομπρύττερα επλουμίζαν καλά. Εν είσεν κανέναν που εν επιέρωννεν. Ο κόσμος επήαιννεν εις το φκιολίν τζ᾽ εχόρευκεν τζ᾽ επλούμιζεν, έστω τρία γρόσια έθεν να βάλει, έστω μισόν σελίνιν επλούμιζεν. Ο καθένας [έβαλλεν], εν εχόρευκεν κανένας τζαι να μεν πλουμίσει.

Πρώτα-πρώτα [ο φκιολάρης] πρέπει να ξέρει τους φθόγγους της μουσικής, τους τόνους, τζαι να είναι [καλός] ο χρόνος του, να δοκιμαστεί που χορευτές, ότι εν᾽ καλός ο χρόνος

56. Το τραγούδι «Η αίγια η κότσινη» (Η κόκκινη κατσίκα) πρωτοκυκλοφόρησε σε δίσκους γραμμοφώνου το 1934, από τον τραγουδιστή, συλλογέα δημοτικών τραγουδιών και μετέπειτα άρχοντα πρωτοψάλτη της Αρχιεπισκοπής Κύπρου Θεόδουλο Καλλίνικο (1904–2004).

57. Ετσαττίζαμεν: ταιριάζαμε.

58. Παδύς: παχύς· εδώ, με πολλά λεφτά, πλούσιος.

59. Το πιάτο που έβαζαν μπροστά στους μουσικούς, μέσα στο οποίο οι παρευρισκόμενοι έριχναν τα πλουμίσματα (βλ. «Πληρωμή»).

του τξαι εν έξει λάθος. Διότι άμαν παίζεις βιολίν παράφωνον ακολουθά σε τξαι το λαούτον, εν τξαι μπόρει ’α πάει αλλού. Τξ’ έτσι εν γίνεται καλόν.

Ε, παλιά τέλεια,[60] στην Λεμεσόν ήταν ο Στραόκωστας,[61] ένας τυφλός. Ήταν άσιλα βιολίν.[62] Εμίλαν σχεδόν το φκιολίν, ήταν... Ύστερα ο Στραοφιλιππής, πρώτα, πιο μεγάλος, παλιός, σχεδόν ήταν μιαλλύττερος πολλά που λλόου μου ο Στραοφιλιππής, ο Στραόκωστας ήταν νεαρός. Ήταν ο Τξυπρής ο Καλοχωρίτης, που ’ταν η παρέα μου για χρόνια, γιατί εσυμπεθθερέψαμεν – ο αρφός μου επήρεν την κόρην του – τξ’ επναίνναμεν μαζίν [σε] ούλλα τα χωρκά με τον Τξυπρήν τον Καλοχωρίτην. [Θθυμούμαι] την Λελλούν, η τυφλή. Εκά[θ]ετουν... τξειαμαί στην Πυροσβεστικήν, δίπλα ακριβώς εκά[θ]ετουν η Λελλού. Ήταν πολλά καλή, αλλ’ ήταν τυφλή, τξ’ εν επήαιννεν μ’ όποιον τξαι να ’νι [ενν. να παίξει]. Επροτίμαν μ’ εμέναν, να πάω μαζίν της. Έκαμνεν γάμους, επναίνναμεν ταχτικά στο παναΰριν δαμαί στην Αγίαν Φύλαν,[63] την Τρίτην της Λαμπράς εις τους παπάδες, επαίρναν μας τξ’ επαίζαμεν τους παπάδες τξ’ εχορεύκαν οι παπάδες οι ίδιοι... Ήταν τυφλή, αλλά ’ταν καλή, σοβαρή.

Είχαν εχτίμησην πολλήν οι βιολάρηες [sic]. Εσέβονταν

60. Τέλεια: τελείως.

61. Στραόκωστας: εδώ ο Γεωργίου μάλλον αναφέρεται στον Κώστα Παπαχαραλάμπους, ξακουστό τυφλό βιολάρη από τη Λεμεσό (1927–81). Μαζί με τον λαουτάρη Σπύρο Φιλίππου, επίσης από τη Λεμεσό (1920–;), ο Καράκωστας, όπως ήταν ευρύτερα γνωστός ο Παπαχαραλάμπους, ηχογραφήθηκε το 1969 από τον Φοίβο Ανωγειανάκη για λογαριασμό του Λυκείου των Ελληνίδων. Μερικές από τις ηχογραφήσεις εκείνες περιλήφθηκαν στον δίσκο βινυλίου *Δημοτική Μουσική, Χοροί–Τραγούδια* (1975). Το 1997 το Λύκειο των Ελληνίδων εξέδωσε σε ψηφιακό δίσκο ολόκληρη την ηχογράφηση του 1969, υπό τον τίτλο *Δημοτική Μουσική, Χοροί–Τραγούδια, Λεμεσός, Κύπρος*.

62. Άσιλα: πράγματι. Η φράση «ήταν άσιλα βιολίν» εδώ έχει την έννοια του «πράγματι έπαιζε καλά».

63. Αγία Φύλα (ή Φύλαξη): προάστιο, τότε χωριό, της Λεμεσού.

τους, διότι ήταν καλοί αθρώποι... Φκιολάρης τζαι ψεύτης εν γίνεται να ᾽νι, για κλέφτης. Όι.

[Πεθυμώ] την διασκέδασην. Την εχτίμησην. Άμαν ᾽ννα πας στον καφενέν να σου τζεράσουν, του φκιολάρη, εχτιμούσαν σε. «Εν᾽ καλός φκιολάρης», είσεν εχτίμησην, όνομαν. [Πεθυμώ] τους γάμους τους παλιούς που ᾽κάμναμεν εις την Ερήμην, στο Κολόσσιν, τούτοι ήταν ωραίοι γάμοι, Επισκοπή, Γερμασόγεια...[64] Τούτοι ήταν φιλήσυχοι.

Ευχαριστώ που τα είπαμεν. Να γραφτούν, να τ᾽ ακούσει ο κόσμος, να τα μάθει τζ᾽ ο κόσμος.

ΒΥΡΩΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ
(λαουτάρης και χορευτής)
Πραστειό Κελλακίου, 1918 – Λεμεσός, 2018

64. Ερήμη, Κολόσσι, Επισκοπή, Γερμασόγεια: χωριά (τώρα κοινότητες) της επαρχίας Λεμεσού.

ΚΙΝΗΤΡΟ
Γιατί ήθελες να μάθεις μουσική;

Πολλοί μελλοντικοί βιολάρηδες, έχοντας πάθος για τη μουσική αλλά διαθέτοντας, ταυτόχρονα, μόνο ισχνούς οικονομικούς πόρους, ξεκινούσαν τη σχέση τους με τη μουσική μέσω ενός άλλου οργάνου· του πιο «δημοκρατικού» οργάνου όλων, αφού τα υλικά του τα διέθετε η ίδια η φύση δωρεάν: ο λόγος, φυσικά, για το πιθκιαύλι. Το πιθκιαύλι φτιάχνεται από καλάμι και έχει στόμιο από πικροδάφνη (στα Κυπριακά «αροδάφνη»). Στη συλλογική μνήμη, το όργανο αυτό είναι συνδεδεμένο με τους βοσκούς, που, όντας στη φύση, αφενός είχαν εύκολη πρόσβαση στα υλικά από τα οποία ήταν καμωμένο το όργανο και, αφετέρου, μπορούσαν ελεύθερα να παίζουν πιθκιαύλι στους κάμπους και τα βουνά όπου βρίσκονταν μόνοι με τα ζώα τους. Πολλές φωτογραφίες βοσκών της κυπριακής υπαίθρου από προηγούμενες δεκαετίες τούς παρουσιάζουν με πιθκιαύλι στο χέρι ή περασμένο στο ζωνάρι της βράκας τους.[1]

Τόσο πολύ άρεσε το πιθκιαύλι στον Γιαννή Ζαβρό όταν το πρωτοάκουσε από τον θείο του, που θέλησε αμέσως να μάθει κι ο ίδιος. «Όπου νάειν κάτσω [όπου κι αν βρισκόμουν]

1. Βλ., για παράδειγμα, τη φωτογραφία εξωφύλλου στο βιβλίο φωτογραφιών του Reno Wideson *Cyprus Remembered*, Gorgoneion Projects, Λονδίνο 2010.

έφκαλλα το πιθκιαύλιν, έπαιξα, έκαμα το τξ᾽ εμίλαν το πιθκιαύλιν», λέει στην αφήγησή του. Βλέποντας το ταλέντο του στο πιθκιαύλι, ο αδερφός του Ζαβρού τον παρότρυνε να μάθει βιολί. Άλλοι μουσικοί άκουγαν και έβλεπαν γοητευμένοι τους βιολάρηδες στους γάμους και τα πανηγύρια. «Τότε ήταν κάτι το σπουδαίον το βκιολίν τξαι το λαούτον, ο γάμος, ήταν κάτι το σπουδαίον, εν τξ᾽ ήταν σαν τωρά», θυμάται ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός. «Από πάρα πολλά μιτσής, όταν έπαιζεν το φκιολίν στον γάμον, έπρεπεν να ήμουν δίπλα που τον φκιολάρην τξαι τον λαουτάρην. Αγαπούσα την μουσικήν», δηλώνει ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού, αναπολώντας το πώς τον τράβηξε η μουσική ως παιδί. Σε άλλους, το βιολί παρουσιάστηκε τυχαία και τους κέρδισε αναπάντεχα. «Εν τξαι είχα υπόψην μου έτσι πράμαν, ότι έννα μάθω θκιολίν», αναπολεί ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής). «Απλώς ετσ̆άττισεν [έτυχε] τξ᾽ επήα τσ̆ιράκκιν [σε κουρείο] τξ᾽ είσ̆εν βιολίν ο συνάδελφος μου τξ᾽ εμάθαμεν.»

Το γεγονός ότι η βκιολαριτξή πρόσφερε ένα επιπλέον – διόλου ευκαταφρόνητο – εισόδημα σε όσους την εξασκούσαν επίσης συνέτεινε στο να θέλει κανείς να μάθει βιολί. «Αν έκανες έναν γάμον τξαι έπιαννες εφτά-οχτώ λίρες, δέκα λίρες, ήταν ένας μισός μισθός ενός υπαλλήλου», λέει ο Πέτρος Χριστοδούλου (Χατξηβύρας). «Ήταν πολλά λεφτά. Έτσι, ο κάθε ένας ήθελεν να μάθει κάτι, να μπορέσει να το εκμεταλλεύεται.» Τα λεφτά δεν ήταν μόνο «πολλά», αλλά ήταν και μετρητά: ο βιολάρης έπαιζε και πληρωνόταν άμεσα. Ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης, που είχε υποφέρει από τις πληρωμές «βερεσιέ» ως μαθητευόμενος σκαρπάρης (παπουτσής), αποφάσισε να γίνει βιολάρης «πο᾽ ᾽ν θα ᾽σει βερεσιέ». Τα χρήματα από μια τέχνη που πλήρωνε χωρίς καθυστερήσεις ήταν εκλυστικά και για έναν ακόμα λόγο, όπως αφηγείται ο Γεωργίου. Με την τέχνη που θα μάθαινε, μπορούσε «να ᾽βρει τξαι μιαν κοπέλλαν, να λέουν ότι [είναι] τεχνίτης».

Η προοπτική της φήμης και της αναγνωρισιμότητας επίσης φάνταζε γοητευτική. «Έχελα η ζωή μου εμέναν πάντα να περνά μες τα πλάσματα», δηλώνει ο Κεμάλ Ντεβετζί, που ξεκίνησε τη ζωή του ως βοσκός στους κάμπους της Καρπασίας. «Έχελα [...] να με παρακλουχούσιν με τες σιλιάες κόσμος» (να τον παρακολουθούν, δηλαδή, χιλιάδες άτομα). Όταν κάνεις τέτοιες δουλειές, συμπληρώνει ο Ντεβετζί, «έσεις τζ' εχτίμησην, κάμνεις τζαι φίλους».

Αν και στην Κύπρο δεν υπήρχε η έννοια ή η παράδοση των οικογενειών μουσικών που υπάρχει σε άλλες κουλτούρες (π.χ. σε μέρη της Ινδίας ή στο Μάλι), από τις αφηγήσεις διαφαίνεται ότι η ενασχόληση μελών της στενής ή ευρύτερης οικογένειας των βιολάρηδων με τη μουσική τούς έσπρωχνε πολύ συχνά να μάθουν και οι ίδιοι. Ο λόγος ήταν απλός: τόσο τα όργανα, όσο και η ίδια η μουσική – μαζί με πιθανούς δασκάλους – τούς ήταν άμεσα προσβάσιμα. Ο παππούς του Στέλιου Παπαδόπουλου ήταν βιολάρης και του χάρισε το βιολί του όταν αποφάσισε να ξεκινήσει μαθήματα. Ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης πήρε το βιολί του ως δώρο από ένα θείο του, επίσης βιολάρη. Ο αδερφός του Ηλία Γεωργίου Βιολάρη έπαιζε βιολί, όπως επίσης και πολλοί άλλοι γνωστοί του στο χωριό. Οι πατεράδες των Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη, Νίκου Χαραλάμπους και Ανδρέα Μοδίτη ήταν βιολάρηδες· ο πατέρας του Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί ήταν ζορνετζής, ενώ τα αδέρφια του έπαιζαν νταούλι. Και ο πατέρας του Σάββα Λάμπρου, γνωστός χορευτής στο χωριό του, δεν κατάφερε ο ίδιος να μάθει βιολί κι έτσι έστειλε στη θέση του τον γιο του.

«Έκαμνεν γάμους ο παπάς μου τζ' εγώ εκράτουν την καρέκλαν πίσω του και έλεα, "Θε μου, να μάθω σαν τούτον να παίζω βιολίν"», λέει ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης, θέλοντας να τονίσει την εντύπωση που έκανε στ' αυτιά του ως παιδί ο ήχος του βιολιού του πατέρα του. «Ήτουν στο φτιν μου τούτα τα πράματα», θυμάται ο Ανδρέας Μοδίτης, όταν στην ηλι-

κία των δέκα-έντεκα χρόνων έκανε τον πρώτο του γάμο και του ζητήθηκε να παίξει κάτι που δεν είχε παίξει ποτέ ξανά. «Μπορεί να πω είναι γονίδια», δηλώνει τέλος ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης, αναλογιζόμενος σήμερα τους λόγους για τους οποίους, πολλές δεκαετίες πριν, έμαθε να παίζει βιολί.

Πέραν των άλλων λόγων, το επάγγελμα του βιολάρη έδινε σε άτομα που ίσως να μην είχαν διαφορετικά τη δυνατότητα να ταξιδέψουν την ευκαιρία (ή και την αφορμή) να γυρίσουν την επαρχία τους, το νησί ή και, σε ορισμένες περιπτώσεις, τον κόσμο. «Αν δεν ήταν το βιολίν, δεν θα εγύριζα τον κόσμον τούτον», λέει ο Στέλιος Παπαδόπουλος, αναπολώντας τα ταξίδια του. Όπως για τους κατοίκους του εκάστοτε χωριού, έτσι και για τους βιολάρηδες, ο κάθε γάμος και το κάθε πανηγύρι ήταν μια ευκαιρία να δουν, ν᾽ ακούσουν και να γνωρίσουν κάτι καινούριο.

Ανδρέας Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφης)

Ήμουν στο Τρόοδος επιστάτης εώνι, εκουρεύτηκα, τα μαλλιά μου, τ̆ξ̆' εφόρησα έναν περέν κότσινον. Εφόρησα έναν περέν κότσινον τ̆ξ̆' ελαλούσαν μου «Κοτσινοσκούφη». Ο Εγγλέζος λαλεί,[1] «Τ̆ξείνος που 'ν' κότσινον το σκουφίν [του] να τον ισταματήσεις», λαλεί του μάστρου μου, «εν' επαναστάτης».[2] Ο μάστρος μου λαλεί του, «Όι, έννεν επαναστάτης. Έσει εκατόν προσωπικόν τούτος – έκαμνα τον επιστάτην – έσει εκατόν εργάτες τ̆ξαι φωνάζουμεν του τούτου με το κότσινον το σκουφίν τ̆ξαι φέρνει μας τους ούλους τους κάτω», λαλεί του.

Ε, άρεσεν μου τούτ' η δουλειά [μουσικός], να κάμω τ̆ξ̆' εώ τούντην δουλειάν. Εν είσεν κανέναν δαμέσα δα, φκιολάρηες, ποτούτους. Ετραουδούσασιν οι παλιοί, οι γέροι. Ορισμένοι ετραουδούσασιν. Ακούαμεν τους τ̆ξ̆' εμείς. Τ̆ξ̆' ύστερα εμπή-

1. Ο Εγγλέζος: εδώ ο Αγαθαγγέλου προφανώς αναφέρεται στον υπεύθυνο της εταιρείας όπου δούλευε επί Αγγλοκρατίας.

2. Κόκκινο μπερέ φορούσαν, και ακόμα φοράνε, μέλη της Βασιλικής Στρατιωτικής Αστυνομίας της Βρετανίας. Για τον λόγο αυτό, οι αστυνομικοί του συγκεκριμένου σώματος είναι γνωστοί και ως «Redcaps» («κοκκινοσκούφηδες»). Οι κοκκινοσκούφηδες αστυνομικοί ήταν συχνό θέαμα στα κυπριακά χωριά κατά τη διάρκεια του αγώνα της ΕΟΚΑ (1955–59). Δεν είναι ξεκάθαρο αν ο προϊστάμενος του Αγαθαγγέλου θεώρησε ότι ο τελευταίος κορόιδευε τους κοκκινοσκούφηδες φορώντας ο ίδιος κόκκινο μπερέ ή αν υπήρχε υποψία ότι μπορούσε να ήταν «επαναστάτης» κομμουνιστής.

καμεν μες το θέμαν. Μετά άρεσεν μου τούτ᾽ η δουλειά εμέναν τζ᾽ έφερα που το Μηλικούριν τον μάστρε-Τιμωλόν. [Έπιασα λαούτον] που τες Τζέδαρες.[3] Είσεν μάστρον, έναν ψάλτην, τζεικάτω τζ᾽ επήα τζ᾽ έπιασα το. Ήταν δικόν του τζ᾽ έπαιζεν τζεικάτω λαουτάρης τζ᾽ επήα τζ᾽ εγόρασα το. Επούλησα το προχτές.[4] [Ήταν κατασκευής] Ποσπορίδη.[5]

Έφερα ᾽ναν φκιολάρην που το Μηλικούριν, ο Κουτσοστυλλής που το Μηλικούριν,[6] τζαι είσεν θκυο λαουτάρηες τζαι έναν τζ᾽ έπαιζεν φκιολίν [ενν. μαθητές]. Έπαιζεν φκιολίν τζ᾽ εμάθθαιννεν μας ούλλους τζειπάνω, σ᾽ τζείνον το σπίτιν τζειπάνω τέλεια [δείχνει ένα σπίτι μακριά στον ορίζοντα]. Είσεν φκιολάρην [στο χωρκόν] τζ᾽ εν είσεν λαουτάρην τζαι εσκέφτηκα τζ᾽ εώνι να πά᾽ να γοράσω λαούτον για να πάω μαζίν του. Ήμουν δεκαπέντε-δεκαέξι χρονών.

[Ο δάσκαλος] εμείνισκεν δαπάνω [για τα μαθήματα], ήμαστιν τρεις-τέσσερις νομάτοι που ᾽μάθθαιννεν. Επιερώνναν τον, δηλαδή, τον άθρωπον τζ᾽ εταΐζαν τον τζ᾽ εμείνισκεν. Έβαλλεν μας έναν μάθημαν τζ᾽ επαίζαμεν συνέχειαν, ούλοι. Τζαι ο φκιολάρης τζ᾽ ο λαουτάρης [μαζί]. Κάθ᾽ ημέρα.

[Ο δάσκαλος] εξεκίνησεν, πρώτα επαράντζειλεν μας:[7] «Πρώτα να κρατείς τες κόρτες[8] τούτες», λαλεί, «ντο ρε μι φα σολ λα, να μάσεσαι.[9] Τζαι να παίζεις.» Τζαι έβαλλεν μας τζ᾽ επαίζαμεν συνέχεια. Έπαιζεν με το φκιολίν ο άλλος, έπαιζεν ο ίδιος με το φκιολίν τζ᾽ εμάσετουν [ο δάσκαλος] ούλη μέρα

3. Κέδαρες (Τζέδαρες στη διάλεκτο): χωριό της επαρχίας Πάφου.

4. Επούλησα το προχτές: εδώ εννοεί ότι το είχε πουλήσει πρόσφατα.

5. Ο Αντώνιος Γ. Ποσπορίδης ήταν γνωστός οργανοποιός της Λευκωσίας των μέσων περίπου του εικοστού αιώνα.

6. Εδώ ο Αγαθαγγέλου εννοεί τον Στέλιο Τιμωλό· βλ. και την αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού πιο κάτω.

7. Παραντζέλλω: συμβουλεύω.

8. Κόρτα: η χορδή.

9. Να μάσεσαι: εδώ, να παίζεις. Γενικότερα, το ρήμα «μάχουμαι» χρησιμοποιείται με την έννοια του ασχολούμαι, προσπαθώ, πολεμώ με κάτι.

τξείνος, «ντο ρε μι φα σολ λα, ντο ρε μι φα σολ λα», τξ᾽ εμάσετουν...

Ε, βέβαια άλλασσες το [πάτημαν σου]. Αν ήταν αννοιχτά το λαούτον, να πούμεν πρίμα, έπαιζες το πρίμα.[10] «Ε, εντάξει, έτσι να πατάς», λαλεί μου τξείνος. Δάχτυλον εν μας εμάθθαιννεν.[11] Εμάθθαιννεν μας πενιάν τξ᾽ έπαιζεν τξαι φκιολίν συνέχειαν τξ᾽ έβαλλεν μας μες τον χρόνον, για να μπούμεν μες τον χρόνον. Άμα εφκαίνναμεν που μες τον χρόνον εκαταλάββαιννεν τ᾽ ο ίδιος. Εφάκκαν μας που πάνω με το δοξάριν [δείχνει το κεφάλι του].

Μα ᾽νταμπου του ᾽διούσαμεν του γέρημου; Θκυο λίρες την εφτομάδαν. Ο καθένας. Εγιώ ᾽καμα θκυόμιση μήνες κοντά του. Μετά επήα με φκιολάρην τξαι έπαιξα, με άλλον [ενν. σε γάμο]. Τξ᾽ εμπήκαμεν στο θέμαν. Λαλεί μου, «Περνάς», λαλεί μου, «περνάς. Να κραείς τον χρόνον καλά [τξ᾽] εν᾽ εντάξει».

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΟΥ (ΚΟΤΣΙΝΟΣΚΟΥΦΗΣ)
(λαουτάρης)
Τρεις Ελιές, 1927–2012

10. Έπαιζες το πρίμα: εδώ εννοεί ψηλές νότες.

11. Δάχτυλον εν μας εμάθθαιννεν: εδώ εννοεί ότι δεν τους μάθαινε να παίζουν μελωδία, αλλά μόνο συγχορδίες. Βλ. και σχετικά σχόλια στην αφήγηση του Βυρωνή Γεωργίου.

ΜΕ Τ᾽ ΑΥΤΙ Ή ΜΕ ΤΗ ΝΟΤΑ;
Τι είδους μαθήματα έκανες;

Μαζί με την επιλογή του δασκάλου, οι μαθητευόμενοι βιολάρηδες είχαν επίσης να επιλέξουν μέθοδο μαθητείας. Πολλές φορές, ένας δάσκαλος μπορούσε να προσφέρει μόνο μία μέθοδο μαθητείας, άλλες φορές, όμως, μπορούσε να προσφέρει περισσότερες.

Οι βασικές μέθοδοι εκμάθησης του βιολιού στις αρχές και τα μέσα του εικοστού αιώνα ήταν τρεις: οι βιολάρηδες μπορούσαν να μάθουν πραχτικά, «με το φτιν»· μπορούσαν να μάθουν «με την νόταν»,[1] δηλαδή μαθαίνοντας να λένε τα ονόματα των φθόγγων που έπαιζαν ή και να τα σημειώνουν σε χαρτί ως συλλαβές (δηλαδή «ντο ντο ντο ντο σι ντο ρε μι φα ρε μι ντο σι» κ.λπ.· αυτό που στα Αγγλικά ονομάζεται «solmization»)· ή μπορούσαν να μάθουν «με το πεντάγραμμον» ή, όπως συχνά το ονομάζουν, «μουσικήν», εννοώντας μουσική σημειογραφία. Οι τρεις αυτές επιλογές δεν ήταν πάντοτε ξεκάθαρες· πολλές φορές λειτουργούσαν συνδυαστικά. Μπορούσε, για παράδειγμα, ο μαθητευόμενος βιολάρης να μάθει να διαβάζει τα βασικά της μουσικής σημειογραφίας, αλλά και να γράφει μνη-

1. Σε αντίθεση με τους βιολάρηδες του βιβλίου, ο Αβέρωφ χρησιμοποιεί την έκφραση «[με την] νόταν» ως συνώνυμη της εκμάθησης με μουσική σημειογραφία. Βλ. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σ. 2.

μονικά σημειώματα με τα ονόματα των φθόγγων (αυτό μόνο ως παράδειγμα· και άλλοι συνδυασμοί ήταν πιθανοί).

Τις περισσότερες φορές, αυτοί που επέλεγαν να μάθουν «μουσικήν» μαθήτευαν σε δάσκαλο που δίδασκε μόνο κλασικά (βλ., π.χ., την αφήγηση του Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη). Ούτε αυτό, όμως, ήταν απόλυτο, αφού κάποτε δάσκαλοι που δεν δίδασκαν κλασικά, όπως για παράδειγμα το Γιαννούδι, και πάλι δίδασκαν «μουσικήν» (βλ. τις αφηγήσεις των Στέλιου Παπαδόπουλου και Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη). Γενικά, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο τρόπος εκμάθησης ήταν ρευστός και μπορούσε να έχει πολλούς και διαφορετικούς συνδυασμούς – σχεδόν όσους και οι βιολάρηδες και οι δάσκαλοί τους.

Αποφασιστικός παράγοντας στο πώς θα μάθαιναν οι βιολάρηδες ήταν το πόσο σύντομα ήθελαν να μάθουν να παίζουν. Αν τα χρήματα που διέθεταν δεν ήταν πολλά και έτσι δεν μπορούσαν να παραμείνουν στον δάσκαλό τους για μεγάλο χρονικό διάστημα, τότε η πρακτική εκμάθηση ήταν μονόδρομος. «Θέλω να μάθει όσον πιο σύντομα [γίνεται]», είπε στον δάσκαλο του Νίκου Χαραλάμπους ο πατέρας του, παίρνοντας τον γιο του να μαθητεύσει κοντά του. Ο μάστρος τότε απάντησε: «Για να μάθει σύντομα, πρέπει να μάθει πραχτικά. Με νότες έννα περάσει ο διπλάσιος χρόνος, τζ᾽ έτσι μόνον πραχτικά [μπορεί] να μάθει [...].» «Ταχύρρυθμα» θέλησε να μάθει μουσική και ο πατέρας του Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη, ο επίσης βιολάρης Αντώνης Χατζηαχιλλέως. «Ε, ήξερεν ο παπάς μου, άκουα τον που είσεν κάτι μαθητές τζαι έλεεν τους τες νότες, ενόμιζα εγώ ότι ξέρει μουσικήν, ενώ εν ήξερεν. Άκουα τον που ᾽μίλαν τες νότες», θυμάται ο Αντωνίου. Αυτό που ήξερε ο πατέρας του, όπως διαφαίνεται, ήταν μόνο τα ονόματα των φθόγγων, τα οποία μπορούσε να τραγουδήσει στους μαθητές του, έστω κι αν δεν μπορούσε να διαβάσει ο ίδιος τις νότες στο πεντάγραμμο.

Ορισμένοι από τους δασκάλους που δίδασκαν μουσική σημειογραφία είχαν τις δικές τους μεθόδους. «Ήταν ένας... έθελεν να σε μάθει, εδίδασκεν σε», θυμάται για το Γιαννούδι ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης. «Εσφύραν με το σφυρίν του [ενν. σφύριζε με το στόμα] τζ' έγραφεν την μουσικήν, εσφύραν τζ' έγραφεν την μουσικήν. Σ' έναν χρόνον έφκαλλεν μαθητές τελειωμένους, μουσικά [ενν. με σημειογραφία].» Προκειμένου, όμως, να μάθουν οι μαθητές του να διαβάζουν και να παίζουν μέσα σε ένα χρόνο, το Γιαννούδι ήταν πολύ αυστηρό. «Εχτύπαν μου με το δοξάριν, έτσι», λέει ο Σπύρου, δείχνοντας πώς τον χτυπούσε στο κεφάλι ο δάσκαλός του, «[με] το σίδερον του [δοξαριού] έτσι πάνω στην τζεφαλήν. Ετρέχαν τα μμάθκια μου, όπως λαλούν εδέρναν τους, εδέρναν τους μαθητές για να μάθουν γράμματα; Έτσι έθελεν, ήταν νευρικός, έπρεπεν να το κάμνει[ς].»

Ο δάσκαλος του Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη, που δίδασκε μόνο κλασική μουσική, του απαγόρευε να παίζει τα κυπριακά που είχε μάθει πριν πάει κοντά του για μαθήματα. «Τούτα θα τα ξεχάσεις», του είπε πριν ξεκινήσει τη διδασκαλία του. «Δεν θέλω να παίξεις [άλλα κυπριακά], εμείς θα βλέπωμεν το μάθημαν.»

Εκεί όπου η διδασκαλία γινόταν αποκλειστικά πρακτικά, οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνταν ήταν διαφορετικές. «Εβαστούσαμεν θκυο βιολιά, ένας ποτζεί τζ' ένας ποδά, τζαι έπαιζεν μου τζείνος [ενν. ο δάσκαλος]», θυμάται ο Γιαννής Ζαβρός. Ο δάσκαλός του έλεγε, «"Έννα μάθουμεν το τάδε τραούδιν σήμμερα." Έβαλλεν μου το ως το μισόν τζαι το άλλον μισόν [στο] άλλον μάθημαν. Έγραφεν μου το με νότες, όι πάνω σε πεντάγραμμον, νότες.» Με παρόμοιο τρόπο μάθαινε και ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός. Έχοντας, όμως, τον δάσκαλο στο σπίτι του στη δική του περίπτωση, το μάθημα γινόταν «όι κάθ' ημέρα, ούλ' ημέρα. Όσην ώραν είχα καιρόν... Έπαιζα που η ώρα οχτώ το πρωίν ως η ώρα δώδεκα το μεσάνυχτον».

Όσο για τους λαουτάρηδες, από τις μαρτυρίες που έχουμε εδώ προκύπτει ότι και εκείνοι συχνά διδάσκονταν από κάποιον βιολάρη. Ο Βυρωνής Γεωργίου, στον οποίο λαούτο έδειξε ο βιολάρης του χωριού του, δηλώνει ότι «βαστάς του μπάσον του φκιολιού [ενν. κρατάς τον ρυθμό]». «Τξ' έτσι έμαθα τξ' έπαιξα», συμπληρώνει. Ο Ανδρέας Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφης) έμαθε να παίζει από τον δάσκαλο βιολιού που είχε πάει στο χωριό του. «Πρώτα να κρατείς τες κόρτες [χορδές] τούτες», του είπε στην αρχή ο δάσκαλος, «ντο ρε μι φα σολ λα, να μάσ̆εσαι. Τξαι να παίζεις». Ο δάσκαλος/βιολάρης έπαιξε βιολί και ο μαθητευόμενος λαουτάρης τον ακολουθούσε στο λαούτο.

Μετά το πέρας των σπουδών τους, οι βιολάρηδες εξακολουθούσαν να μαθαίνουν μουσική. Μάθαιναν είτε μέσω ηχογραφήσεων που άκουγαν στο ραδιόφωνο, σε δίσκους γραμμοφώνου ή, αργότερα, σε κασέτες μαγνητοφώνου, ή δείχνοντας ο ένας στον άλλον. Οι βιολάρηδες μάθαιναν επίσης νέες φράσεις, γυρίσματα ή και ολόκληρα κομμάτια κλέβοντάς τα (ο όρος είναι δικός τους) από άλλους μουσικούς.[2] Κάποτε ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής) άκουσε κάποιο γνωστό βιολάρη να παίζει ένα ζεϊμπέκικο σ' ένα γάμο στο χωριό του. «Άρεσεν μου, εν το ξ̆ερα. Ε, έπιαα το, έκλεψα το, μάνι-μάνι, τρεις παρτίες [μέρη] ήτουν [...]. Ε, έγραψα το», λέει, δείχνοντας τον κρόταφο με το δεξί του χέρι, για να δείξει ότι εκεί το «έγραψε». Στη συνέχεια, ο Πιτρακκής ανέβηκε στο ποδήλατό του, πήγε τρεχάτος στο σπίτι, πήρε το βιολί του και ξεκίνησε αμέσως να παίζει αυτό που είχε ακούσει. «Ως τωρά παίζω το, ξέρω το», δηλώνει.

2. Βλ. σχετικά και Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, σ. 59: «Η λέξη "κλέβω" στη γλώσσα των πραχτικών σημαίνει μιμούμαι, παίρνω, μαθαίνω. [...] Πραγματικά, οι πραχτικοί μόνο κλέβοντας μπορούν να μάθουν, αφού δεν βρίσκουν εύκολα δάσκαλο.»

Φεύγοντας από τον μάστρο του, θυμάται ο Νίκος Χαραλάμπους, συνέχισε να μαθαίνει από «κασέττες». «Εβάλλαμεν την κασέτταν σ᾽ έναν ραδιόφωνον, κάπου τέλος πάντων, [...], επιάνναμεν το τραγούδιν, εμάθθαιννα το, εχόρτανα το εγώ, τζ᾽ έπιαννα το βιολίν.» Με τον τρόπο αυτό ο Χαραλάμπους μπορούσε να συνεχίσει να μαθαίνει και μετά το πέρας των μαθημάτων του. Με παρόμοιο τρόπο συνέχισε να μαθαίνει και ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης, όταν το Γιαννούδι έφυγε κάποια στιγμή από την Κύπρο για την Αγγλία, αφήνοντας τους μαθητές του εκτεθειμένους. Ο Σπύρου ξεκίνησε τότε ν᾽ ανταλλάσσει κομμάτια με άλλους βιολάρηδες. Ο ένας έγραφε αυτά που ήξερε για τον άλλον· άλλοτε στο πεντάγραμμο, άλλοτε με λέξεις στο χαρτί. «Παντού με φίλους τζαι εγράφαμεν κομμάθκια αναμεταξύν μας τζαι εκάμναμεν τα», λέει ο Σπύρου.

Οι βιολάρηδες που ήξεραν να διαβάζουν μουσική σημειογραφία μπορούσαν επίσης ν᾽ αγοράζουν παρτιτούρες των κομματιών που ήθελαν να μάθουν. Κι επειδή τα καταστήματα μουσικής στην Κύπρο ήταν – στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα – σχεδόν ανύπαρκτα, τις παρτιτούρες συχνά έγραφε και πουλούσε στον εγγράμματο βιολάρη άλλος μουσικός ο οποίος «ήξερε γράμματα». Η σημειογραφία, δηλαδή, γινόταν ένα είδος συναλλάγματος για όσους ήξεραν να τη μεταχειρίζονται. Όταν ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής) θέλησε να μάθει μια άλλη εκδοχή των γυναικείων καρτζιλαμάδων, πήγε σε κάποιον άλλο βιολάρη να του τους γράψει. «Πέντε σελίνια το έναν που τα ᾽γραφεν, με την μουσικήν δηλαδή [ενν. σημειογραφία], γραμμένα.» Όταν, όμως, ο Πιτρακκής ζήτησε από τον άλλο μουσικό να του γράψει το «τσιφτέττελλιν» [sic], που ήταν μεγαλύτερης έκτασης, τότε ο τελευταίος τον χρέωσε εννιά σελίνια αντί για πέντε.

«Ήτουν μεγάλον προσόν να ξέρεις να θκιαβάζεις [ενν. μουσική σημειογραφία]», λέει ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης. «Έγραφα. Όπως γράφω, να πούμεν, τωρά, έγραφα τζαι τότε.

Άκουα, έγραφα, έπαιξα. Ό,τι ξέρω έχω το γραμμένον.» Ό,τι καινούριο ήθελε να μάθει ο Αντωνίου, το αγόραξε. «Ήθελα να μάθω έναν ταγκό, εγόραζα το, ό,τι ήθελα», θυμάται. Το ότι είχε τα κομμάτια αυτά γραμμένα σήμαινε ότι μπορούσε να ανατρέξει σε αυτά όποτε επιθυμούσε. «Αν μεν το ᾽χα γραμμένον, ούτε κατά διάνοιαν [να το ᾽παιζα]», δηλώνει.

Την ίδια στιγμή, ο Αντωνίου σημειώνει ότι «έχει τζαι πραχτικούς τέλεια, που δεν ιξέρουσιν, που έχουν τζείν᾽ το γλυτζύν το δάχτυλον». Η γνώση μουσικής σημειογραφίας, με άλλα λόγια, παρουσιάζεται μεν ως προσόν, αλλά όχι εις βάρος της πραχτικής και της «γλυκάδας» των πραχτικών οργανοπαιχτών.

Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός

Εδούλευκα σε μιαν Πολωνέζαν, τρία ριάλια την ημέραν, τξ᾽ έκαμεν μας τξ᾽ έναν ζευγκάριν παπούτσια τξ᾽ έναν παντελόνιν κοντόν τξ᾽ έφγκαλεν μας τα τξαι τξείνα. Έτσι ήταν η εποχή τξείνη. Φτώξεια... Τρία ριάλια την ημέραν, δέκα σελίνια [τον μήναν]. Επειδή εδούλευκα στην Πολωνέζαν [εφκάλαν με Πολωνόν]. Βέβαια ήμουν δεκατριών χρονών τότε, δεκατεσσάρων. Ήταν εις την Τροδίτισσαν [sic],[1] είξεν έναν σπίτιν στην Τροδίτισσαν. Είξεν τξ᾽ έναν Εγγλέζον, Χρίστιαν [sic], τξ᾽ ελάλεν ήταν θείος της. Εγιώ ήμουν υπάλληλος. Επαίνναμεν εις τες Πλάτρες[2] τξ᾽ επαίρναμεν ποφάγια, διότι ήταν στρατώνας η Πλάτρα τον Δεύτερον Παγκόσμιον Πόλεμον, το ᾽943, ήταν στρατώνας τξ᾽ επαίρναμεν τα ποφάγια τξ᾽ ετάιζεν κάτι ξοίρους. Είξεν χοι-

1. Η Τροοδίτισσα ή, πιο ολοκληρωμένα, η Ιερά Μονή Παναγίας Τροοδιτίσσης, είναι αντρικό μοναστήρι που βρίσκεται στις βουνοκορφές του Τροόδους (εξού και «Τροοδίτισσα»), κοντά στο χωριό Φοινί. Το μοναστήρι βρίσκεται περίπου 15 χιλιόμετρα μακριά από τον Άγιο Δημήτριο, χωριό καταγωγής του Πολωνού.

2. Πλάτρες: κοινότητα στην οροσειρά του Τροόδους, γνωστό ορεινό θέρετρο επί Αγγλοκρατίας, που αποτελείται από τις Πάνω Πλάτρες (γνωστότερες ως «Πλάτρες») και τις Κάτω Πλάτρες. Με την αναφορά του στην «Πλάτρα» (στον ενικό), ο Πολωνός μάλλον εννοεί τις Πλάτρες, αφού οι Κάτω Πλάτρες ήταν παλαιότερα γνωστές ως «Τορνάρηδες».



ΕΙΚΟΝΑ 3*: Ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός στο βιολί και ο Ανδρέας Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφης) στο λαούτο.*

© Νικολέττα Δημητρίου, Τρεις Ελιές, 31 Αυγούστου 2006.

ροστάσιον τξ᾽ ανάωννεν[3] ᾱοίρους τξαι επούλησεν τους μιαν εποχήν τξ᾽ ήταν ούλοι χαλαξιάρνες.[4] Τέλος πάντων, με λλία λόγια έκαμα πεντέξι μήνες. Ε, λαλώ, ίντα μέλλον έχω; Έννα μείνω να κουαλώ ποφάγια που τες Πλάτρες; Έφυα.

Όταν επλέρωσεν μας η Πολωνέζα, επιάμεν τρεισήμισι λίρες, εφτά μήνες που εδούλεψα· δέκα σελίνια[5] τον μήναν. Ε, είᾱεν έναν βκιολίν εις το Φοινίν τξ᾽ ήταν να το πουλήσουν τξ᾽ έβαλεν τξ᾽ ο μακαρίτης ο πατέρας μου δκυο λίρες τξ᾽ επιάσαμεν το. Εν είχα ιδέαν [που βκιολίν] αλλ᾽ άρεσκεν μου. Άκουα κάτι βκιολάρνες που εφέρναν τότε, βκιολίν τξαι λαούτον – ήταν ο Λεωνίδας που τα Καμινάρκα,[6] ήταν ο Σπύρος που το Μηλικούριν,[7] ήταν βκιολάρνες τούτοι. Με τους λαουτάρνες τους, αλλά τους λαουτάρνες εν τους αθθυμούμαι, τους βκιολάρνες αθθυμούμαι τους. Διότι τότε ήταν κάτι το σπουδαίον το βκιολίν τξαι το λαούτον, ο γάμος, ήταν κάτι το σπουδαίον, εν τξ᾽ ήταν σαν τωρά... Άμα ήταν ν᾽ ακούσουμεν βκιολίν έπρεπεν να πάμεν, έτσι μιτᾱιοί. «Εμέναν αρέσκει μου», ελάλουν της μάνας μου, «εγιώ ᾽ννα πά᾽ να μάθω βκιολίν, εν γίνεται...»

Λοιπόν, στο βκιολίν είᾱεν έναν μάστρον που το Μηλικούριν, ο οποίος έμαθεν πολλούς βκιολάρηδες [sic]. Έξερεν θε-

3. Νιώννω ή νεώννω: μεγαλώνω (κάποιον/κάτι), ανατρέφω.

4. Χαλαξιάρνες: προσβεβλημένοι από τη χάλαξα, ασθένεια των χοίρων.

5. Η υποδιαίρεση της λίρας Κύπρου, νομίσματος που εισήγαγαν στο νησί οι Βρετανοί το 1879. Κάθε λίρα αντιστοιχούσε σε είκοσι σελίνια. Τα σελίνια σταμάτησαν να χρησιμοποιούνται το 1983, ενώ η λίρα Κύπρου εγκαταλείφθηκε μόνο με την εισαγωγή του ευρώ στο νησί, την 1/1/2008.

6. Καμινάρια: χωριό της επαρχίας Λεμεσού, εφτάμιση περίπου χιλιόμετρα από τον Άγιο Δημήτριο. Ο «Λεωνίδας που τα Καμινάρκα», στον οποίο αναφέρεται ο Πολωνός, είναι ο Λεωνίδας Παπαμιχαήλ (1898–;), που ηχογράφησε το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα στις επιτόπιες καταγραφές του στην Κύπρο τον Ιούνιο του 1983. Βλ. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, ψηφιακός δίσκος 5.

7. Μηλικούρι (ή Μυλικούρι): χωριό της ορεινής Λευκωσίας, περίπου 27 χιλιόμετρα από τον Άγιο Δημήτριο.

ωρίαν, αλλά που εδίδασκεν ήταν πραχτικήν που εδίδασκεν. Έφερα τον που το Μηλικούριν, επήρα τον εις τον Άην Δημήτρην.[8] Είχα καφενείον, έτσι σαν τωρά, νοικιασμένον – δεκαπέντε γρονών [ήμουν], ήταν το ’44, αρκές του ’44. Λοιπόν, τξείνος ήταν έτσι εγκαταλελειμμένος, εν είσεν με γεναίκαν, εχουρίσαν [sic] που την γεναίκαν, τξ’ έμαθεν καμιάν δεκαπενταρκάν βκιολάρπες εις την περιοχήν μας τξ’ ήταν η δουλειά του. Έπαιρνες τον σπίτιν, επλέρωννες τον, επιέρωννα τον δκυο σελίνια την ημέραν. Άπκα τον τέσσερις μήνες, τέσσερις-πέντε μήνες.

Ήταν Στέλιος Τιμωλός, που ελέγετουν, Τιμωλός.[9] Τξαι έμαθεν τξείνος εις το Γιαννούιν. Εις το Γιαννούδιν [sic] που έμαθεν. Τξ’ επούλησεν ο τξύρης του έναν αμπέλιν για να τον μάθει. Αλλά έφκαλεν περίπου σαράντα μαθητές εις την περιοχήν μας. Ίντα δαμέσα... τρεις που έμαθεν δαμέσα.

[Ταυτόχρονα] ήμουν καφετξής. Νναι, που μιτσής[10] καφετξής τξ’ έψηννα τξαι καφέδες τξ’ έφκαλλα το μεροκάματον του μάστρου που τους καφέδες· μια πακκίρα[11] ήταν ο καφές. Είχαμεν το νοικιασμένον [το καφενείον]. Είσεν το ο αδελφός μου. Μετά ο αδελφός μου επαντρεύτην στες Τρεις Ελιές τξ’ έπιασα το εγιώ το καφενείον. Εν τω μεταξύ, στους τέσσερις μήνες, εμάθθαιννεν τξ’ ένας πρώτος μου εξάδελφος λαούτον,

8. Άης Δημήτρης: το χωριό καταγωγής του Πολωνού, ο Άγιος Δημήτριος Μαραθάσας ή Άγιος Δημήτριος Λεμεσού. Ο Πολωνός εγκαταστάθηκε στο γειτονικό χωριό Τρεις Ελιές μετά τον γάμο του.

9. Η συνέντευξη από την οποία προέρχεται η αφήγηση του Πολωνού πραγματοποιήθηκε στο καφενείο που διατηρούσε στις Τρεις Ελιές, μπροστά από τους λιγοστούς, ηλικιωμένους τότε, θαμώνες του καφενείου. Όταν, κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, οι άλλοι παρευρισκόμενοι άκουσαν το όνομα του Τιμωλού, φώναξαν «ο Κουτσοστυλλής» – προφανώς το παρατσούκλι του δασκάλου, ενδεικτικό της αναπηρίας του. Βλ. και την αφήγηση του Ανδρέα Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφη).

10. Μιτσής: μικρός.

11. Πακκίρα (ή «μπακκίρα»): γρόσι αξίας 40 παράδων.

εμάθθαιννεν τον τξαι τξείνον λαούτον [ο Τιμωλός]. Τξ᾽ έτσι πά᾽ σ᾽ τξείν᾽ την πείραν εμαθθαίνναμεν καλλύττερα.[12]

[Τον δάσκαλον εθκιάλεες τον] με οικονομικά [κριτήρια]. Τα οικονομικά, δεν έμπορες... Για να πάεις εις το Γιαννούιν να μάθεις βκιολίν, σαν να επήαιννες εις το English School τότε,[13] εν τξ᾽ ήταν εύκολον. Να νοικιάσεις κάμαρην, να πταίννεις να σου κάμνει μάθημαν, να τον πιερώννεις είκοσι λίρες τον μήναν... δέκα λίρες τον μήναν – εν τξαι ξέρω δηλαδή, αλλά έτσι επλερώνναν...

Το Γιαννούιν ήταν από του Μόρφου.[14] Έμαθεν εις τα Καμινάρκα δκυο· έναν που τες Τρεις Ελιές τξ᾽ έναν που τα Καμινάρκα. Εις την παλιάν εποχήν δηλαδή. Έμαθεν τον Γιούπην το Γιαννούιν βκιολίν – τον γέρον τον Γιούπην – τξαι τον Λεωνίδαν που τα Καμινάρκα.[15] Αφού εστοίχιζεν παραπάνω τότε για να μάθεις βκιολίν παρ᾽ ᾽α πάεις στην Λεμύθου στο σχολείον.[16] Τξεικάτω [ενν. στη Λευκωσία, στο Γιαννούδι] έθελες πολλά ριάλια. Ενώ, ο Στυλλής, εδιούσαμεν του δκυο σελίνια

12. Τξ᾽ έτσι πά᾽ σ᾽ τξείν᾽ την πείραν εμαθθαίνναμεν καλλύττερα: εδώ ο Πολωνός εννοεί ότι με την πείρα που τους έδινε η εξάσκηση με το λαούτο, μάθαιναν και οι ίδιοι οι βιολάρηδες να παίζουν καλύτερα.

13. Η Αγγλική Σχολή Λευκωσίας ιδρύθηκε το 1900, δηλαδή επί Αγγλοκρατίας, από τον αγγλικανό ιερέα Frank Darvall Newham. Το σχολείο είναι ιδιωτικό, πολύ επιλεκτικό (αρχικά γίνονταν δεχτά μόνο τα παιδιά των Άγγλων αποκιοκρατών) και με ψηλά δίδακτρα, εξού και το σχόλιο του Πολωνού.

14. Μόρφου: σημαντική κωμόπολη, διαμέρισμα της επαρχίας Λευκωσίας.

15. Ο «Γιούπης», στον οποίο αναφέρεται ο Πολωνός, είναι ο Σοφοκλής Γιούπης από τα Καμινάρια (1924–;), που ηχογράφησε το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα στις επιτόπιες καταγραφές του στην Κύπρο τον Ιούνιο του 1983. Βλ. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, ψηφιακός δίσκος 5. Για τον «Λεωνίδαν που τα Καμινάρκα», βλ. υποσ. 6 πιο πάνω.

16. Η Λεμύθου είναι κοινότητα της ορεινής Λεμεσού, γνωστή κυρίως για το σχολείο της. Η Εμπορική Σχολή Μιτσή (ή Εμπορική Σχολή Λεμύθου) άνοιξε στο χωριό το 1912, κατόπιν δωρεάς του μεγαλεμπόρου Δημοσθένη Μιτσή στη γενέτειρά του. Σήμερα λειτουργεί ως δημόσιο γυμνάσιο και λύκειο.

την ημέραν, τούτος ο Στέλιος ο Τιμωλός, τζ᾽ εκάμναμεν του τζαι φαΐν τζ᾽ έτρωεν, μόνον. Είχα του στρώμαν μες τον καφενέν, εμείνισκεν μες τον καφενέν.

Άλλοι δασκάλοι έπρεπεν να πάεις ή Λεμεσόν ή Λευκωσίαν τότε. Στην Λευκωσίαν επήαιννες στο Γιαννούιν, στην Λεμεσόν είσεν έναν Κώσταν – ήταν καλός τούτος, εμάθθαιννεν σε θεωρίαν...[17] Βέβαια είσεν τζ᾽ άλλους [δασκάλους]. Ήταν τζ᾽ ο Έρμαν ο Ζιρίκοβιτζ[18] εις την Σκάλαν τζ᾽ ήταν τζαι τζείνος δάσκαλος του βκιολιού δηλαδή, αλλά ήταν τζ᾽ επαγγελματίας. Έπαιζεν συνέχεια στου Γουάιτσον,[19] κάθη [sic] νύχτα έπαιζεν εις του Γουάιτσον τζείνος. Ήταν το κέντρον εις τες Φοινικούες.

[Το μάθημαν εγίνετουν] όι κάθ᾽ ημέρα, ούλ᾽ ημέρα. Όσην ώραν είχα καιρόν... Έπαιζα που η ώρα οχτώ το πρωίν ως η ώρα δώδεκα το μεσάνυχτον. Εμάθθαιννεν μου έναν κομμάτιν τζ᾽ έπαιζα το, έπαιζα το, ώσπου να το μάθω. Τζαι εχορεύκαν το τζιόλα. Τζείνον το κομμάτιν που εμάθθαιννα, η νεολαία, τα κοπέλια, εχορεύκαν το... Εγιώ, άμα τζ᾽ επεράσαν έξι μήνες, έκαμα γάμον.[20] Διότι έπαιζα κάθ᾽ ημέρα, κάθ᾽ ημέρα, κάθ᾽ ημέρα. Ούλ᾽ ημέρα, όι κάθ᾽ ημέρα.

[Ο δάσκαλος μου] εδίδασκεν πραχτικήν. Δηλαδή, παρα-

17. Ο Πολωνός εδώ δεν διευκρινίζει σε ποιον Κώστα αναφέρεται. Σε μετέπειτα ερώτησή μου αν αναφερόταν στον γνωστό τυφλό μουσικό Κώστα Παπαχαραλάμπους (γνωστό ως «Καράκωστα»), ο Πολωνός απάντησε αρνητικά.

18. Ο Έρμαν Ζιρίκοβιτς (ή Ζιρίγκοβιτς· 1905–59) ήταν γνωστός μουσικός από τη Λάρνακα, με καταγωγή – από την πλευρά του πατέρα του – από την Αυστρία.

19. Εδώ ο Πολωνός αναφέρεται στο «γαλατοπωλείον», και μετέπειτα ξενοδοχείο, Τα Τέσσερα Φανάρια, που ανήκε στα αδέρφια Ευρυβιάδη (αγγλιστί Wideson· επίθετο που υιοθέτησαν μέλη της οικογένειας επί Αγγλοκρατίας). Το ξενοδοχείο βρισκόταν στην παραλία των Φοινικούδων (ή Φοινικούων) στη Λάρνακα.

20. Έκαμα γάμον: έπαιξα σε γάμο. Για τη συγκεκριμένη φράση και τη σημασία της, βλ. σχετικά σχόλια στην Εισαγωγή του βιβλίου, «Πρώτος».

δείγματος χάριν, ελάλεν σου... Εξεκινήσαμεν την κλίμακαν: σολ λα σι ντο ρε μι φα σολ λα σι ντο. Παραδείγματος χάριν ήταν να παίξεις τον «Συρτόν τον Πολίτικον». Εξεκίναν τζείνος. Μα ήταν καλή η πραχτική του, αμμά ήταν σπουδαίον δη[λ]αδή, εμάθθαιννες. Εξεκίναν, φερ᾽ επείν, τον «Πολίτικον». Ελάλεν: ντο ντο ντο ντο σι ντο ρε μι [τραγουδά τη μελωδία του «Πολίτικου», λέγοντας τις νότες]. Τζαι τζειαμαί που ᾽θελεν την ύφεσην ελάλεν μας, φερ᾽ ειπείν σαν το φα που ᾽σει την ύφεσην του, γελάζει·[21] «πάτα φα πίσω», ελάλεν. «Πίσω φα, όι σωστόν»· «μισήν φωνήν»,[22] λαλεί, «ύφεσις». Ε, η δίεση ήταν εμπρός [sic]. Έτσι πραχτικήν τέλεια [έμαθα]. Τζαι εξεκίνησεν... Πρώτα έμαθεν μας κάτι κομμάθκια έτσι εύκολα, έναν ζεϊπέκκιν...

Ύστερα, μόνος μου, έφερα λλίον τζαιρόν πο᾽ τζείν᾽ την μέθοδον τζαι εθκιάβαζα, αλλά ύστερα εσταμάτησα, εν᾽ έτσι πραχτικήν που [έμαθα]. Εν ιξέρω, να πούμεν, τωρά, για να μου φέρεις έναν κομμάτιν γραμμένον, έννα δυσκολευτώ να το βκάλω. Αλλά έκαμα τζαι λλίον τζαιρόν μόνος μου δηλαδή. Άρπασσεν το φτιν μου όμως.

Το λαούτον έπαιζεν μόνον πενιάν· εν τον έμαθεν δάχτυλον.[23] Φερ᾽ ειπείν, έπαιζεν τον «Συρτόν τον Πολίτικον». Ελάλεν του «Πιάε πά᾽ στο ντο» [ενν. συγχορδία του ντο]. Άμα ήταν να πάει ρε, ελάλεν του να πάει πά᾽ στο ρε. Τον καρτζιλαμάν έπιαννεν πά᾽ στο λα, ύστερα έπιαννεν πά᾽ στο ρε... Αλλά τζείνος ο εξάερφος μου έμαθεν τζ᾽ έπαιζεν ακριβώς μαζίν μου το

21. Γελάζω: ξεγελώ. Εδώ ο Πολωνός εννοεί ότι η ύφεση «ξεγελά» την «κανονική» νότα, την αλλοιώνει.

22. Μισή φωνή: εδώ, ημιτόνιο. Για τη χρήση της λέξης «φωνή» στα Κυπριακά, βλ. και υποσ. 37 πιο κάτω.

23. Εν τον έμαθεν δάχτυλον: δηλαδή δεν τον έμαθε να παίζει μελωδία στο λαούτο, αλλά μόνο συγχορδίες (πενιάν). Βλ. σχετικά σχόλια στην αφήγηση των Βυρωνή Γεωργίου και Ανδρέα Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφη) πιο πάνω.

δάχτυλον, ούλλον το δάχτυλον.[24] Μόνον οι Κεδαρίτες[25] επαίζαν έτσι.[26] Είσεν δκυο λαουτάρνες [στες Κέδαρες] τζαι τζείνοι επαίζαν έτσι. Ενώ άλλοι στην περιοχήν μας επαίζαν μόνον πενιάν, κουμανιαμέντο [sic]. Σαν τούτους πο᾽ ᾽χουμεν σήμμερα, τζείνοι εν αλλάσσουν· μόνον έναν φθόγγον ιξέρουν.

Τούτος ο Προκόπης [ένας γνωστός του] έφερεν [έναν] λαούτον [ενν. λαουτάρη], «Έτσι», ελάλεν του ο Κώστας, «τάρασσε,[27] ρε, τα δαχτύλια σου». Λαλώ του, «Μεν τα ταράσσεις τζαι χάννεις τζαι τον χρόνον. Ξέρεις νάκκον χρόνον, την ώραν πο᾽ ᾽ννα τα ταράξεις φεύκεις τζαι που τον χρόνον. Άννε το τζειαμαί πο᾽ ᾽νι», λαλώ [του], «τουλάιστον κρατεί τον χρόνον τζαι πάμεν».[28]

---

24. Έπαιζεν ακριβώς μαζίν μου το δάχτυλον, ούλλον το δάχτυλον: δηλαδή έπαιζε την ίδια μελωδία με το βιολί.

25. Κεδαρίτες: οι κάτοικοι του χωριού Κέδαρες. Αν και διοικητικά οι Κέδαρες ανήκουν στην επαρχία Πάφου, απέχουν μόνο γύρω στα είκοσι χιλιόμετρα από τις Τρεις Ελιές, χωριό διαμονής του Πολωνού. Αυτό ίσως δικαιολογεί και το γιατί οι κάτοικοι των Τριών Ελιών ήξεραν τι γινόταν – μουσικά – στις Κέδαρες. Βλ. και την αφήγηση του Ανδρέα Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφη· επίσης από τις Τρεις Ελιές), ο οποίος αναφέρει ότι είχε αγοράσει το λαούτο του «που τες Τζέδαρες».

26. Μόνον οι Κεδαρίτες επαίζαν έτσι: οι επιτόπιες ηχογραφήσεις του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος (ΠΛΙ) διασώζουν ηχογραφήσεις με τον λαουτάρη Ευθύβουλο Δημητρίου (1902–83) από τις Κέδαρες, για τον οποίο οι ερευνητές του ΠΛΙ σημειώνουν τα εξής: «Ο *πριμαδόρος* λαουτάρης παίζει τη μελωδία, ενώ συγχρόνως αυτοσυνοδεύεται με ισοκρατήματα, κυρίως της τονικής.» Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, σ. 75 (έμφαση στο πρωτότυπο). Τον Δημητρίου μπορεί κανείς ν᾽ ακούσει στους ψηφιακούς δίσκους 3 και 4 του ΠΛΙ.

27. Ταράσσω: μετακινώ.

28. Βλ. και σχετικό σχόλιο του Πέτρου Χριστοδούλου (Χατζηβύρα) στη δική του αφήγηση πιο κάτω. Υπήρχε η αντίληψη – τουλάχιστον μεταξύ όχι πολύ ικανών λαουτάρηδων – ότι δεν έπρεπε ν᾽ αλλάζουν «πενιάν» (δηλαδή συγχορδία) πολύ συχνά, επειδή αυτό μπορεί να τους έκανε να χάσουν τον ρυθμό. Ο ρυθμός θεωρούνταν η πιο σημαντική συμβολή του λαούτου, εξαιτίας της ύπαρξης χορευτών στα γλέντια που, κατά την έκφραση των παλιών μουσικών, «επατούσαν πά᾽ στον ρυθμόν». Βλ. και «Βιολί και λαούτο».

Παναΰρκα εν επολλοπήαιννα εγώ. Είδεν φκιολάρηες που ᾽πηαίνναν. Εγώ επήαιννα γάμους. Το παναΰριν που είδεν συνέχεια φκιολίν ήταν ο Τζύκκος.[29] Τρεις ημέρες που επαίζασιν. Τα Κούκλια.[30] Ο Αρακαπάς, βέβαια, ήταν τζαι τζείνον τρεις ημέρες που έπαιζεν [sic], αλλά εγιώ εν επήα. Ο μακαρίτης ο Γιαννής,[31] τζείνος επήαιννεν, μ᾽ έναν κοπέλλιν που την Λεμύθου που ήταν παντρεμένος στο Τζελλάτζιν.[32] Τζ᾽ επηαίνναν τρεις ημέρες τζ᾽ επαίζασιν εις τον Αρακαπάν. Εγιώ είχα άλλες δουλειές, είχα τζαι αυτοκίνητον,[33] αγροτικόν λεωφορείον, πεντέξι χρόνια, τζ᾽ έτσι εν επολλοπήαιννα, στα παναΰρκα εν επήαιννα. Ήμουν τζαι καφετζής, έκαμνα τζαι τον κασάπην – μα ᾽καμα δουλειές πολλές!

Επηαίνναμεν προπαντός στην Πάφον [για να παίξουν σε γάμους]. Πιάσε από την Σαλαμιούν ως την Περιστερώναν της Πάφου, ως το Χτήμαν, Τζοιλίνιαν, Γαλαταρκάν, Άνν Φώτην,[34] τζείνα τα χωρκά επηαίνναμεν. Εξέραν μας... Μετά που εξεκινήσαν οι ορχήστρες έπαιρνεν μας ένας, ο Ολύμπιος ο Εφραίμης. Τζείνος ήταν μεσίτης τζ᾽ έστελλεν μας. Στον Άνν Γιώρκην της

29. Τζύκκος: το μοναστήρι της Παναγίας του Κύκκου στην οροσειρά του Τροόδους.

30. Κούκλια: χωριό της επαρχίας Πάφου.

31. Ο μακαρίτης ο Γιαννής: εδώ ο Πολωνός αναφέρεται σε άλλο συγχωριανό του μουσικό.

32. Κελλάκι (Τζελλάτζιν στη διάλεκτο): χωριό της επαρχίας Λεμεσού.

33. Αυτοκίνητον: εδώ ο Πολωνός εννοεί, όπως άλλωστε εξηγεί στη συνέχεια, αγροτικό λεωφορείο. Πολλοί από τους μουσικούς του βιβλίου αναφέρονται στο «αυτοκίνητον» με την έννοια που είχε παλαιότερα, δηλαδή αυτήν του λεωφορείου. Βλ., π.χ., τις αφηγήσεις των Βυρωνή Γεωργίου, Στέλιου Παπαδόπουλου και Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη· πρβλ. επίσης την αφήγηση των Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν, οι οποίοι ονομάζουν το ιδιωτικό αυτοκίνητο «ταξίν».

34. Σαλαμιού, Περιστερώνα, Κτήμα (Χτήμα στη διάλεκτο), Κοιλίνια (Τζοιλίνια), Γαλαταριά (Γαλαταρκά), Άγιος Φώτιος (Άνς Φώτης): κοινότητες/χωριά της επαρχίας Πάφου.

Τξερύνειας, στην Μύρτου...[35] Ύστερα εγίνητξεν η κατάστασις [το ’64][36] τξ’ εν επταίνναμεν ποτξεί. Διότι ως επί το πλείστον επταίνναμεν κατά την Τξερύνειαν, μέσω του Εφραίμη.

[Εμμάθθαιννα τα τραούθκια] της εποχής τξείνης. Της εποχής τξείνης τα τραούθκια εν τξ’ ήταν πολλά. Δκυο-τρία τραούδκια. [Μαζίν με τα κυπριακά] εμάθαμεν τξαι δκυο-τρία ευρωπαϊκά. Σαν τον «Μουσολίνι». [Τραγουδά την εισαγωγή.] Τξαι έναν άλλον που ήταν εγγλέξικον, το φοξ, τξείνον – ελαλούσαμεν τα φοξ, εχορεύκαν να πούμεν – ήταν η «Πιάγια» [sic – Τραγουδά την εισαγωγή]. Το 1944. Εμαθαίνναμεν [sic] τξαι τον «Μπάλον», αλλά εν τξ’ είξεν κανέναν να τον τραουδά καλά. Την «Παφίτιτξην» εσυνοδεύκαμεν την [στο βκιολίν]. Το «Χρόνια τώρα κάμνουμεν παρέαν» [sic]. Εμείς εκάμναμεν την «Μαραθεύτισσαν» την φωνήν τα δίστιχα.[37] «Παφίτιτξην»

35. Άγιος Γεώργιος Κερύνειας (Άης Γιώρκης της Τξερύνειας) και Μύρτου: χωριά της επαρχίας Κερύνειας.

36. Ύστερα εγίνητξεν η κατάστασις: στο σημείο αυτό ο Πολωνός αναφέρεται στις διακοινοτικές ταραχές του 1963–64. Η διακίνηση από τη Λευκωσία στην Κερύνεια και αντίστροφα είχε καταστεί εξαιρετικά δύσκολη, αφού οι πολίτες μπορούσαν να περάσουν με ασφάλεια μόνο με κονβόι των Ηνωμένων Εθνών ή, εναλλακτικά, κάνοντας χρονοβόρες παρακάμψεις. Ο φόβος τότε, εν μέσω των ταραχών, ήταν ότι Τουρκοκύπριοι θα επιτίθεντο σε ασυνόδευτους Ελληνοκύπριους (ιδιαίτερα σε περιοχές στις οποίες είχαν δημιουργηθεί τουρκοκυπριακοί θύλακες) και, αντίστοιχα, ότι Ελληνοκύπριοι θα επιτίθεντο σε ασυνόδευτους Τουρκοκύπριους.

37. Η «Παφίτιτξη» (ή «Παφίτισσα») και η «Μαραθεύτιτξη» (ή «Μαραθεύτισσα») είναι τοπικές φωνές, δηλαδή μελωδίες ή σκοποί, πάνω στις οποίες τραγουδιούνται τα δίστιχα, αυτοσχέδια και μη. Το όνομά τους προσδιορίζει ακριβώς από ποια περιοχή της Κύπρου προέρχονταν ή/και πού συνηθίζονταν (η «Παφίτιτξη» από την Πάφο, η «Μαραθεύτιτξη» από την περιοχή Μαραθάσας κ.ο.κ.). Γενικότερα, «φωνή» στα Κυπριακά είναι η κάθε μελωδία που τραγουδιέται, ο τραγουδιστικός σκοπός. Στην κυπριακή ελληνική, η λέξη «τραγούδι» παλαιότερα σήμαινε μόνο το ποίημα, τους στίχους, τα λόγια του τραγουδιού, εξού και η φράση «πά’ σ’ ίντα φωνήν να πω τα τραούθκια μου;», δηλαδή «σε ποια μελωδία να τραγουδήσω τους στίχους μου;». Ο καθαρά οργανικός σκοπός ονομαζόταν «χαβάς». Τώρα πια, οι λέξεις αυτές χρη-

[επαίξαμεν] άμα ήταν να πάμεν στην Πάφον, μα εκάμναν την σαν το μοιρολόιν οι Παφίτες τξ᾽ εν μας άρεσκεν εμάς.[38] Εκάμναμεν την «Μαραθεύτισσαν».

Αρτιρούσαν[39] πιλέ[40] τότε [τούτα για να κάμω γάμον]. [Αν κάποιος μου εξήταν κανέναν τραούδιν που εν το έξερα], έβαλλα τον τξ᾽ ετραούδαν μου το τξαι γιάλι-άλι[41] εδίουν μέσα. Ε, ύστερα, επαρακολούθουν σιγά-σιγά, κάποτε ακούαμεν που το ράδιον, διότι εξεκινήσαν τα ράδια τότε,[42] τξαι άμα ήταν να το ακούσωμεν το νέον κομμάτιν, τότε [ήταν να ρωτήσω] ποιος το ξέρει να μου το τραουδήσει να το μάθω. Ή [να μου το δείξει] άλλος φκιολάρης. Έδειχνεν βέβαια [ο ένας στον άλλον]· άμα το έξερεν τξείνος τξ᾽ εγώ εν το ᾽ξερα. Εγιώ επαράντξελλα[43] πολλούς τξείνα πο᾽ ᾽ξερα.

Το ᾽947 υπήρχεν ράδιον, ᾽46. Έπαιζεν μουσικήν τξαι τα ράδια ήταν με υγρήν παταρίαν τότε. Το φωνόγραφον ήταν προηγουμένως. Είσεν εις τον Άην Δημήτρην, αλλά ήμουν μιτσής πολλά τξ᾽ εν το αττυμούμαι. Εμαθθαίνναμεν [τραούδκια

σιμοποιούνται με τον τρόπο αυτό μόνο από μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς. «Τραγούδι» τώρα σημαίνει ό,τι και στην κοινή ελληνική· και οι καθαρά οργανικοί σκοποί ονομάζονται «οργανικά» ή απλώς «κομμάτια». Σήμερα η λέξη «φωνή» χρησιμοποιείται πρωτίστως για ν᾽ αναφερθεί στις μελωδίες πάνω στις οποίες τραγουδιούνται τα δίστιχα.

38. Η «Παφίτιτξη» είναι μακρόσυρτη, μελισματική φωνή, τύπου αμανέ, εξού και το σχόλιο του Πολωνού ότι «εκάμναν την σαν το μοιρολόιν οι Παφίτες».

39. Αρτιρώ: εδώ, με την έννοια του έφταναν και περίσσευαν.

40. Πιλέ: εδώ, μάλιστα.

41. Γιάλι-άλι: σιγά-σιγά.

42. Η Ραδιοφωνική Υπηρεσία Κύπρου (μετέπειτα Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου – ΡΙΚ) ξεκίνησε τη λειτουργία της το 1953. Πιο πριν, στην Κύπρο μπορούσε κανείς ν᾽ ακούσει εκπομπές από την Αθήνα και ελληνόφωνες εκπομπές από το Κάιρο, εξού και τα σχόλια του Πολωνού πιο κάτω ότι «το ᾽947 υπήρχεν ράδιον».

43. Παραντξέλλω: παραγγέλνω· εδώ με την έννοια του δείχνω σε κάποιον κάτι, διδάσκω, συμβουλεύω.

που τες πλάτζες][44] τζαι κανένας που ετραούδαν, να πούμεν, εβάλλαμεν τον τζ᾽ ελάλεν μας τα ποτζεί-ποδά. Επηαίνναμεν τζαι στους γάμους. Ε, εν τζ᾽ ήταν τζαι πολλά τα τραούδκια τότε. Επλασαρίσκετουν έναν τραούδιν, επήαιννεν πεντέξι μήνες ή έναν χρόνον τζ᾽ ύστερα να φκει άλλον. Εν τζ᾽ εν᾽ σαν τωρά που φκάλλουν [ενν. πολλά]... Που ᾽μαστιν μιτσιοί, επαρακολουθούσαμεν τους φκιολάρηες που ετραουδούσαν για να μάθουμεν τζ᾽ εμείς το τραούδιν.

Είσεν έναν γέρον Λεωνίδαν εις τα Καμινάρκα, ήταν εις το Υγειονομείον τζείνος. Εν τω μεταξύ, ήταν περιφέρεια τ᾽ Άη Δημητριού [ενν. το πόστο του Λεωνίδα]. Έρκε[τ]ουν, ήμουν καφετζής τζειαμαί, έρκε[τ]ουν τζειαμαί, επήαιννεν στην Λεμεσόν τζ᾽ εμάθθαιννεν το κομμάτιν, ο Λεωνίδας τζείνος, τζ᾽ εμάθθαιννεν μου τα τζ᾽ εμέναν. Εν τω μεταξύ τζ᾽ εγιώ κανέναν πο᾽ ᾽ξερα, πο᾽ ᾽ν το έξερεν ο Λεωνίδας, εμάθθαιννα του το τζ᾽ εγιώ τζείνον. Διότι έφκαιννεν, φερ᾽ ειπείν, μια φωνή.[45] Ήσουν υπόχρεος να την μάθεις, διότι ήταν να πούσιν [οι παρευρισκόμενοι στον γάμον] «Μα εν ιξέρει, ολάν,[46] το τραούδιν το καλόν».

Τα πρώτα χρόνια, το ᾽44-᾽45, επιάνναμεν ως τες είκοσι λίρες στον γάμον.[47] Ε, μα το μεροκάματον πέντε σελίνια ήταν τότε. Μετά, που το ᾽48 τζ᾽ ύστερα, επτέσαν οι γάμοι, επιάνναμεν δέκα-δώδεκα λίρες, εξαρτάτουν κατά το χωρκόν. Ήταν λλιόττερα τα ριάλια, ίνταμπου ήταν. Επιάνναμεν, είσεν γάμον που επιάνναμεν τζαι δεκαπέντε λίρες. Είσεν γάμον που ᾽πιάν-

44. Πλάτζες: πλάκες, οι δίσκοι γραμμοφώνου.

45. Φωνή: στην προκειμένη περίπτωση, οποιαδήποτε μελωδία που μπορούσε να τραγουδηθεί. Βλ. και υποσ. 37 πιο πάνω.

46. Ολάν: καλέ.

47. Επιάνναμεν ως τες είκοσι λίρες στον γάμον: όπως διευκρινίζει ο Πολωνός σε άλλο σημείο της συνέντευξης, οι γάμοι της περιόδου εκείνης διαρκούσαν πέντε μέρες, οπότε οι μουσικοί «επιάνναν ως τες είκοσι λίρες» μέσα σε πέντε μέρες.

ναμεν είκοσι, είῖεν που επιάνναμεν δέκα. Εις την Σαλαμιούν δέκα λίρες επιάνναμεν.

Εγιώ εν μου έτυχεν [να πιερώσω να πιάσω γάμον], αλλά είῖεν φκιολάρηες που επιερώνναν. Δηλαδή, ένας γάμος καλός, που ενόμιζεν ο φκιολάρης ότι ήταν πιάει είκοσι λίρες, εδίαν του τξαι τρεις λίρες, να πούμεν, ᾽νού,[48] που ᾽ταν να ενδιαφερτεί να του δώκει τον γάμον. Αλλά είῖεν τξαι τόπους που επιάνναμεν τξαι τα τυχερά τξ᾽ επλερώνναν μας τξιόλα. Εδιούσαν μας τξ᾽ έναν ποσόν. Σαν εις τον Άην Φώτην επλερώνναν μας. Ποδά, επήα στην Ασγάταν[49] μιαν εποχήν, επιάμεν τριάντα λίρες που τον γάμον τξ᾽ έωκεν μας τξ᾽ ο γαμπρός δέκα.

ΡΟΔΟΣΘΕΝΗΣ ΑΡΙΣΤΟΔΗΜΟΥ ΠΟΛΩΝΟΣ

Άγιος Δημήτριος, 1929–Τρεις Ελιές, 2009

48. ᾽Νού: ενός.
49. Ασγάτα: χωριό της επαρχίας Λεμεσού.

ΠΡΩΤΗ ΔΗΜΟΣΙΑ ΕΜΦΑΝΙΣΗ
Θυμάσαι την πρώτη φορά που έπαιξες σε κοινό;

Σε μια εποχή όπου, τουλάχιστον στον οικείο γεωγραφικό χώρο, η παιδική εργασία έχει σε μεγάλο βαθμό εκλείψει, αυτό που συχνά προκαλεί εντύπωση στις αφηγήσεις των βιολάρηδων για την πρώτη τους δημόσια εμφάνιση είναι το νεαρό της ηλικίας τους. Κάποιοι ξεκίνησαν να δουλεύουν στα εννιά, στα δέκα ή στα έντεκα χρόνια τους, «να κάμνουν γάμους» για τρεις, τέσσερις ή πέντε μέρες. Στις περιπτώσεις αυτές, συνήθως συνοδεύονταν από κάποιον μεγαλύτερο σε ηλικία μουσικό, όχι μόνο για προστασία, αλλά – ίσως κυρίως γι᾽ αυτό – γιατί ο μεγαλύτερος σε ηλικία μουσικός ήταν πιο έμπειρος και μπορούσε να συμβουλεύσει ή να βοηθήσει «τον μιτσήν» που μόλις ξεκινούσε (βλ., π.χ., την αφήγηση του Ανδρέα Μοδίτη).

Καμιά φορά, το νεαρό της ηλικίας του βιολάρη ήταν εύκολος στόχος για πειράγματα από το κοινό της εποχής, το οποίο εμφανίζεται απαιτητικό, όχι μόνο σε σχέση με το *τι* ανέμενε να παίζει ο βιολάρης (βλ. και «Ρεπερτόριο»), αλλά, όπως φαίνεται, και με το *πώς* ανέμενε να είναι. «Μα ᾽ν᾽ τούντον φκιολάρην που ᾽φέρετε;» άκουσε να λένε για τον ίδιο ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης, όταν εμφανίστηκε στο χωριό όπου θα έκανε τον πρώτο του γάμο, σε ηλικία δεκαεφτά περίπου χρόνων. «Ε, μα ήμουν έναν μαυρούιν [μελαχρινός], ένας μιτσικουρής [μικροκαμωμένος], επεριπαίζαν με», λέει σήμερα, όταν το θυμάται.

Πολλοί βιολάρηδες θυμούνται τον φόβο που ένιωσαν την πρώτη φορά που ανέβηκαν στην «τάβλαν», την αυτοσχέδια, ψηλή σκηνή στην οποία έβαζαν τους μουσικούς να καθίσουν, προκειμένου να τους βλέπει το κοινό. «Ε, με φόον, καταλαββαίννεις», εξηγεί ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού. «Διότι οποιαδήποτε τέχνη να είναι, ή γιατρός ή καθηγητής ή ξέρω ᾽γώ, η πρώτη επαφή είναι λλίον δύσκολη.»

Ο Πέτρος Χριστοδούλου (Χατζηβύρας) θυμάται πόσο έκλαψε στους πρώτους γάμους που έπαιξε, όταν ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του σε ηλικία εννέα χρόνων. Ο λόγος ήταν τα κέρματα που του κολλούσαν με βία στο μέτωπό του ενώ έπαιζε. «Έσυρα κλάμαν [έκλαψα πάρα πολύ]», θυμάται, «έσυρα κλάμαν...»

Το ίδιο απαιτητικό κοινό που κορόιδευε τους νεαρούς βιολάρηδες εμφανίζεται ταυτόχρονα κατανοητικό, όταν αυτοί ανέβαιναν στη σκηνή άπειροι και φοβισμένοι. «Έφκαιννεν ο κόσμος να χορέψει μπροστά μας, εγιώ δεκαέξι χρονών κοπελλούιν, ετρέχαν τα δρώματα [ο ιδρώτας] που πάνω μου χωρίς να είναι ξέστη», θυμάται ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης. Παρά το τρακ του, ο Σπύρου εξακολούθησε να παίζει μπροστά από ένα δεκτικό κοινό, αν και, όπως λέει για την πρώτη του εμφάνιση, «εκάμαμεν τα θάλασσαν!».

Πέραν των αναμνήσεων του φόβου, της αγωνίας ή της επιτυχίας, οι αφηγήσεις των βιολάρηδων για την πρώτη τους εμφάνιση αποκαλύπτουν και άλλου τύπου στοιχεία. Το χρήμα έρεε άφθονο στον γάμο· «ὅονωτά τα λεφτά», λέει ο Πέτρος Χριστοδούλου (Χατζηβύρας). Όταν ο Ισμαήλ Γκοκᾶάν Κεμανετζί έπαιξε στον πρώτο του γάμο, τόσα πολλά χρήματα έβγαλε, που όταν γύρισε το βράδυ στο σπίτι δεν μπορούσε να κοιμηθεί. «Έπιαχα δεκατρείς λίρες τξ᾽ ήρτα έσσω [σπίτι] τξ᾽ εν ετζοιμούμουν, εμέτρουν τα.» Οι πιο πραγματιστικές αυτές αναφορές στα «τυχερά» του βιολάρη (περισσότερα γι᾽ αυτό στην «Πληρωμή»), σε μια περίοδο εξαιρετικής φτώχειας για

πολλούς Κύπριους, πιθανόν να αποκαλύπτουν και το γιατί οι βιολάρηδες επέμειναν στην τέχνη τους, παρά τις όποιες δυσκολίες και τον όποιο – αρχικό έστω – φόβο.

Πέτρος Χριστοδούλου (Χατξηβύρας)

Ήταν επιθυμία δική μου [να μάθω βιολί]. Έβλεπα που επαίζασιν τξαι ενοσταλγούσα πότε να μπορέσω να μάθω να παίξω τξ' εγώ. Δυστυχώς εμείναμεν μέχρι την έχτην του δημοτικού. Οι γονιοί μας [εθέλαν] να βοηθήσουμεν στο σπίτιν, στην γεωργίαν. «Παπά, να πάμεν σχολείον.» Λεφτά δεν είχαμεν. Ήμαστιν εννέα αδέρφια. Είχαμεν περιουσίαν, αλλά πόσα να σου προσφέρει τξείν' η γεωργία;

[Τα μαθήματα του βιολιού εγίνουνταν] κάθ' ημέρα. Περίπου μια ώρα [sic], ανάμισι. Το βράδυν. Κάθ' ημέρα είχαμεν μάθημαν. Εν έπιασεν λεφτά [ο δάσκαλος]. Ε, ήμουν φτωχός τξαι μου τα έκαμνεν δώρον. Εν ιξέρ' ο πατέρας μου αν τους έπαιρνεν καμιάν φίζαν[1] χαλλούμια, γιατ' είχαμεν κουπάδιν. Οπόταν, εν επέρασαν [sic] λλίγες μέρες, εγώ έμαθα τξαι «Τα κύματα του Δούναβη» τξαι το «Λίγες καρδιές αγαπούνε», δηλαδή κάτι σαν ευρωπαϊκά, δυο-τρία-τέσσερα τραγουδάκια. Ήρθεν ένας που τον Ξερόν[2] τξαι λέει, «Εσει έναν μιτσήν που παίζει τξαι παίζει τξ' ευρωπαϊκά».

1. Φίζα: μεγάλο γυάλινο δοχείο.

2. Ξερός: χωριό στο βορειοδυτικό τμήμα της Κύπρου, κοντά στη Μόρφου και τη Ζώδεια, χωριό καταγωγής του Χριστοδούλου. Στον Ξερό υπήρχε μέχρι το 1974 μεταλλείο χαλκού.

[Έμαθα τα] ακουστικά. Ακούαμεν τα που το ράδιον. Και έπαιζεν τα κάποιος θείος μου που ήταν μουσικός, ο Φρίξος ο Ζαντίδης. Έπαιζεν τα στο βιολίν πολύ καλά. Και μάλιστα, όταν είδα που εδιάβαζεν νότες, μου έκαμεν περιέργειαν τζαι του λέω, «Μα πώς τα καταλάβεις τούτα τα πράματα;» Λαλεί μου, «Καταλαββαίννεις τα». Τζείνος έφυεν τζ᾽ επήεν Αυστραλίαν.

Το ράδιον μας ήταν εις τον σύλλογον, ήταν η ΠΕΚ.[3] όταν ήθελεν [sic] ν᾽ ακούσωμεν ράδιον θα ᾽πηγαίνναμεν εκεί. Γιατ᾽ ήταν και η Χριστιανική Οργάνωση Νέων κι επηγαίνναμεν εκεί. Δεν είχεν [γραμμόφωνον].

Τα μαθήματα μου που έκαμα ήταν δυόμιση μήνες ως τους τρεις περίπου, όλα. [Μετά εμάθθαιννα] που το ράδιον και αμέσως εγύρεψα νότες εγώ τζαι ήβρα τραγούδια τυπωμένα. Οπόταν, τα βάλλω μπροστά μου στο αναλόγιον, ε, ήταν τόσον λλίγη η γνώση μου προς την μουσικήν, που εν τα ᾽καταλάββαιννα. Διότι έπρεπεν να ξεχωρίσεις νότες, ποια νότα ήταν, τι αξία ήταν, πώς πρέπει να της δώσεις ρυθμόν, αυτά δεν τα ᾽ξέραμεν. Διότι τα έκλεψα από τον δάσκαλον, δυστυχώς, ακουστικά. Δηλαδή τα έμαθα πραχτικά. Και όταν έβλεπα τες νότες και έξερα έναν τραγούδιν, [έλεα στον εαυτόν μου] «Ώστε τούτη η νότα εν᾽ σι, τούτη η νότα εν᾽ λα», τζ᾽ άρχισα να τες βγάζω μόνος μου· [ήταν] κάτι μυστήρια πράματα. Που τον ήχον να βγάλω ποια νότα ήταν.[4] Οπόταν εσυνεχίσαμεν τζ᾽ εκάμαμεν τέσσερις γάμους τον ίδιον χρόνον.

Έκαμα τριανταδύο λίρες τιπόζιτον.[5] Οπόταν λέω του πατέρα μου, «Να πάμεν να βρούμεν δάσκαλον». Επήαμεν εις τον

3. ΠΕΚ: Παναγροτική Ένωση Κύπρου.

4. Εδώ ο Χριστοδούλου εννοεί ότι καταλάβαινε ποια νότα έπαιζε *αφού* την άκουγε.

5. Τιπόζιτον: κυριολεκτικά, προκαταβολή (Αγγλικά: deposit)· εδώ, κομπόδεμα.

Μπετελιάν[6] στην Λευκωσίαν. Τον βρίσκουμεν τον Μπετελιάν, τα μαθήματα ήταν πέντε σελίνια το μάθημαν και τα αγώγια μας. Έκαμα είκοσι μαθήματα, τα λεφτά ελείψασιν, εσταματήσαμεν. Αλλά εκείνα τα είκοσι μαθήματα στον Μπετελιάν ήταν κάτι για μέναν, μεγάλον δώρον. Άρχισα να μπορώ να διαβάζω νότες. Άρχισα να ξεχωρίζω αξίες φθόγγων, που ήταν τα βασικότερα πράγματα για να μπορέσεις να εχτελέσεις. Άρχισα να [δίνω] τόνον στο τραγούδιν, έκφρασην, όπως τον ηθοποιόν· άλλον να διαβάζεις έναν ποίμαν [sic] και άλλον να το εκφράσεις [sic]. Έτσι, όπου έβρισκα νότες, ενυχτοξημερώνουμουν τζ᾽ εκάθουμουν τζ᾽ εδιάβαζα. Οπόταν, εκυλούσαν τα χρόνια τζ᾽ αρχίσαμεν τζ᾽ εκάμναμεν τζαι γάμους.

[Εννιά χρονών έκαμα τον πρώτον μου γάμον.] Τζ᾽ επιάσαμεν δεκαπεντέμιση λίρες. Μα ξέρεις τι ᾽ταν δεκαπεντέμιση λίρες; Ήταν ένας μισθός ενός υπαλλήλου κυβερνητικού, δεκαοχτώ λίρες επιάννασιν. Τότε. Επειδή ενθουσιάστηκεν ο κόσμος, σονωτά[7] τα λεφτά. Λαουτάρης ήταν ο γέρος ο Κίτσιος που την Κάτω Ζώθκειαν.[8] Πολύ αδύνατος, αλλά ταγκ, ταγκ. Ερωτήσαν τον γιατί κρατεί εκεί το [λαούτον] τζαι δεν πάει

6. Ο Βαχάν Μπετελιάν (Vahan Bedelian) ήταν γνωστός Αρμενοκύπριος δάσκαλος βιολιού στη Λευκωσία, ο οποίος δίδασκε κλασική μουσική. Ο Μπετελιάν γεννήθηκε στα Άδανα το 1894 και εγκαταστάθηκε στην Κύπρο το 1921, όπου και πέθανε το 1990. Δίδαξε μουσική σε πολλά ωδεία της Λευκωσίας, όπως επίσης στο αρμενικό δημοτικό σχολείο (1921–71), στο Ινστιτούτο Μελκονιάν (1932–66), στην Αγγλική Σχολή Λευκωσίας και στο Τουρκικό Λύκειο Λευκωσίας. Εκτός από τον Χριστοδούλου, στον Μπετελιάν αναφέρεται και ο Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανεντζί (βλ. σχετική αφήγηση). Για περισσότερα για τον Μπετελιάν, βλ. επίσης «Documentary on Vahan Bedelian: Interview of Vahan Aynedjian», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://bit.ly/2ANxz4W (τελευταία επίσκεψη 10-6-2022).

7. Σονώννω: χύνω. «[Επαίνναν] σονωτά τα λεφτά» θα πει «το χρήμα έρεε».

8. Κάτω Ζώδεια (Ζώθκεια στη διάλεκτο): χωριό του διαμερίσματος Μόρφου, επαρχία Λευκωσίας, και μέρος καταγωγής του Χριστοδούλου.

πάνω-κάτω, γιατί κάποιος άλλος λαουτάρης επήαιννεν κάτω τξαι πάνω το χέριν του.[9] Όταν τον ερωτήσαν γιατί τξείνος κρατά το εκεί τξαι δεν το ταράσσει,[10] λέει τους, «Ήβρα το ᾽γιώ τξαι κρατώ το, τξείνος γυρεύκει να το ᾽βρει!»[11]

Έσυρα κλάμαν [στους πρώτους γάμους], έσυρα κλάμαν...[12] Είξεν μιαν, ήρτεν, ττάκκα, κολλά μου έναν διπλοσέλινον δαμαί [δείχνει το μέτωπό του]. Πάει, ξανάρκεται, κολλά μου άλλον, άρχισα τξ᾽ έκλαια εγιώ. Εν μου άρεσκεν, εν μου άρεσκεν, εν το ᾽θελα.

Ήταν προαιρετικά ό,τι επαίρναμεν, ό,τι επλούμιζεν ο κόσμος. Μετά, όταν εκάμαμεν τες ορχήστρες, μετά το ᾽57, ε, τότε εξητούσαμεν κάποιαν ασφάλειαν.[13] Αλλά, πριν, ήταν ό,τι είθεν να σου βάλει ο κόσμος [ενν. στο πιάτο].

Είξεν που ᾽κραούσαν τξαι την μαξαίραν εις την κόξαν,[14] που ᾽θεν να χορέψουν το μαχαίριν, να το βάλει επιδειχτικά, νναι, είχαμεν πτεκλιβάνια, δεν ελείπασιν. [Τξ᾽ εμαλλώνναν] να πιάσουν σειράν [να χορέψουν], αλλά ήταν λλίγον πριν από μέναν αυτά τα πράγματα. Μετά από μέναν έλειπεν, αυτά τα πράγματα [ετελειώσαν], γιατί αρχίσαμεν τξ᾽ εβάλλαμεν κάπως το λαϊκόν με το μπουζούκκιν.[15]

---

9. Εδώ ο Χριστοδούλου εννοεί ότι ο πρώτος έπαιζε συνεχώς την ίδια συγχορδία, ενώ ο δεύτερος άλλαζε.

10. Ταράσσει: μετακινεί.

11. Γνωστό αστείο, ειπωμένο με μια δόση ειρωνίας, εις βάρος των όχι πολύ ικανών λαουτάρηδων. Βλ. και την αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού.

12. Έσυρα κλάμαν: έκλαψα πάρα πολύ.

13. «Ασφάλεια» ήταν τα χρήματα που ζητούσαν οι μουσικοί από τους εργοδότες τους, ανεξαρτήτως του τι θα έριχναν οι παρευρισκόμενοι στο πιάτο. Βλ. και «Πληρωμή».

14. Κόξα: η μέση.

15. Ο Χριστοδούλου εδώ αναφέρεται στην αλλαγή του ρεπερτορίου που επήλθε γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1960, με την ένταξη του μπουζουκιού και των λαϊκών τραγουδιών στις διασκεδάσεις του γάμου. Βλ. «Παρακμή».

Αρχίσαμεν τξ᾽ εμεγαλώνναμεν, τα χρόνια εκυλούσαν, και μ᾽ έναν φίλον μου είπαμεν ν᾽ αννοίξωμεν έναν καθαριστήριον. Αλλά παράλληλα, πριν αννοίξουμεν το καθαριστήριον, αρχίσαν να μου έρχονται μαθητές. Από τα δεκατρία μου χρόνια. Αλλά δωρεάν, δεν υπήρχαν λεφτά. Το είχα σαν αρχήν όποιος ήταν φτωχός να μην πληρώννει, γιατί εν επλέρωσα ούτ᾽ εγώ στον δάσκαλον. Οι μαθητές εξητούσαν να μάθουν αυτά του γάμου, αυτά τα τραγούδια του γάμου. Εγώ με μεγάλην προθυμίαν [τους τα έδειχνα]· διδάσκοντάς τα, εδιδάσκουμουν και ο ίδιος. Τους επρόσφερα, αλλά επρόσφερα τξαι στον εαυτόν μου.

[Εδίδασκα] με νότες! Απαραίτητον, πρέπει να είναι με νότες! Και το είχα σαν αρχήν από τότε, μαθητής ο οποίος δεν διαβάζει, να μην έρχεται.

Οι μουσικοί που επαίζαν στην πόλην είχαν κάποιες ικανότητες περισσότερες. Αυτό ήταν πραγματικότητα. [Στα χωριά] ο καημός τους ο μεγάλος ήταν να κάτσει πά᾽ στον καναπέν,[16] να μπορέσει να παίξει στον γάμον.

[Ένας βιολάρης πρέπει] να ᾽ν᾽ μελετημένος. Να ᾽ν᾽ μελετημένος και να μπορεί να εκφράζεται σωστά, να είναι σωστός. Ό,τι παίξεις να είναι σωστόν, να μεν έχει λάθος. Εμέναν αλλάσσαν ημερομηνίαν γάμου για να πά᾽ να παίξω στον γάμον τους. Αυτή ᾽ναι η πραγματικότητα. Ορίζαν τον γάμον ύστερα που θα με ᾽ρωτούσαν εμέναν, αν μπορώ να πάω [για] να ορίσουν τον γάμον. Είχα προεξοφλημένους τους γάμους.

[Ο βιολάρης] είχεν εχτίμησην τξαι αγάπην που τον κόσμον. Ήταν ένας τρόπος να παίρνεις ορισμένα λεφτά, τα οποία ήταν τόσον χρήσιμα για τον άθρωπον και τόσον δύσκολα να τα έβρεις να τα πάρεις απ᾽ οπουδήποτε. Αν έκανες έναν γάμον τξαι έπιαννες εφτά-οχτώ λίρες, δέκα λίρες, ήταν ένας μι-

16. Εδώ ο Χριστοδούλου μάλλον αναφέρεται στις ειδικές θέσεις που στήνονταν για τους μουσικούς στην τάβλα (αυτοσχέδια σκηνή) του γάμου.

σός μισθός ενός υπαλλήλου. Ήταν πολλά λεφτά. Έτσι, ο κάθε ένας ήθελεν να μάθει κάτι, να μπορέσει να το εκμεταλλεύεται αυτόν. Ήταν έναν εισόδημαν σοβαρόν.

Εφύγαμεν από τους τόπους μας με το παντελόνιν που ᾽φορούσαμεν τξαι με μιαν οικογένειαν, τρία παιδιά, χωρίς λεφτά, γιατί επενδύσαμεν στα περβόλια.[17] Και η μουσική με έσωσεν. Δόξα τω Θεώ. Και λεφτά, και η ζωή μου [sic] επέρασα χωρίς προβλήματα, είχα λεφτά όταν εχρειάζουμουν όσα ήθελα, που δύσκολα μπορεί να τα ᾽χεις. Από πού τα είχα αυτά; Μουσική, έχει να τα προσφέρει. Τξ᾽ ο Θεός, βέβαια, βοηθά.

Πρώτ᾽ απ᾽ όλα, ήταν μία απόλαυση για μέναν το να παίξω ορισμένα πράματα. Το δεύτερον ήταν γιατί είχα έναν εισόδημαν. Το τρίτον ήταν η αγάπη του κόσμου, δεν είναι λλίγον πράμαν, η εχτίμηση του κόσμου. Δηλαδή είχες πολλά πράγματα να ωφεληθείς, πολλά να κερδίσεις. Και δεν είναι μόνον αυτόν.

Μουσική καλείται η τέχνη η οποία τέρπει την ακοήν και μας βοηθά συνάμα να εκφράσουμεν τα διάφορα συναισθήματα μας. Μπορεί να σε βοηθήσει να γίνεις άνθρωπος, να ᾽σαι κύριος. Προσφέρεις αγάπην με την μουσικήν. Και, αν προσφέρεις, παίρνεις. Μεγάλη κουβέντα η μουσική. Η μουσική θα σε βοηθήσει ν᾽ αποβάλεις το άγχος. Εν᾽ το μεγαλύτερον φάρμακον στον άθρωπον. Δεν ξέρω κατά πόσον γνωρίζετε μουσικήν, αλλά αν εξέρετε λλίγην μουσικήν, τότε θα εκαταλαββαίν-

17. Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα στην περιφέρεια Μόρφου, η οποία βρίσκεται σε πεδιάδα, ξεκίνησαν να δημιουργούνται μεγάλες εκτάσεις με εσπεριδοκαλλιέργειες. Μέχρι τη δεκαετία του 1960 οι περισσότεροι Μορφίτες – κάτοικοι της πόλης, αλλά και των γύρω χωριών – είχαν μετατρέψει τις καλλιεργήσιμες εκτάσεις τους σε περιβόλια με εσπεριδοειδή. Σταδιακά, η περιοχή έγινε εξόχως γνωστή για τα εσπεριδοειδή της· στην πόλη της Μόρφου, μάλιστα, διοργανωνόταν μέχρι το 1974 ετήσιο «φεστιβάλ πορτοκαλιού». Λόγω του ότι ο Χριστοδούλου, όπως και άλλοι κάτοικοι της περιοχής του, είχε επενδύσει «στα περβόλια», δεν είχε κινητή περιουσία, αλλά μόνο (ή πρωτίστως) ακίνητη.

νετε τι σημαίνει. Εγώ είμαι του δημοτικού και όλοι κρατούν με πανεπιστημιακόν. Εν ιξέρω, εν᾽ η μουσική που μ᾽ εβοήθησεν να ζω.

ΠΕΤΡΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ (ΧΑΤΖΗΒΥΡΑΣ)

Κάτω Ζώδεια, 1929 – Αγλαντζιά, 2018

ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΛΑΟΥΤΟ
Είχες δικό σου σύντροφο;

Η επιλογή του σωστού μουσικού συντρόφου – δηλαδή του λαουτάρη που θα έπαιζε με τον βιολάρη – είχε μεγάλη σημασία για την επιτυχία του συνόλου. Δεδομένου του πρωτεύοντος ρόλου του βιολιού στο σύνολο, συνήθως ο βιολάρης ήταν εκείνος που επέλεγε τον λαουτάρη που θα έπαιζε μαζί του σ' ένα γάμο ή μια διασκέδαση. Το αντίθετο μπορούσε να συμβεί αν ο λαουτάρης ήταν πιο ξακουστός από τον βιολάρη (αν ήταν, για παράδειγμα, και καλός τραγουδιστής ή χορευτής, όπως ο Βυρωνής Γεωργίου) ή αν ο λαουτάρης γνώριζε προσωπικά τους διοργανωτές του γάμου ή του πανηγυριού και καλούσαν εκείνον πρώτα ονομαστικά. Ο κατάλληλος λαουτάρης μπορούσε ν' αναδείξει την ικανότητα του βιολάρη, να βοηθήσει τους χορευτές στο γλέντι (περισσότερα γι' αυτό πιο κάτω) και να συμβάλει στη γενικότερη επιτυχία της διασκέδασης, είτε επρόκειτο για γάμο είτε για πανηγύρι. Η επιτυχία του γλεντιού επιβεβαίωνε ότι το πλούμισμα – δηλαδή το φιλοδώρημα στο πιάτο – θα ήταν περισσότερο και αύξανε τις πιθανότητες οι δύο μουσικοί να ξαναπροσκληθούν στο ίδιο χωριό ή από την ίδια οικογένεια.

Όπου βρισκόταν ο κατάλληλος «σύντροφος», όπως ονομαζόταν ο μουσικός με τον οποίο έπαιζε κανείς σε σταθερή βάση, η σχέση δύο μουσικών μπορούσε να κρατήσει για δε-

καετίες. Ο τρόπος αλλά και οι λέξεις που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τη σχέση των δύο μελών του συνόλου παραπέμπουν σε πολύχρονο δεσμό ζευγαριού. «Είπουν του, "Γινίσκεσαι λαουτάρης μου;" Λαλεί μου, "Γινίσκουμαι, νναι"», αφηγείται ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής), μιλώντας για το πώς προσέγγισε τον πρώτο του λαουτάρη, τον μετέπειτα γνωστό τραγουδιστή Χριστοφή Τζιρτζιπή. Παρομοίως, ο τρόπος με τον οποίο διηγούνται τις ιστορίες τους οι Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν επιβεβαιώνει πόσο ζωτικής σημασίας ήταν η επιλογή μουσικού συντρόφου. Και στην περίπτωση αυτή, όπως και στην επιλογή συζύγου, ο κάθε μουσικός που ξεκινούσε την πορεία του ήλπιζε η σχέση του με τον μουσικό του σύντροφο να κρατήσει για όλη του τη ζωή. Παίζοντας μαζί για πέντε περίπου δεκαετίες ως σύντροφοι, οι ιστορίες των Ντεβετζί και Καχραμάν είναι γνωστές και στους δύο και οι αναμνήσεις τους αλληλοσυμπληρώνονται (ή άραγε αναδημιουργούνται;) κατά τη διάρκεια της κοινής αφήγησής τους.

Τόσο μεγάλη σημασία είχε η επιλογή του κατάλληλου συντρόφου, που ακόμα και γάμοι γίνονταν προκειμένου να εξασφαλιστεί μακροχρόνια σχέση μεταξύ δύο μουσικών. Όταν ρώτησα τον Θάσο Βιολάρη πώς πήρε το επίθετό του, η απάντησή του αποκάλυψε ότι ο γάμος των γονιών του είχε γίνει για «εμπορικούς» λόγους:

> Το επίθετον Βιολάρης έχω το και από τες δύο οικογένειες. Η μητέρα μου επήρεν τον πατέραν μου, ο οποίος εκατάγετουν που την Αλάμπραν, έναν γειτονικόν χωρκόν,[1] γιατί εσυνδυάζουνταν τζαι επαγγελματικά. Ο πεθθερός του, να πούμεν, ο παππούς μου, ο τζύρης της μάνας μου, έπαιζεν λαούτον. Έπαιζεν τζαι λλίον βιολίν, αλλά ο τζύρης μου ήταν καλός βιολιστής. Τζαι εσυνδυάσαν τζαι τούτον τον γάμον, γιατί εξυπηρετούσεν τζαι τον τομέαν του

1. Ο Βιολάρης καταγόταν από την Αγία Βαρβάρα Λευκωσίας. Η Αλάμπρα είναι, όπως λέει και ο ίδιος, γειτονικό χωριό. Ο συγκεκριμένος Βιολάρης ήταν ξάδερφος του γνωστού τραγουδιστή Μιχάλη Βιολάρη.

> επαγγέλματος τους. Τζαι ήταν τζαι ο λόγος που εσμίξασιν οι δύο οικογένειες. Δηλαδή ο πατέρας μου επήρεν την μάναν μου τζαι εταίριαζεν, είσεν εξασφαλισμένον λαουτάρην, τον παπάν της μάνας μου· τον πεθθερόν του. Επαίζαν μαζίν τζαι πριν τον γάμον. Ήταν σαν εμπορικός [ο γάμος], ας το πούμεν. Ε, γάμος με τα δεδομένα της εποχής.[2]

Αν και ο βιολάρης ήταν συνήθως ο πρωταγωνιστής του μουσικού συνόλου, εντούτοις η ικανότητα του λαουτάρη ήταν υψίστης σημασίας σε σχέση με τον χορό.[3] Το λαούτο ήταν αυτό που έδινε τον ρυθμό του χορού, οπότε ο καλός λαουτάρης ήταν αυτός που μπορούσε να προσελκύσει – ή να απωθήσει – τους χορευτές στην πίστα. «Φήννω σου άραν τζαι κατάραν», είπε στον Σάββα Λάμπρου ο μάστρος του, όταν τελείωσαν τα μαθήματά τους, «με ατζαμήν λαουτάρην να μεν παίξεις». Ο Λάμπρου αρχικά δεν κατάλαβε το γιατί. «Οι χορευτές εν' πά' στον ρυθμόν του λαούτου που χορεύκουν», του εξήγησε ο μάστρος του, «τζ' αν μεν παίζει καλά τζείνος τζ' εν' φάρσος [φάλτσος], εν' εσέναν που 'ννα δέρουν, έννα νομίζουν πως εν' εσού που εν παίζεις καλά, το φκιολίν».

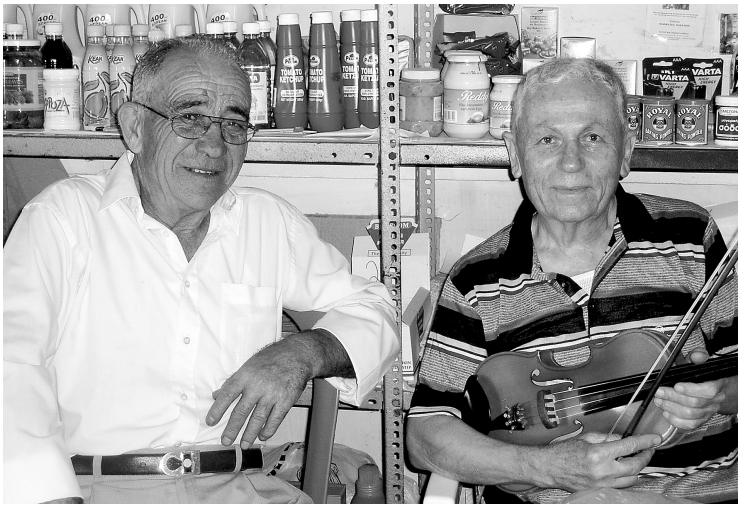
Αυτό το τελευταίο γεγονός εξηγεί άλλο ένα μοτίβο που προκύπτει επανειλημμένα μέσα από τις αφηγήσεις των μουσικών. Λαουτάρηδες όπως ο Βυρωνής Γεωργίου, ο τραγουδιστής – και λαουτάρης του Πιτρακκή – Χριστοφής Τζιρτζιπής, αλλά και ο ταμπουτσιάρης Χαμπής Θεωρή και ο τουμπανάρης Αζίζ Καχραμάν ήταν όλοι τους γνωστοί ως *χορευτές*,

---

2. Θάσος Βιολάρης, προσωπική συνέντευξη, Λευκωσία, 16 Ιουνίου 2015. Αν και ο Βιολάρης παίζει και ο ίδιος βιολί, εντούτοις οι ιστορίες του δεν συμπεριλαμβάνονται στο βιβλίο, λόγω του ότι δεν ήταν ενεργός ως μουσικός σε γάμους και πανηγύρια πριν από τις αρχές του 1960 (για τα κριτήρια συμπερίληψης των μουσικών στο βιβλίο, βλ. Εισαγωγή, «Τρίτος»).

3. Για το πότε περίπου διαδόθηκε το λαούτο στο κυπριακό μουσικό σύνολο, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των βιολάρηδων, αλλά και για την ύπαρξη του ταμπουρά και της ταμπουτσιάς ως κύριων συνοδευτικών οργάνων πριν από την ευρεία διάδοση του λαούτου, βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος».

προτού ξεκινήσουν να παίζουν το συνοδευτικό όργανο του συνόλου. Με άλλα λόγια, είχαν οι ίδιοι πολύ καλή αίσθηση του ρυθμού, αλλά και της σημασίας του για τους άλλους χορευτές. Όταν ήρθε η ώρα να παίξουν το συνοδευτικό όργανο του συνόλου – λαούτο, ταμπουτσιά, τούμπανον (νταούλι) – οι ίδιοι γνώριζαν από πρώτο χέρι πώς να ακολουθήσουν και να ευχαριστήσουν τους χορευτές που είχαν μπροστά τους, εξασφαλίζοντας έτσι την επιτυχία του συνόλου. Όπως το θέτει ο Χαμπής Θεωρή στην αφήγησή του, «Άμα είσαι χορευτής, ξέρεις το φκιολίν. [...] Πρέπει να παρπατήσει πά᾽ στον χορόν του χορευτή ο φκιολάρης, πά᾽ στο πάτημαν που ᾽ννα πατήσει.»



ΕΙΚΟΝΑ 4: *Ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής), δίπλα στον παλιό του σύντροφο στο λαούτο, τον τραγουδιστή Χριστοφή Τζιρτζιπή.*

© Νικολέττα Δημητρίου, Δρομολαξιά, 12 Νοεμβρίου 2005.

Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής)

Επήα τσιράκκιν παρπέρης στον Κοτσινήν του Κκαΐλη. Είσεν κουρείον, τζειαμαί στην πλατέαν. Επήα, ήμουν μιτσής [δεκατριών χρονών], είσεν μεγαλύττερον [sic] κάρφαν,[1] είσεν θκιολίν τούτος, έπαιζεν θκιολίν. Ε, άμαν τζαι εία το θκιολίν τζ' έπιαννα τζ' έπαιζα, έππεσα μεράκκιν. Μα σε μιαν ημέραν εξηκούρτισα του το. Εθυμώθηκεν τούτος, εκλείωσεν μας το, εμείναμεν έτσι, εν επαίζαμεν τίποτε. Είπουν του τζυρού μου να μου γοράσει έναν – θκιολίν. «Ίνταμπου 'ννα κάμεις το θκιολίν;» τζαι ξέρ' 'ώ, ξέρ' 'ώ, ο γέρος. Ε, λοιπόν, ίνταμπου 'ννα κάμω, έβαλλα τζ' εώνι θκυο σελίνια την εφτομάν στο Συνεργατικόν.[2] Σιγά-σιγά, θκυο χρόνια, εσύναξα δέκα λίρες, έντεκα; Πόσες εν' που...; Τζειαμαί κατάυρα.[3] Έπιασα τες, εί-

1. Κάρφας: ο ανώτερος τη τάξει βοηθός. Σύμφωνα με τον Ρολάνδο Κατσιαούνη, η λέξη, που προέρχεται από τον τουρκικό όρο *kalfa*, σχετίζεται με τις βαθμίδες που κατείχαν οι εργάτες όταν ήταν οργανωμένοι σε ισνάφια (συντεχνίες) κατά την οθωμανική περίοδο. Ο «κάρφας» ή «κάλφας» ήταν ο ειδικευόμενος τεχνίτης, αυτός που είχε ήδη περάσει από τη θέση του τσιρακκιού. Βλ. Katsiaounis, *Labour, Society and Politics in Cyprus*, σ. 39. Ο Πιτρακκής ήταν το τσιράκκιν, δηλαδή ο πιο άπειρος μαθητευόμενος, ενώ ο συνάδελφός του, που ήταν πιο προχωρημένος, ήταν ο κάρφας.

2. Συνεργατικόν: το Συνεργατικό Ταμιευτήριο Κύπρου.

3. Κατά[γ]υρα: εκεί γύρω.

παν μου είῶεν κάποιον Νικολάτζην στο Βαρώσιν, καφετζήν, τζαι είῶεν θκιολιά. Είῶεν παραπάνω. Επήα στο Βαρώσιν τζ᾽ εγόρασα έναν [ενν. βιολί], δώδεκα λίρες, που τον Νικολάτζην. Ε, αρκίνεψα που τζειαχαμαί τζαι έπαιζα. Εν επήα σε μάστρον, όμως, να μάθω, ό,τι άκουα, ό,τι άκουα που τους θκιολάρηες, εγύριζα ούλλους τους τόπους, όπου νάειν έρτει ξένος θκιολάρης τζαι άκουα τζ᾽ έπιαννα τα – έκλεφτα τα, που λαλούμεν.

Άκουα τους, αλλά εν τζαι είχα υπόψην μου έτσι πράμαν, ότι έννα μάθω θκιολίν. Απλώς ετῦάττισεν[4] τζ᾽ επήα τῦιράκκιν τζ᾽ είῶεν βιολίν ο συνάδελφος μου τζ᾽ εμάθαμεν. Έπαιζεν [ενν. ο συνάδελφος], θέμι[5] επήεν στο Βαρώσιν τζείνος, σε κάποιον... τέλος πάντων, τζ᾽ έμαθεν θκιολίν, αλλά εγώ ᾽ν τζ᾽ επήα πούποτε [να μάθω]. Μόνον επήα, που ᾽μιάλυνα – είῶεν κάποιον Χρίστον Χατζηχαραλάμπους στο χωρκόν, δάσκαλον, τζ᾽ έκαμνεν μαθήματα μουσικής. Έθελα να μάθω μουσικήν [ενν. σημειογραφία]. Επήα κοντά του τζαι έκαμα μαθήματα, επέρασα ως την [sic] πέμπτην Grade.[6] Μετά, όμως, εχαρτώθηκα[7] την Γιωρκούν[8] τζ᾽ εσταμάτησα.

---

4. Τῦαττίζω: ταιριάζω· εδώ με την έννοια του «έτυχε». Το ρήμα «τῦαττίζω» σημαίνει επίσης διαγωνίζομαι σε αυτοσχέδια ποιητικά δίστιχα ανταγωνιστικού περιεχομένου, εξού και «τῦαττιστά» (ή τσιαττιστά).

5. Θέμι/χέμι, θέμα[ς]/χέμα[ς]: κιόλας.

6. Grade: βαθμίδα. Εδώ ο Πιτρακκής αναφέρεται στο βρετανικό σύστημα εξετάσεων μουσικής, οι αριθμητικές βαθμίδες/grades του οποίου πάνε από το 1 μέχρι το 8. Το Trinity College του Λονδίνου ήταν το πρώτο που άνοιξε το σύστημα αυτό σε εξωτερικούς σπουδαστές (δηλαδή εκτός αυτών που φοιτούσαν στο κολέγιο) το 1877. Το Associated Board of the Royal Schools of Music, που προσφέρει παρόμοιο σύστημα, πρωτολειτούργησε το 1889. Στην Ελλάδα οι αντίστοιχες βαθμίδες προσφέρονται μέσω των λεγόμενων «σχολών»: προκαταρκτικής, κατωτέρας, μέσης και ανωτέρας.

7. Χαρτώννουμαι: αρραβωνιάζομαι.

8. Γιωρκού, υποκοριστικό του Γεωργία· η γυναίκα του Πιτρακκή.

[Η] μουσική [σημειογραφία] βοηθά πολλά, βέβαια. Τξ᾽ έμαθα τξ᾽ ευρωπαϊκά,[9] εθκιάβαζα τξαι έμαθα ταγκό, πράματα, πολλά πράματα.

Όπου νάειν έρτει θκιολάρης, καφενές – ερκούνταν θκιολάρηες, τξειαμαί δίπλα μας που ᾽μουν τσιράκκιν [παρπέρης], κάθε παναΰρκα [sic] είχαν θκιολάρην.[10] Ε, τξ᾽ επαρακολούθουν τους ούλους, τξαι στους γάμους. Μιαν φοράν ήρτεν ο [Αρτανίτης] στον γάμον του Κωστέα. Εν επαίξαμεν εμείς, διότι εταχτήκαμεν σε άλλον γάμον[11] τξαι ήταν τξειαμαί δίπλα ο άλλος γάμος, κάποιου χωρκανού μου, του Κάξιου ο γάμος, να πω τξαι το όνομαν. Λοιπόν, ετελειώσαμεν το δείλις, την Κυριακήν, λαλώ έννα πά᾽ ν᾽ ακούσω τον Αρτανίτην. Ήτουν ο Αρτέμης ο Αρτανίτης, πολλά καλός θκιολάρης. Επήα τξειαμαί τξ᾽ άκουα τον τξ᾽ εχορεύκαν θκυο Λυσιώτες.[12] Έπαιξεν έναν ζεϊπέκκικον, άρεσεν μου, εν το ᾽ξερα. Ε, έπιαα το, έκλεψα το, μάνι-μάνι, τρεις παρτίες[13] ήτουν – τρεις, τέσσερις, εν αθθυμούμαι. Ε, έγραψα το [δείχνει τον κρόταφο με το δεξί του χέρι, για να δείξει ότι εκεί το «έγραψε»] τξ᾽ έπια το ποήλατον τξ᾽ επήα έτσι βουρητός[14] σπίτιν τξ᾽ έπια το θκιολίν τξ᾽ έπαιξα το. Ως τωρά παίζω το, ξέρω το.

9. Ευρωπαϊκά: τα μη εγχώρια μουσικά κομμάτια (δηλαδή τα μη κυπριακά), όχι κατ᾽ ανάγκην ευρωπαϊκά, παρά τον όρο. Βλ. και «Ρεπερτόριο».

10. Εδώ ο Πιτρακκής εννοεί ότι σε κάθε πανηγύρι έφερναν βιολάρηδες, είτε στα καφενεία του χωριού είτε σε αυτοσχέδια καφενεία που στήνονταν έξω από την εκκλησία ή στην πλατεία του χωριού. Βλ. και την αφήγηση του Βυρωνή Γεωργίου σχετικά με τα πανηγύρια.

11. Εταχτήκαμεν σε άλλον γάμον: είχαμε υποσχεθεί (κυριολεκτικά: είχαμε τάξει τους εαυτούς μας) να παίξουμε σε άλλο γάμο.

12. Λυσιώτες: άντρες από τη Λύση, το χωριό του Πιτρακκή (επαρχία Αμμοχώστου).

13. Παρτία: παρτίδα· εδώ μουσικό μέρος, «part».

14. Βουρητός: τρεχάτος.

[Που τα] κυπριακά[15] [που έπαιζα] μόνον εν μου αρέσκαν οι γυναικείοι οι καρτζιλαμάες που έξερα, εν μου ᾽πολλοαρέσκασιν τζ᾽ αρέσκαν μου τζείνοι του Αρτέμη του Αρτανίτη, τούτου. Τζ᾽ επήα κοντά του τζ᾽ έγραψεν μου τον πρώτον, δεύτερον, τρίτον, τέταρτον τζ᾽ έναν ζεϊπέκκικον... Πέντε σελίνια το έναν που τα ᾽γραφεν, με την μουσικήν δηλαδή [ενν. σημειογραφία], γραμμένα. Ε, το τσιφτέττελλιν [sic][16] ήταν λλίον μεγάλον τζ᾽ επήρεν μας εννιά, φαίνεσται μου, επήρεν μας εννιά σελίνια.

[Ακούω] οποιονδήποτε [να παίζει]. Εγιώνι εν τζαι λαλώ ο Μιχάλης, λόγου χάριν, εν παίζει, ίνταμπου ᾽ννα τον ακούσω. Όι, ακούω τους ούλλους εώ, τζαι παρακατινούς, τζαι πιάννω, κλέφτω που λλόου τους εώ... Επήα στην Λεμεσόν να κάμω ᾽ναν γάμον μιαν φοράν, άκουσα έναν θκιολάρην. Λαλώ ᾽ννα πά᾽ να τον ακούσω. Τζ᾽ έπιασα κάτι που λλόου του, που αλλάσσουμεν την νύφφην,[17] κάτι, για μιαν απάντησην, πο᾽ ᾽ν την έπαιζα. Λαλώ, έτο, μάνι-μάνι πιάννεις το. Έτσ᾽ έννεν ανάγκη να πεις, «Ε, μα τούτος εν παίζει, ίνταμπου ᾽ννα τον πιάσω τούτον, εν παίζει τίποτε». Όι, άκουσ᾽ τον τζαι μπορεί να πιάεις κάτι.

Που επήα τσιράκκιν, έκαμνα γάμους τζαι εν είχα λαουτάρην δικόν μου. Τζ᾽ έπιαννα που τούντους χωρκανούς, είσεν ορισμένους που ᾽παίζαν, εκάμναμεν τους γάμους. Όμως έθελα να κάμω λαουτάρην δικόν μου. Είσεν έναν χωρκανόν μου, ο Καλλής του Πίττα ο μακαρίτης, άρεσκεν μου, έπαιζεν, είσεν

15. Κυπριακά: τα εγχώρια μουσικά κομμάτια, σε αντιδιαστολή με τα «ευρωπαϊκά» (βλ. υποσ. 9 πιο πάνω).

16. Τσιφτέττελλιν: από τις τουρκικές λέξεις çifte και telli, κυριολεκτικά «διπλή χορδή» (λόγω του τρόπου παιξίματος). Εδώ ο Πιτρακκής αναφέρεται σε κυπριακό τσιφτετέλι/τσιφτέττελλιν, σε 2/4.

17. Το «άλλαμαν της νύφφης» είναι μέρος της τελετουργίας του παραδοσιακού κυπριακού γάμου, κατά το οποίο η νύφη «αλλάζει» τα ρούχα της και βάζει το νυφικό της. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

ρυθμόν. Είπουν του, «Γινίσκεσαι λαουτάρης μου»; Λαλεί μου, «Γινίσκουμαι, νναι».

Όμως, έρκετουν ο Τξιρτξιπής[18] τξειαμαί πο᾽ ᾽ν᾽ το κουρείον, ένας μιτσής τέλεια τούτος, με το κοντοπαντάλονον, έναν κοπελλούιν... Επαίξαμεν τξαι άρεσκεν μου ο ρυθμός του πολλά του Τξιρτξιπή. Λαλώ του «Ρε, εν έρκεσαι να [γινείς] λαουτάρης μου»; «Έρκουμαι», λαλεί, «μα τώρα να δω, να ρωτήσω τον τξύρην μου, να του το πω». Είπεν το του τξυρού του. «Που ᾽ννα μου γινείς λαουτάρης!», λαλεί του. Παναΐα μου. Λαλεί μου, «Έτσι τξ᾽ έτσι, ρε. Τξαι λαούτον εν έχω τξιέλα».[19] «Ε», λαλώ του, «να σου γοράσω λαούτον»· είχαμεν έναν χωρκανόν πο᾽ ᾽καμνεν λαούτα. Ο πατέρας του Παναγιώτη του Αναστασίου[20] έκαμνεν λαούτα πολλά ωραία. Λαλώ του, «Να σου πιάω έναν που τον Αναστάσην τξαι να το κόφκουμεν[21] που τους γάμους».

Έτσι τξ᾽ έγινεν. Εγόρασα του έναν λαούτον τξ᾽ εκόφκαμεν κάθε γάμον κάτι τι, να πούμεν, σιγά-σιγά εξοφλήθηκεν τξ᾽ εγίνην λαουτάρης ο Τξιρτξιπής. [Επαίξαμεν μαζίν] ώσπου τξ᾽ ήρταμεν δακάτω [ενν. στη Λάρνακα, μετά τον εκτοπισμό τους από τη Λύση το 1974].

---

18. Ο Χριστοφής Τζιρτζιπής (Τξιρτξιπής στη διάλεκτο· γ. 1932) είναι τραγουδιστής από τη Λύση (επαρχία Αμμοχώστου). Έγινε ευρέως γνωστός στο κυπριακό κοινό τις δεκαετίες 1960 και 1970, μέσω των συνθέσεων του επίσης συγχωριανού του Κωστή Κωστέα (1925–2021), ιδρυτή και μαέστρου του Συγκροτήματος Καλλιτεχνών Λύσης (γνωστού ως ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ.). Πολλά από τα τραγούδια που ερμήνευσε ο Τξιρτξιπής ήταν σε μουσική Κωστέα και στίχους του Κύπριου διαλεκτικού ποιητή – και επίσης Λυσιώτη – Παύλου Λιασίδη (1901–85). Μεταξύ αυτών ήταν και η μεγάλη του επιτυχία, «Κλαίω γρουσή μου» (1971). Εκτός από σόλο, ο Τξιρτξιπής τραγουδούσε επίσης με το γνωστό σύνολο «Τρίο ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ.» (βλ. εικ. 4).

19. Τξιέλα, τξιέλις, τξιόλας: κιόλας.

20. Άλλος συγχωριανός του Πιτρακκή, ο οποίος έπαιζε για χρόνια βιολί στην Κρατική (σήμερα Συμφωνική) Ορχήστρα Κύπρου (βλ. εικ. 31).

21. Να το κόφκουμεν: εννοεί να κόβει ένα μερίδιο, δόση.

Εκάμαμεν τξ᾽ ορχήστραν εμείς στο χωρκόν [γύρω στο ᾽64-᾽65]. Εκάμαμεν την ορχήστραν «Ελ Νιπικάτο». Δηλαδή τα ονόματα μας: Νίκος, Πιτρακκής, Καλλής, Ττοφής.[22] Νιπικάτο. Έφκαλα το εγιώ το όνομαν. Τξαι είπαμεν να ᾽ώκουν που πέντε λίρες, εν μου ᾽ώκαν τίποτε [γελά].[23] Θκιολίν, κιθάραν, ακκορτεόν τξαι τραμς. Το λαούτον ήταν για τους γάμους, για το στόλισμαν. Η ορχήστρα έπαιζεν την νύχταν, στον γάμον.[24]

Ε, επιάνναμεν. Άρεσκεν του τξυρού μου πολλά που ᾽πιάνναμεν ριάλια, τξαι του Ρουσή, του τξυρού του Τξιρτξιπή, άρεσκεν του τξαι τξείνου ύστερα που ᾽κάμναμεν γάμους τξ᾽ επιάνναμεν ριάλια, άρεσκεν του. Πριν, «Ίνταμπου ᾽ννα κάμεις το λαούτον;», ελάλεν του. Ύστερα που ᾽πιάνναμεν ριάλια, τξαι τξείνος [sic] άρεσκεν του.

Μα χαρκέσαι[25] εχορεύκαν τξαι πολλά εις την Λύσην; Εν εχορεύκαν. Εθώρεν ο Θεός,[26] εθυμώννουμουν κάποτε, εκατεβαίνναμεν με τον Τξιρτξιπήν τξ᾽ εχορεύκαμεν εμείς, εδιούσα-

22. Μέλη της ορχήστρας «Ελ Νιπικάτο» ήταν οι εξής: Νίκος Κυριάκου (ακορντεόν), Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής· βιολί), Καλλής Λεωνή (κιθάρα), Χριστοφής (Ττοφής) Τξιρτξιπής (ντραμς). Το ισπανικής έμπνευσης όνομα της ορχήστρας δείχνει ότι οι συγκεκριμένοι μουσικοί, έστω και αν είχαν ζήσει ολόκληρη τη ζωή τους σ᾽ ένα χωριό της Κύπρου, είχαν ήδη εκτεθεί στο διεθνές ρεπερτόριο που έφεραν μαζί τους το ραδιόφωνο και το γραμμόφωνο.

23. Εδώ ο Πιτρακκής αστειεύεται. Εννοεί ότι ζήτησε από τους συντρόφους του πέντε λίρες, λόγω του ότι είχε δώσει ο ίδιος το όνομα στην ορχήστρα τους.

24. Ο Πιτρακκής εδώ διαχωρίζει τα δύο «μέρη» του γάμου της δεκαετίας του 1960: το τελετουργικό, με το στόλισμα (ή «άλλαμαν») της νύφης και του γαμπρού, στο οποίο έπαιζαν μόνο το βιολί και το λαούτο, και τη διασκέδαση («την νύχταν»), όπου έπαιζε ολόκληρη η ορχήστρα. Βλ. και «Παρακμή».

25. Χαρκούμαι/θαρκούμαι: θαρρώ.

26. Εθώρεν ο Θεός: κυριολεκτικά, έβλεπε ο Θεός. Μεταφορικά, ο Πιτρακκής εννοεί ότι μέχρι και ο Θεός έχανε την υπομονή του.

μεν κανέναν γυρόν.[27] Επαίζαν οι άλλοι, εδιούσαμεν κανέναν γυρόν να πτέσουν μεράκκιν πέρκι χορέψει κανένας. Αφού εν εχορεύκασιν. Αντρέπετουν ο ένας τον άλλον, εν εχορεύκαν. Ξέρω ᾽γώ;

Πριν εν τζ᾽ επεϊντίζαν,[28] «Θκιολάρης, ίνταμπου ᾽ν᾽ ο θκιολάρης;», για λαουτάρης, εν τζ᾽ επεϊντίζαν τον κόσμον πρώτα. Τωρά εν᾽ που ᾽πτεσεν μεράκκιν τζ᾽ ούλλοι έννα γινούν θκιολάρνες τζαι λαουτάρνες· τωρά. Τζ᾽ έσει κάτι... πως εν᾽ θκιολάρης, να κάμει γάμους τωρά, να πιάννουν ριάλια. Μα τούτοι εν τζ᾽ έχουν μεράκκιν, ολάν,[29] είναι για τα ριάλια μόνον, μα όι, εγιώνι...

Επήα στο Palm Beach,[30] έπαιζα. Λοιπόν, λαλώ του μουσικού που ᾽τουν τζειμέσα, «Σάσ᾽ το νάκκον[31] τζ᾽ εν᾽ τρέπολ πολλά,[32] ρε, έννεν καλόν το θκιολίν». Λαλεί μου, «Ίντα ᾽ννα πιάεις περίτου, σιόρ,[33] αν εν᾽ καλόν;» Λαλώ του, «Ρε, μα ᾽ν τζ᾽ έρκουμαι δαμαί για τα ριάλια εγώ μόνον. Έρκουμαι δαμαί για να ευχαριστηθώ πρώτα εγώ τζ᾽ ύστερα ο κόσμος. Σάσ᾽ το», λαλώ του. Έσασεν το ύστερα. Θέλω να σου πω εν τζ᾽ εν᾽ μόνον τα ριάλια, αρέσκει σου να ευκαριστηθείς τζ᾽ ο ίδιος.

Μα οι τωρινοί εν᾽ σαν τους παλιούς; Οι παλιοί ήταν πιο καλοί. Οι τωρασινοί εν᾽ έτσι... κλασσικοί, έννεν, [με την] ψυχήν [sic] τους να παίξουν τζειαμαί. Ε, έσει, βρέθουνται τζαι καλοί. Εν έσει πολλούς, όμως, [οι] παραπάνω εν᾽ έτσι κλασ-

27. Διώ γυρόν: κάνω γύρο· εδώ εννοεί ότι χόρευαν οι ίδιοι, έκαναν ένα γύρο στην πίστα.

28. Εν τζ᾽ επεϊντίζαν: δεν [τον] υπολόγιζαν.

29. Ολάν: καλέ.

30. Palm Beach: ξενοδοχείο στη Λάρνακα, όπου ο Πιτρακκής έπαιζε βιολί στις λεγόμενες «παραδοσιακές βραδιές» που διοργανώνονταν για τους τουρίστες τη δεκαετία του 1990 και την πρώτη δεκαετία του 2000.

31. Σάσ᾽ το νάκκον: φτιάξ᾽ το λίγο.

32. Εν᾽ τρέπολ πολλά: εννοεί ότι έχει πολύ «treble», δηλαδή πολλές ψηλές συχνότητες.

33. Σιόρ: καλέ (κυριολεκτικά, «κύριε»).

σικοί, ξερόν το παίξιμον τους. Εν έσ̆ει γλυκάαν, ολάν, το παίξιμον τους. Ξέρω ᾽ώ;

Το θκιολίν [μου], έκαμα παραγγελίαν, μέσων [sic] του Δέλτα,[34] τ̆ξαι έφερα βιολίν Μάστερ, είχεν χειροποίητα βιολιά, που ᾽πταίνναν εκθέσεις. Ε, τ̆ξαι έφερνεν το ο Δέρτα [sic]. Τ̆ξαι έφερα έναν βιολίν που τ̆ξεικάτω, εκατόν δεκαπέντε λίρες. Μα εκατόν δεκαπέντε λίρες εγόραζες ποτούντο αυτοκίνητον, λαλ᾽ η κουβέντα. Τ̆ξ᾽ ελαλούσαν μες την Λύσην, «Μαύρος πελλάραν,[35] επήεν τ̆ξ᾽ εγόρασεν θκιολίν εκατόν δεκαπέντε λίρες!» Θθυμούμαι. Ενώ τα θκιολιά πεντέξι λίρες ήτουν.

Ίνταμπου ᾽γίνηκεν [ενν. το ᾽74]; Που την έννοιαν μου την ώραν που ᾽σ̆εν να ᾽φύουμεν [ενν. από το χωριό, λόγω της εισβολής] έβαλα το που πάνω που τ᾽ αρμάριν τ̆ξ᾽ είχα τ̆ξ᾽ έναν μιτσίν βιολίν για να μάθουν οι μιτσ̆ιοί,[36] τ̆ξ᾽ έβαλα το πίσω τούτον. Λαλώ αν ιμπούσιν, εν τ̆ξ᾽ έννα το δούσιν οι Τούρτξοι... Τ̆ξ᾽ εν το ᾽πιασα τ̆ξ᾽ έφηκα το τ̆ξειαμαί τ̆ξαι... ᾽χάθηκεν.

Ε, μα εν τ̆ξ᾽ έκοφτεν με[37] *ό,τι έθελεν να κάμει. Εγιώ είχα μαχαξίν τ̆ξ᾽ επούλουν ρούχα, είχα τα μωρά... Εδούλευκα εγιώ. Αλλά, άμαν νάειν*[38] *κάμουν κανέναν κρεβάτιν*[39] *ή γάμον, πρωίν-πρωίν έρκετουν ο Τ̆ξιρτ̆ξιπής, εσ̆όνωννα τους τα σελίνια τ̆ξειααμαί*[40] *– ούλον σελινούθκια ήτουν [ενν. τα πλουμίσματα]*

---

34. Δέλτα: εταιρεία που, μεταξύ άλλων, εισήγαγε μουσικά όργανα στην Κύπρο.

35. Μαύρος πελλάραν: είναι εντελώς τρελός (πελλάρα: τρέλα).

36. Μιτσ̆ιοί: οι μικροί· εδώ αναφέρεται στους δύο γιους του.

37. Εν τ̆ξ᾽ έκοφτεν με: δεν μ᾽ ένοιαζε.

38. Άμαν νάειν: όταν ήταν να.

39. [Να] κάμουν κρεβάτιν: όταν θα έπαιζαν για το ράψιμο του νυφικού κρεβατιού. Βλ. και «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

40. Εσ̆όνωννα τους τα σελίνια τ̆ξειααμαί: τους έριχνα τα σελίνια εκεί· με την έννοια του αδειάζω το δοχείο όπου βρίσκονταν τα κέρματα, χύνω τα κέρματα από μέσα.

– *τζ' εμοίραζεν τα, έπιαννεν τα μισά τζ' έφευκεν, εγιώ επήαιννα μες το μαχαζίν.*

Ήταν ωραία, ήταν καλά, επερνούσαμεν πολλά καλά. Έτο, εγελούσαμεν, αστειεύκαμεν, επερνούσαμεν πολλά καλά με τους μουσικούς.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΡΗΣ (ΠΙΤΡΑΚΚΗΣ)

Λύση, 1930–Δρομολαξιά, 2020

Σε πλαγιογράμματα η γυναίκα του, ΓΙΩΡΚΟΥ ΚΑΤΣΑΡΗ*, επίσης από τη Λύση*

ΜΕΡΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
Πού παίζατε μουσική;

Για έναν βιολάρη των μέσων του εικοστού αιώνα, τα βασικά μέρη εκτέλεσης μουσικής ήταν δύο: οι γάμοι – τόσο οι τελετουργίες πριν από τον γάμο, όσο και η διασκέδαση μετά τον γάμο – και τα πανηγύρια. Για τους Τουρκοκύπριους μουσικούς, πέραν αυτών των δύο υπήρχε και η τελετή της περιτομής, το λεγόμενο «σουννέττιν».

Μέχρι τα μέσα του εικοστού αιώνα, στα κυπριακά χωριά ο γάμος μπορούσε να διαρκέσει από τρεις μέχρι πέντε μέρες. Κάποτε, στις τρεις ή πέντε αυτές μέρες προστίθετο και ο αντίγαμος, ο οποίος γινόταν ακριβώς μια βδομάδα μετά τον γάμο – την αμέσως επόμενη Κυριακή δηλαδή. Ορισμένες φορές, και δεδομένου ότι ο γάμος συνήθως γινόταν στο χωριό της νύφης, ο αντίγαμος μπορούσε να γίνει στο χωριό του γαμπρού.

Οι τελετουργίες που συνόδευαν οι μουσικοί ήταν πολλές και μπορούσαν να έχουν τοπικές διαφορές. Όπου γίνονταν όλες οι τελετουργίες, αυτές συνήθως περιλάμβαναν το ρέσι (αναλόγως γεωγραφικής περιοχής· αυτό δεν γινόταν παντού), το πλύσιμο των μαλλιών για να ραφτεί το γαμήλιο κρεβάτι, το ράψιμο του νυφικού κρεβατιού, το άλλαμαν (στόλισμα) της νύφης και του γαμπρού, «τα τραπέξια του γάμου» (δηλαδή το γλέντι) και τις διασκεδάσεις – με διαφο-

ρετικό εδεσματολόγιο κάθε φορά – της Δευτέρας και της Τρίτης του γάμου.[1]

Εκτός από τους γάμους, οι περισσότεροι μουσικοί που συναντούμε στο βιβλίο αναφέρονται επίσης σε πανηγύρια. Τα τελευταία, μάλιστα, φαίνεται να τα ανακαλούν με περισσή νοσταλγία, πιθανόν επειδή τα πανηγύρια, όπως οι ίδιοι τα είχαν γνωρίσει, χάθηκαν από τη ζωή τους πολύ πριν από τους γάμους. Στα πανηγύρια οι μουσικοί έπαιζαν σε καφενεία, είτε υπάρχοντα (π.χ. τα καφενεία που ήταν κοντά στην εκκλησία του χωριού) είτε, σε περιπτώσεις που οι εκκλησίες/το μοναστήρι/το ξωκλήσι ήταν μακριά από το κέντρο του χωριού, σε αυτοσχέδια καφενεία, τις λεγόμενες «καλύφες», που στήνονταν συνήθως κάτω από τερατσιές, δηλαδή χαρουπιές. Οι βιολάρηδες αναφέρονται σε διάφορα πανηγύρια στις αφηγήσεις τους· κανένα, όμως, δεν ξεχωρίζει τόσο, όσο αυτό της Παναγίας της Ιαματικής (Ιαματιτζής ή Αματιτζής), στο χωριό Αρακαπάς της επαρχίας Λεμεσού.[2] Όλοι οι βιολάρηδες που δρούσαν στις επαρχίες Λεμεσού, Πάφου, αλλά και Λευκωσίας φαίνεται να είχαν παίξει κάποια στιγμή στο περίφημο αυτό πανηγύρι, όπου μαζεύονταν, εκτός από μουσικούς, και ξακουστοί χορευτές. Όσο μεγαλύτερο το πανηγύρι, τόσο περισσότερα και τα πλουμίσματα, τα φιλοδωρήματα, δηλαδή, των βιολάρηδων από τους παρισταμένους. Ιδωμένο από αυτή τη σκοπιά, είναι τότε λογικό τα μεγάλα πανηγύρια της Ιαματικής, αλλά και αυτό του Αποστόλου Ανδρέα στην Καρπασία, να προσέλκυαν τους περισσότερους βιολάρηδες.

---

1. Βλ. και «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

2. Αυτό οφείλεται βέβαια και στην καταγωγή των βιολάρηδων του βιβλίου. Μουσικοί των επαρχιών Αμμοχώστου και Λάρνακας, για παράδειγμα, που εδώ υποεκπροσωπούνται λόγω εκδημίας, ήταν πιθανότερο να παίξουν στο μοναστήρι του Αποστόλου Ανδρέα στην Καρπασία ή στο πανηγύρι του Κατακλυσμού (του Αγίου Πνεύματος) στη Λάρνακα ή στο Βαρώσι, παρά στο πανηγύρι της Ιαματικής.

Όπως έχει αναφερθεί και αλλού,[3] στις πόλεις υπήρχαν καφενεία μουσικών, στα οποία οι ενδιαφερόμενοι μπορούσαν να «κλείσουν» μουσικούς για ένα γάμο ή μια διασκέδαση. Σε δύο αφηγήσεις – αυτήν του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού και αυτήν του Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί – προκύπτει επίσης μια πληροφορία που αφορά μεσάζοντα, ο οποίος έβρισκε γάμους και μετά έψαχνε να βρει μουσικούς. «Μετά που εξεκινήσαν οι ορχήστρες», λέει ο Πολωνός αναφερόμενος στις αρχές της δεκαετίας του 1960, «έπαιρνεν μας ένας, ο Ολύμπιος ο Εφραίμης. Τζείνος ήταν μεσίτης τζ' έστελλεν μας [ενν. σε γάμους]». «Είπεν μου ο Εφραίμης μιαν φοράν να με πάρει [σε ελληνοκυπριακό γάμο], αμμά 'ν επήα», θυμάται ο Κεμανετζί για την ίδια περίπου περίοδο. Οι μεσίτες, μεσάζοντες ή «ατζέντηδες», όπως θα λέγαμε σήμερα, αναλάμβαναν να βρουν μουσικούς, παίρνοντας ως αντάλλαγμα ένα μερίδιο από την πληρωμή τους.

Οι διασκεδάσεις σε γάμους και πανηγύρια ήταν, στην περίοδο που μας απασχολεί εδώ, ως επί το πλείστον χωριστές για άντρες και γυναίκες (βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα»). Άντρες και γυναίκες δεν χόρευαν απλά χωριστά, σε ξευγάρια αντρών ή γυναικών, αλλά χόρευαν σε διαφορετικές ώρες ή μέρες. Ο Βυρωνής Γεωργίου μάς λέει ότι αφού χόρευαν οι άντρες στο πανηγύρι, πολλές φορές αυτοί που είχαν τη δυνατότητα προσκαλούσαν τους μουσικούς στα σπίτια τους, «να παίξουμεν φκιολίν, να 'ρτουν οι γεναίτζες να χορέψουν». Όσο για τον γάμο, όπως θυμάται ο Γιαννής Ζαβρός, «η μέρα που 'χορεύκαν οι γυναίκες ήταν η Δευτέρα».[4] Τόσο, μάλιστα, αυστηρός ήταν ο διαχωρισμός των ημερών κατά τις οποίες χόρευαν άντρες και γυναίκες, που ο γαμπρός – ο μόνος άντρας που δικαιούνταν να χορέψει τη Δευτέρα του γάμου, αφού τότε παιζόταν

3. Βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος».
4. Βλ. και Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 32.

«ο χορός του αντροῦνου» – ήταν υποχρεωμένος να χορέψει «γυναικείους [χορούς] με την νύφφην».

Στα αστικά κέντρα, εκτός από τους γάμους και τα πανηγύρια, υπήρχαν επίσης τα θέατρα, τα κέντρα διασκεδάσεως, τα λεγόμενα «κα[μ]παρέ» (τότε είδος κέντρων διασκεδάσεως με μουσική και χορό), αλλά και τα «καφέ αμάν» και τα «καφέ σαντάν». Όπως έχει ήδη συζητηθεί στην Εισαγωγή του βιβλίου, μόνο ένας βιολάρης, ο Στέλιος Παπαδόπουλος, μου ανέφερε τα καφέ αμάν ονομαστικά, αφού φαίνεται ότι οι χώροι αυτοί ήταν συνυφασμένοι με τη μουσική στα αστικά κέντρα.[5] Όπως διαφαίνεται, οι μουσικοί που έπαιζαν στα κέντρα διασκεδάσεως, τα θέατρα και τα καφέ δεν ήταν οι βιολάρηδες των χωριών, αλλά αστοί μουσικοί, όπως το Γιαννούδι.

5. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα μέρη εκτέλεσης μουσικής στις πόλεις της Κύπρου, βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος».



ΕΙΚΟΝΑ 5: *Ο Στέλιος Παπαδόπουλος στον κήπο του σπιτιού του.*

© Νικολέττα Δημητρίου, Κλήρου, 3 Απριλίου 2006.

Στέλιος Παπαδόπουλος

[Ήμουν στο] δημοτικόν του Ασκά,[1] έχτην τάξην. Ο πατέρας μου επήεν στον δάσκαλον τζαι λαλεί του, «Να μεν τον έχω να γυρίζει, άφησ᾽ τον ακόμα έναν χρόνον έχτην τάξην». Και έμεινα ακόμα έναν. Ετέλειωσεν. Από τζει τζαι πέρα με επήραν εις τον Αγρόν,[2] στην Ανωτέραν Σχολήν του Αγρού. Έκαμα τρία χρόνια μόνον, εσταμάτησα, επειδή που τον Ασκάν έπρεπεν να φκω τζείν᾽ τους δρόμους ούλους, την Παπούτσαν,[3] τζαι να πάω στον Αγρόν περπατητός, ορισμένες φορές, για να πάρω ή τρόφιμα ή λεφτά από εκεί. Ήρτα σπίτιν. Δηλαδή, να πω, η αλήθκεια, λλίγον το ξύλον μ᾽ έλειπεν, γιατί να φύω που το σχολείον. Η μάνα μου λαλεί μου, «Καλάν, γιε μου, τωρά ᾽φυες που το σχολείον, τι θέλεις να κάμεις;» Λαλώ της, «Θέλω να πάω να μάθω βιολίν». Εχάρηκεν η μάνα μου, διότι ο παπάς της, ο παππούς μου, έπαιζεν βιολίν. [Ήταν ο] Χατζηκυπριανός Μιχαήλ. Επήρεν με κοντά του, λαλεί του, «Δώσ᾽ το φκιολίν του μιτσή να πά᾽ να μάθει τζαι πάλε εν᾽ δικόν σου». Ξανα-

1. Ασκάς: το χωριό του Παπαδόπουλου, στην επαρχία Λευκωσίας.

2. Αγρός: ορεινή κοινότητα της επαρχίας Λεμεσού, σε απόσταση 17 περίπου χιλιομέτρων από τον Ασκά.

3. Παπούτσα: μία από τις κορυφές της οροσειράς του Τροόδους, σε υψόμετρο 1554 μέτρων.

ρωτά με: «Θέλεις να μάθεις;» «Νναι, παππού.» «Πιάσ᾽ το τζ᾽ έγλεπε το.»[4]

[Επήα να μάθω βιολίν] στην Κοτσινοτριμιθκιάν,[5] στον Χρυσαθθήν.[6] Εμείνισκα σπίτιν του. Θα έκαμα καμιάν εβδομάδαν. Ελάλεν μου, «Πάτα τζείνον το δαχτύλιν το ντο, πάτα τζείνον εν᾽ το ρε». Μιαν εβδομάδαν δεν εξεχώρισα τίποτε, τι έθελεν να μου πει. Γιατί εν εμπορούσεν να με βάλει, να με διδάξει στο βιολίν. Έφυα, ήρτα πίσω στον Ασκάν. Ο πατέρας μου εργάζετουν τότε σε κέντρα [διασκεδάσεως], ήταν σερβιτόροι, ήταν κάτι τέθκοιον, και ήταν γνωστοί με το Γιαννούδιν. Επήρεν με μιαν ημέραν στο Κέντρον Χατζησάββα,[7] Λευκωσίαν, το Γιαννούδιν έπαιζεν μουσικήν τζειμέσα. Επήεν, λαλεί του [ο πατέρας μου], «Μάστρε-Γιαννή, έφερα σου τον τζ᾽ ό,τι θέλεις κάμε τον» – όπως το λέω.

Επήρεν με το Γιαννούδιν σπίτιν του. Εμείνισκα σπίτιν του. Και ήβρα άλλους, άλλους συμμαθητές, αλλά, να πω την αλήθκειαν, ήμουν που τους καλλύττερους τους. [Κ]ανέναν τρίμηνον ήμουν σπίτιν του. Μετά εμπήκα σ᾽ έναν άλλον σπίτιν που είσεν μικρά δωμάτια, στον Άην Αντώνην,[8] στην Λευκωσίαν. Τζ᾽ έπια τζ᾽ εγώ έναν στρώμαν με τρεις-τέσσερις τζ᾽ εμείνισκα.

[Τα μαθήματα εγίνουνταν] καθ᾽ ημέρα. [Το κάθε μάθημαν]

---

4. Έγλεπε το: πρόσεχέ το.

5. Κοκκινοτριμιθιά (Κοτσινοτριμιθκιά στη διάλεκτο): χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

6. Χρυσαθθής: ο Χρυσανθής (Χρυσαθθής) Παρασκευά (1900–98), βιολάρης από το χωριό Κοκκινοτριμιθιά, επαρχία Λευκωσίας.

7. Κέντρον Χατζησάββα (γνωστό και ως «Καφενείο Χατζησάββα»): παλιό, ξακουστό καφενείο ακριβώς έξω από τα τείχη της Λευκωσίας, στα νοτιοδυτικά του προμαχώνα Νταβίλα, σε μικρή απόσταση από τη σημερινή Πλατεία Ελευθερίας. Το Κέντρον Χατζησάββα άνοιξε γύρω στα τέλη του 19ου αιώνα ο Κυπρής Χατζησάββας (1862–1952), από τον οποίο πήρε το όνομά του.

8. Εδώ ο Παπαδόπουλος μάλλον εννοεί τα δωμάτια που νοίκιαζε η εκκλησία του Αγίου Αντωνίου, δίπλα από τον ομώνυμο ναό στην εντός των τειχών Λευκωσία (οι λεγόμενοι «νοτάδες του Αγίου Αντωνίου»).

εμπορούσεν να πάει τξαι μιαν ώραν, μέχρι σημείου που να καταλάβει το Γιαννούδιν ότι παίζομεν σωστά. Είχεν περιπτώσεις που είξεν τξ' άλλους κοντά, αλλά πάντα εδούλευκεν το δοξάριν πάνω στα ξέρκα,[9] ήταν αυστηρός όταν ήταν λάθη [sic] οι νότες.

Θα έκαμα εννιά με δέκα μήνες στο Γιαννούδιν. Μίαν ημέραν λαλεί μου, «Θα πάεις με τον λαουτάρην μου, τον Μαυροφίλιππον,[10] θα πάεις στην Αθηένουν[11] να κάμετ' έναν γάμον» – η πρώτη φορά [ενν. που θα έπαιζε σε γάμο]. Εξεκινήσαμεν. Επήαμεν Αθηένου. Εκάμαμεν τον γάμον, επαίξαμεν. Ήρταμεν πίσω, λαλεί του Γιαννουθκιού [ο Μαυροφίλιππος], «Μάστρε-Γιαννή, ο μαθητής σου έφκαλεν σε ασπροπρόσωπον». Διότι είχα πρόγραμμαν, είχα τα δεφτέρκα μου, ο,τιδήποτε. Ε, εφτάσαμεν μέχρι εκεί.

Οι νότες, το πεντάγραμμον, [ο δάσκαλος εξεκίναν] που τξειαμαί. Πέντε γραμμές, το πεντάγραμμον. Εξεκινούσεν. Μι, σολ, σι, ρε, φα, πάνω στες γραμμές. Μέσα στα διαστήματα φα, λα, ντο, μι, τα διαστήματα. Τξ' από εκεί εξεκινούσεν. Ντο, ντο ψηλόν, ρε, ρε ψηλόν και έβαζεν μιαν κλίμακαν, ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι, ντο. Αλλά εν εμπορούσεν ο αρχάριος να κάμει την κλίμακαν ολόκληρην, διότι ήταν η αρχή. Εξεχώριζεν μόνον τες νότες πάνω στο πεντάγραμμον. Μέχρι που επιντώννουντον νότες,[12] που εμπορούσεν να προχωρήσει πλέον.

Το Γιαννούδιν εκάθετουν – όταν έθελεν να γράψει έναν

9. Ο Παπαδόπουλος πιθανόν να εννοεί ότι το Γιαννούδι τους χτυπούσε με το δοξάρι όταν έκαναν λάθος. Βλ. και την αφήγηση του Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη, επίσης μαθητή του Γιαννουθκιού.

10. Ο Γιώργος Μαυροφίλιππος (1878–1976) ήταν γνωστός λαουτάρης της Λευκωσίας, καθώς επίσης και ιδιοκτήτης καφενείου στο οποίο σύχναζαν μουσικοί (βλ. και Εισαγωγή, «Πρώτος»).

11. Αθηένου (παλαιότερα Αθηαίνου): κοινότητα της επαρχίας Λάρνακας.

12. Πιντώννω/πιντώννουμαι: ενώνω/ενώνομαι. «Μέχρι που επιντώννουντον νότες»: «μέχρι που ενώνονταν οι νότες», δηλαδή ξεκινούσαν πια να κάνουν νόημα, όταν ο μαθητής τις έβλεπε μαζί, ως συνέχεια.

τραγούδιν, να γράψει μουσικήν [ενν. σημειογραφία] ενός τραγουδιού – πάνω στο τραπέζιν του με την πέννα, στο βιβλίον, τξ᾽ εμάξετουν,[13] εσφύραν. Ντο, ρε, μι, φα... Τξ᾽ έγραφεν δίχως να βλέπει κάπου, έτσι τα έγραφεν.

Το Γιαννούδιν, η οικογένεια του, ήταν μουσικοί ούλλοι. Οι κόρες, τα παιθκιά, ο γιος. Τούτοι επαίζαν στα λεγόμενα κκαφέ [sic] αμάν. Τούντο πράμαν εν ιξέρω πώς να το περιγράψω, αλλά ήταν ορχήστρες οι οποίες εμπαίνναν οπουδήποτε. Έτσι ελέγουντον. Ήταν τα κέντρα. Τα διάφορα κέντρα που ᾽πήαιννεν ο κόσμος, επαίζαν τούτοι. Φαντάζομαι [επαίζαν] ποτξείνα που μας εδιδάσκαν εμάς τξαι κάτι δικά τους, διαφορετικά πράματα, εν μπορώ να ξέρω τι...[14]

Στο παλιόν δημαρχείον Λευκωσίας ήταν το θέατρον... πώς το λέμεν; Το κυκλικόν, [με] τα παρκόνια[15] που πάνω. Πώς το λέμεν; Εξεχάσαμεν το, έφυεν μας.[16] Εκάθετουν η ορχήστρα ψηλά, μέσα [σε] έναν πατάριν, ο κόσμος κάτω, η πίστα, τξαι έβαλλεν με δίπλα του το Γιαννούδιν για να παίξω ορισμένα πραματούθκια, δίπλα του, μέσα στο θέατρον. Άλλα πράματα εν έτυχεν να πάω μαζίν τους ή να δω. [Επαίζαμεν την] «Μισιρλού». Τραγούδια. Ελληνικά τραγούδια περισσότερον, αυ-

13. Μάχουμαι: μάχομαι, προσπαθώ. Εδώ: ασχολούμαι με κάτι· στην προκειμένη περίπτωση, το Γιαννούδι σφύριζε ενώ έγραφε.

14. Ανάμεσα στις παρτιτούρες του Γιαννουθκιού που επιβιώνουν μπορεί κανείς να δει κομμάτια φοξ τροτ, ρούμπας, one-step, swing, αλλά και τραγούδια του κινηματογράφου. Ευχαριστώ τον Ανδρέα Θεοχαρίδη, εγγονό του Γιαννουθκιού, που είχε την καλοσύνη να μου δείξει τις παρτιτούρες του παππού του. Για την «οικογενειακή ορχήστρα» του Γιαννουθκιού, βλ. εικ. 21.

15. Παρκόνια: τα μπαλκόνια.

16. Σε διευκρινιστική ερώτηση που ακολούθησε, ο Παπαδόπουλος είπε ότι δεν αναφερόταν στο Θέατρο Παπαδοπούλου, γνωστό θέατρο της πρωτεύουσας που άνοιξε το 1899 και κατεδαφίστηκε το 1968. Άλλα θέατρα/κινηματογράφοι της εποχής εκείνης στη Λευκωσία ήταν το Μαγικό Παλάτι (1926) και τα μεταπολεμικά Λουκούδι, Παλλάς και Ρόγιαλ. Βλ. Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, χ.ό., Λευκωσία 2005, τόμος Α΄, σ. 328· τόμος Β΄, σ. 320.

τά. Αν κοιτάξεις δίπλα [αναφέρεται σε ένα διπλανό δωμάτιο/αποθήκη], είναι όλον νότες τζείν᾽ το σπίτιν, όλον νότες. Ε... Πού να τ᾽ αθθυμηθούμεν;

[Ένας βιολάρης έπρεπεν να μάθει] ζεϊπέκκικα, συρτούς, καλαματιανά, καρτζιλαμάδες, γυναικείους, τα τραγούδια του γάμου, τα εμβατήρια που ᾽παίρναν αντρόυνα στην εκκλησίαν... Ε, εχρειάζουντον αρκετά πράματα όσον αφορούσεν τον γάμον. Εν εμπορούσεν να μεν υπάρχουν ευρωπαϊκά, να μεν υπάρχουν ταγκό, να μεν υπάρχουν βαλς, τότε ήταν οι σάμπες, ήταν αρκετά πράματα.

Συνήθως, εχτός από τους γάμους, ήταν τα πανηγύρια, τα παναΰρκα. Παράδειγμαν, το παναΰριν του Αρακαπά.[17] Όταν επήαιννα στον Αρακαπάν εγώ, με τον λαουτάρην μου, παλιά ήταν οι τερατσιές.[18] Οι τερατσιές πόξω που την εκκλησιάν, κάθε τερατσιά είσεν τζαι φκιολάρην, που κάτω που τες τερατσιές, τζ᾽ εχόρευκεν ο κόσμος. Εγώ είχα καφενείον, [σ]το οποίον πάντοτε επήαιννα να παίξω. Να πω την αλήθκειαν, να είμαι ειλικρινής, Λευκαρίτες με τ᾽ όνομαν «Λαστιχένιοι»,[19] το παράνομον [sic],[20] αρωτούσαν πού εν᾽ που παίζει το Ασκώτικον.[21] Έρκουντον κοντά μου τζ᾽ εχορεύκασιν. Ο λόγος, εγώ δεν έπαιζα έναν συρτόν επιπόλαια. Εθώρουν τον χορευτήν,

17. Αρακαπάς: χωριό της επαρχίας Λεμεσού, στο οποίο γίνεται μέχρι σήμερα μεγάλο πανηγύρι στις 8 Σεπτεμβρίου. Σε παλαιότερα χρόνια, στο πανηγύρι μαζεύονταν πολλοί χορευτές και μουσικοί, που έπαιζαν και χόρευαν στις λεγόμενες «καλύφες» (αυτοσχέδια μέρη διασκέδασης) που έστηναν οι καφετζήδες στον περίγυρο της εκκλησίας. Βλ. και την αφήγηση του Βυρωνή Γεωργίου πιο πάνω.

18. Τερατσιά: η χαρουπιά.

19. Βλ. και την αφήγηση του Βυρωνή Γεωργίου πιο πάνω. Οι «Λαστιχένιοι» ή «Λαστιχένοι» ήταν γνωστοί χορευτές από τα Λεύκαρα.

20. Παράνομον: εδώ ο Παπαδόπουλος εννοεί το «παράνομαν», δηλαδή το παρατσούκλι τους.

21. Το Ασκώτικον: το παιδί από τον Ασκά, το χωριό του Παπαδόπουλου.

εθώρουν τον χορευτήν εις το ττακ,[22] πάντοτε ακολούθουν τον χορευτήν, στο βήμαν του, για να παίξω. Τξ᾽ έτσι είναι τξείνον το οποίον ετράβαν τους καλούς χορευτές.

Κανονικά [ένας καλός φκιολάρης] έπρεπεν να είναι σωστός εις το παίξιμον του. Ε, όταν παίζεις τξαι ακούεις νότες λανθασμένες, τότε εν γίνεται. Πρέπει να ᾽ναι σωστός.

Ό,τι πιάσωμεν που το πλούμισμαν. Τξαι κανένας κάποτε που έμπαιννεν έτσι νάκκον στο κκέφιν, να φκει να χορέψει, να κάμει, κανέναν πεντοσέλινον, ππου [ενν. φτύνει και κολλά], πά᾽ στο μέτωπον.

Παρά άλλους συνομίληκους μου οι οποίοι πιθανόν να μεν είχαν με[23] δουλειάν, ή εγυρίζαν ποτξεί-ποδά,[24] για μέναν ήταν σεβαστά τξείνα [τα λεφτά που έπιαννα], έστω τξαι τξείνα τα λλίγα, τα γρόσια ή μπακκίρες, οι οποίες υπάρχουν – κάπου υπάρχει δαμαί έναν κουτίν από γρόσια. Για μέναν ήταν ζήση, ήταν ζήση εμέναν.

[Εχτός που φκιολάρης ήμουν επίσης] οδηγός, σωφέρης. Εδούλεψα αυτοκίνητον[25] που την Κλήρου[26] μες τον Αμίαντον.[27] Ξέρεις, υπάρχουν τα τρακτέρ, τξ᾽ εγεμώνναν μου την κάσαν[28] χώματα, πέτρες, τξ᾽ ετράβουν έτσι πισινήν[29] τξ᾽ εσο-

22. Ττακ: ηχομιμητική λέξη· εδώ το «ττακ» αναφέρεται στο χτύπημα του ποδιού του χορευτή.

23. Με: εδώ, με την έννοια του «ούτε».

24. Ποτξεί-ποδά: από δω κι από κει.

25. Εδούλεψα αυτοκίνητον: εννοεί ότι ήταν οδηγός λεωφορείου και φορτηγού· εδώ αναφέρεται στο φορτηγό.

26. Κλήρου: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, όπου ο Παπαδόπουλος ζει από τότε που παντρεύτηκε.

27. Αμίαντος: τοποθεσία – και μετέπειτα χωριό – της επαρχίας Λεμεσού, στην οροσειρά Τροόδους, όπου λειτούργησε μεταλλείο εξόρυξης αμιάντου από το 1904 μέχρι το 1988.

28. Κάσα: η κάσα του φορτηγού.

29. Πισινή: η όπισθεν.

νώνναμεν τα[30] για να φτάσουν να πιάουν, να ’βρουν αμίαντον. Τξ’ εδούλεψα ὄωφέρης πολλά χρόνια, πάρα πολλά χρόνια. [Τξαι άμα ήταν οι γάμοι τξαι τα παναΰρκα] εσταμάτουν. Διότι έπιαννα περισσότερα [σαν φκιολάρης] απ’ όσα με [sic] τον οδηγόν [ενν. ως οδηγός].

Που κάτω που το παλιόν αεροδρόμιον[31] [ήταν] μια τεράστια αποθήκη, το οποίον ήταν νυχτερινόν κέντρον κι επήαινν̈εν [sic] οι καλοί-καλοί, δηλαδή οι ππαραλλήδες.[32] Εμέναν εκαλέσαν με. Εκαλέσαν με να πάω να παίζω βιολίν τες νύχτες. Επήαννα η ώρα εννιά την νύχταν τξ’ έφευκα η ώρα θκυο το πρωίν. Και τι ήταν; Το αναλόγιον μου, τα τετράδια μου και έπαιζα συνέχειαν [sic], από τραγούδιν σε τραγούδιν, τραγούδιν σε τραγούδιν, τξαι άκουεν ο κόσμος τξαι ορισμένοι εσηκώννουντον να χορέψουν. Και ευρωπαϊκά τξαι κυπριακά. Από εκεί τξαι πέρα έφτασα στο κέντρον του Κεραυνού,[33] το κέντρον «Αθήνα», τξειαμαί ήβραμεν άτομα, εφιλέψαμεν με άτομα, εκάμαμεν το χορευτικόν συγκρότημαν, το μουσικόν συγκρότημαν Blue Diamond και ήμαστεν αρμόνιον, τραμς, κιθάραν, μπουζούκκιν, βιολίν. Πέντε άτομα. Τξ’ από τξει εξεκινήσαμεν ορχηστρικά πλέον.

30. Εδονώνναμεν τα: τα ρίχναμε κάτω, τα ξεφορτώναμε.

31. Εδώ ο Παπαδόπουλος αναφέρεται στο αεροδρόμιο Λευκωσίας, το οποίο βομβαρδίστηκε σε μεγάλο βαθμό κατά τη διάρκεια της τουρκικής εισβολής το 1974. Το 1975 ένα νέο αεροδρόμιο λειτούργησε στη Λάρνακα. Από την υπογραφή της συμφωνίας κατάπαυσης του πυρός τον Αύγουστο του 1974, το αεροδρόμιο Λευκωσίας βρίσκεται εντός της ελεγχόμενης από τα Ηνωμένα Έθνη νεκρής ζώνης, που χωρίζει τις δύο πλευρές της Κύπρου.

32. Ππαραλλήδες: οι λεφτάδες.

33. Στο κέντρον του Κεραυνού: ο Κυριάκος Κεραυνός (1927–92) ήταν γνωστός μουσικός, ιδιοκτήτης νυχτερινού κέντρου, καταστήματος δίσκων και, αργότερα, τοπικής εταιρείας παραγωγής δίσκων (Keravnophone Records) στη Λευκωσία. Ο Κεραυνός διατηρούσε επίσης δική του, ομώνυμη ορχήστρα, ορισμένες ηχογραφήσεις της οποίας επιβιώνουν. Βλ. σχετικά Mike Hajimichael, «Keravnophone Records: In pursuit of the Cypriot groove», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, σσ. 175–87.

[Μιαν φοράν] εξεκίνησα που τον Ασκάν περπατητός, ήρτα στο Παλαιχώριν[34] περπατητός, έπιασα τον λαουτάρην μου, Αντρέας Νεοκλή, τζαι τζείνος στην ηλικίαν μου, μάλλον πιο μικρός λλίγον, τζαι εξεκινήσαμεν περπατητοί, επήαμεν Συκόπετραν.[35] Που τζειαμαί, περπατητοί, εκατεβήκαμεν εις τον Αρακαπάν. Επήαμεν σε γάμον. Εβάλαν μας έναν τραπέζιν, θκυο καρέκλες, εφκήκαμεν πάνω, επαίζαμεν, παίξε τζαι να παίξεις, ο κόσμος να χορέψει, να κάμει... Σε μίαν περίπτωσην, έρχεται ένας, έτσι κρυφά τζαι λαλεί μου, «Θα τες φάεις πρώτα εσού τζαι μετά ο λαουτάρης σου». Λαλώ τζ᾽ εγώ μα ᾽ντα-μπου ᾽καμα – τζ᾽ ήμουν τζαι μιτσής[36] τότε. Το λοιπόν, επαίζαμεν, επαίζαμεν... Κατεβάζει με κάτω που το τραπέζιν, λαλεί μου, «Έλα τζαι θέλω σε». Φκάλλει με έτσι λλίον έξω τζαι ξαναλαλεί μου, «Θα τες φάεις πρώτα εσού τζ᾽ ύστερα ο λαουτάρης». Λαλώ του, «Μα ᾽νταμπου καμα»; Λαλεί μου, «Ξέρεις ίνταμπου ᾽καμες. Ξέρεις.» Το λοιπόν... Παίξε τζαι να παίξεις, εχόρευκεν ο κόσμος, στην τρίτην φοράν που μου είπεν, εκατέβηκα μόνος μου που το τραπέζιν, επήα τζαι λαλώ του, «Πε μου ίνταμπου θέλεις». «Πε του λαουτάρη σου», λαλεί μου, «να μεν μιτσοκαμμά[37] των γεναικών τζ᾽ έννα τες φάεις πρώτα εσού τζ᾽ ύστερα ο λαουτάρης».

Επέρασεν λλίη ώρα τζ᾽ εν τζ᾽ έφκηκα να κάτσω στην καρέκλαν που ᾽ν᾽ ψηλά. Έκατσα έτσι λλίον μακριά τζ᾽ εθώρουν τον λαουτάρην. Θωρώ τον, πράγματι, εμιτσοκάμμαν τα μμάθκια του. Τζείνον ήταν – πώς να το πω; Ήταν κακόν σύστημαν [ενν. τικ]... Σε μιαν περίπτωσην επήρα το θάρρος. Λαλώ του [αυτού που τον είχε απειλήσει με ξύλο], «Έλα δα να σου πω. Κάτσε τζειαμαί». Έβαλα τον δίπλα μαζίν μου, λαλώ του, «Κοίτα-

34. Παλαιχώρι: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.
35. Συκόπετρα: χωριό της επαρχίας Λεμεσού.
36. Μιτσής: μικρός.
37. Μιτσοκαμμά: κλείνει το μάτι.

ξε τον λαουτάρην, μιτσοκαμμά καμιάς; Φακκούν τα μμάθκια του». «Θκιάολε», λαλεί μου, «ήταν να τες φάτε άδικα».

[Άλλην φοράν] μες το Παλαιχώριν, εξημερωθήκαμεν εις τον γάμον, εβάλλαν μες το κρασίν ποτούντον ύψον,[38] εβάλλαν για να μεν ιξινίζει, τζαι άμαν ετέλειωσεν ο γάμος εβάλαν μας κάτι να φαν οι μαστόροι, ξέρεις, μεζεδάκια... Το λοιπόν, που τζειαμαί εξεκινήσαμεν να πάμεν εις τον Ασκάν τζ' αθθυμήθηκα που είπαν ότι μεσάνυχτα έσ̆ει σατανάδες. Τζαι που το Παλαιχώριν να φτάσωμεν εις τον Ασκάν περπατητοί, νύχταν-νύχταν, θεοσκότεινα, άκουσα μιαν περίπτωσην σ' έναν αρκάτζιν[39] έναν, μιαν φωνήν, «Ουουου», τζειμέσα τζει. Α, Παναΐα μου, κάτι έσ̆ει σατανάδες δαμέσα. Να στραφούμεν πίσω, να πάμεν Παλαιχώριν; Αφόσον έπρεπεν να πάω σπίτιν. Το λοιπόν, περπατητοί, σιγά-σιγά, σιγά-σιγά, εφτάσαμεν σ' έναν σημείον που είδα θκυο πράματα που το βουνόν, που τον αέραν, τζ' ετζυλούσαν τζ' ήρταν μες τα πόθκια μας. Σκοτεινά, εν εξέραμεν τι ήταν, εν εθωρούσαμεν. Το λοιπόν, θωρώ έναν, τζυλά, έρκεται δαμαί, θωρώ άλλον, πιο μικρόν, τζυλά, έρκεται... Ε, πού να πάμεν; Να στραφούμεν πίσω. Ε, μα γίνεται, ήρταμεν, εκοντέψαμεν του Ασκά, να στραφούμεν; Σε μιαν περίπτωσην, πά' στο κκέφιν, το μεθύσιν μας, με το κρασίν που σου λαλώ, πιε τζαι να πιεις, λαλώ του [λαουτάρη], «Ρε Αντρέα, πιάννουμεν τα να δούμεν ίνταμπο' 'νι;» Έναν, δύο, στο τρία εδώκαμεν πάνω τους.[40] Τι ήταν; Θκυο μαξιά,[41] το έναν μεγάλον τζαι τ' άλλον μιτσίν, τζαι τα σ̆έρκα μας εγεμώσαν αγκάθκια.

Ιστορίες... Ιστορίες ατέλειωτες. Επεράσαμεν, επεράσαμεν, δόξα Σοι ο Θεός.

38. Ύψον: γύψο.
39. Αρκάτζιν: ρυάκι, κοίτη ποταμού.
40. Εδώκαμεν πάνω τους: πέσαμε πάνω τους.
41. Μαξιά: είδος αγκαθώδους θάμνου.

Εγώ δεν μπορώ να σου περιγράψω μέχρι πού έφτασα με το βιολίν. [Δεν] έμεινεν Αυστραλία, Αμερικήν, Καναδάν, που δεν επήα. Από χώραν σε χώραν. Μέχρι και Τουρκίαν, έφτασα μέχρι εκεί, στο λιμάνιν Κουσουνταΐ [sic].[42] Αν δεν ήταν το βιολίν, δεν θα εγύριζα τον κόσμον τούτον. Είναι δύσκολον να περιγράψω πού επήα, πού εν επήα. Είναι τόσα πολλά, εγύρισα τον κόσμον. Εάν δεν ήταν το βιολίν, πού θα [sic] πάω; Δεν θα ᾽πήαιννα πουθενά. [Είμαι] πολύ ευχαριστημένος, πολύ ικανοποιημένος.

Οπωσδήποτε πεθυμώ τα [παλιά]. Ήταν πράματα τα οποία επεράσαν που την ζωήν μου και ξεχνιούνται. Κάποτε, αν με φωνάξει κάποιος να πά᾽ να παίξω βιολίν ή ν᾽ αλλάξω έναν αντρόυνον[43] τζαι πω όχι, τζείνη είναι η τιμωρία μου, το όχι. Πρέπει να πάω, να παίξω ό,τι μπορώ. Όσον μπορώ τζαι ό,τι μπορώ, πρέπει να πάω. Εάν δεν πάω, χάννουνται τα όνειρα μου.

ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Ασκάς, 1931

42. Εδώ ο Παπαδόπουλος εννοεί το Κουσάντασι (Kuşadası), παραθαλάσσιο θέρετρο στην τουρκική ακτή του Αιγαίου.

43. Ν᾽ αλλάξω έναν αντρόυνον: να παίξει για τον στολισμό της νύφης και του γαμπρού, το «άλλαμαν» από τα συνηθισμένα στα νυφικά τους ρούχα. Βλ. και «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ
Τι έπρεπε να μάθεις;

Το ρεπερτόριο που έπρεπε να μάθουν οι Κύπριοι βιολάρηδες αποτελούνταν από δύο μεγάλες ομάδες κομματιών: τα κυπριακά και τα ευρωπαϊκά. Τα κυπριακά αποτελούσαν εγχώριοι χοροί, τόσο για άντρες, όσο και για γυναίκες, όπως οι καρτζιλαμάδες, οι συρτοί, τα ζεϊπέκκικα και οι τοπικές μελωδίες πάνω στις οποίες τραγουδιούνταν τα δίστιχα (οι λεγόμενες «φωνές»). Στα κυπριακά ανήκαν και τα τραγούδια και οι μελωδίες που συνόδευαν τις διάφορες τελετουργίες του κυπριακού γάμου, από το πλύσιμο του ρεσιού και το ράψιμο του νυφικού κρεβατιού, μέχρι το «άλλαμαν» της νύφης και του γαμπρού και τη συνοδεία τους από και προς την εκκλησία (βλ. εικ. 23).[1] Τα «ευρωπαϊκά», από την άλλη, δεν ήταν κατ' ανάγκην ευρωπαϊκά· ο όρος, όπως θα δούμε πιο κάτω, χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει κάθε είδους «ξένο» κομμάτι, ανεξαρτήτως προέλευσης.

Στα «τραπέζια του γάμου», δηλαδή τη διασκέδαση που ακολουθούσε το στεφάνωμα, οι κυπριακοί χοροί χορεύονταν ως επί το πλείστον με συγκεκριμένη σειρά, από την αρχή μέχρι το τέλος. Συνήθως ξεκινούσαν με τους καρτζιλαμάδες και

1. Βλ. σχετικά και «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου» και «Γ΄. Το ρεπερτόριο των βιολάρηδων».

προχωρούσαν με συρτούς, ζεϊπέκκικα και ορισμένους άλλους χορούς, ανάλογα με την περιοχή (π.χ. «Καροτσέρη», «Μάντρα» ή και άλλους). Τόσο συνηθισμένη ήταν αυτή η ακολουθία χορών, ώστε αυτοί που ήθελαν να χορέψουν συνήθιζαν απλώς να λένε στον βιολάρη, όπως θυμάται ο Νίκος Χαραλάμπους, «Ρε μάστρε, βάλε που την αρχήν ως το τέλος». Σε ορισμένες περιπτώσεις, αν στο ακροατήριο υπήρχαν ικανοί χορευτές, στο τέλος της συνηθισμένης ακολουθίας μπορούσαν να προστεθούν και επιδεικτικοί χοροί, όπως «Το μαξαίριν» ή «Ο αραπιές της καντήλας», ή και χοροί/παιχνίδια όπως «Ο Νικολής» και «Το πιπέριν».[2]

Τα ζευγάρια έβγαιναν στην πίστα με τη σειρά, ένα ζευγάρι κάθε φορά και όχι όλα μαζί. Όταν το γλέντι του γάμου άναβε για τα καλά, «είχαμεν δέκα ζευγάρια παραγγελίες», θυμάται ο Σάββας Λάμπρου. Με άλλα λόγια, ζευγάρια αντρών ή γυναικών ζητούσαν από τους βιολάρηδες να τους παίξουν την ίδια ακριβώς ακολουθία χορών για να χορέψουν. «Ήταν με το γυρίν» (δηλαδή με τη σειρά), επιβεβαιώνει ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης. Αυτό το «γυρίν» των ζευγαριών είναι κάτι που πολλοί βιολάρηδες θυμούνται σήμερα με νοσταλγία. «Εφκαίνναν ζευκάριν πριν στον χορόν», θυμάται ο Αξίζ Καχραμάν. «Ετέλειωννεν έναν ζευκάριν, έφκαιννεν άλλον ζευκάριν. Τωρά χορεύκουν εκατόν νομάτοι. Ήταν καλλύττερα τότες», αναπολεί. Ο Ντεβετξίς συμπληρώνει τον μουσικό του σύντροφο: «Έχελα να χορέψω μόνος μου, με τον φίλον μου, να με γει [δει] τξ᾽ η κοπέλλα που με αγαπά.» Αντιθέτως, συνεχίζει, όταν χόρευαν πολλοί μαζί δεν μπορούσε να δει η ενδιαφερόμενη αυτόν που της άρεσε.

2. Για τη σειρά των χορών στον γάμο, βλ. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*· βλ. τις σσ. 50–55 για τους χορούς/παιχνίδια. Επιπρόσθετα, η σειρά των περιεχομένων του βιβλίου του Αβέρωφ *Τα δημοτικά τραγούδια και η λαϊκοί χοροί της Κύπρου* αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό – αν και όχι απόλυτα – τη σειρά που είχαν οι χοροί στον παραδοσιακό κυπριακό γάμο.

«Χόρευαν με τη σειρά ένα ζευγάρι άντρες, μετά ένα ζευγάρι γυναίκες· ανά δύο μόνον», σημειώνει ο Βυρωνής Γεωργίου στα απομνημονεύματά του. «Δεν μπορούσε σαν χόρευε κάποιος να μπουν κι άλλοι μέσα στον χορό, εκτός από τον συρτό που μπορούσαν οι χορευτάδες να τραβήξουν κάποιους φίλους τους. Είχεν μιαν τάξιν ο χορός!»[3] Αυτό που τα λόγια του Γεωργίου αφήνουν να νοηθεί είναι ότι η «τάξις» αυτή είχε πια εκλείψει όταν γραφόταν το βιβλίο του, στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα.

Οι βιολάρηδες, όμως, δεν ήταν απλώς παθητικοί θεατές του τι γινόταν επί σκηνής. «Εγώ ήμουν ο τιμονιέρης», δηλώνει ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης. «Παιθκιά», έλεγε απευθυνόμενος στους άντρες, αφού τους έπαιζε για να χορέψουν, «ετελειώσετε, να χορέψουν οι κοπέλλες». «Έπρεπεν να είσαι πολύ προσεχτικός», λέει ο Νίκος Χαραλάμπους, σχολιάζοντας τη σειρά που έπρεπε να τηρείται στους γάμους. Αν κάποιος – ή κάποιο ζευγάρι – «διάταξε» τον βιολάρη να παίξει κάτι και τον πλούμιζε, τότε οι άλλοι έπρεπε να περιμένουν υπομονετικά μέχρι να τελειώσει ο πρώτος. Σε περίπτωση που ένα ή δύο ζευγάρια ανέβαιναν ταυτόχρονα και το πρώτο θεωρούσε ότι του είχαν πάρει τη σειρά, μπορούσε να ξεκινήσει παρεξήγηση ή, χειρότερα, καβγάς. Εξού και, όπως συμπληρώνει ο Χαραλάμπους, ως βιολάρης «επροσπαθούσες με κάθε τρόπον να καθησυχάσεις τα πνεύματα».

Το ρεπερτόριο των κυπριακών χορών μπορεί να ήταν λίγο-πολύ σταθερό, αλλά απ᾽ αυτό δεν έλειπαν οι τοπικές διαφορές. Για παράδειγμα, ενώ ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού μάς λέει ότι στην επαρχία Πάφου, απ᾽ όπου κατάγεται ο ίδιος, ο αντρικός συρτός «Μάντρα» πάντα παιζόταν στο τέλος της ακολουθίας των χορών, ο Σάββας Λάμπρου, από την επαρχία

3. Γεωργίου, *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, σσ. 45–46.

Λάρνακας εκείνος, θυμάται ότι ο χορός αυτός «σπάνια» χορευόταν στο χωριό του.

Ο όρος «ευρωπαϊκά» χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει οποιοδήποτε κομμάτι με προέλευση εκτός του οικείου γεωγραφικού χώρου· εκτός, δηλαδή, της Κύπρου, της Ελλάδας (ο καλαματιανός, για παράδειγμα, ανήκε στα «κυπριακά») ή της Μικράς Ασίας. Σε σχέση με το ρεπερτόριο των Κύπριων βιολάρηδων, αυτό σήμαινε χορούς όπως το ταγκό, το βαλς, το φοξ-τροτ, η πόλκα, η σάμπα, η ρούμπα, το μπολερό κ.λπ. – δηλαδή τόσο ευρωπαϊκά, όσο και λατινοαμερικάνικα κομμάτια. Προκειμένου ένας βιολάρης να θεωρείται επαγγελματίας, έπρεπε, όπως διαβάζουμε στις αφηγήσεις των βιολάρηδων, να κατέχει και τα δύο αυτά ρεπερτόρια, αφού και τα δύο θεωρούνταν απαραίτητα για ένα γάμο.

Πρώτη από το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο φαίνεται να έκανε την εμφάνισή της η πόλκα.[4] Γράφοντας το 1944, ο Τεύκρος Ανθίας αναφέρει ότι «Στους "γεναιτζίσιμους" [γυναικείους χορούς] έχει προστεθεί κ' η πόλκα πριν 20–30 χρόνια» (δηλαδή γύρω στο 1910–20). Ο Ανθίας αποκαλεί την πόλκα «παρείσακτο Ευρωπαϊκό χορό, σωστή ανορθογραφία ανάμεσα στους Κυπριακούς».[5] Όταν ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού μάθαινε βιολί

4. Τα «ευρωπαϊκά» είδη που κατέκλυσαν την Κύπρο κατέκλυσαν επίσης πολλές άλλες χώρες του πλανήτη. Για την παγκόσμια επίδραση της πόλκας, για παράδειγμα, βλ. Philip V. Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2002, σσ. 84–87. Αναλογιζόμενος τη δημοτικότητα της πόλκας, ο Bohlman τη χαρακτηρίζει ως «έναν δημοτικό χορό παγκοσμίων διαστάσεων» («a folk dance of international proportions», σ. 84). Για το φοξ-τροτ και την επίδρασή του στη νοτιοανατολική Ασία (ως παράδειγμα μελέτης περίπτωσης επιρροής σε μια διαφορετική μουσική κουλτούρα), βλ. B. Barendregt, P. Keppy και H. Nordholt, «Oriental foxtrots and phonographic noise, 1910s-1940s», στο *Popular Music in Southeast Asia: Banal Beats, Muted Histories*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 2017, σσ. 17–38.

5. Ανθίας, *Η ζωντανή Κύπρος*, σ. 82. Παρά την κριτική που ασκεί στην

στην Πάφο στα τέλη της δεκαετίας του 1950, η πόλκα είχε ήδη βγει εκτός μόδας. «[Την] εποχήν μου εν είσεν πόλκαν», δηλώνει. Από την άλλη, όταν ο Ανδρέας Μοδίτης έκανε τον πρώτο του γάμο γύρω στο 1960 στο χωριό Βουνί της επαρχίας Λεμεσού, ο – πολύ μεγαλύτερος σε ηλικία – λαουτάρης που τον συνόδευε τον ρώτησε αν ήξερε να παίζει «πόλκαν ίσιαν».

«[Μ]αζί με τους κυπριακούς, εχορεύοντο και πόλκες, σιοτίς [sic], καντρίλλιες, λαντσιέδες, βαλς, ταγκό, φοξ-τροτ, ρούμπες, σάμπες και γενικά όλοι οι νεότεροι χοροί», γράφει ο Γεώργιος Αβέρωφ. «Φυσικά, οι πόλκες [στις πόλεις] είχαν το προβάδισμα, εις δε τα χωριά πολύ αργότερα, δειλά δειλά, και με πολύ βραδύ ρυθμό, διεδίδοντο και οι ευρωπαϊκοί χοροί.» Ο Αβέρωφ παρατηρεί ότι το ένα ρεπερτόριο παρέμενε ξεχωριστό από το άλλο: «οι ευρωπαϊκοί [χοροί] ήταν ευρωπαϊκοί και οι κυπριακοί ήταν κυπριακοί, χωρίς να επηρεάζει ο ένας την ποιότητα του άλλου».[6]

«Ευρωπαϊκοί» χοροί όπως το ταγκό και το βαλς πρόσταζαν – στην Ευρώπη τουλάχιστον – ζευγάρια αποτελούμενα από έναν άντρα και μία γυναίκα να χορεύουν μαζί, πράγμα απαράδεκτο για την Κύπρο του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα. Η λύση που βρήκαν οι Κύπριοι και οι Κύπριες της εποχής που ήθελαν να εντάξουν τους χορούς αυτούς στο ρεπερτόριό τους ήταν να τους χορεύουν μεταξύ τους οι γυναίκες σε ζευγάρια.

Αναφερόμενος στην πόλκα, ο Ανθίας γράφει ότι «τα πιο εξελιγμένα κοριτσόπουλα [την] καθιερώσανε, χορεύοντας μο-

---

πόλκα, ο ίδιος ο Ανθίας είχε γράψει ελληνικούς στίχους για φοξ-τροτ του 1942 με τίτλο «Κυπριακή νοσταλγία», που είχε συνθέσει ο Άγγλος Χ. Λ. Γουόρντ Πράις (H. L. Ward Price), που βρισκόταν στην Κύπρο κατά την περίοδο του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ως κυβερνητικός λειτουργός. Βλ. https://allikypros.wordpress.com/2009/09/13/44-στίχοι-τεύκρου-ανθία-σε-μουσική-φοξ-τ/ (τελευταία επίσκεψη 10-6-2022).

6. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 47.

νάχα μεταξύ τους. Αργότερα έγινε της μόδας, έφερε στη "μπίστα" [sic] και τους άνδρες που χορεύανε μόνο με συγγένισσες, έσπασε έτσι ο αυστηρός διαχωρισμός των δύο φύλων, και σήμερα πολύ συχνά στους γάμους των χωριών βλέπει κανείς να παρεμβάλλονται και σύγχρονοι Ευρωπαϊκοί χοροί, που πάνε να εκτοπίσουν τους δικούς μας.»[7]

Και ο Νίκος Χαραλάμπους θυμάται ότι η μόνη εξαίρεση που μπορούσε να γίνει στον αυστηρό διαχωρισμό των δύο φύλων στον χορό ήταν για ζευγάρια, «αν ήταν αρραβωνιασμένος κάποιος ή παντρεμένος». Σε εκείνη την περίπτωση, άντρας και γυναίκα μπορούσαν να χορέψουν μαζί. Διαφορετικά, όπως συμπληρώνει ο ίδιος, «έπρεπεν να ξεβούν άντρες μεταξύ τους ή κοπέλλες μεταξύ τους [ή] γυναίκες μεταξύ τους». «*Οι γυναίκες ποττέ* [sic] *δεν χόρευαν με ξένον. Έπρεπε να ήταν συγγενής*», τονίζει ο Βυρωνής Γεωργίου. «Όταν χόρευαν γυναίκες απαγορευόταν κάθε αταξία ή πισκάλισμα [χειροκρότημα] ή να φωνάξουν όνομα. Αν, μη κακόν, αυτό γινόταν, μπορούσε να ππέσει τζιαι [sic] ξύλο. Υπήρχε σεβασμός. Σέβονταν τις οικογένειες των άλλων.»[8]

Οι απαιτήσεις του κοινού ήταν συνεχείς και άλλαζαν με την πάροδο του χρόνου. Αυτός ήταν και ο λόγος που, όπως έχουμε ήδη δει (βλ. «Με τ' αυτί ή με τη νότα»), οι βιολάρηδες εξακολουθούσαν να μαθαίνουν και μετά το πέρας της μαθητείας τους. Οι καλοί βιολάρηδες έπρεπε ανά πάσα στιγμή να ξέρουν ό,τι τους ζητούσε ο πελάτης· «αλίμονο στο βιολάρη που δεν ήξερε τα πάντα», γράφει ο Αβέρωφ.[9] «Έφκαιννεν,

7. Ανθίας, *Η ξωντανή Κύπρος*, σσ. 82–83. Για τη δημοτικότητα των ευρωπαϊκών χορών στα κυπριακά γλέντια, βλ. και τα σχόλια του Θεόδουλου Καλλίνικου στην Εισαγωγή του βιβλίου, «Δεύτερος», σχετικά με γάμο στον οποίο είχε παρευρεθεί το 1952, στο χωριό Άσσια της επαρχίας Αμμοχώστου.

8. Γεωργίου, *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, σ. 46. Η έμφαση υπάρχει στο πρωτότυπο.

9. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 51.

φερ᾽ ειπείν, μια φωνή [ένας σκοπός]», θυμάται ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός. «Ήσουν υπόχρεος να την μάθεις, διότι ήταν να πούσιν [οι παρευρισκόμενοι στον γάμο] "Μα εν ιξέρει, ολάν [καλέ], το τραούδιν το καλόν".» «Άμαν εξητούσαν κανέναν τραούδιν [τξαι εν το έξερες]», θυμάται και ο Πολύδωρος Βακανάς, «"Εν το ξέρει;" [έλεγε το ακροατήριο] "Μα γίνεται να μεν το ξέρεις [sic]";» «Ένας καλός βιολάρης, τότε», γράφει και πάλι ο Αβέρωφ, «άξιος του ονόματός του και αντάξιος του "δασκάλου" του, έπρεπε να κατέχει ολόκληρο το κυπριακό λαϊκό μουσικό ρεπερτόριο, και θεωρούσε προσβολή να βρεθεί χωρικός ή οποιοσδήποτε θαμώνας να του ζητήσει να παίξει κάτι, ένα "σκοπό" και να μη γνωρίζει την εκτέλεσή του».[10]

Ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης σημειώνει ότι «εχτός που τους καρτξιλαμάες», ο βιολάρης έπρεπε να γνωρίζει επίσης «τξ᾽ ευρωπαϊκά, ούλλα τα ταγκό – πολλά ταγκό – να ξέρεις βαλς, να ξέρεις ρούμπες, να ξέρεις μπολέραν [...], ούλα τα ευρωπαϊκά έπρεπεν να τα ξέρεις...» Σε ορισμένα χωριά, το κοινό απαιτούσε από τον βιολάρη να ξέρει πολλά κομμάτια συγκεκριμένου είδους. Αν, για παράδειγμα, όπως μας λέει και πάλι ο Αντωνίου αναφερόμενος στις περιοχές όπου δρούσε ο ίδιος, ο βιολάρης ήξερε μόνο μία ρούμπα, «εγένετουν σχόλιον: "Εν ιξέρει άλλην ρούμπαν ο φκιολάρης"». Δυσφήμιση αυτού του τύπου – ότι, δηλαδή, το ρεπερτόριο ενός βιολάρη ήταν περιορισμένο – μπορούσε να οδηγήσει σε αυτόματη πτώση της προσφοράς εργασίας.

Σήμερα πια τα πράγματα έχουν αλλάξει για τους βιολάρηδες και το ρεπερτόριό τους. «Εξηάσαμεν τα τούτα ούλλα», λέει αναφερόμενος στα ευρωπαϊκά που συνήθιζε να παίζει ο Γιαννής Ζαβρός. «Σήμμερα [...] είναι το μπουζούκκιν που κυ-

10. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σσ. 21–22.

ριαρχεί», δηλώνει ο Αντωνίου. Οι βιολάρηδες, συμπληρώνει ο ίδιος, μιλώντας για τον ρόλο των βιολάρηδων που έχει πια αλλάξει, «εμείναμεν για τα συγκροτήματα».[11] Από μουσικοί που ήταν υπεύθυνοι όχι μόνο για τη διασκέδαση του κοινού, αλλά και για την ίδια την πραγματοποίηση των τελετουργιών του γάμου ως «ιερείς» μιας «συμπαθητικής μαγείας», οι βιολάρηδες – όσοι απ᾽ αυτούς έχουν απομείνει – έχουν πια περάσει, ως έκθεμα σχεδόν, στο θέατρο και το φολκλόρ.[12]

11. Βλ. και σχετικά σχόλια στην αφήγηση του Αντωνίου.

12. Για την αναφορά μου στον Αλέξη Πολίτη, βλ. και την Εισαγωγή του βιβλίου, «Πρώτος». Η χρήση της λέξης «ιερείς» είναι δική μου. Η έννοια της τελετουργίας που προσφέρει η μουσική ως «συμπαθητική μαγεία» είναι παρμένη από το βιβλίο του Πολίτη *Το δημοτικό τραγούδι*, σ. 21. Για τις έννοιες του θεάτρου και του φολκλόρ, εδώ ως αντιπόδων της τελετουργίας, βλ., επίσης στην Εισαγωγή, υποσ. 116.

Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης

Εδώρισεν μου ένας θείος μου έναν βιολίν, που ήρτεν που την Αμερικήν, έναν φτηνόν βιολίν, τζαι από μικρής ηλικίας, πάνω στα δεκαπέντε-δεκαέξι χρονών, εθέλησα να πάω [να μάθω].

Ο θείος μου επήεν που μικρόν παιδίν, λαθρεπιβάτης, τζ' εκατάληξεν στην Αμερικήν. Εκεί είχεν ρεστοράν μεγάλα, καταστήματα, τζαι ήταν βιολιστής, πολύ μεγάλης κλάσης βιολιστής. Χάρης Κυριάκου [το όνομαν του]. Ό,τι τζ' αν έπαθεν, εν μας το είπεν, ήρτεν εις την Κύπρον τζ' έφερεν τζ' έναν ωραίον βιολίν. Ο θείος μου έπαιζεν μόνον κλασσικά. Τον τότε καιρόν εν εξέραμεν οι Κυπραίοι εμείς... Εξέραμεν την «Βράκαν» τζαι, τέλος πάντων, τα κυπριακά.

Πόξω που το σπίτιν της γιαγιάς μου είσεν έναν γάμον. Επήεν η γιαγιά μου εις τον γάμον τζαι άκουσεν τες γεναίκες να λέγουν, «Ακούεις τον φκιολάρην τον Γιαννήν;» – κάποιος που το χωριόν μου· τιποτένιη [sic] κοντά στον Χάρην η μουσική του πο' 'παιζεν. «Ακούεις τον Γιαννήν τον φκιολάρην; Όι ο Χάρης που μάσεται ττίγκι-ττίγκι, ττίγκι-ττίγκι[1] τζαι περιπαίζει.» Επήεν η γιαγιά μου στο σπίτιν, ήβρεν τον, έπαιζεν. Λαλεί του, «Πήαιννε, γιε μου, δαμαί στον Γιαννήν τον φκιολάρην

1. Ττίγκι-ττίγκι: το «ττίγκι» χρησιμοποιείται ως ηχομιμητική λέξη, για να μιμηθεί τον ήχο του βιολάρη που δήθεν δεν παίζει καλά.



ΕΙΚΟΝΑ 6: *Ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης στο προσφυγικό του σπίτι στα Λατσιά, με φόντο τα λουκάνικα που έφτιαχνε ο ίδιος, σε ένα από τα πολλά του πάρεργα.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 18 Ιουνίου 2015.

να σου κάμει λλία μαθήματα, γιατί επήα στον γάμον τζ᾽ επεριπαίζαν με πως μάᾶεσαι ττίγκι-ττίγκι το βιολίν». Λαλεί της, «Εντάξει». Ε, τούτος έξερεν, άκουσεν του Γιαννή, αλλά εν ειρωνεύετουν τον άλλον· τόσον έξερεν, τούτα έπαιζεν. Μόλις έφυεν η γιαγιά μου, έπιασεν το βιολίν και το έσπασεν, έκαμεν το κομματούκια. Τζ᾽ έκαψεν το. Πο᾽ τζείνην την ημέραν έκαμεν δεκαπέντε-είκοσι χρόνια τζ᾽ εν εμίλησεν. Εν εμίλησεν ό,τι τζ᾽ αν έπαθεν. Στα δεκαπέντε-είκοσι χρόνια ο θείος μου, [με κάποιους] έτυχεν να πίννουν, εμέθυσεν, άννοιξεν το στόμαν του, εμίλησεν. Τούτα τα χρόνια εν εμίλαν καθόλου, δηλαδή θεληματικά.

Τζαι χωρίς να μιλά τζαι ξέρω ᾽γώ, ήρτεν στο χωριόν μιαν ημέραν τζαι έφερεν μου έναν βιολίν – φτηνόν βιολίν. Η μάνα μου – τούτοι ήταν πεντ-έξ᾽-εφτά αδέρφια τζαι ήταν στην Κατωκοπιάν συγκεντρωμένοι. Η μάνα μου ήταν στην Κυράν,[2] ήταν σαν ξενιτεμμένη τζαι εποθούσαν την τζαι εσυμπαθούσαν μας τζ᾽ εμάς [ενν. τα παιδιά]. [Ήμουν] αρφοτεγνούιν του τζαι... ήμουν καλός, αγαπούσαν με, έφκαλλα τα βιβλία τζ᾽ εδιάβαζα άμαν έρκουνταν, ούλοι τους. Έφερεν μου το [βιολίν], ήμουν πιο μικρός, τζ᾽ έφερεν το τζειαμαί τζαι είχαμεν το. Ήμουν εφτά-οχτώ χρονών, έναν βιολίν το οποίον έκαμνεν δύο λίρες. Πο᾽ ᾽πήαινα στο γυμνάσιον το ᾽43, ᾽45, ᾽46, όταν εσκόλαζα, εξαναπήαινα πίσω στου Μόρφου τζ᾽ έκαμνα μάθημαν βιολίν.

[Έκαμνα] με τον Νικόλαν Κοντεμενιώτην στου Μόρφου, μουσικά [ενν. με σημειογραφία]. Έγραφεν νότες. Εγόρασεν μου τζ᾽ έναν βιβλίον, «Σολφέζ» το ελέγαν, τυπωμένον βιβλίον, τζ᾽ έκαμνα που τζειμέσα. Εν έκαμα χρόνια, τρεις-τέσσερις μήνες έκαμα.

2. Η Κατωκοπιά και η Κυρά είναι χωριά του διαμερίσματος Μόρφου (επαρχία Λευκωσίας), σε απόσταση πέντε περίπου χιλιομέτρων το ένα από το άλλο.

[Έπαιρνεν] ανάμιση λίραν τον μήναν, αλλά ήταν τζαι τούτος φτωχός, οικογενειάρχης, τζ' ο πατέρας μου ήταν καλός.[3] Όποτε επήαιννεν κάποτε το Σάββατον εις του Μόρφου, έπαιρνεν του τζαι λλίον σιτάριν, έπαιρνεν του κάτι έτσι δώρα...

[Της μάνας μου] εν της άρεσεν [ο Κοντεμενιώτης]. Έπρεπεν να μου βάλει χορούς, έπαιζεν κάποιος άλλος που το Αρκάτζιν, ο Πίπης,[4] έκαμνεν γάμους τζαι ήταν διαφορετικόν το παίξιμον του ενός που του άλλου τζαι εν της άρεσεν [ενν. το παίξιμο του Κοντεμενιώτη]. Καθένας ό,τι έσει μες το φτιν, καλύτερον είναι ή χειρότερον, τζείνον έκρινεν ότι ήταν σωστόν. Τζαι εν της άρεσκεν τζαι «έννα τον φύω», λαλεί [ενν. τον γιο της από τον δάσκαλο].

[Μετά] έστειλεν με ο πατέρας μου, έπαιρνεν με δύο φορές την εβδομάδαν εις την Λευκωσίαν, στον Γιάννην Κουλούμπρην, το Γιαννούιν το ονομαζούμενον. Η καταγωγή του ήτουν από του Μόρφου αλλά εκάθετουν εις την Λευκωσίαν, ήταν τον τότε καιρόν από τους καλύτερους βιολιστές. Ήταν ακουστός.

Εν το άκουσα ποττέ μου εγώ [το παίξιμον του Γιαννουθκιού]. Έβλεπες τον ένας άθρωπος, ένας ισχνός, ένας λεπτεπίλεπτος, κοντός, αλλά ετράβαν το δοξάριν τζαι σαν που να 'τράβαν με την μεγαλύτερην δύναμην, ήτουν γερός. Και έκαμεν μιαν φοράν, είπεν μου ο πατέρας μου, έναν γάμον στην Κατωκοπιάν. Του θείου μου. Ο θείος μου ήτουν ο Χατζηγιωρκάτζης, ήτουν που την γενεάν της γιαγιάς μου. Τζαι είπαν ότι έβαλεν – αντί που είχαν μεγάφωνα, είσεν χωνίν – έβαλεν χωνίν ό,τι τζαι να 'βαλεν, πάνω στον ώμον του, τζ' έπιαννεν την φω-

3. Ο πατέρας μου ήταν καλός: εδώ ο Σπύρου υπονοεί ότι ο πατέρας του ήταν σε καλύτερη οικονομική κατάσταση από τον δάσκαλό του.

4. Εδώ ο Σπύρου αναφέρεται στον γνωστό βιολάρη Γιάννη (ή Γιαννή) Πίπη (1889–1997), από το χωριό Αργάκι (Αρκάτζιν στη διάλεκτο) της Μόρφου. Το 1991 ο Πίπης γράφτηκε στο Βιβλίο Ρεκόρ Γκίνες, ως ο μακροβιότερος μουσικός στον κόσμο.

νήν τξ᾽ εμαξεύτηκεν ο κόσμος ούλλος τξαι ξέρω ᾽γώ. Ήρταν, «Έλατε να δείτε έναν κοπελλούιν», λαλούν, «ίντα παίζει». Είσεν όνομαν πολλύν.

Είχεν αυτοκίνητον ο πατέρας μου τξαι επαίνναμεν θκυο φορές την εβδομάδαν. Είσεν έξι-εφτά μαθητές την ώραν [ενν. όταν ο ίδιος ήταν μαθητής] που επαίνναμεν μαζίν. Ο καθένας [έκαμνεν μάθημαν χωριστά], διότι εν επήαμεν την ίδιαν φοράν, εν ήταν σχολή που αννοίει σήμμερα με ορισμένες ημερομηνίες. Όποτ᾽ έθελες επήαιννες τξ᾽ έπιαννεν σε. Ο ένας επήεν τωρά, ο άλλος τον άλλον μήναν, ο άλλος ύστερα που τρεις μήνες, τξαι ήταν πιο προχωρημένοι ο ένας που τον άλλον. Αλλά ήταν ένας... έθελεν να σε μάθει, εδίδασκεν σε. Εσφύραν με το σφυρίν του[5] τξ᾽ έγραφεν την μουσικήν, εσφύραν τξ᾽ έγραφεν την μουσικήν. Σ᾽ έναν χρόνον έφκαλλεν μαθητές τελειωμένους, μουσικά [ενν. με σημειογραφία].

Έξερα λλίην μουσικήν [ενν. σημειογραφία], αλλά τξείνος έπιασεν με που την αρχήν με την μέθοδον του τξαι [εγίνηκα] πιο δυνατός, όπως τα μωρά που πάσιν [πρώτα] προδημοτικήν τξαι πάει [μετά] στην πρώτην [τάξην] τξαι κάτι ξέρει. Εν μας εδίαν [βιβλίον]. Είχεν βιβλίον, μέθοδον τυπωμένην, τξαι ποτξείν᾽ το πράμαν [πεντάγραμμον] τξ᾽ έγραψεν μας μουσικήν κάμποσην. Μετά άρκεψεν μας εις τους χορούς, σε όλα. Έγραφεν. Εσφύραν το τξ᾽ έγραφεν το, τξαι τον συρτόν τξαι τον καρτξιλαμάν τξαι το τραούδιν τξαι όλα.

Εν έκαμνεν πολλύν καιρόν [την μέθοδον], διότι λαλεί τξαι το τραούδιν είναι μουσική. Εφόσον ιξέρεις τα γράμματα, την μουσικήν, τους φθόγγους, διέσεις, υφέσεις, παύσεις τξαι ξέρω ᾽γώ, εν υπάρχει λόγος να συνεχίσουμεν [την μέθοδον]. Επαίνναμεν όμως με σκοπόν να μεν γινούμεν τξαι βιολιστές να πάμεν στα κλασσικά...[6]

5. Εσφύραν με το σφυρίν του: σφύριζε με το στόμα.

6. Είναι ενδιαφέρουσα η αντιδιαστολή που κάνει ο Σπύρου μεταξύ

[Τα μαθήματα εγίνουνταν] στο σπίτιν του, είναι οδός Δημωνάκτος [sic],[7] νομίζω 12 νούμερον, αν θθυμούμαι. Στέκει το σπίτιν, ήταν της κόρης του της Έλλης. Η κόρη του ήτουν πιανίστας [sic], έπαιζεν μαζίν του στα κέντρα, στα καπαρέ,[8] πού εν᾽ πο᾽ ᾽παιζεν τζείνον τον τζαιρόν.[9]

[Το μάθημα επήαιννεν] πολλά λλίην ώραν. Μπορεί ᾽α ᾽καμνεν τζαι έναν τέταρτον, μισήν ώραν. Αλλά έγραφεν μου τα τζ᾽ έπρεπεν να τα κάμουμεν την ίδιαν ώραν, σαν που να το εμελετούσα δεκαπέντε φορές. Έθελεν αυτομάτως, δηλαδή, να το παίξω με το βιολίν. Έγραφεν μας το κομμάτιν τζ᾽ εστέκετουν τζείνος που την μιαν μερκάν τζ᾽ εμείς που την άλλην. Να το παίξουμεν τζ᾽ εμείς αμέσως τζαι να το παίξει τζαι τζείνος. Κ᾽ επαίζαμεν το.

Έβαλλεν μας το κομμάτιν πάνω στο αναλόγιον τζ᾽ εστέκετουν ποτζεί τζείνος με το βιολίν τζ᾽ εμείς ποδά. Τζ᾽ όπως διά σου έναν βιβλίον ο άλλος να διαβάσεις έναν κείμενον που το βιβλίον, έπρεπεν να το θκιαβάσουμεν τζ᾽ εμείς. Ένας άμα έκαμνεν κανέναν λάθος, «Γάδαρον με την βάκλαν!»,[10] ελάλεν του. Άλλου ελάλεν του, «Του [sic] κουφού την πόρταν όσον θέλεις βρόντα».

«βιολιστών» που παίζουν κλασικά και «βιολάρηδων», στους οποίους κατατάσσει και τον εαυτό του (βλ. πιο κάτω: «Ήταν φκιολάρης τζαι τζείνος»).

7. Η οδός Δημώνακτος βρίσκεται στην ενορία Χρυσαλινιώτισσας, στην εντός των τειχών Λευκωσία. Το σπίτι του Γιαννουθκιού, που χτίστηκε το 1922, βρίσκεται στο νούμερο 23. Ευχαριστώ τον εγγονό του Γιαννουθκιού, Ανδρέα Θεοχαρίδη, για τις πληροφορίες.

8. Την εποχή στην οποία αναφέρεται ο Σπύρου, τα κα[μ]παρέ ήταν οικογενειακά κέντρα διασκεδάσεως, στα οποία υπήρχε ζωντανή μουσική και χορός. Βλ. και την αφήγηση του Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη.

9. Η Έλλη Σολομωνίδου (κατόπιν Θεοχαρίδου) έπαιζε πιάνο με τον πατέρα της στην οικογενειακή τους ορχήστρα όσο εκείνος ήταν ενεργός. Βλ. και Εισαγωγή, «Πρώτος».

10. Κυριολεκτικά: γάιδαρος με ουρά προβάτου («βάκλα» είναι η παχιά ουρά προβάτου). Λέγεται ως απάντηση/αντίδραση σε κάτι που είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί, που προκαλεί αρνητική έκπληξη.

Εμέναν μιαν φοράν ήταν ο πατέρας μου [στο μάθημαν] τζ᾽ επήεν να δει την πρόοδον μου. Κατά καλήν ή κακήν μου τύχην, έβαλεν μου τον «[Μ]πάλον». Ο «Πάλος» [sic] είναι μετά που τον τέταρτον τον χορόν τον καρτζιλαμάν[11] τζαι ήταν έναν δύσκολον πράμαν τζαι άγνωστον μας. Το λοιπόν έπαιζα, σαν έπαιζα, ε, εν τα έφκαλλα αμέσως, έπρεπεν να το μελετήσω. Εχτύπαν μου με το δοξάριν, έτσι [δείχνει χτύπημα στο κεφάλι], [με] το σίδερον του έτσι πάνω στην τζεφαλήν. Ετρέχαν τα μμάθκια μου, όπως λαλούν εδέρναν τους, εδέρναν τους μαθητές για να μάθουν γράμματα; Έτσι έθελεν, ήταν νευρικός, έπρεπεν να το κάμνει[ς].

[Στο Γιαννούιν έμεινα] έναν χρόνον. Κανονικά εν ετελειώσαμεν τέλεια.[12] Έφυεν τζ᾽ επήεν στην Αγγλίαν ο μάστρος μας τζαι άφηκεν μας όσοι ήμαστιν. [Τ]ο ’47, 27 Ιουλίου, ήτουν του Αγίου Παντελεήμονα, ο μάστρος μας λαλεί, «Παραιτώ σας ούλλους, είμαι πληρωμένος, φεύγω [sic], έννα πάω στην Αγγλίαν, έχω γιον, κόρην», τι είσεν, τζαι έφυεν τζαι άφηκεν μας τζ᾽ επήεν στην Αγγλίαν.

Αναγκάστηκα [επειδή έφυεν το Γιαννούιν], είσεν έναν φκιολάρην, ήταν τζαι πραχτικός, αλλά ημπορούσεν να δουλέψει, [ήταν] μες το Χάνιν του Ππάντζαρου,[13] ήτουν παρπέρης, τζ᾽ επήα, εσυνεργάζουμουν λλίον μαζίν του. Τζαι λαλεί μου,

11. Ο «Μπάλος» (και «Πάλος» στη διάλεκτο) είναι τραγούδι τύπου αμανέ που παλαιότερα παιζόταν μετά τον τέταρτο αντρικό καρτζιλαμά (καρτζιλαμάδες: σουίτα αποτελούμενη από τέσσερις χορούς· υπάρχουν διαφορετικές σουίτες για άντρες και γυναίκες). Στο κυπριακό ρεπερτόριο υπάρχουν δύο μπάλοι, ο πρώτος και ο δεύτερος (σε συλλογές απαντώνται ως «Μπάλος Α΄» και «Μπάλος Β΄»).

12. Τέλεια: εντελώς. Η λέξη αυτή είναι δισύλλαβη (τέ-λεια), αντί της τρισύλλαβης τέ-λει-α της κοινής ελληνικής.

13. Το Χάνιν του Ππάντζαρου (ή Πάντζιαρου) ήταν πανδοχείο (χάνι) στην παλιά Λευκωσία. Αν και το ίδιο το χάνι, στο οποίο αναφέρεται εδώ ο Σπύρου, δεν επιβιώνει, το όνομά του διασώζεται στην κυπριακή συλλογική συνείδηση: η φράση «[εν᾽ σαν το] Χάνιν του Ππάντζαρου» χρησιμοποιείται στα Κυπρι-

«Ρε, να πά᾽ να γράψεις τα κομμάθκια τζαι να τα φέρεις να τα γράψω τζ᾽ εγώ». Ε, ίνταμπου ᾽ννα κάμω; Εθώρεν τα πάνω στο πεντάγραμμον, «Γράφε», λαλώ του: «ντο ρε φα λα λα», τζαι έγραφεν τα με τα γράμματα του αλφαβήτου, να πούμεν, τζαι έξερεν, έφκαλλεν τα, επαίζαμεν τα τζαι μαζίν. Ήταν φκιολάρης τζαι τζείνος.

Επήαννα παντού. Παντού με φίλους τζαι εγράφαμεν κομμάθκια αναμεταξύν μας τζαι εκάμναμεν τα. [Μετά] εγνώρισα κάποιον Μίκην Κασινόπουλλον. Ο Μίκης Κασινόπουλλος ήταν αδερφός κάποιου Κασινόπουλλου που ᾽ταν καθηγητής της μουσικής εις το Παγκύπριον Γυμνάσιον.[14] Ήταν τζαι τούτος καλός μουσικός. Έγραφεν μου κομμάθκια, μουσικήν [ενν. με σημειογραφία], οτιδήποτε, τζ᾽ εσυνεργάζουμουν με άλλους τζαι επροχωρούσαμεν.

[Οι γονιοί μου] εθέλαν [να μάθω] τζαι, μάλιστα, εκάμαν μου τζαι μιαν ζημιάν. Όταν με εστείλαν τζαι έκαμα – δέκα μήνες έκαμα στο Γιαννούιν [ενν. συνολικά] – άμα τζ᾽ έκαμα πεντέξι μήνες, εθέλαν να κάμω γάμον, να παίξω βιολίν να τελειώσω γάμον. Ε, μα τούτον το πράμαν μπόρεις να το παίξεις;

Βεβαίως αθθυμούμαι [τον πρώτον μου γάμον]. Επέθανεν πριν πεντέξι μήνες ο άθρωπος [ενν. ο γαμπρός]. Εκάλεσεν με τζαι είπεν μου «Θέλω δέκα λίρες για να ᾽ρτεις να παίξεις βιολίν». Έθελεν τζείνος που τον βιολιστήν δέκα λίρες πληρωμήν.[15] Τζ᾽ εσυφφωνήσαμεν. «Τζ᾽ εννά ᾽ρτει τζαι ο Αντρέας του

ακά για να περιγράψει καταστάσεις στις οποίες επικρατεί ακαταστασία ή χάος – προφανώς επειδή και το ίδιο το χάνι ήταν βρώμικο ή/και ακατάστατο.

14. Το παλαιότερο σχολείο μέσης εκπαίδευσης της Κύπρου· ιδρύθηκε στη Λευκωσία το 1812.

15. Εδώ ο Σπύρου αναφέρεται σε συνήθειο που υπήρχε στο χωριό του (Κυρά Μόρφου) και τα γύρω χωριά, σύμφωνα με το οποίο η προσφορά της μουσικής του γάμου περνούσε από κάποιου είδους δημοπρασία (βλ. και πιο κάτω). Ο μουσικός που πρόσφερε τα περισσότερα χρήματα στην οικογένεια του γαμπρού ή της νύφης ήταν αυτός που κέρδιζε και το δικαίωμα «να κά-

Χατζηκωστέα που την Κατωκοπιάν [για να παίξει λαούτον]». Πρώτος γάμος που έκαμνα εγώ, πρώτος γάμος με το λαούτον. Εν τζ᾽ είχαμεν συντρόφους.[16] Επερνούσεν η δουλειά με συγγενικά [πρόσωπα]. Εσύ είσαι φίλος του τζείνου του οργάνου [ενν. οργανοπαίχτη], ο άλλος φίλος του άλλου, τζείνοι εννά ᾽ρτουσιν. Εν θα μου πει [ενν. αυτός που κάνει τον γάμο] «Έλα με τον σύντροφον σου».

Εκάμαμεν τα θάλασσαν! Έφκαιννεν ο κόσμος να χορέψει μπροστά μας, εγιώ δεκαέξι χρονών κοπελλούιν, ετρέχαν τα δρώματα που πάνω μου χωρίς να είναι ζέστη. Εστέκετουν ο άθρωπος μπροστά μου να χορέψει τζ᾽ εγώ, αν έβρεᾰεν τζ᾽ ήταν κρυάδα, έδρωννα που τον φόον μου. Ε, φοάσαι, εν᾽ πρώτη φορά.

[Εχτός που τους γάμους] είᾰεν τζαι πανηγύρια. Σαν του Προφήτη Ηλία εκάμναν το εις την Φιλιάν,[17] είᾰεν τρεις καφενέδες, επαίζαν. Στο χωριόν μου [ήταν το παναΰριν] τ᾽ Άη Στεφάνου. Επαίζαμεν τζαι στο παναΰριν μας τζαι της Φιλιάς. Όποτε ήτουν το καύχημαν του χωρκού μας ή της Φιλιάς, να πούμεν, είᾰεν τρία καφενεία το χωριόν μου, είᾰεν τρία καφενεία η Φιλιά, έπρεπεν να ᾽ᾰει φκιολίν τζαι λαούτον το κάθε καφενείον τζαι να παίζουν να χορέψουν οι αθρώποι. Εχορεύκασιν. Μέχρι τον Απόστολον Αντρέαν[18] επήα τζ᾽ έπαιξα βιολίν, στες δεκαπέντε Αυγούστου. Ύστερα επήαιν-

μει τον γάμον». Αυτό δείχνει, φυσικά, και το πόσο προσοδοφόρο επάγγελμα ήταν τότε η βκιολαριτζή· τόσο, που οι βιολάρηδες συναγωνίζονταν μεταξύ τους για το ποιος θα παίξει, όντας σίγουροι ότι θα έβγαζαν τα λεφτά τους. Βλ. επίσης «Πληρωμή».

16. Εδώ ο Σπύρου εννοεί μουσικούς συντρόφους. Όταν ένας βιολάρης ή λαουτάρης είχε μόνιμο συνεργάτη, αναφερόταν σ᾽ αυτόν ως «σύντροφο». Βλ. «Βιολί και λαούτο».

17. Φιλιά: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στο διαμέρισμα Μόρφου.

18. Εδώ ο Σπύρου αναφέρεται στο γνωστό μοναστήρι του Αποστόλου Ανδρέα στη χερσόνησο της Καρπασίας. Στο μοναστήρι γινόταν μεγάλο πανηγύρι το Δεκαπενταύγουστο, το οποίο προσέλκυε κόσμο από όλο το νησί.

να στην Φιλιάν, Μάσαριν,[19] εγύρισα την Κύπρον ούλλην τζ᾽ έπαιξα βιολιά.

Στην Δένειαν[20] *που ᾽σεν Τούρκους τζ᾽ επλουμίζαν οι Τούρτζοι πολλά.*

Τζαι Γρισκιανοί, αλλά είσεν [τζαι] Τούρκους.

Ήταν μισοί τζαι μισοί.

Είσεν έναν Τουρτζίν, Χασάνης Παϊράμ ονομάζετουν, ετραούδαν, μα ήταν έναν απδόνιν.

Όταν έπαιζα [στην Δένειαν] τζ᾽ εχορεύκασιν οι δικοί μας [ενν. οι Χριστιανοί], έφκηκεν μια, η Ππεμπέ τζαι η Αϊσέ. Λαλεί της, «Έλα να χορέψουμεν» [δεν ξεκαθαρίζει ποια είπε σε ποιαν]. «Να χορέψουμεν Αντρέα;», λαλεί της [εννοεί μπροστά στον Αντρέα]. Αφού οι Τούρτζοι έπρεπεν να ᾽ν᾽ τυφλός [ο φκιολάρης] για να φκει να χορέψει [η γεναίκα]. «Νναι», λαλεί της, «ούλλη μέρα Αντρέα παίρνει μας σεφερέ [sic], παίρνει μας στην Λευκωσίαν με τ᾽ αυτοκίνητον,[21] χωρούμεν,[22] τζαι τωρά έννα δει πο᾽ νννα χορέψει;» λαλεί της. Τραβά την μέσα, εν χορεύκει.

Ευρωπαϊκούς [χορούς] ελαλούσαν, «Παίξε πόλκαν», εν τζ᾽ εξέραν να πουν «Παίξε ταγκό» ή φοξ ή βαλς ή αυτόν τζ᾽ αυτόν. Εξέραν μιαν πόλκαν. Τζαι αγκαλιάζουνταν [οι γυναίκες] τζ᾽ εχορεύκαν.[23] Εν τζ᾽ εχορεύκαν με ρυθμόν, όπως τωρά που έννα πάεις στο χοροδιδασκαλείον να μάθεις. Έγραψεν μας [το

19. Μάσαρι (το), κάποτε Μάσαρη (τα): χωριό του διαμερίσματος Μόρφου, επαρχία Λευκωσίας.

20. Δένεια: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, που τώρα βρίσκεται εντός της νεκρής ζώνης. Πριν από το 1974 ήταν μικτό χωριό, εξού και οι αναφορές του Σπύρου πιο κάτω σε Τουρκοκύπριους.

21. Με τ᾽ αυτοκίνητον: με το λεωφορείο· ο Σπύρου ήταν επίσης οδηγός λεωφορείου (βλ. πιο κάτω).

22. Χωρούμεν: θωρούμεν· εννοεί «τον βλέπουμε».

23. Για το συνήθειο να χορεύουν οι γυναίκες μεταξύ τους τους ευρωπαϊκούς χορούς, βλ. «Ρεπερτόριο».

Γιαννούιν] έναν κομμάτιν ταγκό, τ᾽ όνομαν του ήταν «Όταν με χάσεις θα με ζητήσεις».

[Από κυπριακά] εχορεύκαν τους καρτζιλαμάες, αντικρυστό[ν] τον λεγόμενον, πρώτον, δεύτερον, τρίτον, τέταρτον, τον συρτόν, ε, τζαι, «Παίξε πόλκαν», λέει. Τζαι οι αντρικοί είχαν τζαι το «Μήλον»,[24] είχαν την «Μάντραν».[25]

Ο πατέρας μου ήταν οικονομικά ανεξάρτητος, δηλαδή είσεν πεντέξι κομμάθκια χωράφιν, ασχολείτουν τζαι με τζείνα. Ύστερα ενοικίασεν έναν τσιβλίτζιν[26] ο παπάς μου, τρακόσιες λίρες τον χρόνον, αλλά ήταν πεντακόσιες σκάλες,[27] ήταν τούρτζικον. Επιάσαν το με το νερόν,[28] με ούλλα, ήτουν μες το χωρκόν τζαι ενοικίασεν το τζ᾽ εβοήθουν τον πατέραν μου. Έκαμνα τζαι γεωργίαν, ύστερα άμα τζ᾽ εγίνηκα είκοσι χρονών εγόρασ᾽ αυτοκίνητον.[29] Εγίνηκα οδηγός, εγόρασα αυτοκίνητον τριανταθέσεον. Το πρώτον αυτοκίνητον της Τζυράς οδήγουν το εγώ. Εθώρες τον Αντρέαν σου με την γραβάταν, με την καπαρτίναν, ούτε ο δάσκαλος εν είσεν την αξίαν του σωφέρη. «Ξέρεις; Τούτος ο άθρωπος ξέρει τζαι οδηγά αυτοκίνητον.» Μα ποιος έξερεν, για δάσκαλος για κανένας; Ήταν το έξτρα μου η δουλειά [του φκιολάρη], αλλά εμάζευα λεφτά πολλά.

24. Μήλον: αντρικός καρτζιλαμάς.

25. Μάντρα: συρτός χορός, που παίζεται συνήθως στο τέλος του γλεντιού. Βλ. και την αφήγηση του Ανδρέα Μοδίτη πιο κάτω.

26. Τσιβλίτζιν: τσιφλίκι.

27. Σκάλα: μονάδα μέτρησης γης· μία σκάλα ισούται με 14.400 τ.π. Πεντακόσιες σκάλες ισούνται με 66 εκτάρια.

28. Με το νερόν: όταν ακόμα δεν υπήρχαν γεωτρήσεις ή κεντρικό σύστημα άρδευσης, τα χωράφια συχνά πωλούνταν ή νοικιάζονταν με δικαίωμα άρδευσης από κοντινή πηγή (π.χ. ποτάμι/χείμαρρο), δεξαμενή νερού ή πηγάδι. Όταν ο Σπύρου λέει ότι «ενοικίασεν έναν τσιβλίτζιν ο παπάς του [...] με το νερόν», εννοεί ότι το νοίκιασε μαζί με το δικαίωμα άρδευσης.

29. Αυτοκίνητο: λεωφορείο.

Μες τα χωριά μας υπήρχεν η εχτίμηση. Εκαλιούσαν, επήαιννεν ούλλος ο κόσμος [στον γάμον]. Είδεν έναν με κάποιον επάγγελμαν, έπρεπεν να το υποστηρίξουν. Λέω [για παράδειγμα]: «Ο Αντρέας του Κώστα παίζει ωραίον βιολίν, έμαθεν βιολίν.» «Να φέρουμεν το κοπελλούιν.» Επήραν μας.

Τον τότε καιρόν εγοράζαμεν τους γάμους.[30] «Θέλω εφτά λίρες», λαλεί μου, «για να κάμεις τον γάμον». Επλήρωσα τον γαμπρόν εφτά λίρες. Επλήρωσα *εγώ* τον γαμπρόν να παίξω Σάββατον, Κυριακήν τζαι Δευτέραν· επλήρωσα τον εφτά λίρες. Τζαι λαλεί μου, «Θα φέρω» – ήτουν βιολίν τζαι λαούτον – «θα φέρω λαουτάρην τζείνον που θέλω». Επαίζαμεν το Σάββατον τζαι την Κυριακήν ως το μεσημέριν, να μαζέψουμεν τες εφτά λίρες. Κυριακήν νύχταν τζαι Δευτέραν να πιάουμεν τζ' εμείς που εφτά-οχτώ λίρες ο καθένας. Ήταν συναγωνισμός, εγοράζαν τους τζ' οι άλλοι [τους γάμους]. Αρτιρούσαν[31] τους. Έρκετουν ο άλλος, επλήρωννεν παραπάνω τζ' έπιαννεν τον γάμον.

Δεύτερος γάμος ήτουν η αρφή του πατέρα μου. Ε, ο θείος μου ο μακαρίτης, «Του άλλου έδωκες του εφτά λίρες», λαλεί. «Να μου δώκεις εφτά-οχτώ λίρες, να γοράσω τα παπούτζια της νύφφης.» Εγοράσαμεν του τα παπούτζια της νύφφης, όσα ήταν. Τζαι τζείνος έφερεν μου λαουτάρην συγγενήν του, που την Κατωκοπιάν, αλλά τζείνος ήτουν καλός. Τζ' εσυνεργαστήκαμεν τζαι μετά, κάμποσες δουλειές. [Ήταν ο] Λευτέρης του Χασαμπουλλή, έτσι τον ελαλούσαν, το επίθετον του. Τρίτος γάμος εκάμαμεν τον Νικόλαν τον Ζακχαίον, εν αθθυμούμαι, επληρώσαμεν τον τζαι τούτον. Έφερεν μου τον Κουλιαχτήν που το Χρυσουλιού [sic],[32] λαουτάρην. Νναι. Επαί-

30. Βλ. και «Πληρωμή».

31. Αρτιρώ: πλειοδοτώ. Το ρήμα σημαίνει και «περισσεύω».

32. Χρυσουλιού: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στο διαμέρισμα Μόρφου.

ξαμεν, επαίξαμεν... θάλασσαν! Ου, πού, εν συγκρίσει ύστερα, ίνταμπου ᾽γίνετουν...

Το λοιπόν, είχεν χωριά που επληρώνναμεν τξαι δέκα τξαι δεκαπέντε λίρες να πιάσουμεν τον γάμον. Αν επιάνναν εις την Τξυράν, στο χωρκόν μου, να πούμεν, κοσπέντε λίρες, εδίας του έξι-εφτά του γαμπρού, [για] να πιάεις εφτά-οχτώ λίρες που τον γάμον. Στην Φιλιάν επληρώνναμεν δέκα λίρες. Στην Αυλώναν[33] επληρώνναμεν δεκαπέντε λίρες. Αλλά επλουμίζαν[34] πάρα πολλά. Στην Αυλώναν όταν εχορεύκαν έπρεπεν να ᾽ρτουν να κάμουν σταυρόν πά᾽ στο μέτωπον του φκιολάρη με τα πεντοσέλινα τξαι τα διπλοσέλινα τα ασημένα.[35] Εβάλλασιν τρία έτσι [δείχνει: κάθετα] τξαι θκυο έτσι [δείχνει: οριζόντια] να κάμει σταυρόν. Έρκετουν ο άλλος να τα φκάλει [τξαι] να βάλει ο άλλος, να βάλει [ο άλλος]. Πολλά λεφτά. Τριανταπέντε λίρες έπιασα την Δευτέραν την νύχταν που έναν γάμον εις την Αυλώναν. Πρέπει να ᾽ν᾽ το ᾽56-᾽57, νναι. Τξαι στο Παλιομέτοχον[36] έκαμα γάμον, πάλ᾽ επιάσαμεν καμιάν σαρανταρκάν λίρες που την Δευτέραν. Είχαν το τξαι σε άλλα χωρκά [τούτον το συνήθειον], αλλά ύστερα επαραιτήθηκεν. Επαραιτήθηκεν. Εξελιχτήκαμεν. Επολλυνίσκαν οι γάμοι ύστερα τξαι εν εβρίσκαν φκιολάρην.

Τα πλουμίσματα ήταν σελίνια. Είσεν τξαι λίρες χάρτενες τξαι διπλοσέλινα χάρτενα. Είσεν που έκαμνεν τον χουβαρτάν τξ᾽ έβαλλεν την λίραν την χάρτενην, είναι όπως το εικοσάρικον τωρά [ενν. το χαρτονόμισμα των είκοσι ευρώ], μα ήτουν άλλον χρώμαν, τξ᾽ έβαλλεν φτύμμαν[37] τξ᾽ έβαλλεν σου το πά᾽ στο

33. Αυλώνα: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στο διαμέρισμα Μόρφου.

34. Επλουμίζαν: έδιναν χρήματα εν είδει φιλοδωρήματος (βλ. και «Πληρωμή»).

35. Πεντοσέλινα, διπλοσέλινα: πολλαπλάσια του σελινιού (πέντε και δύο σελίνια, αντίστοιχα).

36. Παλιομέτοχο (και Παλαιομέτοχο): χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

37. Φτύμμαν: σάλιο.

μέτωπον. «Ρε, επλούμισεν μιαν λίραν τούτος!» Νναι... Έτυχεν κάποιοι, όχι εγώ, επήεν τζαι λαλεί του, «Θέλω ρέστα που την λίραν». Λαλεί του, «Εν έσ̆ει, έππεσεν η λίρα». Επήρεν τον δικαστήριον. Λαλεί του, «Είσ̆εν πιάτον ομπρός του;», είπεν του ο δικαστής. Λαλεί του, «Νναι». «Γιατ᾽ εν τα ᾽βαλες μες το πιάτον; Έβαλες το φτύμμαν τ̆ξ᾽ έβαλες το πά᾽ στο μέτωπον του τζαι θέλεις ρέστα;» λαλεί του. «Απορρίπτεται η δίκη.»[38]

Ύστερα εν επιερώνναμεν [για να πιάσουμεν τον γάμον]. Στην Φιλιάν, έναν γειτονικόν χωρκόν μας, είσ̆εν ο πατέρας μου αδερφήν παντρεμένην τ̆ξειπάνω τζαι ήταν ούλλοι φίλοι του τζαι συγγενείς, ανίψια.[39] Εδιούσαν μου τους γάμους. Εις την Αυλώναν, εις την Δένειαν. Τούτα τα τρία-τέσσερα χωρκά... Ύστερα εφανήκαν λεφτά. Επήαιννα, άμα επήαιννα στην Αυλώναν να κάμω γάμον τζαι έπαιζα βιολίν, έπρεπεν να χορέψεις τζαι να ᾽ρτουν, σαν εχόρευκεν μια, να ᾽ρτει να σε πλουμίσει. Τι θα σου βάλει; Είσ̆εν διπλοσέλινα, αντί σελίνιν ήταν διπλοσέλινον. Επλούμισεν την αρφήν του, επλούμισεν την τάδε, νναι.

Αλλά επαίζαμεν τ̆ξ᾽ εχορεύκαν συρτόν τ̆ξ᾽ εκράτεν μαντίλιν τ̆ξ᾽ εχόρευκεν η κοπέλλα η άλλη, ύστερα εχόρευκεν η άλλη, με το γυρίν.[40] Το έθιμον, όμως, εν επλουμίζαν τ̆ξείνην την ώραν, έπρεπεν να παίξουμεν ταγκό ή φοξ ή κάτι ευρωπαϊκόν, να μνίξουν[41] τ̆ξ᾽ οι θκυο μαζίν τζαι να σηκωστούν ούλλοι να πλουμίσουν. Εν γίνεται να χορεύκεις εσύ συρτόν τζαι να σε

38. Βλ. επίσης Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο*, σ. 56: «Στην Πελοπόννησο είχαν τη συνήθεια να κολλούν μεγάλα ποσά, ο οργανοπαίχτης όμως ήταν υποχρεωμένος να τα επιστρέφει μετά το τέλος της γιορτής, και δεν κρατούσε παρά μικροπράγματα. Αυτή τη συνήθεια την έσπασε ο Γιώργης Σουλεϊμάνης, που δε δέχτηκε να επιστρέψει τίποτα, λέγοντας: "Ό,τι κολλήσει στο μέτωπό μου είναι δικό μου".»

39. Ανίψια: ξαδέρφια.

40. Με το γυρίν: με τη σειρά.

41. Να μνίξουν: να σμίξουν.

πλουμίσω τξ᾽ ύστερα να χορεύκ᾽ η συντρόφισσα σου τξαι να μεν την πλουμίσουμεν. Ενώ επεριμέναν να ᾽ρτουν τξ᾽ οι θκυο να χορέψουν τξαι να ᾽ρτει τξ᾽ ο πλουμιστής.

Έρκουνται τξαι λαλούν μου, «Πόσα θέλεις;» «Έννα βάλεις πιάτον;» λαλώ τους. Λαλεί μου, «Νναι». «Βάρ᾽ το πιάτον τξ᾽ είμ᾽ ευκαριστημένος. Αν μείνω πολλά πίσω, έννα σου πω έπιασα τόσα, αν θέλεις πιέρωσε.» Πάντοτε πιάννω παραπάνω με τον τρόπον τούτον, εν τους λαλώ «Θέλω τόσα».

Βεβαίως εκαταλάββαιννεν [ο κόσμος τους καλούς φκιολάρηες], αλλά, μες τα χωρκά εχτιμούσαν συγγένειαν. Αν είσεν τξαι πιο καλόν στο άλλον χωρκόν, για εις του Μόρφου για αλλού, τξ᾽ εγώ είμαι στο χωρκόν μου τξαι, έστω τξαι περνά με έναν σκαλίν, για εγιώ περνώ του άλλου έναν σκαλίν, θα πάρει τον χωρκανόν του ή τον συγγενήν του. Επήαιννεν με το αίμαν, με το ένστιχτον, εν επήαιννεν με την φαντασίαν,[42] «Να φέρω καλλύττερον». Στην Κυράν, εν αθθυμούμαι ίντα χρονολογίαν, είσεν δεκαεννιά γάμους έναν χρόνον. Έκαμα τους δεκαεφτά, τους δύο εφύαν μου διότι έτυχεν να ήταν μια Κυριακή τξαι μια Κυριακή, επαντρεύκουνταν ζευκάρκα τξ᾽ εν εγένετουν να τους κάμω τξαι τους θκυο [ενν. δύο γάμους την ίδια Κυριακή].

Θθυμούμαι το ᾽58, ήταν επί Αγγλοκρατίας, ήταν γέννημαν ήλιου να κυκλοφοράς τξαι που ᾽βούτταν ο ήλιος να μεν κυκλοφορούμεν. Ήταν κκέρφιου έλεεν.[43] Ήταν ο αγώνας της ΕΟΚΑ τξαι που την νύχταν τξαι τξει εν επιτρέπετουν να κυκλοφορήσουσιν τ᾽ αυτοκίνητα τξαι ξέρω ᾽γώ. Τξ᾽ εκαλέσαν

42. Φαντασία: έπαρση, αλαζονεία.

43. Κκέρφιου (curfew): κατ᾽ οίκον περιορισμός που είχε επιβληθεί από τη βρετανική αποικιοκρατική κυβέρνηση κατά τη διάρκεια του αγώνα της ΕΟΚΑ. Ο περιορισμός που περιγράφει εδώ ο Σπύρου είναι «γέννημαν ήλιου, βούττημαν ήλιου», δηλαδή από την ανατολή ως τη δύση του ηλίου.

με να πάω στον Παδ̆ύαμμον της Τηλλυρίας.[44] Εβρέθην ένας γάμος, ήταν να τον κάμει ένας που του Μόρφου, ο Θεοτόκης, επέθανεν τωρά. Ο Θεοτόκης έδωκεν τους λόον να πά᾽ να κάμει τον γάμον τούτον. Εμεσολάβησεν άλλος γάμος, εις τον Πύρκον της Τηλλυρκάς, που έπιαννεν παραπάνω λεφτά τζ̆αι είπεν «Εν θα πάω». «Ε, να σου πέψω φκιολάρην, ρε, τζ̆αι έχω...» «Να μου πέψεις.» Έστειλεν αυτοκίνητον που του Μόρφου τζ̆αι ήρταν, ένας με το λαούτον – πολλά καλόν λαούτον έπαιζεν, ο Νικόλας ο Τούμπας που το Αρκάτζ̆ιν.[45] Όπως έπαιζες το βιολίν έπαιζεν τζ̆αι τζ̆είνος τον χορόν.[46] «Να πάμεν εις τον Παδ̆ύαμμον να παντρέψουμεν τον κύριον Βάσον.» Λαλώ του, «Μα άκου να σου πω, έννα πάω, μα θέλω ασφάλειαν. Θέλω τριάντα λίρες». «Δεκαπέντε λίρες ο καθένας μας.» «Εντάξει, ρε.»

Επήαμεν στον Παδ̆ύαμμον, επαίξαμεν την νύχταν [του Σαββάτου], επαίξαμεν τζ̆αι την Κυριακήν. Ε, πο᾽ ᾽πήαμεν να στεφανώσουμεν, σαν επναίνναμεν, επαίρναμεν το αντρόυνον στην εκκλησ̆ιάν, όπου είσ̆εν έναν γιοφυρούιν για μιαν κούρβαν,[47] έπρεπεν να σταματάς τζ̆ειαμαί να διάς τζ̆αι γυρόν[48] τζ̆αι να συνεχίζεις. Φεύκει το στοισ̆είον [sic], ίνταμπου... έτσι το ελέασιν. Ε, εκάμναμεν το τούτον. Όταν εστεφανώσαμεν τζ̆᾽ ύστερα, επαίζαμεν την νύχταν. Επαίζαμεν, εν εχορεύκαν. Πολοάται ένας Τήλλυρος[49] που ποτζ̆εί, βρακάς, οποιοσδήποτε,

44. Παδ̆ύαμμος (Παχύαμμος): χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στην περιοχή Τηλλυρίας.

45. Για τον Τούμπα, βλ. και την αφήγηση του Πολύδωρου Βακανά.

46. Εδώ ο Σπύρου εννοεί ότι Τούμπας έπαιζε και μελωδία, όχι μόνο συγχορδίες. Βλ. επίσης τις αφηγήσεις των Βυρωνή Γεωργίου και Ανδρέα Αγαθαγγέλου (Κοτσ̆ινοσκούφη), σχετικά με τους λαουτάρηδες που έπαιζαν «δάχτυλον», δηλαδή μελωδία.

47. Για μιαν κούρβαν: είτε μια στροφή (στον δρόμο).

48. Να διάς τζ̆αι γυρόν: να κάνεις τον γύρο.

49. Τήλλυρος: άντρας από την Τηλλυρία (περιοχή στη βορειοδυτική πλευρά της Κύπρου).

«Παίξε το, μάστρε, παίξε το» [το λέει τραγουδιστά, μιμούμενος την προσωδία του Τήλλυρου]. Λαλώ του, «Ίνταμπου θέλεις;» «Ό,τι θέλεις παίξε.» Έπαιζα έναν χορόν. Με το «Παίξε το, μάστρε, παίξε το», αναγνώριζεν υποχρέωσην. Εν χορεύκω, κύριε, ακούω μουσικήν, ευχαρισκιούμαι. Έφκαλλεν το τσεντούιν[50] του που δαμαί τζ᾽ επήαιννεν τζ᾽ έσυρνεν το πεντοσέλινον το χάρτενον. Πεντοσέλινον! Το λοιπόν... Κάθε λλίην ώραν έρκουνταν που τζειαμαί στο αντρόυνον, έρκουνταν τζ᾽ εσαιρετούσαν[51] τζ᾽ εβάλλασιν λεφτά τζαι δώρα του αντροῦνου. Τζ᾽ εβάλαν τζαι μιαν κουππούαν της σούππας τζ᾽ εβάλλαν σελίνια μέσα. Σελίνια, διπλοσέλινα, πεντοσέλινα. Κάθε λλίην ώραν έρκουνταν, «Έλατε, μαστόροι, τζ᾽ εν᾽ δικά σας τούτα [το λέει τραγουδιστά, μιμούμενος τον τρόπο ομιλίας τους].» Κάθε λλίον εφέρναν. «Μα ᾽νταμπου ᾽ναι;», λαλεί τους ο σύντροφος μου, ήτουν τζαι πιο μεγάλος στην ηλικίαν ο σύντροφος μου. «Ε», λαλεί του, «έρκουνται δαμαί, σαιρετούν το αντρόυνον, ο φκιολάρης εν θέλει;» Λαλεί μου, «Ρε, θέλω κονιάκκιν τζ᾽ έννα πιω να μεθύσω. Έχω διάτρησην τωρά τζαι φκάλλει νερόν!»,[52] λαλεί μου. Ε, επιάσαμεν τριανταοχτώ λίρες αντί που τριάντα. Επλουμίζαν πολλά. Ε, μα το ᾽58 τριανταοχτώ λίρες, αφού μιαν λίραν την ημέραν εδουλεύκαν οι αθρώποι.[53]

Στην Σ̆σ̆υλλούραν[54] είχαν τζαι έναν έθιμον, την Δευτέραν εκαβαλλούσαμεν μιαν αλόγαν τζ᾽ εγυρίζαμεν τζαι είχαν [sic] ο καθένας εις το σπίτιν του μιαν κόταν, δημμένα τα πόθκια της, τζαι εβάλλαν τες πά᾽ στο κοντάριν για να κάμουν το τραπέζιν

50. Τσεντούιν: πορτοφολάκι.

51. Εσαιρετούσαν: χαιρετούσαν· εδώ, με την έννοια του ότι έδιναν συγχαρητήρια στους νεονύμφους.

52. Εδώ ο λαουτάρης εννοούσε ότι μπορούσε να παίζει ασταμάτητα, όπως ασταμάτητα ρέει το νερό από γεώτρηση (διάτρηση).

53. Οι αθρώποι: εδώ, οι άντρες.

54. Σ̆σ̆υλλούρα: η Σκυλλούρα, χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

την νύχταν. [Στον] Άην Αρμόλαν[55] επαίζαμεν να κάμουν μακαρούνια τζαι να τραουδούσιν. Μάλιστα στον Πύργον Τηλλυρίας[56] είχα τζαι μιαν περιπέτειαν [πριν το '74]. Ήταν σύστημαν τζαι δικόν μας [ενν. στο χωριό του], την Δευτέραν την νύχταν ερκούνταν [οι καλεσμένοι] τζ' εφέρναν τα φαγιά τους εις τον γάμον, με το πανέριν τζαι εφέρναν τα φαγιά τους. Έπρεπεν ο βιολάρης να πάει να φέρει έναν-έναν τους κουμπάρους με το βιολίν [sic], να παίζει φκιολίν [sic] την νύχταν να τους φέρει εις το τραπέζιν, να τους φέρει με τα φαγιά τους.[57] Έτυχεν να 'ʒει τζαι μιαν κρυάδαν[58] στο χωρκόν μου, λαλώ τους «Εγώ εν πταίννω τζαι αν θέλουν ας έρτουν, αν θέλουν ας μεν έρτουν». Εκατάργησα το στο χωρκόν. Στον Πύρκον [sic] της Τηλλυρίας εσυνάντησα το τούτον το πράμαν. Μα ήταν σκοτεινά, εν τζ' είʒεν ακόμα τζαι τούντο ρεύμαν. Ήτουν μακριά. Μια περιπέτεια, μες τα βουνά, κάτι μονοπατούθκια, επήαμεν εφέραμεν τους.

Που το '60 τζαι δα – ακόμα, ίσως τζαι πρωτύτερα [sic] – εσυνεχίσαμεν, μετά που το λαούτον, να 'χου[με]ν τζαι τραμς. Βιολίν, λαούτον τζαι τραμς. Ύστερα εφέραμεν τζ' ακκορτεόν τζαι πουζούκκιν. Είχα εγιώ βιολίν, αρμόνιον είχα κάποιον που το Καπούτιν,[59] ο Κουτζιοφής, τον Γιάννην τον Τσούνταν που το

55. Άης Αρμόλας: ο Άγιος Ερμόλαος, χωριό της επαρχίας Κερύνειας.

56. Πύργος Τηλλυρίας (Πύρκος στη διάλεκτο): χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

57. Να τους φέρει με τα φαγιά τους: σε κάποια χωριά υπήρχε η συνήθεια – συνήθως τη Δευτέρα του γάμου – οι κουμπάροι να πηγαίνουν στο σπίτι των νεονύμφων για διασκέδαση παίρνοντας, όμως, ο καθένας το δικό του φαγητό μαζί. Τα φαγητά μετά στρώνονταν και διαμοιράζονταν ανάμεσα στους καλεσμένους. Βλ. και «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

58. Κρυάδα: κρύο.

59. Καπούτι: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στο διαμέρισμα Μόρφου.

Αργάκιν [λαούτο],[60] τξαι έναν παιδίν που το Μένοικον[61] με το πουζούκκιν. Ήμαστιν τέσσερις, εφέραμεν τξαι μηχανήματα [ενν. μικρόφωνα κ.λπ.].

Ε, εγίνην εξελιγμός πιον, μετά το ’60. Μετά το ’60 ήρταν τξαι Ελλαδίτες δαμέσα τξαι στρατιώτες[62] τξαι ξέρω ’γώ τξ’ επαίξαν πουζούκκιν τξ’ ο κόσμος αφοσιώθηκεν, έπρεπεν ν’ ακούσει τξαι πουζούκκιν τξαι ξέρω ’γώ τξ’ άλλα πράματα· τξ’ αναγκαστήκαμεν να φέρουμεν πο’ ούλλα τα πράματα τξαι ήταν καλλύττερον, ήτουν μια πρόοδος. Εφέραμεν τα ούλλα ύστερα τξαι επληρώνναν μας [ενν. αυτοί που τους καλούσαν]. Ακόμα έχω έναν διπλότυπον με τα έγγραφα μέσα, σαράντα λίρες, δηλαδή δέκα λίρες το άτομον, επιάνναμεν τρεις νύχτες να παίξουμεν, εν τξ’ ήταν πολλά. [Αν δεν] εποσώννουνταν,[63] εδίαν μας τα ο γαμπρός.

Ασφαλίζαν μας, εν μας επληρώνναν, ασφαλίζαν μας. Αλλά εν τω μεταξύ πάλε σχεδόν τα ίδια επιάνναμεν. Όταν επαίνναμεν θκυο, ε, όσα τξ’ αν επιάνναμεν ήμαστιν λλίοι, θκυο ήμαστιν. Μετά εφέραν μας το τραμς. Μετά εφέραμεν ακκορτεόν τξαι πουζούκκιν, εγινισκούμαστιν τέσσερις-πέντε. Εν’ ανάγκη να πληρωθούν. Εθέλαν ούλλοι που δέκα λίρες τουλάιστον ο καθένας τξαι ήταν Σάββατον, Κυριακήν τξαι Δευτέραν. Τρεις νύχτες. «Θέλεις να κάμω τον γάμον; Έχω την παρέαν μου [ενν. την ορχήστρα]. Εν μπορώ να ’ρτω χωρίς παρέαν.» Τξαι οι ίδιοι [ενν. αυτοί που τους καλούσαν] το απαιτούσαν τξιόλας. Εθέλαν τξαι το πουζούκκιν τξαι το ακκορτεόν τξαι το τραμς. Που το ’60 τξαι δα εσυνεχίσαν αυτά τα πράματα.

Ο τελευταίος μου γάμος [ενν. πριν το 1974] ήταν εις το

60. Αργάκι: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στο διαμέρισμα Μόρφου.

61. Μένοικο: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

62. Εδώ ο Σπύρου αναφέρεται στους στρατιώτες της Ελληνικής Δύναμης Κύπρου (ΕΛΔΥΚ). Βλ. και «Παρακμή».

63. [Αν δεν] εποσώννουνταν: αν δεν έβγαινε το συμφωνημένο ποσόν.

Θκιόριος,[64] άφηκα τζαι έναν βιολίν, άφηκα τζαι τα αμπλιφάιαρ[65] τζαι τούτα, αλλά ήταν δικά μου, εμείνασιν στο Θκιόριος.

Ε, είναι μια δουλειά της παροιμίας που λαλεί «μάθε τέγνην τζαι κρέμμασ᾽ την εις το παλλούτζιν».[66] Εφκήκαμεν πρόσφυγες, εν είσεν με[67] δουλειάν, με γραφείον, με τίποτε. Αλλά επιάσαμεν το παλλούτζιν...

Μες την προσφυγιάν εφκήκαμεν εις την Άλωναν,[68] πρόσφυγες. Εν μας ικανοποιά [sic][69] η φτώσεια μας τζαι το μαράζιν μας, άκουα τζαι βιολίν τζ᾽ έπαιζεν. Ε, εν᾽ βουνόν τζαι τζείνος πο᾽ ᾽παιζεν αντανάκλαν τζ᾽ ακούετουν. Επήα έτσι σκοτεινά, επήα τζ᾽ ήβρα τον τζείνον πο᾽ ᾽παιζεν. «Γεια σου, μάστρε.» «Γεια σου.» «Ίνταμπου κάμνεις;» «Καλά.» Λαλώ του, «Είμαι τζ᾽ εγώ θκιολάρης, αλλά εν έφερα [το βιολίν], ίνταμπο᾽ ᾽ννα κάμουμεν;» «Έχω θκυο», λαλεί μου, «να σου πουλήσω το έναν». «Πόσα θέλεις;» Είπουν του, πόσα θέλεις, επούλησεν μου το. «Δοξάριν εν σου διώ», λαλεί μου. «Εντάξει, εν θέλω με δοξάριν, με κάσαν»,[70] λαλώ του, «ποτζείνα βρίσκω». Εγοράσαμεν το, εφέραμεν το.

Εκατόν λίρες.

Πόσα;

Εκατόν λίρες. Εκατόν λίρες το ᾽74...

Νναι, που λες, εκάμναν γάμους εις την Άλωναν οι Πίτσιλ-

64. Θκιόριος: Διόριος, χωριό της επαρχίας Κερύνειας.

65. Αμπλιφάιαρ: amplifier, ενισχυτής ήχου.

66. Μάθε τέγνην τζαι κρέμμασ᾽ την εις το παλλούτζιν: το αντίστοιχο του «μάθε τέχνη κι άσ᾽ τηνε».

67. Με... με...: ούτε... ούτε...

68. Άλωνα: ορεινό χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στην οροσειρά του Τροόδους.

69. Εν μας ικανοποιά: ο Σπύρου είπε τη φράση αυτή μάλλον εκ παραδρομής. Το περιεχόμενο της αφήγησής του αφήνει να νοηθεί ότι αυτό που εννοούσε ήταν «δεν μας φτάνει» (στα Κυπριακά, «εν μας κανεί»).

70. Κάσα: το κιβώτιο, η κάσα· εδώ, η θήκη του βιολιού.

λοι,[71] το ’74. Ε, εγιώ ’μαι πρόσφυγας, ίντα τον κόφτει τξείνον να παντρέψει το παιδίν του; Ήταν τέσσερις [οι μουσικοί]. Λαλώ του, τξείνου που μο’ ’πούλησεν το βιολίν, «Πόσα κάμνετε τους γάμους;» Λαλεί μου, «Σαράντα λίρες». «Πιάννετε που δέκα;» «Νναι.» «Εν γίνεται να πιάννετε που οχτώ λίρες;» λαλώ του. Λαλεί μου, «Γιατί;» «Να γίνετε πέντε», λαλώ του, «να μπω τξ’ εώ μέσα». Λαλεί μου, «Έλα πόψε τξειαμαί πο’ ’ννα παίζουμεν, να παίξεις τξαι...» Πάω τξειαμαί να παίξω κανέναν χορόν, άφηκεν με ούλλη νύχτα τξειαμαί έπαιξα. Λαλεί μου, «Εγώ έχω φορτηγόν τξαι δουλεύκω τξαι το φορτηγόν. Γιατί να αγρυπνώ», λαλεί μου, «τξαι να πά’ να παίζω φκιολιά τξαι να [πάω τξαι] στο φορτηγόν; Οι κυο οι γιούες μου τξ’ εγιώ τρεις, έναν λαουτάρην έξει μόνον. Φεύκω εγιώ τξαι να ’ρτεις με τα παιθκιά μου να κάμεις την ορχήστραν», λαλεί μου. Έβαλεν με μες την δουλειάν. Έπιαννα δέκα λίρες κάθε Σάββατον, κάθε Σαββατοκυρίακον, κάθ’ εβδομάδαν, το ’74, εφτά λίρες τον μήναν επαίνναν δουλειάν ο κόσμος.

Τέλεια η πρώτη δουλειά που έκαμνα εδίαν μου, στην προσφυγιάν, εφτά λίρες τον μήναν η κυβέρνηση, πέντε άτομα για να ζήσουμεν. Ήρταν που το Φτερικούιν[72] τξαι λαλούν μου, «Να ’ρτεις τξ’ εννά ’ρτει τξαι που την Πλατανιστάσαν[73] ο λαουτάρης, ο Πλουτής, να παίξετε, να παντρέψουμεν τον παππούν». Επήα. Καρτερούμεν να ’ρτει ο λαουτάρης, εν έρκεται, να ’ρτει ο λαουτάρης, εν έρκεται... Ε, στο τέλος εν ήρτεν. Τξείνος ήταν που τξει πάνω στους τόπους [τξείνους], έξερεν τον, ήταν ηλικιωμένος τξείνος πο’ ’θεν να παντρευτεί. Λαλεί σου, «Έννα πά’ να παντρέψω τον γέρον;» Εγώ έφτασα επήα. Τξαι φτωχός άθρωπος, άνεργος. Λαλούν μου, «Έλα, μάστρε, παίξ’

71. Πίτσιλλοι: οι κάτοικοι της Πιτσιλιάς, ορεινής περιοχής της Κύπρου, στην οποία βρίσκεται και η Άλωνα.

72. Φτερικούιν: το Φτερικούδι, χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

73. Πλατανιστάσα: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

εσού». Μα έναν σπιτούιν τόσον, ξέρω ᾽γώ. Επαίζαμεν. Επλουμούσασιν [sic][74] σελίνια, πεντοσέλινα – μα πεντοσέλινα ήταν πολλά λεφτά. Έπαιξα μόνος μου. Ετελειώσαμεν. Εφάαμεν, ήπιαμεν, επήα, εξόνισα [sic][75] τα τζειαμαί, εμετρήσαμεν τα, εντεκάμιση λίρες.

Το ᾽74 εντεκάμιση λίρες...

Βάλλω έναν κλάμαν... Εντεκάμιση λίρες να πιάσω μέσα σε κυο-τρεις ώρες, τζ᾽ έπιαννα εβδομήντα λίρες τον μήναν τζ᾽ έχασα το παν...

Ε, τι να κάμουμεν; Επεράσαμεν.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΠΥΡΟΥ ΒΙΟΛΑΡΗΣ

Κυρά Μόρφου, 1931–Λατσιά, 2020

Σε πλαγιογράμματα η γυναίκα του, ΕΛΕΝΗ,
επίσης από την Κυρά Μόρφου,
η οποία ήταν μαζί του στη συνέντευξη
και συμπλήρωνε τις απαντήσεις του.

74. Επλουμούσασιν (συνηθέστερα επλουμίζασιν): έβαζαν λεφτά στο πιάτο των βιολάρηδων, ως φιλοδώρημα (βλ. «Πληρωμή»).

75. Εξόνισα (συνήθως εξόνωσα): τα έριξα· κυριολεκτικά, τα έχυσα.

ΠΛΗΡΩΜΗ
Πλήρωνε καλά το να είναι κανείς βιολάρης;

Οι αφηγήσεις των βιολάρηδων αποκαλύπτουν ότι η βκιολαριτξή πλήρωνε καλά – καλύτερα από πολλά άλλα επαγγέλματα της εποχής. «Για μέναν ήταν σεβαστά», λέει ο Στέλιος Παπαδόπουλος αναφερόμενος στα χρήματα που έβγαζε ως βιολάρης. Σε σύγκριση με άλλους συνομήλικούς του «οι οποίοι πιθανόν να μεν είχαν με δουλειάν ή εγυρίζαν ποτζεί-ποδά [από δω κι από κει]», για τον Παπαδόπουλο «έστω τζαι τζείνα τα λλίγα [...] ήταν ζήση». Και ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης συμφωνεί ότι, σε σχέση με άλλα επαγγέλματα του μεροκάματου, οι βιολάρηδες τα έβγαζαν πέρα καλύτερα. Τα χρήματα, λοιπόν, αποκαλύπτονται ως σημαντικός λόγος τόσο για να γίνει, όσο και για να *παραμείνει* κανείς βιολάρης. Ο Αντωνίου, αν και αρχικά ξεκίνησε μαθήματα βιολιού για να γίνει κλασικός βιολιστής, κατέληξε να παίζει σε γάμους και πανηγύρια. «Έκαμνες έναν γάμον έπιαννες δέκα-δώδεκα λίρες, οι άλλοι εδουλεύκαν τέσσερις λίρες την εφτομάν, εσύ έπιαννες τρεις ημέρες δώδεκα λίρες με τον λαουθκιέρην [sic] σου τζαι [έτσι] επιάσαμεν τα παναΰρκα.» Οι δουλειές τότε ήταν λιγοστές και οι ευκαιρίες για όσους έπαιζαν κλασική μουσική ακόμα λιγότερες. «Μα τότε πού να πά' να παίξεις;», διερωτάται ο ίδιος. Επιπλέον, σε αντίθεση με πολλά άλλα επαγγέλματα της εποχής, η βκιολαριτξή δεν είχε «βερεσιέ» (βλ. «Κίνητρο»). Οι μου-

σικοί πληρώνονταν όχι μόνο γενναιόδωρα ως επί το πλείστον, αλλά και άμεσα για την υπηρεσία που πρόσφεραν.

Παρόλ᾽ αυτά, η βκιολαριτξή δεν ήταν από μόνη της αρκετή για να προσφέρει τα προς το ζην σε έναν βιολάρη και την οικογένειά του για ολόκληρο τον χρόνο. Ο λόγος ήταν απλός: όσο η κυπριακή οικονομία βασιζόταν πρωτίστως στη γεωργία (δηλαδή περίπου μέχρι τη δεκαετία του 1960), οι γονείς περίμεναν να θερίσουν τα χωράφια τους και να πουλήσουν την πραμάτεια τους πριν παντρέψουν τα παιδιά τους, αφού ένας γάμος είχε σημαντικά έξοδα. Οι περισσότεροι γάμοι, λοιπόν, γίνονταν το φθινόπωρο και κυρίως τον Οκτώβριο: αφενός οι γεωργοί είχαν εισπράξει τα χρήματα από τις πωλήσεις των αγαθών τους και αφετέρου οι γεωργικές εργασίες τον μήνα εκείνο ήταν περιορισμένες. Αυτό σήμαινε, όπως επισημαίνουν πολλοί από τους βιολάρηδες του βιβλίου, ότι η μουσική ήταν επικουρικό επάγγελμα, που συνυπήρχε με τις άλλες ασχολίες τους. «Οι γάμοι εγίνουντον τον Οχτώβρην στα πρώτα χρόνια, μόνον», μας λέει ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού. «Ίνταλοης, αν κάμεις τξαι τρεις-τέσσερις γάμους, μπορείς να ζήσεις ούλον τον χρόνον; Πάντα εκάμναμεν τξαι άλλην δουλειάν.» Η «άλλη» αυτή δουλειά ποίκιλλε: πολλοί από τους βιολάρηδες του βιβλίου ήταν οδηγοί, είχαν καφενείο ή κουρείο ή εξασκούσαν κάποια άλλη τέχνη. Είχαν, δηλαδή, δουλειές τις οποίες μπορούσαν ν᾽ αφήσουν για λίγο, προκειμένου να παίξουν βιολί όποτε υπήρχε ανάγκη (βλ. «Μαθητεία»). «Ήταν το έξτρα μου η δουλειά [του φκιολάρη]», λέει ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης, ο οποίος υπήρξε επίσης οδηγός, γεωργός και, σε μεταγενέστερα χρόνια, μπακάλης και χασάπης. «Εμάζευα λεφτά πολλά [που το φκιολίν]», συμπληρώνει.

Όσο για την πληρωμή καθαυτή, οι υπεύθυνοι του γλεντιού τοποθετούσαν μπροστά στους μουσικούς – σε μια καρέκλα ή ένα τραπεζάκι – ένα πιάτο, μέσα στο οποίο αυτοί που χόρευαν, ή οι συγγενείς τους, «πλούμιζαν» τους βιολά-

ρηδες·[1] δηλαδή άφηναν χρήματα εν είδει φιλοδωρήματος (βλ. εικ. 24). Όσο πιο παλιά πάμε χρονολογικά (βλ., π.χ., τις αφηγήσεις των Χαμπή Θεωρή, Βυρωνή Γεωργίου και Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού), τόσο πιο συχνά το πιάτο προκύπτει ως η κύρια – ή η μόνη – μορφή πληρωμής. Όσο περνούσαν τα χρόνια, στο πιάτο προστίθενταν κι άλλοι τρόποι πληρωμής: πολλές φορές ο βιολάρης συμφωνούσε πληρωμή με την οικογένεια που τον καλούσε να παίξει (του γαμπρού ή της νύφης), η οποία ήταν επιπρόσθετη του πιάτου. «Είσεν τξαι τόπους που επιάνναμεν τξαι τα τυχερά [ενν. από το πιάτο] τξ᾽ επλερώνναν μας τξιόλα. Εδιούσαν μας τξ᾽ έναν ποσόν», αφηγείται ο Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός. Άλλες φορές ο βιολάρης ζητούσε τη λεγόμενη «ασφάλεια»· δηλαδή συμφωνούσε ένα ελάχιστο ποσόν, το οποίο, αν δεν έβγαινε από το πιάτο, συμπλήρωνε αυτός που τον είχε καλέσει.

Σε μία μόνο περίπτωση, αυτήν του Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη από την Κυρά Μόρφου, μαθαίνουμε για ένα ακόμα συνήθειο που υπήρχε στην περιοχή του: το ν᾽ *αγοράζουν* οι βιολάρηδες τους γάμους από τις οικογένειες των μελλονύμφων. Η αγορά γάμου γινόταν ως εξής: όταν κάποιος ανακοίνωνε ότι έψαχνε βιολάρη για τον γάμο των παιδιών του, ξεκινούσε μια διαδικασία δημοπρασίας· «αρτιρούσαν» (πλειοδοτούσαν) τους γάμους, όπως το θέτει ο Σπύρου. Μέσα απ᾽ αυτήν, οι ενδιαφερόμενοι βιολάρηδες πρόσφεραν ένα ποσόν στην οικογένεια των μελλονύμφων, προκειμένου ν᾽ αγοράσουν το δικαίωμα να παίξουν στον γάμο. Συνήθως η διαδικασία αυτή ήταν ανοιχτή, δηλαδή μπορούσαν να συμμετάσχουν όποιοι βιολάρηδες ήθελαν. Και όταν, όμως, η ενδιαφερόμενη οικογένεια ζητούσε από συγκεκριμένο βιολάρη να παίξει σε γάμο (σε, ας πούμε, «κλειστή» διαδικασία), και πάλι ο βιολάρης πλήρωνε

1. Για το πιάτο και τους κλαριτζήδες στην Ελλάδα, βλ. Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο*, σσ. 55–56.

για το δικαίωμά του να παίξει. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει πόσο προσοδοφόρο ήταν το επάγγελμα του βιολάρη, τουλάχιστον στις περιοχές όπου οι μουσικοί αγόραζαν τους γάμους: πλήρωναν οι ίδιοι από την τσέπη τους για το δικαίωμα να παίξουν, γιατί δεν είχαν καμία αμφιβολία ότι θα έβγαζαν τα λεφτά τους και με το παραπάνω.

Εκτός της περιοχής Μόρφου και των λεγομένων του Σπύρου, στις αφηγήσεις του βιβλίου δεν υπάρχουν άλλες μαρτυρίες για αγορά γάμων. Παρόλ' αυτά, το συνήθειο αυτό φαίνεται να ήταν γνωστό. «Εν μου έτυχεν [να πιερώσω να πιάσω γάμον], αλλά είσεν φκιολάρνες που επιερώνναν», επιβεβαιώνει ο Πολωνός. «Μια φορά μου ζητήθηκε να πληρώσω και αρνήθηκα κατηγορηματικά», αναφέρει στο βιβλίο του ο Σάββας Λάμπρου, επιβεβαιώνοντας και ο ίδιος την ύπαρξη αυτής της πρακτικής.[2]

Παρά το ότι ο πρωταγωνιστής του συνόλου ήταν, στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, ο βιολάρης και όχι ο λαουτάρης ή ο ταμπουτσιάρης, η πληρωμή των δύο μουσικών συνήθως γινόταν εξ ημισείας. «Εμοιράζαμεν τα με τον φκιολάρην», δηλώνουν τόσο ο λαουτάρης Βυρωνής Γεωργίου, όσο και ο ταμπουτσιάρης Χαμπής Θεωρή. «Είχαμεν εμπιστοσύνην ο ένας του άλλου», συμπληρώνει ο τελευταίος. «Μπακκίρα σου, μπακκίρα μου.» «Εμοιράζαμεν τα λεφτά, φυσικά, ίσιαν μοίραν» [σε ίσα μέρη], θυμάται και ο Σάββας Λάμπρου. Μετά από γάμο ή ράψιμο του νυφικού κρεβατιού, η Γιωρκού Κατσαρή, σύζυγος του Δημήτρη Κατσαρή (Πιτρακκή), επίσης θυμάται ότι ο λαουτάρης του συζύγου της «εμοίραζεν τα, έπιαννεν τα μισά τζ' έφευκεν».

Το μοίρασμα των πλουμισμάτων ήταν και ένας από τους βασικούς λόγους για τους οποίους, μέχρι τις αρχές της δεκα-

2. Βλ. Σαββάκης Λάμπρου, *Της Κύπρου η παράδοση στον τόπον τζιαι* [sic] *στα ξένα. Cypriot Tradition, Home and Abroad*, χ.ό., Λευκωσία 2015, σ. 27.

ετίας του 1960, οπότε το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού βιοποριζόταν ακόμα από γεωργοκτηνοτροφικές εργασίες, ευνοήθηκαν σαφώς τα μουσικά σχήματα δύο ατόμων. «Όσο περισσότεροι ήσαν οι οργανοπαίκτες τόσο μικρότερο θα ήταν το μερίδιο των τυχερών», μας υπενθυμίζει ο Γεώργιος Αβέρωφ.[3] Μόνο στις πόλεις φαίνεται να αναπτύχθηκαν μεγαλύτερες κομπανίες, κι αυτό ακριβώς επειδή μόνο στα νυχτερινά κέντρα των πόλεων υπήρχε η ευχέρεια πληρωμής περισσότερων των δύο μουσικών.

Το πλούμισμα των βιολάρηδων γινόταν αφορμή επίδειξης για το λεγόμενο «φουαρταλλίκκιν».[4] δηλαδή για το πόσο φουαρτάς (χουβαρντάς) ήταν κάποιος. Όσοι ήθελαν να επιδείξουν τον πλούτο ή τη γενναιοδωρία τους κολλούσαν χρήματα στο μέτωπο του βιολάρη: άλλοτε νομίσματα και άλλοτε – σπανιότερα – χαρτονομίσματα. «Εν μου άρεσκεν, εν μου άρεσκεν, εν το ᾽θελα», λέει ο Πέτρος Χριστοδούλου (Χατζηβύρας), όταν θυμάται τα κέρματα που του κολλούσαν με δύναμη στο μέτωπο.[5] «Ρε, μα ᾽δέραν σε στον γάμον, ίνταμπου σου ᾽κάμαν;» ρωτούσε τον Σάββα Λάμπρου η μητέρα του, βλέποντάς τον να γυρνάει στο σπίτι με στρογγυλά σημάδια στο μέτωπό του στα σημεία όπου του είχαν κολλήσει νομίσματα. Σε άλλα χωριά μέχρι και σταυρό έπρεπε να κάνουν στο μέτωπο του βιολάρη όσοι ήθελαν να δείξουν το φουαρταλλίκκιν τους, σύμφωνα με τον Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη. Αλλού, όσοι ήταν ακόμα πιο χουβαρντάδες, έφτυναν στο χαρτονόμισμα, το σάλιωναν και το κολλούσαν στο μέτωπο του βιολάρη επι-

3. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σ. 12.

4. Για το πλούμισμα ως τρόπο επίδειξης στους κυπριακούς γάμους, βλ. τις αναφορές στον «φουαρτά» στο Argyrou, *Tradition and Modernity in the Mediterranean*.

5. Για τη συνήθεια να κολλάνε νομίσματα στο μέτωπο των μουσικών, βλ. επίσης Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο*, σσ. 55–56.

δεικτικά. «Αμά ᾽θελεν κανένας να κάμει τον μάγκαν, έφκαλλεν το πεντοσέλινον το πρωτινόν τζ᾽ εφτυμμάκωννεν [έβαζε σάλιο], τζ᾽ έρκετουν τζ᾽ εφάκκαν σου την έτσι [σου χτυπούσε] πά᾽ στο [μέτωπον], τάχατε, α!, να δειχτεί», αφηγείται ο Ανδρέας Μοδίτης. Με τόση φόρα – βία σχεδόν – γινόταν η επίδειξη αυτή, ώστε κάποτε υπήρχαν και ατυχήματα: ο Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί κόντεψε να πέσει από την καρέκλα του – και να σπάσει το βιολί του, «την περιουσία του» – για ένα δεκασέλινο που του κόλλησε κάποιος στο μέτωπο με δύναμη. «Ε, τζαι μα εξίκ ολσούν [να μου λείπει], είπα τζ᾽ εγιώνι, έννα με σκοτώσεις να μου δώκεις έναν δεκασέλινον;»

Ο τρόπος πληρωμής των βιολάρηδων μάς θυμίζει ότι, ενώ από τη μια έχαιραν μεγάλης εκτίμησης λόγω του ότι γνώριζαν μια τέχνη που δεν κατείχαν πολλοί και η οποία ήταν απαραίτητη (βλ. «Κοινωνική θέση»), την ίδια στιγμή αντιμετωπίζονταν – όχι πάντα, αλλά σίγουρα κάποιες φορές – υποτιμητικά από τους παρευρισκόμενους σε μια διασκέδαση: ως υπόχρεοι να ικανοποιήσουν την κάθε μουσική και χορευτική απαίτηση των καλεσμένων, αλλά και ως οχήματα για να δείξουν οι τελευταίοι το φουαρταλλίκκιν τους.

Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης

Μπορεί να πω είναι γονίδια, διότι ο πατέρας μου είϊεν θείον φκιολάρην, βρακάν, είχα αρφόν φκιολάρην. Εγώ εθώρουν τον αδερφόν μου, έπαιζεν, ετραούδαν, εν᾽ η δουλειά που μ᾽ αρέσκει λέω. Ε, ο μακαρίτης ο θείος του πατέρα μου, ο μακαρίτης ο Κουταλιανός, ήταν που τους καλύτερους βιολάρηες. Τξείνον μ᾽ έκαμεν εμέναν να μάθω, διότι ετραούδουν, άρεσκεν μου να τραουδώ. Μα να τραουδώ, λέω, τξαι να μεν μάθω βιολίν; Εβοήθησεν με ο Θεός, έμαθα το βιολίν μου, τξ᾽ έχω τρία, τέσσερα πο᾽ ᾽χω.

Εγώ έθελα να μάθω μιαν τέχνην, να ᾽βρω τξαι μιαν κοπέλλαν, να λέουν ότι [είμαι] τεχνίτης. Εσκέφτηκα, επήα σκαρπαρούιν.[1] Είχαμεν αρκετούς σκαρπάρηες στο Λιμνάτιν.[2] Έκαμα έναν χρόνον κοντά στον μάστρον μου. Ο μάστρος μου, ο σκαρπάρης, έγραφεν δουλειάν με βερεσιέν, δηλαδή εδίεννεν δουλειάν τξ᾽ επερίμενεν στον χρόνον να πιάσει τα λεφτά του. Λαλώ του, «Μάστρε-Αντώνη» – ήταν ο Αντώνης ο Παντελής – «θα φύω αύριον». «Γιατί, γιε μου;» «Θα πά᾽ να μάθω φκιολίν», λαλώ του. «Εσύ έναν χρόνον τξ᾽ έϊεις να παίρνεις λεφτά, εγώ αντέχω να κάμω αυτήν την δουλειάν; Να μάθω φκιολάρης», λαλώ του, «πο᾽ ᾽ν θα ᾽ϊει βερεσιέ». «Νναι, γιε μου», λαλεί μου,

1. Σκαρπαρούιν: υποριστικό του «σκαρπάρη», δηλαδή του παπουτσή.
2. Λιμνάτι: το χωριό του Γεωργίου, στην επαρχία Λεμεσού.



ΕΙΚΟΝΑ 7: *Ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης με τη γυναίκα του Μελανή στο σπίτι τους στο Λιμνάτι.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 24 Σεπτεμβρίου 2015.

«αλλά εν᾽ πενταήμερον,[3] έχουμεν δουλειάν πολλήν, πρέπει ν᾽ αντέξεις να μείνεις». «Όι, μάστρε, αύριον φεύκω», λαλώ του.

Ε, να μάθω βιολίν, αλλά έπρεπεν να βαστώ τξαι λεφτά να γοράσω το βιολίν. Εκατέβηκα Λεμεσόν, ήβρα έναν μαχαξίν, σκαρπάρης, ο μακαρίτης ο Λεωνίδας, εδίεννεν μου δύο σελίνια την ημέραν μεροκάματον. Μα με δύο σελίνια – επλήρωννα τξαι καμαρούαν, δέκα σελίνια τον μήναν – να γοράσω τξαι βιολίν; Εν εφκαίνναν τα λεφτά μου, ήταν φτώξεια. Έφυα που τον σκαρπάρην, στην Λεμεσόν, τξ᾽ επήα σε οικοδομές, τέσσερα σελίνια μεροκάματον. Εσφίγγουμουν, εταλαιπωρούμουν, δεν έφκαιννα πάλε, να πά᾽ να ᾽βρω τξαι μάστρον, να γοράσω τξαι βιολίν, εν έφκαιννα. Φεύκω, ήρτα πίσω στο χωρκόν μου. Εσκέφτηκα τξ᾽ επήα πάνω σε μιαν πλαγιάν, να φκάλλω κουξάλες τριμιθιάς [sic],[4] να τες τξυλώ που την πλαγιάν, να φορτώσω τα γαϊδούρια μου τξ᾽ ᾽α τα πάρω καυσόξυλα εις τες Πλάτρες. Επόσωσα[5] τ᾽ αυτοκίνητον, πέντε-δέκα μέρες επόσωσα το. Ήβρα τξαι τον οδηγόν που μας επήρεν, επουλήσαμεν τα ξύλα, πέντε λίρες. Ε, μα πέντε λίρες γοράζεις βιολίν; Έδωσα τριάντα σελίνια μεταφορικά,[6] εμείναν μου τα υπόλοιπα, εν τξαι ξεχάννω το.

Είξεν έναν χωρκανόν που ᾽ξεν βιολίν τξ᾽ επούλαν το. Επήαμεν είδαμεν το, με τον μακαρίτην τον πατέραν μου. «Πόσα θέλεις [για] το βιολίν;» «Τεσσερισήμισι λίρες», λαλεί μου. Πάλ᾽ εν ιφκαίννουν τα λεφτά μου. Έδωκεν [τξαι] ο πατέρας μου, επιάμεν το βιολίν χωρίς δοξάριν, χωρίς κάξαν.[7] Εθώρουν το βιολίν, μα πότ᾽ έννα πά᾽ να μάθω; Το φκιολίν εγοράσαμεν το.

Κατεβαίννω Λεμεσόν, έπρεπεν να ᾽χω δουλειάν, λέω, να

3. Πε[ν]πνταήμερον (συνηθέστερα Πε[ν]πντάμερον): η Μεγάλη Σαρακοστή.

4. Κουξάλα (επίσης κουξάλιν ή κούξαλος): χοντρός κορμός δέντρου. Τριμιθιά (τριμιθκιά, τρουμιθκιά): η τερέβινθος ή τσικουδιά.

5. Ποσώννω: μαζεύω το ποσόν που χρειάζεται.

6. Τα τριάντα σελίνια αντιστοιχούσαν σε μιάμιση λίρα.

7. Κάξα: το κιβώτιο· εδώ: η θήκη του βιολιού.

πά᾽ να ᾽βρω τξαι μάστρον, [για] τα οικονομικά μου. Ήβρα δουλειάν, ο Θεός που μου ᾽βοήθησεν τξ᾽ ήβρα δουλειάν σ᾽ έναν εργοστάσιον ρουβομηχανήν.[8] Ήταν έναν είδος δέντρων, τα φύλλα του πλαθκιά, τξ᾽ η μηχανή τξείνη άλεθεν τα τξ᾽ έκαμνεν σκόνην για δέρματα, να τα βάφφουν τα δέρματα. Έξι σελίνια [την ημέραν]. Είχαν μας τξαι καμαρούαν [τξ᾽] επτέφταμεν. Λαλώ τωρά, «Δόξα Σοι ο Θεός, θα ᾽βρω τξαι μάστρον» [του βιολιού]. Καμαρούαν [είχαμεν τξ᾽] επτέφταμεν δωρεάν, επήα ήβρα τξαι μάστρον. Τριάντα σελίνια τον μήναν τξαι κάθε νύχταν μάθημαν, κάθε νύχταν μάθημαν, στους έξι μήνες που έκαμνα μαθήματα έμαθα τξ᾽ έπαιζα τξαι βιολίν τξ᾽ επήα, ήβρα έναν γάμον, ειδοποιήσαν με, στο Σπιτάλλιν [sic].[9]

Μ᾽ επροτείνασιν, ακούσαν ότι εμάθθαιννα βιολίν, τξαι με ήβραν εις την Λεμεσόν. «Κύριε Ηλία, πάεις στο Σπιτάλιν [sic] να κάμεις έναν γάμον;» Οι δικοί της νύφφης, συγγενείς της, οι γονείς της. Λαλώ τους, «Πάω», πρώτην φοράν. Με[10] εδοκκαρίστηκα, με εφοήθηκα, με τίποτε. Είχα λαουτάρην. Ο λαουτάρης μου ήταν που τον Άγιον Μάμαν,[11] ο Παντελής ο μακαρίτης.

Όταν εμπήκα μες το Σπιτάλλιν, το μεράκκιν του κόσμου ήταν να δουν τον φκιολάρην, αν παίζει καλά, αν τραουδά καλά.[12] Ε, μα ήμουν έναν μαυρούιν,[13] ένας μιτσικουρής,[14] επε-

8. Ρουβομηχανή: μηχανή που έλιωνε το «ρούβιν» (ρούδιν/ρούιν· ρους ο βυρσοδεψικός ή σουμάκι), είδος φυτού από το οποίο έπαιρναν χρώμα για βυρσοδεψία.

9. Σπιτάλι (ενίοτε Σπιτάλλι στη διάλεκτο): κοινότητα της επαρχίας Λεμεσού. Ο Γεωργίου, όπως φαίνεται και στην αφήγησή του, άλλοτε λέει «Σπιτάλλι» και άλλοτε «Σπιτάλι».

10. Με... με... με...: ούτε.

11. Άγιος Μάμας: χωριό της επαρχίας Λεμεσού.

12. Πρβλ. και Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 12, για το καλωσόρισμα των βιολάρηδων στα χωριά.

13. Μαυρούιν (υποκοριστικό του «μαύρος»): μαυρούλι· εδώ με την έννοια του μελαχρινός.

14. Μιτσικουρής: μικρούλης, μικροκαμωμένος.

ριπαίζαν με. «Μα ᾽ν᾽ τούντον φκιολάρην που ᾽φέρετε;» Άκουα τους εγιώ. Άμαν τζ᾽ έφκηκα πάνω στην τάβλαν[15] – εβάλλαν μας τάβλαν, έτσι ψηλά, να φαίνεται ψηλά ο φκιολάρης τζ᾽ ο λαουτάρης – εξεκίνησα το τραούδιν τότες που ᾽φκήκεν «Η τράτα μας η κουρελλού». [Τραγουδά] «Ου, ρε, τον ορκισμένον τζαι τραγουδά!» Επήρ᾽ αέραν πιον.[16] Βρέθεται στον γάμον τζείνον δεύτερος γάμος στην Πάχναν.[17] Πο᾽ τζείνον τον τζαιρόν, 1951, εν θα ξεχάσω την ημέραν τζείνην, μέχρι σήμμερ᾽ ασχολούμαι.

Τέλος πάντων, πέντε μέρες οι γάμοι, η λίρα του Εγγλέζου τότες ήταν 180 γρόσια, τζαι το σελίνιν ήταν εννιά [ενν. γρόσια]. Φκιολίν τζαι λαούτον, πέντε μέρες. Θκυο σελίνια του λαουτάρη, θκυο σελίνια του φκιολάρη, επιάσαμεν που τεσσερισήμιση λίρες, καλά λεφτά. Εγώ εδούλευκα στες οικοδομές τρία σελίνια την ημέραν. Εδούλευκα τζαι στην ρουβομηχανήν, έξι σελίνια, αλλά η δουλειά τζείνη μ᾽ έσωσεν, με τους γάμους. «Τούντο φκιολίν που έμαθα εγώ εν θα πεινάσω, μέραν τζαι νύχταν ᾽δούλευκα, έχω τζ᾽ έννα περάσω.»[18]

Τον μάστρον μου τότες, θθυμούμαι, εν θα το ξεχάσω, όταν εδούλευκα στην μηχανήν, την ρουβομηχανήν, τζαι έπαιρνα έξι σελίνια την ημέραν τζ᾽ ήβρα τα πόθκια μου, επλήρωννα τον μάστρον μου τριάντα σελίνια τον μήναν τζαι κάθε νύχτα πρόβαν [ενν. μάθημα]. Κάθε νύχτα πρόβαν. Εν᾽ γι᾽ αυτόν που στους έξι μήνες ήβρα τον πρώτον μου γάμον, διότι επροχώρησα, αλλά είχα τζαι φτιν δυνατόν όμως. Είχα τζαι αρφόν φκιολάρην, ο μακαρίτης, που το φτιν μου τόσον δυνατόν που ήταν άρπαξα πολλά κομμάθκια που τον μακαρίτην τον αδερφόν μου. Τζαι παίζω μέχρι σήμμερα.

15. Τάβλα: η αυτοσχέδια σκηνή στην οποία κάθονταν οι μουσικοί.
16. Επήρ᾽ αέραν πιον: πήρα τα πάνω μου, ξεφοβήθηκα.
17. Πάχνα: κοινότητα της ορεινής Λεμεσού.
18. Δίστιχο του Γεωργίου για την τέχνη του.

Θθυμούμαι ότι είχαμεν μιαν κοπέλλαν δαμαί [ενν. στο χωριό] – όι κοπέλλαν, ήταν μεγάλη γεναίκα – που έπαιζεν με τον αδερφόν μου, βιολίν τζαι ταμπούκκαν,[19] εν είσεν λαουτάρνες τότε. Δαμαί στο σπίτιν μου. Χριστούγεννα, Λαμπράν, Σήκωσες,[20] το φκιολίν μου δαμαί, έρκετουν ο κόσμος ούλλος να χορέψει, να διασκεδάσει. Τζαι θθυμούμαι τον αρφόν μου που έπαιζεν με την γεναίκαν τζείνην, ταμπούκκαν, τζ' εβάσταν τζαι ωραίον ρυθμόν. Δεν είσεν λαουτάρνες, πολλά λλίοι λαουτάρνες. Θθυμούμαι. Ήταν χωρκανή μας.

[Ο δάσκαλος μου] ήταν ο μάστρε-Κωστής από την Πενταλιάν της Πάφου. Όσοι εμαθθαίνναν βιολίν τότες δεν είσεν ωδεία τζ' εμαθθαίνναν πραχτικά. Ήταν στην Λεμεσόν, κάτοικος Λεμεσού, τζ' ήταν τζαι κουρέας, ήταν τζαι παρπέρης, αλλά, ο Θεός μακαρίσει τον, έξερεν να με διδάξει, έστω τζαι πραχτικός που ήταν.

Το μάθημαν, εξεκινούσαμεν κομμάτιν-κομμάτιν. Για παράδειγμαν, σαν τον «Συρτόν τον Πολίτικον», επαίζαμεν έναν κομματούιν, «Αύριον να 'ρτεις το άλλον κομμάτιν, το άλλον κομμάτιν» [ελάλεν ο δάσκαλος]. Εγώ εσκόλαννα που τον μάστρον μου, αλλά έπρεπεν να το μελετήσω, όπως τον μαθητήν που πάει σκολείον, να μελετήσει το μάθημαν του. Επήαννα την άλλην νύχταν, λαλεί μου, «Εντάξει, να προχωρήσουμεν [με] άλλον κομμάτιν». Ε, μα έπρεπεν να περάσουν τζ' έξι μέρες, οχτώ μέρες για να τελειώσω έναν κομμάτιν. Όμως έπρεπεν να το παίζω σωστά. Το φτιν μου, όμως, ήταν καμπάνα, διότι εθώρεν τα δάχτυλα μου. «Όι, εν' λάθος, τζείνον έτσι», τζ' εδιόρθωννεν το με τα δάχτυλα μου [sic] που έπαιζα. Διότι έσει τζαι διέσεις το βιολίν μέσα. Δόξα Σοι ο Θεός. Στους έξι μήνες όταν ήβρα τον

19. Ταμπούκκα: κόσκινο χωρίς τρύπες, που χρησιμοποιείται ως κρουστό όργανο· συνώνυμο της ταμπουτσιάς. Πρβλ. και τις λέξεις darbuka/tarabuka. Βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος».

20. Σήκωσες: οι Απόκριες.

γάμον, η δουλειά μου μέχρι σήμμερα [τούτη είναι], πάω καλά.

[Μετά ήβρα] δεύτερον φκιολάρην, για να διορθώσω καλλύττερα την τέχνην μου. Ήταν η μακαρίτισσα η Λέλλα Λουλλουπή,[21] τυφλή, τζ᾽ εδίδαξεν με καλλύττερα κόμα που τον μάστρον μου τον πρώτον. Διότι εν έμεινα με τον μάστρον μου τον πρώτον, έθελα να προχωρήσω, να μάθω κομμάθκια που μ᾽ αρέσκασιν. Η Λελλού η τυφλή, ο Θεός μακαρίσει την, δεν μου έπαιρνεν λεφτά. Με το ζόριν να της δώσω εγώ λεφτά. Εν τα ᾽θελεν, αλλά εδίεννα της τα έτσι θεληματικά. Ήταν μια καλή γεναίκα, πολλά καλή γεναίκα.

Ο ένας [μου ο μάστρος] εδίδαξεν με κυπριακά τραούθκια, τζαι η Λέλλα η τυφλή πάλε κυπριακά τραούθκια. Αν έθελα κανέν᾽ κομμάτιν, σαν ταγκό, έπρεπεν να με διδάξουσιν. Ταγκόν [sic], έπαιζα τζαι ταγκό, έπαιζα τζαι ρούμπες, έπαιζα τζαι φοξ, εδιδάξαν με. Ήταν τα κομμάθκια τα οποία επαίζαμεν στους γάμους. Καλαμαθκιανόν, κανέναν ταγκό, ρούμπαν, φοξ, ετελειώνναν οι κοπέλλες, «Άτε, κοπέλλες, με τες υιές σας,[22] τωρά εν᾽ γυρίν τους άντρες».[23] Επαίζαμεν τζαι καρτζιλαμάες, να χορέψουν τζ᾽ οι άντρες, με το γυρίν τότες. Εν τζ᾽ εν᾽ σαν τωρά, τσιφτετέλια τζαι φκαίννουν είκοσι τζαι τριάντα άτομα. Πριν ήταν διαφορετικά. «Με τες υιές σας, παιθκιά, τζ᾽ έννα χορέψουν τζ᾽ άλλοι.» Έτσ᾽ ήταν πριν.

[Οι φκιολάρηες] δεν είχαν τόσα πολλά προβλήματα όπως υπάρχουν σήμμερα. Εξεκινούσαμεν πρώτα-πρώτα καρτζιλαμάες αντρικούς, πρώτον, δεύτερον, τρίτον, τέταρτον, συρτούς, κανέναν ζεϊπέκκιν. «Κοπέλια, με τες υιές σας.» Ήταν με το γυρίν. Ετελειώννασιν, μπορεί να ᾽χορεύκασιν τζαι θκυο-τρία ζευκάρκα, ετέλειωννεν ο πρώτος, να φκει άλλος να χορέψει καρ-

21. Σχετικά με τη Λουλλουπή, βλ. και τις αφηγήσεις των Βυρωνή Γεωργίου και Ανδρέα Μοδίτη.

22. Με τες υιές σας: με τις υγείες σας.

23. Γυρίν: σειρά. «Εν᾽ γυρίν τους άντρες» θα πει «είναι σειρά των αντρών».

τξιλαμάν, όμως εγώ ήμουν ο τιμονιέρης, έπρεπεν να τους πω, «Παιθκιά, ετελειώσετε, να χορέψουν οι κοπέλλες». Εφκαίναν οι κοπέλλες. Καρτξιλαμάν; Πρώτον γυναικείον, δεύτερον, τρίτον, έναν καλαματιανόν, τξαι μετά να χορέψουν τξαι κανέναν ταγκόν, καμιάν ρούμπαν, κανέναν φοξ, τέθκοια πράματα.

Ήταν οι χοροί που ᾽παίξαμεν. Εν ήταν τόσον πολλοί [οι] χοροί μας να είναι τξαι τόσον απαιτητικοί, «Μα ου, παίξε [μας] έναν βαρετόν[24] ξεϊπέκκικον». Εν επαίξαμεν βαρετά ξεπέκκια [sic], με το βιολίν τότες εν επαίξαμεν.

Στα παναΰρκα ετύχχαιννεν – εγώ επήα πολλές φορές από το Λιμνάτιν μέχρι τον Αρακαπάν που γίνεται η πανήγυρις της Αματιτξής,[25] οχτώ του Σεττέβρη – τξ᾽ επήαιννα παρπατητός με τον λαουτάρην μου για να πιάουμεν κάτι. Όμως εν ήταν μόνον εγώ που ᾽πήαιννα στον Αρακαπάν. Ήμαστιν κάπου οχτώ-δέκα ξευκάρκα φκιολάρηες. Αδονούσεν[26] ο τόπος. Ποτξεί φκιολάρηες, ποδά φκιολάρηες, τι ωραίες εποχές ήταν! Το παναΰριν της Αματιτξής. Επήα τξαι στον Αγρόν, που γίνεται η πανήγυρις κοσμιάν του Νιόβρη, τα Εισόδια της Θεοτόκου, πάλε παρπατητός, πο᾽ δακάτω να πάω με τον λαουτάρην μου στον Αγρόν.[27]

Έρκουνταν προσωπικά [όσοι εθέλαν να με κλείσουν για γάμον] τξ᾽ εβρίσκαν με. Εν τξ᾽ είσεν τηλέφωνα τότε, ύστερα ᾽παρουσιάστησαν τα τηλέφωνα. Έρκουνταν σπίτιν μου, τξ᾽ έκαμνα τξ᾽ εώ μιαν χαράν ότ᾽ ήρτασιν που τον Αγρόν, ήρτασιν που την Πάφον, ήρτασιν που την Λεμεσόν δαμαί σπίτιν μου,

24. Βαρετόν: βαρύ.

25. Η Παναγία Ιαματική (Ιαματιτξή/Αματιτξή) είναι εκκλησία που βρίσκεται στο χωριό Αρακαπάς της επαρχίας Λεμεσού. Βλ. και εκτεταμένο σχόλιο στην αφήγηση του Βυρωνή Γεωργίου. Ο Αρακαπάς απέχει περίπου 27 χιλιόμετρα από το Λιμνάτι, χωριό του Ηλία Γεωργίου Βιολάρη.

26. Αδονώ: δονώ, βγάζω ήχο.

27. Ο Αγρός είναι ορεινό χωριό της περιοχής Πιτσιλιάς (επαρχία Λεμεσού). Απέχει γύρω στα 26 χιλιόμετρα από το Λιμνάτι.

να κουβενγκιάσουμεν, να κάτσουμεν, να πιούμεν καμιάν ζιβανίαν τζ᾽ εσαίρουμουν γιατ᾽ ήβρα γάμους. Τούτη ήταν η χαρά μου. Αλλά έρκουνταν παρπατητ᾽ οι αθρώποι, να ᾽ρτουν να μ᾽ έβρουν. Εν είσεν δηλαδή... να ᾽ρτει με τ᾽ αυτοκίνητον του; Εν᾽ πολλά λλίοι που ᾽χαν αυτοκίνητα, άησ᾽ το τωρά, τωρά υπάρχουν τα διπλοκάμπινα,[28] εννά ᾽ρτει να μ᾽ έβρει, εντάξει. Αλλά τότες εν τζ᾽ είσεν ο κόσμος όλος.

Πριν ό,τι επιάνναμεν για μας ήταν ικανοποιητικά, εν είσεν πληρωμές τότες, εν εδίαν κανένας πληρωμήν τότες. Όχι σαν σήμμερα που πάμεν με συφφωνίαν, τόσα θέλομεν, είτε δίχως πιάτον τόσα θέλομεν. Ύστερα εξεκινήσαν οι πληρωμές, που έπαιζα πάλε φκιολίν τζαι λαούτον τζ᾽ εδιούσαν μας κανέναν-θκυο λίρες πληρωμήν τζαι τα τυχερά μας. Ε, σήμμερα ζητούμεν πολλά.

Ένιωθα ότι άμα ήταν να μπω σε κανέναν χωρκόν, σαν την Πάχναν, αγαπούσαν μας. Εκάμναν μας χειραψίαν, εθωρούσαν τους φκιολάρηες τζ᾽ ενομίζαν ότι... επειδή είσεν χορευτάες, βρακάες πολλούς, τι ωραίες εποχές ήταν! Αγαπούσαν μας, εν λέω ότι εν μας εθέλασιν. Εκαρτερούσαν ν᾽ ακούσουν τον φκιολάρην, όποιος φκιολάρης τζαι να ᾽ταν. Ήταν τέθκοιες οι εποχές που ᾽ταν καλές.

Πέντε μέρες εβάλλαν μας τζ᾽ επτέφταμεν στα χωρκά,[29] διότι εννά ᾽ρκουμαι στο Λιμνάτιν τζαι να πταίννω πίσω; Εν τζ᾽ είχα με αυτοκίνητον, με μοτόραν, με ποδήλατον. Ούλλ᾽ οι φκιολάρηες. Πέντε μέρες έπρεπεν να μείνουμεν μες τα χωρκά. Εβάλλαν μας το καλλύττερον στρώμαν να πτέσωμεν, τζαι η πιο καλλύττερη [sic] καθαριότητα γιατί μας εσέβουνταν, εχτιμούσαν τους φκιολάρηες. Είχαμεν καλήν περιποίησην τα χρόνια τζείνα.

---

28. Διπλοκάμπινο: αγροτικό αυτοκίνητο με τέσσερις πόρτες.

29. Εβάλλαν μας τζ᾽ επτέφταμεν στα χωρκά: μας κοίμιζαν στα χωριά· κυριολεκτικά, μας βάζανε και πέφταμε.

Κάθε φκιολάρης εν᾽ με το δικόν του ρεπερτόριον, με την δικήν του τέχνην. Εγώ άρεσκα του κόσμου, ό,τι τζαι να πω. Ακόμα προχτές ήβρα έναν που την Νατάν,[30] που την Νατάν της Πάφου, ήρτεν στο χωρκόν μας, λαλεί μου, «Ηλία μου, συνεχίζεις την δουλειάν σου κόμα;» «Συνεχίζω την», λαλώ. «Θθυμούμαι που ᾽ρτες στην Νατάν τζ᾽ έκαμνες γάμους, μα τι ωραίαν φωνήν είσες», λαλεί μου. Λαλώ του, «Μεν με [sic] υπενθυμίζεις τα χρόνια τα παλιά, διότι με στενοχωρείς. Διότι αθθυμούμαι τζείνα τα χρόνια τζαι κάθε λλίον κάθουμαι τζαι παίζω τζείνα τα κομμάθκια τα οποία έπαιζα, να μεν τα ξεχάσω.»

Όταν εξεκίνησα τζ᾽ είχα απαιτήσεις που τον κόσμον, «Μάστρε-Ηλία, να βάλεις τζαι κανέναν ντραμς, κανέναν ακκορτεόν μέσα», τζ᾽ εξεκίνησα τζ᾽ έβαλα τζαι μεγάφωνα – «Όι, ρε, μα ᾽ντ᾽ ακούνται τα μεγάφωνα!» – εβάλλαμεν τα πά᾽ στες ελιές, πά᾽ στες τερατσιές,[31] οι εποχές έτσ᾽ ήταν. Εξεκινήσαμεν τζαι είχα μιαν καλήν ποιότηταν πάλε. «Όι, ρε, ο Ηλίας, ακούνται τραούθκια του», είχα τζαι ακκορτεόν, είχα τζαι λαούτον μαζίν μου, το βιολίν μου... Μετά εθέλαν τζαι μπουζούκκιν, άτε, εβάλαμεν τζαι μπουζούκκιν, μετά ξεκινούν οι απαιτήσεις πάλε: «Κύριε Ηλία, μα, θέλουμεν μικροφωνικές, άτε, θέλουμεν τζαι τραουδίστριαν, θέλουμεν τραουδιστήν...»

Έπαιζα αρκετά χρόνια πάλε με ορχήστραν, είχα τζαι τραουδίστριαν, είχα τζαι τραουδιστές, όμως τζείνον που μ᾽ έκαμεν εμέναν τζ᾽ επαραίτησα τους συντρόφους [ενν. τους άλλους μουσικούς], [είναι ότι] είχα ιδιοτροπίες. Έβρισκα έναν γάμον, για παράδειγμαν, στον Πύρκον της Τηλλυρκάς,[32] εγώ έθελα τους να ᾽ν᾽ στρατιώτες, όποτε τους γυρέψω να είναι παρών [sic]. Ό,τι έπιαννα εγώ να πιάουν τζ᾽ οι συντρόφοι μου, χα-

30. Νατά: χωριό της επαρχίας Πάφου.

31. Τερατσιές: χαρουπιές.

32. Πύρκος της Τηλλυρκάς: ο Πύργος Τηλλυρίας, κοινότητα στο βορειοδυτικό άκρο της Κύπρου (επαρχία Λευκωσίας).

λάλιν τους. Αλλά για μέναν ήταν έναν άγχος. Να βρίσκω δουλειάν να μεν πηαίννουν στον Πύρκον της Τηλλυρκάς, γιατί εν' μακριά, εποφάσισα τότε, ύστερα που 'παιξα τξαι κάμποσα χρόνια με την ορχήστραν, ο γιος μου έπαιξεν μπουζούκκιν. Λαλώ του, «Άντρο», του γιου μου, «πέταξε το μπουζούκκιν», έτο τξειαμαί κρεμμάμενον [δείχνει πού είναι κρεμασμένο στον τοίχο], «πιάσε λαούτον», λαλώ του, έπαιζα τξαι με τον γαμπρόν μου λαούτον, τον άντραν της κόρης μου, «αλλά εγώ θα μείνω φκιολίν τξαι λαούτον», λαλώ του, «τξαι να ησυχάσω που τούτους τους απατεώνες». Συγνώμην που το λαλώ «απατεώνες», αλλά πράγματι υπόφερα. Υπόφερα πολλά. Έμπλεξα με πολλές ορχήστρες, με πολλές. Τρεις-τέσσερις ορχήστρες έμπλεξα. Να υπολογίσω είκοσι χρόνια;

Κατά βάθος εγιώ 'μαι στενοχωρημένος πολλά που ακούω τι παίζουν σήμμερα. Έσει, εν τξαι κατηγορώ τους φκιολάρηες ούλλους ότι εν παίζουν κυπριακά, αλλά τξείνον το ωραίον το κυπριακόν που 'παίξαμεν[33] εν τα παίζουν, εν τα παίζουν. Έχουν ελλείψεις εις το κυπριακόν τραούδιν. Έχουν ελλείψεις. Ακούω τους. Εν τξαι λέω τωρά ότι κατηγορώ τους φκιολάρηες ούλλους, αλλά άκουσα τους όλους, όλους άκουσα τους. Εν έχουν τξείνον το στιλ που ήμαστιν εμείς οι παλιοί, εν το 'χουσιν. Δαμαί με στενοχωρεί.

Ν' ακούσεις έναν φκιολάρην τωρά – γέλασε, ρε κουμπάρε, κάμε κάτι να χαρεί τξ' ο κόσμος! Εγιώ 'καμνα τον κόσμον τξ' εγέλαν. Δαμαί ο φκιολάρης πρέπει να 'ν' γελαστός, να 'ναι χαρούμενος. Πάεις στον γάμον, ο γάμος θέλει χαράν, θέλει ευθυμίαν, έκαμνα τους τξαι αστεία τξ' εγελούσεν ο κόσμος. Εν' δαμαί που λέω ότι οι φκιολάρηες οι σημμερινοί εν έχουν τξείνον το ταλέντον, εν το 'χουσιν. Κάθεται τξειαμαί, παίζει βιολίν. Μίλα! Έτσι μ' αρέσκει εμέναν.

33. Σε ερώτηση που ακολούθησε, ο Γεωργίου δεν διευκρίνισε τι ήταν «τξείνον το ωραίον το κυπριακόν».

Μαραζώννω διότι... δεν είναι ότι εγέρασα, θθυμούμαι πολλά κομμάθκια που έπαιζα, έπαιζα πολλά τσιφτετέλια, έπαιζα ταγκό, έπαιζα ρούμπες... Ε, τωρά επειδή ασχολούμαι με την παράδοσην, βιολίν-λαούτον,[34] τούτα δεν τα παίζω τωρά. Τι θα παίξω τωρά; Να πάω να κάμω μιαν εκδήλωσην τζαι να παίξω ρούμπαν; Να παίξω ταγκό; Ο κόσμος έμαθεν με τα τσιφτετέλια. Παίξε-παίξε τσιφτετέλια. Ήταν διαφορετικοί οι χοροί τότες. Ενώ έπαιζα. Τζ' ετραγούδουν πολλά λαϊκά, πολλά λαϊκά τραγούδια.

Εθώρουν πολλά πράματα, τα μμάθκια μου τζ' η γλώσσα μου ό,τι εθώρουν ραμμένη. Είδα. Ο πρώτος γάμος που έκαμα, επήα να ππέσω με τον λαουτάρην μου, ήταν έναν σπίτιν έτσι μακρυνάριν[35] τζαι μες τον σειμώναν – ήταν μες τα Χριστούγεννα ο γάμος τζείνος. Θωρώ κραννοίει[36] η πόρτα, ένας μουστακαλλής, ο σεπέττος [sic][37] καρτζίν μου.[38] «Α, Παναΐα μου», λαλώ. Ρε, μα, όσον τζαι κάμνω γάμον πρώτην φοράν, επήρεν με ο φόβος. Ο πατέρας της νύφφης έππεφτεν μέσα σε μιαν γωνιάν του σπιθκιού. Εκατάλαβεν το, λαλεί του «Άννοιξε τζ' εν' οι φκιολάρνες, ρε, άννοιξε τζ' εν' οι φκιολάρνες». Μπαίννει μέσα, γνωστός μου, λαλώ του, «Ρε κουμπάρε Αντρέα, για όνομαν του Θεού, ίνταμπου...; Εξίππασες μας»,[39] λαλώ του. Τότε είσεν τζαι κλέφτες. Έφερεν τέσσερα άτροφα χτηνά,[40] έσφαξεν

34. Τωρά επειδή ασχολούμαι με την παράδοσην, βιολίν-λαούτον: ο Γεωργίου εδώ εννοεί ότι τώρα πια παίζει μόνο για το «άλλαμαν» της νύφης και του γαμπρού συνοδεία λαούτου· δεν παίζει στις διασκεδάσεις του γάμου, όπου προηγουμένως μπορούσε να παίζει και τα κομμάτια που αναφέρει.

35. Μακρυνάριν: μεγάλο, επίμηκες δωμάτιο.

36. Κραννοίει (επίσης κρονοίει): ανοίγει λίγο, μισανοίγει.

37. Σεπέττος (συνηθέστερα σεσεπέττος· επίσης σισιπέττος, σισιπέττο): τουφέκι, κυνηγετικό όπλο.

38. Καρτζίν μου: απέναντί μου.

39. Εξίππασες μας: μας τρόμαξες.

40. Άτροφα χτηνά: ζώα που δεν κατάφερναν να ξευγαρώσουν στην εποχή τους, που γίνονταν συνήθως πιο ευτραφή.

τα τξειαχαμαί, «Να φάτε τξ᾽ εσείς, όι να πείτε τίποτε», λαλεί μου. Εχώρουν,[41] αλλά το στόμαν μου ήταν ραμμένον.

Να σας πω τξαι για το έθιμον το παλιόν. Εγίνουνταν καφκάες. Είσεν ερωτευμένους, ετύχχαιννεν ένας ν᾽ αγαπά την ίδιαν κοπέλλαν [με κάποιον άλλον]. Ο ένας ελάλεν τραούθκια χτυπητά,[42] για τξείνον ο οποίος έθελεν τξαι τξείνος την κοπέλλαν, ο άλλος τραούθκια χτυπ[ητά]... Άτε, ε, είχαμεν τα λουξ,[43] εν τξ᾽ είχαμεν ρεύματα. Εχτυπούσαν του λουξ, έσπαζεν το λουξ, εμαλλώνναν, να σκοτωθούν μες το βιολίν [ενν. εκεί όπου έπαιζε το βιολί]. Υπήρχαν, καφκάες υπήρχασιν. Είδα πολλά πράματα τα οποία, πράγματι... Ήταν τξ᾽ οι εποχές καλές, αλλά πάλε είσεν καφκάες.

Θθυμούμαι, εκινδύνεψα τξαι πολλές φορές δηλαδή. Είπαμεν, οι γάμοι ήταν πέντε μέρες. Έκαμνα ᾽ναν γάμον στην Αρχιμανδρίταν.[44] Δευτέραν είχαν έναν έθιμον οι κοπέλλες, να φέρουν γλυκίσματα του αντροῦνου, να τους πουν να ζήσουν, τξαι με τα γλυκίσματα που ᾽φέρνασιν, είτε σουσούκκον[45] είτε κούννες[46] του αμυγδάλου είτε άλλα γλυκίσματα, τέλος πάντων, τξαι να πιουν τξαι κανέναν κονιάκ. Ήταν το κονιάκ. Ε, η ώρα δέκα εξεκινούσαμεν βιολίν, να ᾽ρτει ο κόσμος να χορέψει, [την] Δευτέραν.

---

41. Εχώρουν (και εθώρουν): έβλεπα.

42. Τραούθκια χτυπητά: εδώ, «τραούθκια» με την έννοια των διστίχων. «Τραούθκια χτυπητά» θα πει στίχοι που ενοχλούσαν τον άλλον, που τον «χτυπούσαν».

43. Λουξ: φωτιστικό πετρελαίου, που λειτουργούσε με πίεση αντί με φιτίλι.

44. Αρχιμανδρίτα: χωριό της επαρχίας Πάφου.

45. Σουσούκκος (ή σουτξούκκος): γλυκό που, στην παραδοσιακή του μορφή, φτιάχνεται από αμύγδαλα περασμένα σε κλωστή και βουτηγμένα σε μούστο. Σήμερα φτιάχνεται και με καρύδια ή και με χυμούς εκτός του σταφυλιού (π.χ. ροδιού). Μοιάζει με λουκάνικο, εξού και η ονομασία σουτξούκκος/σουσούκκος (από το τουρκικό sucuk, σουτζούκι).

46. Κούννες (εν. κούννα): ο καρπός (ψίχα) του αμυγδάλου, του καρυδιού, του φυστικιού κ.λπ. συλλογικά.

Νάσου έναν, ήρτεν, έφταννεν που την Κάτω Αρχιμανδρίταν. Λαλεί μου, «Παίξε μου τξ᾽ έννα χορέψω». Ένας εύθυμος, έκαμα τξ᾽ εώ χαράν ότι έννα πιάουμεν κανέναν σελίνιν.[47] Ε, πάντα η τάβλα μας ήταν κοντά στο παραθυρούιν, αν συμβεί κανένας καφκάς, καμιά φασαρία, να πεταχτούμεν που το παραθυρούιν να φύωμεν. Εσυμβαίνναν τούτα. Έπαιζα του, έπαιζα του, εν εσταμάταν. Συνέχεια. Συνέχεια. Το πιατούιν μας που ᾽χαμεν πάνω, έστω τξαι θκυο-τρία σελίνια μες το πιάτον, μεθυσμένος ήταν, εν ήταν μεθυσμένος, έπιαν το πιατούιν, έσυρεν το που το παράθυρον τξ᾽ επήεν.[48] Ε, ο λαουτάρης ήταν ο γαμπρός μου ο Γιώρκος. Λαλώ του, «Πιάσ᾽ το φκιολίν μου ψηλά, διότι έννα μας μαδαιρίσει [sic]. Εδιάταξεν να παίξουμεν τξαι "Το μαδαίριν"»,[49] λαλώ του, «να χορέψει ο μιτσής του[50] με το μαδαίριν». Ε, εφοήθηκα.

Πιάννει το φκιολίν ο γαμπρός μου, κατεβαίννω κάτω να ᾽βρω δικούς [του] να τον πακκεττάρουν να φύει που τον γάμον. Διότι έκαμεν τον γάμον αναστατωμένον. Μία γεναίκα, έξυπνη, επήεν έπιαν το φκιολίν τξ᾽ έβαλεν το που κάτω που την ποθκιάν της να γλιτώσει το φκιολίν μου. Έφκηκεν έξω. Εμάθαν το οι δικοί, δεν τον εκάμνασιν ζάφτιν.[51] Βρέθεται το σταμνίν, που λέομεν, το σταμνοστάτιν,[52] τξ᾽ έπιαν το σταμνίν τξ᾽ έσυρεν το με όλην του την δύναμην να σκοτώσει τον κόσμον.

---

47. Σελίνιν: νόμισμα, η υποδιαίρεση της κυπριακής λίρας. Το «σελίνιν» χρησιμοποιείται και ως συνώνυμο του κέρματος γενικά, ανεξαρτήτως αξίας. Πρβλ. με το «να βγάλουμε καμιά δραχμή».

48. Έσυρεν το που το παράθυρον τξ᾽ επήεν: το πέταξε έξω απ᾽ το παράθυρο.

49. Το μαδαίριν: μιμητικός χορός· κρατώντας μαχαίρι στο χέρι, ο χορευτής μιμείται τη σφαγή ζώου.

50. Ο μιτσής του: ο μικρός του· εδώ, ο γιος του.

51. Δεν τον εκάμνασιν ζάφτιν: δεν μπορούσαν να τον ελέγξουν.

52. Σταμνοστάτιν (και σταμνοστάτης): είδος σκαμνιού, συνήθως ξύλινου, στο οποίο τοποθετείται η στάμνα.

«Α, Παναΐα μου», λαλώ. Ύστερα βρέθεται η κουνιά.[53] Άμαν τζ᾽ εία κουνιάν, λαλώ... Ήρταν πολλοί, κάπου τριάντα-σαράντα άτομα. Ε, πιον, φκάλλεις τα πέρα με τους πολλούς; Εφκάλαν τον έξω, ήταν μια αυλή τοιχογυρισμένη, που πάνω ήταν τειᾶιά με γυαλιά,[54] φαίνεται ήταν οι κλέφτες τότες, ποιος ιξέρει;

Τέλος πάντων, ήρτεν η αστυνομία – είᾶεν αστυνομίαν η Αρχιμανδρίτα – λαλεί μου [ενν. ο αστυνομικός], «Βιολάρη, θέλουμεν μιαν κατάθεσην». «Τι κατάθεσην;» «Ο Ευστάθιος έφκαλεν μαᾶαίριν να χορέψει ο μιτσής του; Το μαᾶαίριν είναι φονικόν όργανον τζαι απαγορεύεται.» Λαλώ του, «Εγώ εν είδα». Ε, τωρά εγώ, έναν κοπελλούιν, πάω στην Αρχιμανδρίταν τζαι κάμνω γάμον, να πάω να δώσω μαρτυρίαν ότι έφκαλεν μαᾶαίριν τζαι ξέρω ᾽ώ; Εν εμαρτύρησα.

Βρεθούμαστιν την Δευτέραν με τον Ευστάθιον – επηαίνναμεν έναν περίπατον με τον γαμπρόν μου τον Γιώρκον τον λαουτάρην – τζαι φωνάζει μου, εκάθετουν στον καφενέν. «Έλα, ρε φκιολάρη, να πιούμεν καφέν.» «Με τον καφέν σου θέλω, με το ζουμίν σου», λαλώ του. «Γιατί, ρε φκιολάρη;» «Ε, έτσι που μας έκαμες», λαλώ του, «εψές». «Έλα δα», λαλεί μου, «έλα να κουβενγκιάσουμεν». Τέλος πάντων, εκάλαρεν με,[55] επήα. Λαλεί μου, «Εν τζ᾽ ήμουν μεθυσμένος. Είχα μιαν διαφοράν με τον παπάν, τον παπάν θέλουν τον οι δικοί του γάμου, εμείς εν τον θέλουμεν», λαλεί μου, «τζ᾽ έτσι έκαμα το ξεπίτηδες [για] να διαλύσω τον γάμον». «Καλάν, ρε Ευστάθιε», λαλώ του, «τι φταίω εγιώ, τι φταίω;» Εβρέθησαν πολλά περιστατικά...

* * *

53. Κουνιά: το τσεκούρι.

54. Τειᾶιά: τείχη. Η φράση «που πάνω ήταν τειᾶιά με γυαλιά» θα πει ότι το σπίτι ήταν περιτειχισμένο και πάνω στο περιτείχισμα υπήρχαν κομμάτια σπασμένου γυαλιού, προφανώς για να αποτρέπουν τους κλέφτες ή άλλους παρείσακτους.

55. Εκάλαρεν με: με έπεισε.

Επαντρευτήκαμεν, όσον τξ᾽ ήρτα στο Λιμνάτιν,[56] *ήμουν μόνη μου, έκαμα τξαι το πρώτον μου παιδίν. Έφευκεν, επήαιννεν εις τους γάμους, πέντε μέρες. Εγιώ μόνη μου μέσα δαμαί, με τα μωρά, ίνταμπου ᾽θεν να κάμω; Ε, άντεχα. Είχα μιαν γειτόνισσαν ποδά, η μακαρίτισσα η θκεια μου η Ελένη, έρκετουν τξ᾽ έππεφτεν μαξίν μου. Εφοάτουν, ξάβαλλε μου,*[57] *λαλεί, είμαι μια ξένη κοπελλούα μες το χωρκόν, έρκετουν τξ᾽ έππεφτεν μαξίν μου. Ε, λλίον-λλίον εσυνήθισα. Εσυνήθισα. Ύστερα, ίνταμπου ᾽θεν να κάμω, ήταν η ζήση μας, έπρεπεν να πάει να φέρει κάτι έστω. Έκαμα τρία μωρά – είχα τρία, τέσσερα μωρά ακόμα, το έναν ήταν άρρωστον. Ε, άτε, ήμαστεν μόνοι μας, ίνταμπου ᾽θεν να κάμω, να πά᾽ να φέρει [ενν. λεφτά]. Ήμουν τξ᾽ εώ φτωξή, εν είχα τξ᾽ εγιώνι τίποτε να φέρω δα [ενν. στο χωριό]. Ίνταμπου ᾽ννα κάμω; Επεράσαμεν.*

* * *

Εγιώ πά᾽ στα δεκάξι μου, πά᾽ στ᾽ άθθος της ζωής μου
έξει που τξείνον τον τξαιρόν που παίζω το φκιολίν μου

Έξει που τξείνον τον τξαιρόν, τξαι νύχταν τξαι ημέραν
τον ύπνον εν εχόρτασα τξαι παίζω στον αέραν

Τξαι πάνω στα δεκαεφτά επήα εις την Πάγναν[58]
απού μιάλον τξαι μιτσήν ᾽χορεύκαν πά᾽ στην μάλλαν[59]

Εν θα ξηχάσω το χωρκόν, είξεν πολλούς βρακάες

---

56. Η Μελανή Γεωργίου Βιολάρη κατάγεται από το χωριό Άγιος Αμβρόσιος Λεμεσού. Το Λιμνάτι είναι το χωριό του άντρα της, εξού και η φράση της «όσον τξ᾽ ήρτα στο Λιμνάτιν» (εννοεί μετά τον γάμο της).

57. Ζάβαλλε μου (ή ζάβαλλι μου): η καημένη.

58. Πάγνα: διαλεκτική προφορά του χωριού Πάχνα της επαρχίας Λεμεσού, όπου ο Γεωργίου έκανε τον δεύτερο γάμο του ως βιολάρης (βλ. πιο πάνω).

59. Μάλλα: η τρίχα. «᾽Χορεύκαν πά᾽ στην μάλλαν» θα πει ότι χόρευαν στην τρίχα, με ακρίβεια, με λεπτομέρεια.

επίνναν τζ᾽ είχασιν ζωήν,
τζείν᾽ το γλυκόποτον κρασίν, μα ᾽ταν τζαι χορευτάες

Ώσπου χτυπά τούτ᾽ η καρκιά, θα παίζω το φκιολίν μου
γιατί εν᾽ η παρέα μου, για μέν᾽ εν᾽ η ζωή μου

ΗΛΙΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΒΙΟΛΑΡΗΣ

Λιμνάτι, 1934

Σε πλαγιογράμματα η γυναίκα του, ΜΕΛΑΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΒΙΟΛΑΡΗ,
από τον Άγιο Αμβρόσιο Λεμεσού (στο Λιμνάτι μετά τον γάμο της)

ΠΟΙΟΤΗΤΑ
Τι έκανε έναν βιολάρη να ξεχωρίζει;

Αναλογιζόμενοι το τι έκανε έναν βιολάρη να ξεχωρίζει, διαφορετικοί μουσικοί θέτουν διαφορετικά κριτήρια. «Πρώτα-πρώτα έπρεπεν να ικανοποιείς τους χορευτές», δηλώνει ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού. Κι αυτό, γιατί οι χορευτές ήταν οι πρωταγωνιστές της διασκέδασης του γάμου ή του πανηγυριού. Ο ικανοποιημένος χορευτής θα χόρευε ξανά και ξανά, οπότε θα γινόταν και το ανάλογο κάθε φορά πλούμισμα. Με τον Χαραλάμπους συμφωνεί και ο Ανδρέας Μοδίτης. «Αμά ᾽σαι χορευτής, θέλεις τζαι φκιολάρην καλόν», δηλώνει. «Εθώρουν τον χορευτήν εις το ττακ, πάντοτε ακολούθουν τον χορευτήν, στο βήμαν του, για να παίξω», λέει ο Στέλιος Παπαδόπουλος σκεφτόμενος τους λόγους της επιτυχίας του.

«Πρώτα-πρώτα [ο βιολάρης έπρεπεν] να τραγουδά, το κυριότερον», αντιτάσσει ο Νίκος Χαραλάμπους. Ο μουσικός που μπορούσε να τραγουδά μπορούσε επίσης να ψυχαγωγήσει τους παρευρισκόμενους σε μια διασκέδαση με πολύ μεγαλύτερο ρεπερτόριο από αυτό των χορών – κυπριακών και ευρωπαϊκών. «Ήσουν ο άρχων του γηπέδου όταν έπαιζες βιολίν τότες», λέει ο Πολύδωρος Βακανάς, οπότε «έπρεπεν να παίζεις πο᾽ ούλλα». Στο πλούσιο ρεπερτόριο αναφέρεται και ο Γιαννής Ζαβρός. «Ήταν γνωστοί οι χοροί τότε, έπρεπεν να τους ιξέρει ένας φκιολάρης. Ο πρώτος ως τον τελευταίον

έπρεπεν να τους ιξέρει.» Ο Ζαβρός, όμως, τονίζει παράλληλα και τη σημασία του τραγουδιού. «Αν ετραγούδας καλά, ήσουν καλός φκιολάρης. Αν ήσουν ο καλύτερος βιολάρης τζ᾽ εν ετραούδας, ήσουν άχρηστος.» Αυτό το τελευταίο, δηλαδή το να μπορεί ο βιολάρης να τραγουδά, φαίνεται ότι απέκτησε ακόμα μεγαλύτερη σημασία από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και μετά, οπότε διαδόθηκαν στους γάμους οι μεγαλύτερες ορχήστρες, που περιλάμβαναν μπουζούκι, ντραμς κ.λπ. Το ρεπερτόριο που έπαιζαν οι ορχήστρες αυτές – που βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό στα ελληνικά λαϊκά, αντί στους τοπικούς χορούς και σκοπούς – επέβαλλε και την ύπαρξη τραγουδιστή ή τραγουδιστών (βλ. και «Παρακμή»).

«Κανονικά έπρεπεν να είναι σωστός εις το παίξιμον του», δηλώνει ο Στέλιος Παπαδόπουλος, από τους λίγους που θέτουν ένα καθαρά μουσικό/τεχνικό κριτήριο στο θέμα της ποιότητας των βιολάρηδων. Παρόμοια είναι και η άποψη του Πέτρου Χριστοδούλου (Χατζηβύρα). Ο βιολάρης, λέει ο Χριστοδούλου, πρέπει «να ᾽ν᾽ μελετημένος και να μπορεί να εκφράζεται σωστά, να είναι σωστός. Ό,τι παίξεις να είναι σωστόν, να μεν έχει λάθος.»

Ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης στέκεται στο ότι ο βιολάρης, εκτός από μουσικός, έχει και άλλο ρόλο στον γάμο. «Ο φκιολάρης πρέπει να ᾽ν᾽ γελαστός, να ᾽ναι χαρούμενος», λέει. «Πάεις στον γάμον, ο γάμος θέλει χαράν, θέλει ευθυμίαν.» Μαζί με την ευθυμία, όμως, ο βιολάρης έπρεπε να μπορεί επίσης να ελέγχει τους χορευτές, έτσι ώστε να διατηρείται η ηρεμία και να μην υπάρχουν καβγάδες μεταξύ τους (βλ. «Ρεπερτόριο»).

Τίποτα απ᾽ όλα αυτά, όμως, δεν είχε τόση αξία όση η συγγένεια, μας υπενθυμίζει ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης. «Μες τα χωρκά εχτιμούσαν συγγένειαν», δηλώνει. Το ποιον βιολάρη θα εργοδοτούσε κάποιος «επήαιννεν με το αίμαν, με το ένστιχτον, εν επήαιννεν με την φαντασίαν [έπαρση, αλαζονεία]». Η συγγένεια, σύμφωνα με τον Σπύρου, ήταν το σημαντικότερο

κριτήριο, οπότε η ποιότητα – είτε αυτή εκφραζόταν μέσω τεχνικής, είτε μέσω πλούσιου ρεπερτορίου, είτε μέσω της ικανότητας του βιολάρη να τραγουδά – έπαιρνε, κατ' ανάγκην, δευτερεύουσα θέση.

Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης

Εγεννήθηκα στην Χλώρακαν[1] τες κοστέσσερις του Οχτώβρη το ’35. Ο πατέρας μου ήτουν λαϊκός οργανοπαίχτης. [Έπαιξεν] βιολίν. Ήτουν [ο] Αντώνιος Χατζηαχιλλέως. Ελαλούσαν «ο Αντώνης ο φκιολάρης». Έκαμνεν γάμους ο παπάς μου τζ’ εγώ εκράτουν την καρέκλαν πίσω του και έλεα, «Θε μου, να μάθω σαν τούτον να παίζω βιολίν». Εγώ ήμουν πίσω που την καρέκλαν τζαι έπαιζεν ο παπάς μου τζ’ εώ έκλαια.

Ήτουν πραχτικός ο παπάς μου, έκαμεν ανάμιση χρόνον μαθήματα σ’ έναν πολλά καλόν βιολινίσταν εις την Πάφον, Θεόδωρος, φτάννει που την Άσσιαν.[2] Ο παπάς μου [ήταν] το 1907 [γέννημαν]. Εμεγάλωσεν, έγινεν δεκαεφτά-δεκαοχτώ χρονών να πάει [να μάθει βιολίν]. Άρεσκεν του, ήτουν χορευτής τζαι άρεσκεν του τζ’ επήεν. Λαλεί του [ο δάσκαλος], «Θέλεις να μάθεις ταχύρρυθμα ή θέλεις να μάθεις με νόταν; Ή θεωρητικά;»[3] Εδίδασκεν θεωρητικά, αλλά να τα γράφει να

1. Χλώρακα: κοινότητα της επαρχίας Πάφου.

2. Εδώ ο Αντωνίου αναφέρεται στον γνωστό βιολάρη Θεόδωρο Δαβίδ από το χωριό Άσσια (Ἀσσια) της επαρχίας Αμμοχώστου. Ο Δαβίδ έζησε αρχικά στη Λευκωσία, πριν εγκατασταθεί στην Πάφο, όπου και, σύμφωνα με τον Αβέρωφ, «απέθανε στα ενενήντα του χρόνια». Βλ. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σ. 2.

3. Εδώ ο Αντωνίου διακρίνει μεταξύ πρακτικής εκμάθησης («ταχύρρυθ-



ΕΙΚΟΝΑ 8: *Ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης στο σπίτι στη Χλώρακα.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 7 Αυγούστου 2015.

πούμεν [δηλ. με σημειογραφία]. Λέει του, «Ταχύρρυθμα». Ε, ήξερεν ο παπάς μου, άκουα τον που είσεν κάτι μαθητές τζαι έλεεν τους τες νότες, ενόμιζα εγώ ότι ξέρει μουσικήν, ενώ εν ήξερεν. Άκουα τον που ᾽μίλαν τες νότες. Είχεν έναν που την Τζισόνερκαν[4] τζαι έκαμνεν [τραγουδά], «φα μι ρε ντο σι λα σολ, σι λα σολ φα σολ λα σι ντο ρε μι». Έλεεν του τα με το στόμαν του. Έτσι τους έμαθεν ο δάσκαλος. Έμαθεν τες νότες, αλλά αξίες εν τζ᾽ ήξερεν.[5] Ούτε να θκιαβάσει έξερεν.

Πλεονέχτημαν έχει [ο φκιολάρης που θκιαβάζει νότες], διότι βλέπει τζαι παίζει. Αλλά έχει τζαι πραχτικούς τέλεια, που δεν ιξέρουσιν, που έχουν τζείν᾽ το γλυτζύν το δάχτυλον. Αν σου πω ότι ένας [που] παίζει κλασσικήν μουσικήν δεν μπορεί να παίξει τζείνα που παίζει ο πραχτικός, δεν θα το πιστέψεις. Το βιολίν έχει τζαι μισόν ημιτόνιον, που εν έσει κανέναν όργανον, εν ιξέρω το κανονάκιν ή το σανττούριν [sic] αν έχει. Ε, έχει και μισόν του μισού ημιτόνια. Εξαρτάται κατά το ταλέντον πο᾽ ᾽σει ο καθένας, εκατάλαβες; Μπορεί να ξέρεις μουσικήν τζαι να μεν [μπορείς να τα παίξεις].

Εγώ, για να μεν τα πολυλοούμεν, έγινα εφτά χρονών, είσεν έναν γάμον στην Χλώρακαν και επιάμεν το βιολίν τέσσερα τέταρτα·[6] ε, άμα είσαι μικρός, εν τζαι φτάννεις το. Εγώ

μα»), όπου οι μαθητές μάθαιναν μόνο τα ονόματα των φθόγγων αλλά όχι και να διαβάζουν σημειογραφία («με νόταν»· αυτό που στα Αγγλικά ονομάζεται «solmization») και εκμάθησης με μουσική σημειογραφία («θεωρητικά»). Περισσότερα για το θέμα αυτό, βλ. «Με τ᾽ αυτί ή με τη νότα;».

4. Κισσόνεργα (Τζισ[σ]όνερκα στη διάλεκτο): κοινότητα της επαρχίας Πάφου, γειτονική της Χλώρακας.

5. Ο πατέρας του Αντωνίου είχε προφανώς μάθει με το δεύτερο σύστημα που ανέφερε ο γιος του· «με νόταν», δηλαδή γνωρίζοντας μόνο τα ονόματα των φθόγγων, αλλά χωρίς να μπορεί να τους διαβάσει στο πεντάγραμμο.

6. Βιολίν τέσσερα τέταρτα: τα βιολιά βγαίνουν σε τέσσερα διαφορετικά μεγέθη (1/4, 2/4, 3/4 και 4/4). Όσο πιο μικρό το παιδί που μαθαίνει, τόσο μικρότερο το μέγεθος βιολιού που του δίνεται. Το «βιολί τέσσερα τέταρτα» είναι το «ολόκληρο» βιολί, αυτό που έχουν οι μεγαλύτεροι έφηβοι και οι ενήλικες.

έπια το βιολίν και εβάλαν με που ᾽φκήκεν το αντρόυνον που την εκκλησιάν να παίξω βιολίν. Κατά σύμπτωσην – που ᾽κάθουντον εις το τραπέζιν, όταν φύουν που την εκκλησιάν, εκάθουντον τα [sic] τραπέζια που ᾽ρκετουν τ᾽ αντρόυνον – [είπαν μου] «Άτε, ρε Νικολή, παίξε βιολίν». Ο παπάς μου έβαλεν με, εφκήκα πάνω στην καρέκλαν, ήμουν μιτσής. Εκράουν έτσι το βιολίν, επροσπάθουν, τζ᾽ έπαιξα τζαι την νοτούαν. Έπαιξα την, αλλά εγώ επροσπάθουν να μεν παραφωνήσω. Το βιολίν, βλέπεις, δεν έχει ούτε διαστήματα ούτε... Πρέπει να το φέρεις με το φτιν σου.

Ένας μουσικός, Γιαννάκης Ευθυβούλου, που ᾽τουν τζειαμαί, λαλεί του, «Μάστρε-Αντωνή, τον μιτσήν να τον ιστείλεις να τον μάθω μουσικήν. Έχει πολλύν φτιν. Και το βιολίν που κρατεί εν᾽ μεγάλον τζ᾽ εν κάμνει. Τζ᾽ εν θέλω λεφτά να τον μάθω.» Ε, μα ήμουν μικρός. Επήαννα στο Χτήμαν[7] τζ᾽ έφερνεν με ο παπάς μου – είχα έναν ποδηλατούιν, εφτά χρονών, μικρόν, τζ᾽ έφερνεν με την νύχταν [ο παπάς μου], ενύχτωννεν, γιατί εργάζετουν [ο δάσκαλος], επούλαν ρούχα. Έπαιζεν ωραίον βιολίν [ο Γιαννάκης], αλλά εν ιξέρω πού το ᾽μαθεν. Έπαιζεν κλασσικά κομμάθκια. Ήτουν από το Χτήμαν. Ήτουν γιος ᾽νού πλούσιου, του Ευθύβουλου. Έπαιζεν κλασσικήν [μουσικήν], κυπριακά δεν έπαιζεν καθόλου. Έπιασα μιαν μέθοδον, αλώπως[8] έκαμα εφτά-οχτώ μήνες, γύρω εκεί. Τζαι έκαμα κοντά του, [μετά] έφυεν, επήεν στην Αμερικήν. Έμεινα έτσι. Έμαθα, όμως, λλίες νότες.

Μετά που ᾽τέλειωσα το δημοτικόν έβαλεν με σε δίλημμαν ο μακαρίτης ο παπάς μου [είτε να πάω γυμνάσιον είτε να μάθω βιολίν]. Εν είχεν την οικονομικήν [δυνατότηταν]... Επλέρωννες

Ο Αντωνίου εδώ θέλει να τονίσει ότι, ενώ ήταν μικρό παιδί, του δόθηκε το μεγάλο βιολί του πατέρα του, στο οποίο δεν μπορούσε να παίξει.

7. Χτήμα (ή Κτήμα): η μεσόγειος περιοχή της πόλης της Πάφου, σε αντιδιαστολή με την Κάτω Πάφο, που βρίσκεται παραλιακά.

8. Αλώπως: μάλλον, φαίνεται ότι.

να πάεις στο σχολείον. Λαλεί μου, «Να σε στείλω στην Λεμεσόν να μάθεις βιολίν στον Μιχαηλίδην, τον Γιάννην Μιχαηλίδην». Είχεν ωδείον στην Λεμεσόν. Το ’49 ως το ’53 ήμουν εις την Λεμεσόν. Έκαμα θκυο χρόνια περίπου, τζαι έρκουμουν εδώ [ενν. στη Χλώρακα] κάθε κανέναν μήναν. Είχα έναν θείον τζεικάτω, αρφόν του παπά μου, τζ’ εμείνισκα κοντά του. Τρεις φορές την εφτομάδαν [έκαμνα μάθημαν]. Μόνον βιολίν [έκαμνα]. Επλέρωννα θκυόμιση λίρες τον μήναν μάθημαν. Θκυόμιση λίρες ήτουν όπως που λαλούμεν για μιαν εφτομάδαν να τα πιάσεις. Ήτουν πολλά λεφτά τότε. Τρεις φορές [ήταν το μάθημαν], Δευτέραν, Τετάρτην, Παρασκευήν, μιαν ώραν [κάθε φοράν], τρία τέταρτα, εξαρτάται. Ήμαστουν δεκαέξι βιολιά, δεκαέξι μαθητές βιολιά.

Δεν έπαιζα κυπριακά [ενν. αρχικά, όταν ξεκίνησε τα μαθήματα], κυπριακά δεν μου επέτρεπαν [ενν. ο δάσκαλός του], εσταμάτησα τα ούλλα. Ο πατέρας μου που μ’ επήρεν στον Μιχαηλίδην λαλεί του, «Παίζει τζαι ορισμένα κομματάκια». Έπαιζα. Λαλεί μου [ο Μιχαηλίδης], «Τούτα θα τα ξεχάσεις. Δεν θέλω να παίξεις [άλλα κυπριακά], εμείς θα βλέπωμεν το μάθημαν. Εντάξει;» «Εντάξει.» «Μόνον έτην[9] μέθοδον τζειαμαί.» Έκαμα πέντε, ετέλειωσα πέντε μεθόδους, αλλά έκαμα τζαι διακοπές. Το ’48 επήα [στην Λεμεσόν], μέχρι το ’53. Έγινεν ο σεισμός[10] τζ’ εσταμάτησα. Έγινεν ο σεισμός, μεγάλος σεισμός εις την Πάφον, ήρτα δα, εγόρασεν μου ο παπάς μου έναν ακκορτεόν, επήρα το ξανά στον Μιχαηλίδην να το δει αν εν’ καλόν τζαι άλλο λλίον να μας εσκοτώσει [sic]. Λαλεί μου, «Έκαμες το βιολίν σιόνιν[11] τζ’ έπιαες μασκαραλλίκκια;» Τότε,

9. Έτην: να τη.

10. Ο Αντωνίου αναφέρεται στον σεισμό που έγινε στην Πάφο στις 10 Σεπτεμβρίου 1953. Σ’ αυτόν έχασαν τη ζωή τους περίπου σαράντα άνθρωποι, ενώ δεκάδες τραυματίστηκαν και χιλιάδες έμειναν άστεγοι.

11. Έκαμες τα σιόνιν: έκφραση αντίστοιχη του «τα ’κανες σαν τα μούτρα σου». «Σιόνιν» θα πει «χιόνι». Πέραν της χρήσης της για ν’ αναφερθεί

μιτσής εγώ, ενόμιζα ότι έννα το δει αν εν᾽ καλόν. Επήρα το τζ᾽ εκράτουν τζαι το βιολίν τζαι το ποδήλατον, ε, ξύλον μας έλειψεν. «Να το κλείσεις», λαλεί μου, «τζ᾽ άμα μάθεις το βιολίν, ύστερα πιάννεις [το ακκορτεόν]... Εν γίνεται να πιάσεις το όργανον.» Έμαθα μόνος μου όμως.

Εν τω μεταξύ, η Κατίνα, η γεναίκα του Θεόδωρου που ᾽τουν μάστρος του [παπά μου], λαλεί του, «Ρε Αντωνή», λαλεί του μακαρίτη του πατέρα μου, «άκουσα ο μιτσής[12] σου πάει εις την Λεμεσόν τζαι κάμνει μουσικήν, μαθθαίννει». Λαλεί της, «Νναι». «Έχω κάτι χειρόγραφα του μακαρίτη», λέει του [ενν. του Θεόδωρου Δαβίδ], «έχω τα εδώ τζείνα τα χειρόγραφα, να σου τα δώσω αφού παίζει.» Τζαι έπιασα τα τζαι, κλεφτάτα, όπου επήαιννα έπαιζα, τζείνα εν᾽ πιο μελωδικά νομίζω, τζαι έμαθα κάτι ζεϊπεκκούθκια, κάτι συρτόν, κλεφτάτα να πούμεν, ε, που εν επιτρέπετουν [που τον μάστρον μου], διότι άλλ᾽ η εκφραστικότητα της κλασσικής μουσικής τζ᾽ άλλ[η] της δημοτικής.

Δεκατεσσάρων χρονών έκαμα γάμον εις την Πέγειαν,[13] έπιασεν θκυο γάμους [ο παπάς μου]. Λαλεί μου, «Να πά᾽ να κάμεις έναν γάμον εις την Πέγειαν», ήτουν ένας, έτσι, χωριανός μας. Τέλος πάντων, επήα στην Πέγειαν με τον αδερφόν μου, ήτουν μικρός ο αδερφός μου. Δεκατεσσάρων χρονών [εγώ] τζαι έντεκα ο αρφός μου. Τωρά εν᾽ εις την Λεμεσόν, εν᾽ τζαι τζείνος μουσικός, παίζει ντραμς, καλός μάλιστα, και επήαμεν εκάμαμεν γάμον, ε, λλία πράματα ήξερα. Επήαμεν, έκαμνα τζαι μάθημαν

κυριολεκτικά στο χιόνι, η λέξη «σιόνιν» χρησιμοποιείται επίσης για να περιγράψει κάτι που αστράφτει από καθαριότητα (π.χ. «το σπίτιν εν᾽ σιόνιν»). Η έκφραση «έκαμες τα σιόνιν» χρησιμοποιείται ειρωνικά, όταν κάποιος θέλει να κατηγορήσει τον άλλον ότι όχι απλώς δεν τα έχει καταφέρει σ᾽ αυτό που ήθελε να κάνει, αλλά ίσως να είχε και το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα του επιθυμητού.

12. Μιτσής: μικρός.

13. Πέγεια: παραλιακός δήμος της επαρχίας Πάφου, τότε χωριό.

εις την Λεμεσόν βιολίν τξ᾽ έχασα το, το μάθημαν την Δευτέραν, διότι είχαμεν τξαι Δευτέραν γάμον.[14]

Επήα τξαι είπα του [μάστρου μου ότι] έσπασεν τ᾽ αυτοκίνητον [τξαι γι᾽ αυτόν εν επήα στο μάθημαν], είπα του, τξ᾽ εκατάλαβεν το [ενν. ότι έλεγε ψέματα]. Λαλεί μου, «Που ᾽ννά ᾽ρτει ο παπάς σου εις την Λεμεσόν, να τον στείλεις ποδά κοντά μου», εν τξ᾽ είσεν τότε με κινητά με τηλέφωνα [ενν. σταθερά]. Εκατάλαβεν το ότι έπρεπεν το σέριν μου [ενν. ότι έχασε τη θέση που είχε]. Τότε οι δασκάλοι ήθελεν [sic] να ᾽ν᾽ το σέριν σου έτσι, το βιολίν να το βαστάς έτσι [δείχνει τη θέση ψηλά στον ώμο του] τξαι να στέκεται το βιολίν. Ενώ ύστερα εμάθαμεν, εις την Τσεχίαν,[15] ότι το βιολίν κρατείς το τξει που ᾽ννα σου φκάλει καλόν ήχον. Ε, απελευθερώθηκεν τούτον πιον τξαι ήτουν μια θεωρία ίσως λανθασμένη.

[Όταν εμάθθαιννα βιολίν στην Λεμεσόν] εκάμαμεν τξαι κάτι – πώς τες λες; – συναυλίες, οι μαθητές να πούμεν, μέσα στο δημοτικόν μέγαρον [ενν. της Λεμεσού]. Επήαιννα [στα μαθήματα] για άλλον σκοπόν [ενν. για κλασική μουσική]. Μετά που ᾽παραίτησα, μετά τον σεισμόν, εξεκινήσαμεν, εκάμαμεν θκυο-τρεις γάμους, επιάνναμεν καμιάν πέντε, έξι, οχτώ λίρες κάθε γάμον, ετράβησεν μας το οικονομικόν. Ε, ύστερα εξεκίνησεν ο αγώνας της ΕΟΚΑ,[16] εκλείστημαν τέλεια,[17] εν έμπορες με να κυκλοφορήσεις,[18] προπάντων η Χλώρακα,[19] τξ᾽

14. Τη Δευτέρα του γάμου γινόταν ξανά διασκέδαση με φαγητό και μουσική. Βλ. και «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

15. Ο Αντωνίου βρέθηκε στην Τσεχία σε σύντομο ταξίδι του με μουσικοχορευτικό συγκρότημα σε μεγαλύτερη ηλικία.

16. Ο αγώνας της ΕΟΚΑ ξεκίνησε την 1η Απριλίου 1955.

17. Εκλείστημαν τέλεια: κλειστήκαμε εντελώς.

18. Εξαιτίας του κατ᾽ οίκον περιορισμού που είχε επιβληθεί από τη βρετανική αποικιοκρατική κυβέρνηση. Βλ. και την αφήγηση του Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη πιο πάνω, ο οποίος αναφέρεται στο «κκέρφιου» (curfew).

19. Η ακτή της Χλώρακας – απομακρυσμένης τότε περιοχής – είχε επιλεγεί ως ο τόπος της μυστικής άφιξης του αρχηγού της ΕΟΚΑ, Γεωργίου Γρίβα,

επιάσαμεν τους γάμους. Εν είδεν με δουλειές. Έκαμνες έναν γάμον έπιαννες δέκα-δώδεκα λίρες, οι άλλοι εδουλεύκαν τέσσερις λίρες την εφτομάν, εσύ έπιαννες τρεις ημέρες δώδεκα λίρες με τον λαουθκιέρην [sic] σου τξαι [έτσι] επιάσαμεν τα παναΰρκα. Ε, ύστερα είπεν μου τξ᾽ ο μακαρίτης ο Μιχαηλίδης, «Έπιαες τα παναΰρκα;» Μα τότε πού να πά᾽ να παίξεις;

Εγώ το ᾽θεώρουν [σπουδαίον] ότι έμαθα [σημειογραφίαν]. Ήτουν μεγάλον προσόν να ξέρεις να θκιαβάζεις. [Το ρεπερτόριον των γάμων έμαθα το] που τον παπάν μου. Έγραφα. Που ακουστικά. Έγραφα. Όπως γράφω, να πούμεν, τωρά, έγραφα τξαι τότε. Άκουα, έγραφα, έπαιζα. Ό,τι ξέρω έχω το γραμμένον. Τωρά έδει κομμάτιν που μπορεί να κάμω πέντε χρόνια να μεν το παίξω. Μπορεί να το έβρω δαμέσα δα να το αθθυμηθώ, να το ᾽βρω να το παίξω. Ενώ αν μεν το ᾽χα γραμμένον, ούτε κατά διάνοιαν.

Κάποτε είχεν ο Ιωαννίδης στην Λεμεσόν βιβλιοπωλείον τξαι αυτά τα πράματα, «Η Κουμπαρσίτα»,[20] αυτά, ήταν γραμμένα ούλα με νότες. Τξαι εγοράζαμεν τα τξ᾽ εμαθθαίνναμεν τα. Ήθελα να μάθω έναν ταγκό, εγόραζα το, ό,τι ήθελα. Ή κάτι πο᾽ ᾽ν ηξέραμεν τξαι ακούαμεν, [για παράδειγμα] «Ταγκό Προσευχή».[21] Είχα έναν γάμον εις την Χλώρακαν τξ᾽ εξήτησεν μου μια [το] «Ταγκό Προσευχή». «Να σου παίξω άλλα, να σου παί-

στην Κύπρο και ως το μέρος παραλαβής των πρώτων φορτίων οπλισμού για τον αγώνα. Οι αγγλικές αρχές πληροφορήθηκαν τις κινήσεις του καραβιού, έστησαν ενέδρα και συνέλαβαν τόσο το πλήρωμα του καραβιού, όσο και αυτούς που τους περίμεναν στη στεριά. Η εμπλοκή της Χλώρακας στα γεγονότα αυτά σήμαινε ότι ο κατ᾽ οίκον περιορισμός που επιβλήθηκε στη συνέχεια στους κατοίκους του χωριού ήταν ιδιαιτέρως αυστηρός, εξού και το σχόλιο του Αντωνίου ότι «προπάντων [στη] Χλώρακα» δεν μπορούσε κανείς να κυκλοφορήσει.

20. Η Κουμπαρσίτα: «La cumparsita», ταγκό που γράφτηκε το 1916 από τον Ουρουγουανό συνθέτη Gerardo Matos Rodríguez, σε στίχους Pascual Contursi και Enrique Pedro Maroni. Μέχρι σήμερα, παραμένει ένα από τα γνωστότερα ταγκό όλων των εποχών.

21. Το «Ταγκό Προσευχή» κυκλοφόρησε στα Ελληνικά το 1947, με τη φω-

ξω "Κουμπαρσίτα", να σου παίξω την Σαρίτα Μοντιέλ...»[22] «Όι, θέλω το ["Ταγκό Προσευχή"].» Τξαι, εγώ, ήμουν ελεύθερος τότε, έπιασα την μοτοσυκλέτταν, επήα στην Λεμεσόν,[23] ήβρα τον μακαρίτην τον Καράκωσταν[24] τξαι είσεν έναν που έγραφεν, τξαι [εξήτησα του το] τξ' έγραψεν μου το με νότες, τξ' επλήρωσα τέσσερα σελίνια για να το μάθω, το «Ταγκό Προσευχή».

Υπήρχαν τα κυπριακά, αλλά υπήρχεν τξαι τούτ' η ευρωπαϊκή μουσική, η λεγόμενη ευρωπαϊκή. Έφκαιννεν να χορέψει ταγκό, ήτουν όμορφα. Τωρά εν' πιο καλοί που πετάσσουνται ίδια πάνω; Τδιφτεττέλια [sic] λαλούν...

Έκαμα γάμον στην Χλώρακαν τξ' εφκήκεν μια Τουρκούα να χορέψει. Εχτίξαμεν τον Μαυροκόλυμπον, ήταν το '64-'65,[25] τξ' ήρτεν ένας Τούρκος που την Ακουρσόν,[26] που 'δούλευκεν εις τον φράχτην, με την κόρην του. Η κόρη του ήτουν δεκαπέντε-δεκαέξι χρονών τξ' εφκήκαν [να χορέψουν]. Ήμαστουν γνωστοί γιατί έππεσεν τξαι έφερα τον με το Land Rover κάτω της εταιρείας, στο νοσοκομείον. Φίλος, φίλος, ο Νιαξής, τξαι εχόρεψεν με την κόρην. «Παίξε έναν αραπιέν»,[27] λαλεί μου,

---

νή του Φώτη Πολυμέρη. Τη μουσική έγραψε ο Αργεντινός Eduardo Bianco, ενώ τους ελληνικούς στίχους έγραψε ο Ζοζέφ Κορίνθιος.

22. Σαρίτα Μοντιέλ: η Σάρα ή Σαρίτα Μοντιέλ (Sara/Sarita Montiel, αληθινό όνομα María Antonia Abad Fernández) ήταν γνωστή Ισπανίδα τραγουδίστρια και ηθοποιός (1928–2013), με πολλές επιτυχίες στο ενεργητικό της.

23. Η Λεμεσός απέχει περίπου 70 χιλιόμετρα από τη Χλώρακα, χωριό του Αντωνίου.

24. Καράκωστας: Κώστας Παπαχαραλάμπους, ξακουστός τυφλός βιολάρης από τη Λεμεσό (1927–81). Βλ. την αφήγηση του Βυρωνή Γεωργίου για περισσότερες πληροφορίες.

25. Το φράγμα – ή τεχνητή λίμνη – του Μαυροκόλυμπου, στην επαρχία Πάφου, ξεκίνησε να κατασκευάζεται τον Ιούνιο του 1964 και ολοκληρώθηκε τον Νοέμβριο του 1967.

26. Ακουρσός: χωριό της επαρχίας Πάφου. Μέχρι το 1974 ήταν μικτό, με τους Τουρκοκύπριους να είναι περισσότεροι από τους Ελληνοκύπριους.

27. Αραπιές: αργό τσιφτετέλι (2/4). Αργότερα, η μελωδία του «αραπιέ» χρησιμοποιήθηκε ευρέως ως συνοδεία για «τον χορόν της καντήλας» (δηλαδή

«να χορέψουμεν με την κόρην μου». Εφκήκεν τξ᾽ εχόρευκεν τξ᾽ έβαλεν τα σέρκα της η κορούα έτσι [δείχνει πώς· ψηλά, πάνω από το κεφάλι της] τξ᾽ ο τξύρης της τξ᾽ εχορεύκαν τξαι, ξέρεις, [στον] αραπιέν σούζουνται.[28] Εφύαν οι γεναίτξες όλες. Τξαι είπασιν ότι [εν᾽] μια πρόστυχη τξαι χορεύκει, εγέμωσεν το χωρκόν ότι... Τξαι αυτή η υπόθεση πρέπει να ᾽τουν... τον τξαιρόν που ετέλειωσεν ο Μαυροκόλυμπος περίπου.[29] Τξ᾽ εφύασιν. Σήμμερα οι γεναίτξες λαχταρούν χαμαί.[30]

[Παλιά] έφκαιννεν έναν ζευκάριν, εχόρευκεν πρώτα καρτξιλαμάν, τξ᾽ οι γυναίκες εχορεύκαν, τξ᾽ ύστερα αν εξητούσαν ταγκό. Οι γυναίκες πάντα εξητούσαν μετά [τον καρτξιλαμάν] ταγκό. Ή, είσεν πολλές, στο Πισσούριν[31] προπαντός, εχορεύκαν οι γυναίκες κυπριακά τξ᾽ ύστερα ρούμπαν. Εάν έκαμνες γάμον εις την Γεροσκήπουν[32] ή στο Πισσούριν, που έπαιζεν ο μακαρίτης ο Καράκωστας, τξ᾽ έπαιζες μιαν ρούμπαν, θκυο ρούμπες, εμπόρεν να σε πολογιάσουσιν.[33] Έπρεπεν να παίζεις έξι, εφτά, οχτώ ρούμπες... Εχορεύκαν πολλήν ρούμπαν, βαλς, μπολέραν [sic], ταγκό... Εάν δεν ήξερες αυτά τα πράματα, εν επέρναν. Εν έπαιζες ρούμπαν ή έπαιζες μιαν μόνον τξ᾽ εν έπαιζες άλλην, εγένετουν σχόλιον: «Εν ιξέρει άλλην ρούμπαν ο φκιολάρης» [γελά]. Είσεν ορισμένα χωρκά, αν

του ποτηριού· τα γνωστά σήμερα «ποτήρκα»), εξού και σήμερα ο όρος είναι συχνά ταυτισμένος με τον συγκεκριμένο χορό. Σε παλαιότερες εποχές, «ο χορός της καντήλας» χορευόταν σε διαφορετικές μελωδίες· για παράδειγμα, σε χωριά του διαμερίσματος Μόρφου συχνά παιζόταν το τραγούδι «Τον τοίχον τον παλιότοιχον» ως συνοδεία του χορού αυτού.

28. Σούζουνται: κουνιούνται.

29. Δηλαδή το 1967· βλ. υποσ. 25.

30. Σήμμερα οι γεναίτξες λαχταρούν χαμαί: σήμερα οι γυναίκες σπαρταράνε στο πάτωμα· με την έννοια του κουνιούνται, λικνίζονται πολύ.

31. Πισσούρι: κοινότητα της επαρχίας Λεμεσού, μεταξύ Λεμεσού και Πάφου.

32. Γεροσκήπου: χωριό της επαρχίας Πάφου.

33. Πολογιάζω: διώχνω.

δεν έπαιζες ρούμπαν, αν δεν έπαιζες πόλκες, αν δεν έπαιζες ταγκό, βαλς, φοξ-τροτ, εμπόρ᾽ ᾽α σου πουν «Φύε, εν κάμνεις».

Εγώ δεν ετραούδουν ποττέ μου. Είχαμεν τραγουδιστήν. Ετραγούδαν πάντα ο λαουτάρης μου, εγώ δεν μπορώ να τραγουδώ τξαι να παίζω.

Είχεν αξίαν το βιολίν. Σήμμερα δεν έχει καθόλου. Παίζουν του αντροῦνου [οι βιολάρηδες], ετέλειωσεν. Εχτός που τους καρτξιλαμάες, έπρεπεν να ξέρεις [ενν. ο βιολάρης] τξ᾽ ευρωπαϊκά, ούλλα τα ταγκό – πολλά ταγκό – να ξέρεις βαλς, να ξέρεις ρούμπες, να ξέρεις μπολέραν, να ξέρεις, ε, ούλα τα ευρωπαϊκά έπρεπεν να τα ξέρεις... φοξ τροτ. Σήμμερα ο βιολάρης πάει τξειαμαί τξαι... είναι το μπουζούκκιν που κυριαρχεί τξαι ο φκιολάρης παίζει του αντροῦνου μόνον πο᾽ ᾽ννα χορέψει ή κανένας παλιός πο᾽ ᾽ννα θέλει να χορέψει κανέναν καρτξιλαμάν – τξ᾽ *αν* τον χορεύκει. Εμείναμεν [ενν. οι βιολάρηδες] για τα συγκροτήματα.[34]

Να σου πω ότι εγώ επήαιννα στην Λεμεσόν, που ᾽μουν αυτός [ενν. μαθητής], τξαι θθυμούμαι τωρά τξαι μαραζώννω, είχεν καπαρέ τότε με την έννοιαν του καπαρέ, οικογενειακά κέντρα, το Ολύμπια και το Ρεξ, τξαι πο᾽ ᾽ρκετουν ο παπάς μου κάποτε στην Λεμεσόν επηαίνναμεν μαζίν να ακούσωμεν μουσικήν. Είχεν κάτι που ᾽παίζαν μες το Ολύμπια, έναν Βάσον τξ᾽ έναν Αλέκκον. Ο ένας έπαιζεν βιολίν τξαι σαξοφών [sic] τξ᾽ ο άλλος ακκορτεόν τξαι κλαρίνον, επαίζαν θκυο όργανα. Είχαν τξαι τραμίσταν, κάποιος Αεροπόρος, είχαν τξαι πιάνον.[35] Ήρθεν συγκρότημαν, αθθυμούμαι, που την Ισπανίαν τξ᾽ εδώσαν

34. Εμείναμεν για τα συγκροτήματα: εδώ ο Αντωνίου εννοεί ότι, από τότε που άλλαξε ο ρόλος των βιολάρηδων στον κυπριακό γάμο, το μόνο μέρος όπου μπορούν να παίζουν το παλιό ρεπερτόριο είναι τα συγκροτήματα παραδοσιακού χορού.

35. Πρόκειται για τους μουσικούς Βάσο Σαρρή (βιολί και σαξόφωνο) και Στεφανή Αεροπόρο (ντραμς). Δυστυχώς δεν κατέστη δυνατόν να βρούμε το επίθετο του τρίτου μουσικού, Αλέκου.

τους τες παρτιτούρες τζ᾽ εκάθουμουν ούλλη μέρα τζ᾽ επαρακολούθουν τους, που ᾽μουν έτσι μιτσής, δεκατριών-δεκατεσσάρων χρονών, τζ᾽ εμάσετουν τζ᾽ εκάμναν πρόβες να τα παίξουν την νύχταν, τζ᾽ εβάλλαν τ᾽ αναλόγιον τζειαμαί τζ᾽ εβάλλαν την παρτιτούραν πάνω τζ᾽ επαίζαν και άκουες με το σαξοφών τζείνος ο βιολινίστας, «Χμ», «Χμ» [μιμείται τον ήχο του σαξοφώνου], με τες παύσεις, με ούλα, λεπτομέρειες τζαι επαρακολούθουν. Λαλώ, «Ρε, τι κόπον εκάμαν τούτ᾽ οι αθρώποι;» Ούλη μέρα εκάμναν πρόβαν για να παίξουν την νύχταν... Σήμμερα εν υπάρχουν έτσι μουσικοί. Σήμμερα εφκήκαν τούτα τα ευλοημένα τα μπουζούκκια, τα τσιφτετέλια [sic], υποβαθμίστηκεν [η μουσική]. Και αθθυμούμαι εγώ τζείνες τες εποχές, λαλώ, «Ρε, έτσι έπρεπεν να προχωρήσει η μουσική!» Σήμμερα έκαμεν έξι μήνες μπουζούκκιν, φκαίννει, έγινεν μπουζουξής.

Προηγουμένως είχαμεν – πώς να σου πω; – επήαιννες σ᾽ έναν χωριόν να κάμεις γάμον τζαι εχτιμούσεν ο οικοδεσπότης, να πούμεν, τζείνος που ᾽σεν τον γάμον, οι φκιολάρηες, ε, ξέρεις... «Να σας κάμω ξεχωριστόν φαγητόν να φάτε, να σας κάμω...» Σήμμερα έχασεν την αξίαν του ο βιολάρης. Εχτίμησεν είχαμεν προηγουμένως, τωρά καθόλου, πάεις σ᾽ έναν γάμον τζαι νομίζεις είσαι εχθρός του [ενν. αυτού που σε καλεί]. Προηγουμένως είχαμεν πολλήν [εχτίμησεν]. Να σου πω ότι επαίνναμεν στον γάμον τζαι έλεεν ο μάειρας, «Για τους φκιολάρηες έννα βάλουμεν άλλον μενού» [γελά]. Εκαλοκρατούσαν μας. Είχαμεν παραπάνω εχτίμησεν. Τώρα [sic] εν έχουμεν. Σήμμερα το βιολίν πάει τζαι παίζει τ᾽ αντροῦνου μόνον. Τζ᾽ εγίναν οι φκιολάρηες, οι βιολιστές, υποβαθμίστησαν.

Ήτουν καλή δουλειά όταν είχες δουλειάν, όταν ήσουν καλός βιολάρης. Άμαν ήσουν σκάρτος, εν ήτουν, εν σ᾽ επροτιμούσασιν, εν επήαιννες [ενν. στους γάμους]. Εμείς εδουλεύκαμεν συνέχεια.

ΝΙΚΟΛΑΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΒΙΟΛΑΡΗΣ

Χλώρακα, 1935–2021

ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΤΗΤΑ
Υπήρχαν γυναίκες που έπαιξαν βιολί;[1]

Στην κυπριακή παραδοσιακή μουσική, όπως και σε πολλές άλλες εκφάνσεις του κυπριακού πολιτισμού της εποχής που αναδεικνύεται εδώ, υπήρχε σαφής διαχωρισμός μεταξύ της δημόσιας και της ιδιωτικής σφαίρας.[2] Σε αντίθεση με τους άντρες, που μπορούσαν να χορεύουν, να τραγουδούν ή να εκτελούν μουσικά όργανα χωρίς κανέναν περιορισμό τόσο ιδιωτικά όσο και δημόσια, οι γυναίκες μπορούσαν να τραγουδούν, να χορεύουν ή να παίζουν μουσική μόνο στο σπίτι, μπροστά από συγγενείς και φίλους, ή σε στενές οικογενειακές ή κοινωνικές συγκεντρώσεις (μια τέτοια περίπτωση θυμάται ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης στη δική του αφήγηση). Όπως και σε πολλά άλλα μέρη στη Μεσόγειο,[3] έτσι και στην Κύπρο οι γυναίκες που τραγουδούσαν ή χόρευαν δημόσια ως επί το

1. Αν και αυτή ήταν η ερώτηση που έθετα στους μουσικούς κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεών μας, εντούτοις το περιεχόμενο του κεφαλαίου αυτού είναι σαφώς ευρύτερο. Η ερώτηση περί γυναικών μουσικών συχνά έδινε το έναυσμα για πολύ πιο ανοιχτές συζητήσεις, που, εκτός από θέματα φύλου, άγγιζαν επίσης θέματα διαφορετικότητας, αναπηρίας, εθνοτικών και θρησκευτικών διαφορών κ.λπ. Είναι το δεύτερο αυτό περιεχόμενο που αντανακλάται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο.

2. Σχετικά με το θέμα του φύλου, βλ. επίσης εκτεταμένα σχόλια στην Εισαγωγή, «Πρώτος».

3. Βλ. Magrini, *Music and Gender*.

πλείστον χαρακτηρίζονταν ως γυναίκες «χαλαρών ηθών» ή και πέρα για πέρα ανήθικες.[4] Ο περιορισμός ως προς τη δημόσια έκφραση δεν αφορούσε, φυσικά, αποκλειστικά και μόνο τη μουσική. Την ίδια εποχή οι γυναίκες γενικότερα δεν μπορούσαν να αρθρώσουν λόγο δημόσια ή να δουλέψουν έξω από το οικογενειακό περιβάλλον, είτε αυτό ήταν τα χωράφια ή τα κοπάδια της οικογένειας είτε κάποια μικροεπιχείρηση (π.χ. καφενείο, μπακάλικο κ.λπ.).

Παρόλ᾽ αυτά, ακόμα και σ᾽ αυτό το ασφυκτικό κοινωνικό πλαίσιο κάποιες γυναίκες κατάφερναν να ξεφύγουν από χαρακτηρισμούς περί ανηθικότητας και να παίξουν μουσική *και* δημόσια. Τρεις από τις αφηγήσεις του βιβλίου – αυτές των Βυρωνή Γεωργίου, Γιαννή Ζαβρού και Ανδρέα Μοδίτη – μνημονεύουν την τυφλή βιολάρενα Λέλλα Λουλλουπή από τη Λεμεσό, γνωστή ως «Λελλού». Ως ανάπηρη γυναίκα, η Λελλού όχι μόνο δεν παρεξηγούνταν, αλλά «μάλλον εχτιμούσαν την τζαι παραπάνω», σύμφωνα με τον Μοδίτη. Ενώ άλλες γυναίκες στη θέση της πιθανόν να κατηγορούνταν ως ανήθικες, η ίδια, ως «τυφλή γυναίκα», «επήαιννεν να φκάλει το μεροκάματόν [sic] της», θυμάται ο Γιαννής Ζαβρός, εξού και «ποττέ του εν είπεν κανένας κακόν λόον για λλόου της». Άντρες και γυναίκες, όμως, έκριναν τη Λελλού – και, υποθέτει κανείς εδώ, την κάθε «Λελλού» – αυστηρά. «Ήταν τυφλή, αλλά ᾽ταν καλή, σοβαρή», λέει ο Βυρωνής Γεωργίου, που εμμέσως σχολιάζει και το ήθος της παλιάς αυτής μουσικού.

Πέραν της Λελλούς, ή των τυφλών γυναικών γενικά, που έπαιζαν μουσική για τα προς το ζην, στην τουρκοκυπριακή κοινότητα υπήρχε σαφής προτίμηση για τυφλούς βιολάρηδες, αφού τα ήθη της εποχής πρόσταζαν να μην δει άντρας τη νύφη – ή τις άλλες γυναίκες που ήταν μαζί της – πριν, αλλά

4. Βλ. και Demetriou, «Kyriakou Pelagia: The housewife/grandmother star of Cyprus».

και, σε ορισμένες περιπτώσεις, μετά τον γάμο. «Ετέλευκεν ο γάμος [... τξαι] ήταν να μεν χωρείς καχόλλου γεναίκαν», θυμάται ο Κεμάλ Ντεβετζί. Ακόμα και στη διασκέδαση που ακολουθούσε τη γαμήλια τελετή, γυναίκες και άντρες κάθονταν χώρια, χωρίς απαραίτητα να υπάρχει οπτική επαφή της μιας ομάδας με την άλλη.

Και στην ελληνοκυπριακή κοινότητα, όμως, οι διασκεδάσεις του γάμου ήταν σαφώς διαχωρισμένες για άντρες και για γυναίκες. Πέραν του ότι τα ζευγάρια αντρών και γυναικών χόρευαν χωριστά (βλ. και «Μέρη εκτέλεσης μουσικής» και «Ρεπερτόριο»), διαφορετικές μέρες εξυπηρετούσαν διαφορετικά φύλα. Όσο πιο παλιά πάει κανείς στον εικοστό αιώνα, τόσο πιο αυστηρός ήταν ο διαχωρισμός αυτός. Η Δευτέρα του γάμου, για παράδειγμα, ήταν η κατεξοχήν μέρα των γυναικών. «Ας σημειωθεί ότι το δειλινό της Δευτέρας μέχρι το βράδυ ήταν αφιερωμένο για τις γυναίκες, να χορέψουν, να παρακολουθήσουν, να περάσουν τις ώρες τους στο βιολί», γράφει ο Γεώργιος Αβέρωφ (βλ. εικ. 25 και 26).[5]

Ωστόσο, στον κανόνα αυτό υπήρχαν και εξαιρέσεις. Ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης, για παράδειγμα, μας λέει ότι αυτό είχε να κάνει με το χωριό – τουλάχιστον στην επαρχία Πάφου, όπου δραστηριοποιούνταν ο ίδιος. Ενώ στη Λετύμπου και τη Χούλου οι γυναίκες χόρευαν όντως τη Δευτέρα («η Δευτέρα ήτουν των γυναικών»), στη Χλώρακα, το χωριό καταγωγής του, αλλά και στη Γεροσκήπου αυτό δεν ίσχυε. Οι γυναίκες στα χωριά εκείνα μπορούσαν, όπως λέει, να χορέψουν «τξαι το Σάββατον τξαι την Κυριακήν τξαι την Δευτέραν», δηλαδή μέρες που χόρευαν και άντρες.[6]

---

5. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 32. Βλ. επίσης «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

6. Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης, συνέντευξη, 7 Αυγούστου 2015. Το κομμάτι αυτό της συνέντευξης δεν συμπεριλαμβάνεται στην αφήγηση του Αντωνίου που εμφανίζεται εδώ.

Όταν στους τουρκοκυπριακούς γάμους ο βιολάρης τύχαινε να μην είναι τυφλός, όπως στην περίπτωση του Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί, τότε οι υπεύθυνοι του γάμου έβαζαν «ππερντέν» (κουρτίνα/διαχωριστικό) για να κρύβουν τη νύφη και τις άλλες γυναίκες από τους μουσικούς. «Στον πρώτο [τούρκικο] γάμο που έκαμα, την ώρα που επαίζαμε μουσική, εβάλλαν μας σεντόνι για να μεν θωρούμε τες τουρκούες [sic] την ώρα που εχορεύκαν», θυμάται ο Βυρωνής Γεωργίου. Σιγά-σιγά, όμως, ο Γεωργίου βρήκε τρόπο να βλέπει «τες Τουρκούες». «Ύστερα όμως που εφίλεψα με πολλούς τούρκους [sic] τζιαι έλεα τζιαι κανένα τούρτζικο τραούδιν άρεσκέν [sic] τους τζιαι οι ίδιοι ελέαν μου "φύε το σεντόνι ρε κουμπάρε". Έτσι εθώρουν τζιαι τες τουρκούες! Αλλά, έκαμνα πως εν εθώρουν...»[7]

Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι περιορισμοί στην παρουσία αντρών στους τουρκοκυπριακούς γάμους έδιναν (άθελά τους;) ρόλο και σε γυναίκες που ήθελαν να παίξουν μουσική ή να τραγουδήσουν έξω από το αυστηρό πλαίσιο της οικογένειας. Στις τελετουργίες και διασκεδάσεις αυτές, που για τις γυναίκες λάμβαναν χώρα σε ξεχωριστό δωμάτιο, το «χαρεμλίκ» (haremlik), συχνά οι ίδιοι οι μουσικοί ζητούσαν από τις γυναίκες τους να παίξουν «κόσσινον» (κόσκινο· ταμπουτσιά). Όπως εξηγεί ο Κεμάλ Ντεβετζί, αυτό γινόταν προκειμένου να μην παραστεί ανάγκη για άλλον (τυφλό) άντρα μουσικό. Οι συνοδοί των μουσικών αυτών μπορούσαν, όμως, να είναι και γυναίκες με τις οποίες οι βιολάρηδες δεν είχαν σχέση ή συγγένεια. Σε δύο φωτογραφίες που είχε την καλοσύνη να μου στείλει ο Τουρκοκύπριος φωτογράφος και μελετητής της φωτογραφίας Καντίρ Καμπά (Kadir Kaba), βλέπουμε δύο τέτοιες περιπτώσεις: στη μία, του 1948 περίπου, βλέπουμε, σύμφωνα με τον Καμπά, τον «τυφλό βιολάρη Μιχαήλη» να στέκεται δίπλα από τη «Μεριέμ που παίζει τουμπελέκι»· και

7. Γεωργίου, *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, σ. 47.

οι δύο είναι από χωριό της επαρχίας Πάφου (βλ. εικ. 27). Στην άλλη φωτογραφία, του 1950, ο Αντρίκκος, επίσης τυφλός, παίζει βιολί δίπλα από τη Μουντουφιέ Χαλαγίκ (Müntüfiye Halayık), δηλαδή τη μελαχρινή Μουντουφιέ,[8] στο τουρκοκυπριακό χωριό Άγιος Ιωάννης Πάφου (βλ. εικ. 28). Οι δύο αυτές φωτογραφίες είναι τεκμήρια του πώς γραμμές που, σε άλλο πλαίσιο, πιθανόν να θεωρούνταν απροσπέλαστες, καθίστανται εξόχως ελαστικές μέσω της μουσικής: άντρας παίζει μουσική με γυναίκα που δεν είναι συγγενής του· Ελληνοκύπριος παίζει με Τουρκοκύπρια· γυναίκα παίζει μουσική ελεύθερα, χωρίς να κατηγορείται για ανηθικότητα.[9]

Τα ήθη της εποχής, όμως, δεν ήταν τα μόνα που πρόσταζαν την παρουσία των τυφλών μουσικών. Οι αφηγήσεις των βιολάρηδων αποκαλύπτουν και μια άλλη, πιο κοινωνική πτυχή του διπτύχου μουσικής και αναπηρίας. Σε μια κοινωνία που βασιζόταν σ᾽ έναν εξαιρετικά μεγάλο βαθμό στη γεωργία και την κτηνοτροφία – ή, γενικότερα, στη χειρωνακτική εργασία – και δεδομένης τότε της ανυπαρξίας κράτους πρόνοιας, ήταν εύκολο για άτομα με αναπηρία όπως η τύφλωση να θεωρηθούν ως βάρος στους υπόλοιπους και να αφεθούν στη φτώχεια. Όπως μας υπενθυμίζει ο Κεμάλ Ντεβετζί, οι τυφλοί άντρες «εν εμπόραν να γουλέψουν [...] τζαι εματταίνναν βγκιολίν. Να πά᾽ στον κάμπον να γουλέψει [ένας τυφλός] εν

8. Σύμφωνα με τον Καμπά, ο όρος «halayık» χρησιμοποιείται στα Τουρκικά για να υποδηλώσει γυναίκα με σκουρόχρωμο δέρμα· για τους άντρες, ο αντίστοιχος όρος που χρησιμοποιείται είναι «arap» (δηλαδή «αράπης»). Στον Καμπά οφείλεται επίσης η πληροφορία ότι ο όρος «haremlik» χρησιμοποιούνταν για το ξεχωριστό δωμάτιο στο οποίο βρίσκονταν οι γυναίκες κατά τη διάρκεια του τουρκοκυπριακού γάμου.

9. Μια πρόσφατη προφορική μαρτυρία από το ελληνόφωνο τουρκοκυπριακό χωριό Λουρουτζίνα φέρνει στο φως μια αντίστοιχη περίπτωση: η Τουρκοκύπρια μητέρα του βιολάρη Κιουλφερή (Süleyman Gülferi), γνωστή ως «Αρμενού», έπαιζε τουμπελέκκιν σε γάμους, συνοδευόμενη από τον Ελληνοκύπριο Στραομιχαήλη, τυφλό βιολάρη της περιοχής.

εμπόρεν, να πά' να βλέπει κουέλλες [να προσέχει πρόβατα] εν εμπόρεν...» Η μουσική – και, πιο συγκεκριμένα, η βκιολαριτξή – έδινε στα άτομα αυτά μια αξιοπρεπή διέξοδο.[10]

Η αυστηρότητα των ηθών της εποχής των βιολάρηδων δεν αφορούσε, όμως, μόνο τις γυναίκες μουσικούς, αλλά και κάθε γυναίκα που τολμούσε να μετακινηθεί από τον στερεοτυπικό ρόλο που της απέδιδε η κοινωνία.[11] Ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης θυμάται τον Νιαζί, έναν φίλο του από την Ακουρσό της επαρχίας Πάφου, που βγήκε σ' έναν γάμο να χορέψει μαζί με την κόρη του. Χόρεψε και λικνίστηκε η νεαρή κοπέλα στο άκουσμα του «αραπιέ», με αποτέλεσμα να κατηγορηθεί ακολούθως ως «πρόστυχη». Ανακαλώντας στη μνήμη του την ιστορία, ο Αντωνίου δεν χάνει την ευκαιρία να αντιδιαστείλει τα σημερινά ήθη με εκείνα των αναμνήσεών του, «αθωώνοντας» σήμερα αυτό που παλιά μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «πρόστυχο», αλλά και κρίνοντας τις σημερινές συνήθειες ακόμα πιο αυστηρά. «Εν άλλης λοής ο κόσμος τωρά», δηλώνει παράλληλα η Καντριγιέ Γκοκσάν, αφού αντιπαραβάλει τα λόγια της μητέρας της με το τι η ίδια βλέπει σήμερα γύρω της.

Όπως η αφήγηση του Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη, έτσι και η αφήγηση του Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη μάς αποκαλύπτει το πώς, πριν από τις διακοινοτικές ταραχές (1963–64), οι διασκεδάσεις σε κοινότητες των οποίων ο πληθυσμός ήταν μικτός δεν έκαναν διάκριση μεταξύ διαφορετικών εθνοτικών ή

10. Βλ. και αναφορά σε τυφλούς βιολάρηδες το 1814 στο βιβλίο του John Macdonald Kinneir *Journey through Asia Minor, Armenia, and Koordistan, in the Years 1813 and 1814*, σ. 193 και στο βιβλίο του Ludwig Salvator του 1873 *Levkosia, die Hauptstadt von Cypern*, σ. 75.

11. Μια τέτοια ιστορία αποτυπώνει και το τραγούδι «Η Αντρονίκη» – το οποίο, εκτός από την Κύπρο, υπάρχει και σε μέρη της Ελλάδας, με κάποιες παραλλαγές – σύμφωνα με το οποίο η Αντρονίκη δολοφονήθηκε από τον αδερφό της επειδή τόλμησε να «φορεί τα πατταλόνια τξαι [να] πά' στον καφενέν».

θρησκευτικών ομάδων. Σε μια από τις δικές του ιστορίες, ο Σπύρου θυμάται «την Ππεμπέ τξαι την Αϊδέ» σε γάμο στο μικτό χωριό Δένεια, που ντράπηκαν να χορέψουν μπροστά του, αν και τις πήγαινε ο ίδιος κάθε μέρα στη Λευκωσία με το λεωφορείο του. Στη Δένεια ζούσε και ο Χασάνης Παϊράμ [sic], που, όπως θυμάται ο Σπύρου που του έπαιξε μουσική για να τραγουδήσει, «ήταν έναν απδόνιν».

Αλλά και σε περιπτώσεις διαφορετικών, γειτονικών, κοινοτήτων που δεν ήταν μικτές, δεν γινόταν διάκριση στην εθνοτική καταγωγή του μουσικού, αν ο μουσικός αυτός εξυπηρετούσε τον σκοπό για τον οποίο τον χρειάζονταν. Όπως και στην περίπτωση των δύο φωτογραφικών μαρτυριών που σχολιάστηκαν πιο πάνω, έτσι και ο Σάββας Λάμπρου, από την Αραδίππου της επαρχίας Λάρνακας (αμιγώς ελληνοκυπριακό χωριό), θυμάται πώς οι Τουρκοκύπριοι του τουρκομαχαλά της Σκάλας (Λάρνακας) προτιμούσαν τον χωριανό του, τον μάστρε-Αντωνή, για τους γάμους τους, επειδή ήταν τυφλός. Στην περίπτωση αυτή, η ικανότητα του μουσικού, σε συνδυασμό με την – επιθυμητή για εκείνους – αναπηρία του, έσβηνε οποιεσδήποτε άλλες εθνοτικές ή θρησκευτικές διαφορές.



ΕΙΚΟΝΑ 9: *Ο Νίκος Χαραλάμπους παίζει βιολί και τραγουδά στον κήπο του σπιτιού του.*

© Νικολέττα Δημητρίου, Χανδριά, 28 Ιουλίου 2015.

Νίκος Χαραλάμπους

Εγεννήθηκα 8 Δεκεμβρίου 1937 στα Χαντριά.[1] Είμαι γέννημαν Χαντριών. Μπορώ να πω, κάποτε που λέμεν ήταν στες δόξες του έναν χωρκόν, όντως έτσι ήταν. Στες δεκαετίες [sic] του ’40 ήταν πολύ-πολύ καλύτερον το χωριόν και σε κίνησην και σε κόσμον, γεννικά σε όλα. Γιατ’ είναι τξαι κύριος δρόμος, από Καρβουνάν μέχρι Αγρόν, Παλαιχώριν,[2] τξ’ έτσι ήμαστιν πολλά-πολλά καλά.

Ήταν γεωργοί οι περισσότεροι. Ο καθένας είχεν τα αμπέλια του, το περβόλιν του, τα δεντρά του... Δηλαδή οτιδήποτε είδος δέντρου το είχεν ο Χαντριώτης. Τξαι ασχολείτον με την γεωργίαν. Είχαμεν τξαι πιο πλούσια νερά – καλά πιο πολλά νερά. Ε, τώρα, δυστυχώς, με τες διατρήσεις,[3] και η τελευταία πηγή εστέρεψεν. Δεν υπάρχει νέος τξαι να μείνει στα Χαντριά, να κάτσει στα Χαντριά. Ετέλειωσεν τον στρατόν του ο νέος; Θα τον δεις την επομένην στο λεωφορείον τξαι να κα-

1. Χανδριά (Χαντριά στη διάλεκτο): το χωριό του Νίκου Χαραλάμπους, στην οροσειρά του Τροόδους (επαρχία Λεμεσού).

2. Καρβουνάν, μέχρι Αγρόν, Παλαιχώριν: ο Καρβουνάς είναι τοποθεσία στην οροσειρά Τροόδους, κοντά στα Χανδριά. Ο Αγρός είναι κοινότητα της επαρχίας Λεμεσού, στην οροσειρά Τροόδους. Το Παλαιχώρι είναι ορεινό χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

3. Διατρήσεις: γεωτρήσεις.

τέβει στην πόλην – είτε Λευκωσία λέγεται είτε Λεμεσός είτε Λάρνακα είτε οτιδήποτε – τζαι να ψάξει να ᾽βρει μιαν δουλειάν να ζήσει. Τζ᾽ έτσι η ζωή χάννεται που τες μικρές κοινότητες, δυστυχώς.

Στα Χαντριά επήα [δημοτικόν]. Επήα τζαι ενάμιση χρόνον στο Γυμνάσιον Αγρού. Δεν ξέρω αν θα ρωτήσετε γιατί έφυα... Ευχαρίστως θα σας πω. Ο πατέρας μου ήταν τυφλός, εντελώς τυφλός, και είχεν την ανάγκην μου. Βέβαια δεν ήθελεν να σταματήσω το σχολείον, αλλά οπουδήποτε επρόκειτουν να πάει, έθελεν την βοήθειαν μου: να κρατά πάνω μου τζαι να πάμεν. Εχτός της κουβέντας που σας λέω ότι ήταν τυφλός, μην παραξενευτείτε, θα σας πω ότι έκαμνεν τζαι τον πραματευτήν τζαι τον μπακκάλλην, τζ᾽ επηγαίνναμεν τζαι κάθε Κυριακήν κάπου στα γειτονικά χωριά με τες πραμάθκειες. Τζαι όσον μικρός τζ᾽ αν ήμουν επήαιννα μαζίν του. Βέβαια εβοηθούσεν τον η μάνα μου σε μεγάλον βαθμόν. Αλλά έξερα, για παράδειγμαν, ήρτεν κάποιος πελάτης, έπιασεν τόσον παννίν[4] για τον τάδε σκοπόν. Έρκετουν ο άλλος έπιαννεν το τάδε. Τον λογαριασμόν θα τον βγκάλει ο πατέρας. Έξερεν τον λογαριασμόν. Ήταν πολύ έξυπνος στην αριθμητικήν.

[Επηαίνναμεν] γεννικά σε όλα τα χωριά της περιοχής, δηλαδή από Κυπερούνταν, Δύμες, Ποταμίτισσαν, Αγρίθκια, Αγρόν, Πολλύστυπον [sic], Λαγουδερά, Σαράντιν, πίσω τα Λειβάθκια, Καννάφκια...[5] Επααίνναμεν παντού. Με τα γαδούρια. Το γαδούριν, άσπρα σακκούλλια που έμπαιννεν μέσα η πραμάθκεια, εδήνναμεν τα[6] πάνω στο γαδούριν τζ᾽ επηαίνναμεν στα χωριά. Έπρεπεν να πάμεν, να φτάσωμεν τζαι λει-

4. Παννίν: πανί, κομμάτι υφάσματος για ράψιμο.

5. Από Κυπερούνταν, Δύμες κ.λπ.: η Κυπερούντα, οι Δύμες, η Ποταμίτισσα, τα Αγρίδια (Αγρίθκια), ο Αγρός, ο Πολύστυπος, τα Λαγουδερά, το Σαράντι, τα Λειβάδια (Λειβάθκια) και τα Καννάβια (Καννάφκια) είναι όλες κοινότητες της οροσειράς Τροόδους.

6. Εδήνναμεν τα: τα δέναμε.

τουργίαν το πρωίν, γιατί του άρεσεν τζ᾽ η λειτουργία του πατέρα μου, ήταν τζαι ψάλτης, και έπρεπεν να πάμεν στην λειτουργίαν τζαι ξεβαίννοντας που την εκκλησίαν να στρώσωμεν την πραμάθκειαν. Κυριακές επαίνναμεν στα χωριά, όχι καθημερινές. Καθημερινήν είχαμεν το σπίτιν μας, στο χωριόν να πούμεν, που ήταν... όποιος έθελεν να ψουμνίσει. Είχεν μαχαζίν εις τα Χαντριά. Κυριακές εξεβαίνναμεν έξω.

Εγώ εσυνέχισα τζ᾽ επήα τζ᾽ έμαθα βιολίν. Έστειλεν με ο πατέρας μου να μάθω βιολίν. Ερωτούσεν με τζαι μάλιστα: «Νίκο μου, ίντα τέχνην θέλεις να πάεις, γιε μου;» Έλεα του εγώ, «Πατέρα, μα ξέρω;» Λέει μου, «Ρε, πάεις πελεκάνος;»[7] «Όι, πατέρα, εν μου γουστάρει.» «Ρε, πάεις χτίστης;» «Ε», λαλώ του, «πού να πά᾽ να λερώννουμαι μες τους πηλούς, μέσα στα χώματα, όι, εν πάω». Λέει μου, «Εγώ έθελα να σε στείλω σκαρπάρην.[8] Αλλά, όπως ξέρω, προτού χάσω το φως μου, έξερα ότι όλοι οι σκαρπάρηδες εβάλλαν γυαλιά, λόγω του ότι ήταν σκυφτοί συνεχώς, τζαι σιγά-σιγά εχάνναν τζαι λλίον φως, και δεν θέλω να πάεις σκαρπάρης. Μόνον αυτός είν᾽ ο λόγος, κατά τ᾽ άλλα μου γουστάρει η σκαρπαριτζή», λέει μου, δηλαδή να κάμνει παπούτσια, ποδίνες,[9] τέθκοια – εκάμναν ποδίνες παλιά. Το λοιπόν, στο τέλος λέει μου, «Ρε, πάεις να μάθεις βιολίν;» «Καλό»,[10] λέω του, [ήμουν] πρόθυμος, πολύ πρόθυμος.

Επήρεν με στην Κακοπετριάν,[11] σε κάποιον μάστρον. Του λέει, «Κύριε Χαμπή, έφερα τον μιτσήν που ᾽κουβενγκιάσαμεν την άλλην φοράν που σου είπα για βιολίν, έφερα τον να τον

7. Πελεκάνος: μαραγκός.

8. Σκαρπάρης: παπουτσής.

9. Ποδίνες: οι μπότες που φορούσαν σε παλαιότερα χρόνια οι Κύπριοι χωρικοί.

10. Καλό: αμέ.

11. Κακοπετριά: κοινότητα της επαρχίας Λευκωσίας, στους πρόποδες της οροσειράς του Τροόδους.

μάθεις». Εκεί, δυστυχώς, ήταν τζαι το λάθος, να πω, του πατέρα μου; Δεν ήταν λάθος, γιατί συμφώνως που επέμενεν... Είπεν του ο μάστρος μου, «Πώς θέλεις να μάθει ο μιτσής, κύριε Χαμπή;» – γιατί τζ' ο πατέρας μου [ελέγετουν] Χαμπής, Χαράλαμπος, τζ' ο μάστορας [sic] μου το ίδιον. Λέει του, «Άκου να δεις, μάστρε-Χαμπή, λόγω του ότι εγώ δεν μπορώ πλέον» – γιατί έκαμνεν τζ' ο πατέρας μου τον βιολιστήν, έπαιζεν βιολίν τζ' ο πατέρας μου – «λόγω του ότι εγώ εχτύπησα το χέριν μου τζαι δεν μπορώ, δεν δουλεύκει το σ̆έριν μου να κάμω γάμους, θέλω να μάθει όσον πιο σύντομα [γίνεται]». Λέει του τότε ο μάστρος μου, «Για να μάθει σύντομα, πρέπει να μάθει πραχτικά. Με νότες έννα περάσει ο διπλάσιος χρόνος τζ' έτσι μόνον πραχτικά να μάθει, αν βέβαια είναι τζαι καλός μαθητής». Και δυστυχώς ακολουθήσαμεν την πραχτικήν τζ' ετελειώσαμεν χωρίς νότες. Και ό,τι έμαθα εκ των υστέρων, ό,τι έμαθα, εχτός που τον μάστρον μου, άκουα έναν τραγούδιν, λέω «τούτον θέλω να το παίζω». Ήταν τότε οι κασέττες, εβάλλαμεν την κασέτταν σ' έναν ραδιόφωνον, κάπου τέλος πάντων, ή που άλλην κασέτταν, επιάνναμεν το τραγούδιν, εμάθθαινα το, εχόρτανα το εγώ τζ' έπιαννα το βιολίν. Με τούντον τρόπον επροχώρησα τζ' εσυνέχισα μετά από ό,τι έμαθα που τον μάστρον μου.

Είχαμεν τζαι – πώς να πούμεν; – τον τρόπον τι θα εκάμναμεν, δηλαδή, να πληρώννουμεν ενοίκιον, τι θα εκάμναμεν, πού έννα μεινίσκω, στον μάστρον μου, τι εγινόταν; Ερώτησεν ο πατέρας μου τον μάστρον μου τζαι λαλεί του [ο μάστρος], «Άκου να δεις, μάστρε-Χαμπή, εγώ δυστυχώς δεν έχω τόπον σπίτιν μου. Έσ̆ει δαμαί η αρφότεχνη[12] μου η Ιουλία πο' 'σ̆ει καφενείον και εστιατόριον, έσ̆ει τόπον, τζαι να κάμουμεν μιαν πρότασην στον Μελήν» – ήταν ο άντρας της κυρίας Ιουλίας – «να μεινίσκει κοντά τους τζαι να μεν πληρώννει με ενοίκιον τζ' ας

12. Αρφότεχνη: η αδελφότεκνη, η ανιψιά.

τους βοηθά στο καφενείον τες ελεύθερες του ώρες. Δηλαδή να ᾽ρχεται την νύχταν να κάμει [sic] το μάθημαν του, πόσην ώραν έννα θέλει να κάμει το μάθημαν του, να παίξει, να μάθει το μάθημαν του, τξαι το πρωίν να εργάζεται στο καφεστιατόριον τξαι να μεν πληρώννει ενοίκιον.» Και ούτω κι έγινε. Εκάθουμουν εγώ στου κυρίου Μελή – του μακαρίτη, εσυχχωρέθηκεν – τξαι εν επλήρωννα ενοίκιον τξ᾽ επεράσαμεν. Τξαι δίπλα που το καφενείον ήταν τξαι το κουρείον του μάστρου μου, γιατ᾽ ήταν τξαι κουρέας, τξ᾽ εμάθαμεν τξαι τον κουρέαν, εγινήκαμεν τξαι κουρέας.[13] [Α]κριβώς δίπλα, δίπλα που την είσοδον του Μελή, πάλε οίκημαν του Μελή, [είξεν] έναν μαχαζούδιν, τξ᾽ είξεν το ο μάστρος μου κουρείον.

Ελεύθερες ώρες του καφενείου, που εν είχεν πολλήν πελατείαν, είχεν την πελατείαν ο μάστρος μου, έμπαιννα στο κουρείον. Ύστερα επάαιννα το δείλις, δηλαδή γύρω στες – ποιαν ώραν να πούμεν; το δειλινόν που λέμεν – να κάμω το μάθημαν μου, για να πάω στον μάστρον να πιάσουμεν άλλον κομμάτιν.

[Τα μαθήματα επήαν] σχεδόν ανάμιση χρόνον. Ανάμιση χρόνον. Έναν χρόνον τξαι κάτι έκαμα τον πρώτον γάμον στα Χαντριά, μαζίν με τον μάστρον μου. Ήρτεν, γιατί έθελα να είναι παρών τξ᾽ ο μάστρος μου, τξαι θθυμούμαι ότι μου λέει, «Ρε Νίκο, επήαμεν πολλά καλά, μεν φοάσαι». Τξ᾽ εσυνέχισα ακόμα το μάθημαν, περίπου να κλείσει ο ανάμιση χρόνος.

[Το μάθημαν εγίνετουν] κάθε μέρα, έναν κομμάτιν κάθε λλίον, κάθε μέρα, δηλαδή λλίγον κομμάτιν την ημέραν. Αρχίσαμεν με τον συρτόν «Ψιντρή βασιλιτξιά μου». Το λοιπόν... Μ᾽ έμαθεν πρώτα την κλίμακαν πάνω στο βιολίν. «Η κάθε χορδή», λέει μου, «έχει τούτους τους φθόγγους, το κάθε δάχτυλον πα-

13. Για το πώς πολλές φορές οι βιολάρηδες μάθαιναν και την άλλη τέχνη του μάστρου τους (όπως εδώ ο Χαραλάμπους), βλ. σχόλια στο «Μαθητεία». Για τη χρήση του πρώτου πληθυντικού στο σημείο αυτό από τον Χαραλάμπους, βλ. και την Εισαγωγή, «Τέταρτος».

τά τούντον φθόγγον, στην κάθε χορδήν και και και», τξαι αρχίσαμεν μετά το μάθημαν τούτον με το «Ψιντρή βασιλιτξιά».

Εκάμαμεν έναν κομμάτιν της αρχής του κομμαθκιού τξείνου, εχόρτασα το εγώ πάνω στο βιολίν, την επομένην πάλε πιο κάτω, την άλλην πιο κάτω, μέχρις ότου τξ᾽ ετέλειωσεν το κομμάτιν όλον, δηλαδή οι φθόγγοι, όχι το τραγούδιν βέβαια, οι φθόγγοι του χορού.[14] Τούντο κομμάτιν, για παράδειγμαν, εκάμαμεν το μιαν ώραν. Το υπόλοιπον κομμάτιν εκάμαμεν το την επομένην. Έτσι ήταν, έπρεπεν να το χορτάσω το πρώτον βέβαια. Έκαμνα το μάθημαν μου το δεύτερον κομμάτιν την άλλην ημέραν, την τρίτην ημέραν που ᾽πάαινα έκαμνα τξαι τα θκυο κομμάθκια, να δει ο μάστρος μου κατά πόσον επροχωρούσα ή όχι, τξ᾽ ύστερα το άλλον κομμάτιν. Δεν θθυμούμαι ακριβώς [πόσην ώρα εδιαρκούσεν το μάθημαν], αλλά ίσως να εν᾽ μισή ώραν, τρία τέταρτα, εν είμαι σίγουρος, εν θθυμούμαι.

Στον τξαιρόν μας εμάς, τξ᾽ όπως σας είπα έμαθα πραχτικά, έναν ήταν το ρεπερτόριον μου εμέναν· δηλαδή τα κυπριακά, μόνον τούτα. Τξαι ταγκό τξαι φοξ τξαι ρούμπαν επαίζαμεν. Που τον μάστρον τα έμαθα τούτα. Γιατί εθεωρούνταν απαραίτητα στον γάμον, έπρεπεν να είναι ολοκληρωμένος γάμος. Ανεξαρτήτως [του] αν ήταν βιολίν τξαι λαούτον μόνον, έπρεπεν να τα ξέρεις όλα να τα παίξεις, ό,τι εξητούσεν ο πελάτης να είσαι μέσα. Δηλαδή από καρτξιλαμάδες, δεύτερον, τρίτον, τέταρτον,[15] ξέρω ᾽γώ, συρτόν, ζεϊπέκκιν και «Καροτσέρην» τότε. Έλεεν μας τξείνος που ᾽σεν να χορέψει, «Ρε μάστρε, βά-

14. Οι φθόγγοι του χορού: εδώ ο Χαραλάμπους εννοεί την εισαγωγή του κομματιού, σε αντιδιαστολή με το κουπλέ και το ρεφρέν. Την εξήγηση αυτή την έδωσε ο ίδιος, τραγουδώντας – κατά τη διάρκεια της συνέντευξης – το μέρος του κομματιού στο οποίο αναφερόταν.

15. Δεύτερον, τρίτον, τέταρτον: εδώ ο Χαραλάμπους αναφέρεται στους χορούς της σουίτας του καρτξιλαμά, η οποία αποτελείται από συνολικά τέσσερις χορούς («Πρώτος [αντρικός καρτξιλαμάς]» «Δεύτερος» κ.ο.κ.). Υπάρχουν ξεχωριστές σουίτες για άντρες και γυναίκες.

λε που την αρχήν ως το τέλος». Αυτοί ήταν οι χοροί. Οι καρτζιλαμάδες, συρτοί, ζεϊπέκκικα και ο «Καροτσέρης». Τα ευρωπαϊκά στες γυναίκες[16] ή σε ζευκάρκα, όταν ήταν ζεύγη... Αν ήταν αρραβωνιασμένος κάποιος ή παντρεμένος τζ' έννα χορέψει με την γεναίκαν του ή την αρραβωνιαστικιάν του, να του παίξουμεν.

Πρώτα-πρώτα [ο βιολάρης έπρεπεν] να τραγουδά, το κυριότερον. Τζ' εμέναν είπεν μου ο πατέρας μου, «Άκου να σου πω, γιε μου, ένας που παίζει ο,τιδήποτε όργανον, πρέπει να τραουδά. Τζ' εσύ», λαλεί μου, «παίζεις φκιολίν; Να τραουδάς. Ο,τιδήποτε παίζεις τζαι τραουθκιέται, να το τραουδάς». Το λοιπόν, εν' το μόνον, δηλαδή, νομίζω τούτον που είχεν κάποιαν σχέσην [ενν. με την ποιότητα του βιολάρη].

Ό,τι εισπράτταμεν, εν είχαμεν συφφωνίες τότε. Δηλαδή, επαρακαλούσαμεν να 'χουμεν γάμον τζ' ό,τι πιάσουμεν. Και τότε ακόμα ήμαστεν υποχρεωμένοι να κάμουμεν με το τι εισπράξαμεν και τον αντίγαμον,[17] δηλαδή στες οχτώ μέρες του γάμου ήταν τζαι ο αντίγαμος τότε. Τζαι, αν εισπράτταμεν, φερ' ειπείν, τριάντα λίρες, για παράδειγμαν, στον γάμον – Σαββάτον, Κυριακήν, Δευτέραν, κάποτε τζαι Τρίτην – αν εισπράτταμεν τζαι κάτι στον αντίγαμον, καλώς. Ό,τι εισπράτταμεν.

[Επιάνναμεν] ό,τι ήταν εις το πιάτον. Τζαι τότε εμπορούσεν με τραγούδιν να ζητήσουμεν – να ζητήσουμεν, δηλαδή, να μας πλουμίσουν.[18] Δηλαδή, για παράδειγμαν, είσεν έναν τραγούδιν όταν εχόρευκεν το αντρόγυνον την Δευτέραν του γάμου, ελέαμεν, «Κρεμμάστε τους πεντόλιρα που πάνω έως

16. Εδώ εννοεί ότι οι γυναίκες χόρευαν μαζί, σε ζευγάρια (βλ. «Ρεπερτόριο»).

17. Αντίγαμος: εορτασμός του γάμου, που γινόταν μια βδομάδα μετά το στεφάνωμα. Βλ. «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

18. Να μας πλουμίσουν: να ρίξουν λεφτά στο πιάτο των μουσικών (βλ. «Πληρωμή»).

κάτω,[19] μα του φκιολάρη του φτωχού εν᾽ όφκαιρον[20] το πιάτον»! Έναν τραούδιν που ελέαμεν στην ζήτησην που σας λέω για λεφτά. Δηλαδή, με συχχωρείς για την φράσην μου, αλλά, αν έπαιζεν ένας πελλόν[21] τζ᾽ επάαιννεν να πλουμίσει το αντρόυνον τζ᾽ εν μας επλούμιζεν εμάς, εμπορούσεν να του πούμεν έναν τραγούδιν.[22]

Τώρα, βέβαια, υπήρχαν τζ᾽ οι παρεξηγήσεις. Καλή δουλειά ήταν, αλλά έπρεπεν να είσαι... Όπως εφαινόσουν εσύ κύριος απέναντι του κόσμου, έπρεπεν να φαίνεται τζ᾽ ο άλλος απέναντι σου. Ε, είχαν απαιτήσεις πολλές.

Δηλαδή, τότε, παλιά, εν είχεν να ξεβαίννει μια παρέα κοπέλλες εις την πίσταν τζαι μια παρέα κοπέλια, άντρες, εθεωρείτουν παρεξηγήσιμον να χορέψουν [ενν. μαζί]. Έπρεπεν να ξεβούν άντρες μεταξύ τους ή κοπέλλες μεταξύ τους, γυναίκες μεταξύ τους ή, αν ήταν αρραβωνιασμένοι, αν ήταν αντρόγυνον, να χορέψουν κανέναν ταγκό, να χορέψουν κανέναν φοξ τότε ελαλούσαμεν, να χορέψουν ρούμπαν, κάτι τέθκοια. Το λοιπόν, για να χορέψει γυναίκα με άντραν, κατά τ᾽ άλλα, έπρεπεν να ήταν ξεχωριστά. Τζ᾽ εξεβαίνναν τζ᾽ εμπορούσεν να διατάξει ο κύριος Μιχάλης, φερ᾽ ειπείν, «Παίξε, ρε μάστρε, έναν καρτζιλαμάν», να χορέψει με τον σύντροφον του. Αν εξέβαιννεν δεύτερον ζευκάριν [ενν. ταυτόχρονα με το πρώτο],

---

19. Κρεμμάστε τους πεντόλιρα: εδώ ο Χαραλάμπους αναφέρεται στο έθιμο να καρφιτσώνουν οι συγγενείς της νύφης και του γαμπρού χαρτονομίσματα στα ρούχα τους ως δώρο. Το πεντόλιρο ήταν το χαρτονόμισμα των πέντε λιρών. Το καρφίτσωμα των χαρτονομισμάτων ως επίδειξη πλούτου συζητά ο Βάσος Αργυρού στο Argyrou, *Tradition and Modernity in the Mediterranean*, σσ. 121–23 και αλλού.

20. Όφκαιρον: άδειο.

21. Αν έπαιζεν πελλόν: αν έκανε ότι δεν καταλάβαινε (πελλός: τρελός).

22. Εδώ ο Χαραλάμπους εννοεί δίστιχο, όπως αυτό που είπε πιο πάνω. Για τη χρήση της λέξης «τρα[γ]ούδιν» από μεγαλύτερους σε ηλικία μουσικούς, βλ. και εκτεταμένα σχόλια στην αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού, υποσ. 37.

εμπορούσεν να μεν συμβεί τίποτε. Αν εξέβαιννεν τρίτον, όμως, εμπορούσεν να γίνει παρεξήγηση, να πει ο πρώτος, «Ρε φίλε, εγώ είπα σου παίξε να χορέψω, τούτοι ίντα γυρεύκουν μες την πίσταν;» Υπήρχαν αυτές οι παρεξηγήσεις. Τζ᾽ έτσι έπρεπεν να είσαι πολύ προσεχτικός. Επροσπαθούσες με κάθε τρόπον να καθησυχάσεις τα πνεύματα.

Πόσα χρόνια επήαμεν φκιολίν τζαι λαούτον; Γύρω στα πέντε-έξι, μάλλον μπορεί τζαι στα τέσσερα.[23] Είπεν κάποιος, «Εν ιβρίσκετε τζαι κάτι άλλον, ρε παιθκιά, άλλον όργανον, να πούμεν, να εμπλουτιστεί ο γάμος μας τζαι ξέρω ᾽γώ;» Λέω του, «Ρε φίλε μου, τι εννοείς;» «Ε, τουλάχιστον [έναν] ακκορτεόν.» Είχεν έναν φίλον εδώ στο νοσοκομείον της Κυπερούντας,[24] ήταν νοσοκόμος, έπαιζεν ακκορτεόν, τζ᾽ εκάλεσα τον ήρτεν. «Φίλε μου», Σταύρος λεγόμενος, «φίλε μου Σταύρο, έρκεσαι μαζίν μου να κάμουμεν γάμον; Έχουμεν την τάδε ημερομηνίαν γάμον.» Λαλεί μου, «Ρε φίλε, εν έχω καμιάν πρότασην, ευχαρίστως, γιατί όχι;» Ήρτεν τζ᾽ εκάμαμεν γάμον με το ακκορτεόν, ίσως να ήταν μετά τέσσερα χρόνια που άρχισα μόνος μου, πέντε, κάτι τέθκοιον. Δηλαδή βιολίν τζαι λαούτον τζαι ακκορτεόν.

Τα τρία [όργανα] ήταν λλίγη η περίοδος τους. Δηλαδή, σιγά-σιγά αφαιρέθηκεν το λαούτον, ήρτεν το μπουζούκκιν μετά, ήρταν τα τραμς, τζαι εγίναμεν ολοκληρωμένη ορχήστρα πέντε ατόμων. Δηλαδή βιολίν, ακκορτεόν, τραμς, κιθάρα,

23. Ο Χαραλάμπους ξεκίνησε να μαθαίνει βιολί γύρω στο 1953. Ξεκίνησε να παίζει σε γάμους γύρω στο 1954–55, επομένως έπαιζε μόνο με λαούτο μέχρι το 1960–61 περίπου.

24. Κυπερούντα: χωριό της επαρχίας Λεμεσού, στην ορεσειρά Τροόδους. Λόγω των καλών κλιματολογικών συνθηκών που επικρατούν στο χωριό, το 1940 η βρετανική αποικιοκρατική κυβέρνηση λειτούργησε εκεί σανατόριο, για τη φροντίδα ασθενών με φυματίωση. Το 1974 το σανατόριο μετατράπηκε σε περιφερειακό νοσοκομείο. Η αφήγηση του Χαραλάμπους αφορά την προ του 1974 περίοδο, οπότε και την εποχή κατά την οποία λειτουργούσε ακόμα το σανατόριο.

μπουζούκκιν. Το λοιπόν, τούτη [η ορχήστρα] ήταν πιο αργά, δηλαδή που την δεκαετίαν του ’60. Όχι, στο ’60 που ήρτεν το ακκορτεόν, ήρτεν αμέσως τζαι το μπουζούκκιν τζαι τα τραμς τζαι ξέρω ’γώ. Μπορεί να ήταν, δηλαδή, ακόμα πέντε-έξι χρόνια πιο αργά, δέκα; Κάτι τέθκοιον. Τζ’ επροχωρήσαμεν για πολλά χρόνια μαζίν, τα πέντε άτομα τούτα που σας λέω, ολοκληρωμένη ορχήστρα σε γάμους. Οπουδήποτε μας εκαλούσαν. Μέχρι και Λευκωσίαν, μέχρι Λεμεσόν, μέχρι οπουδήποτε.

ΝΙΚΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

Χανδριά, 1937–2022

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΘΕΣΗ
Πώς έβλεπαν οι άλλοι τους βιολάρηδες;

Σε γενικές γραμμές, οι περισσότεροι βιολάρηδες συμφωνούν ότι έχαιραν εκτίμησης από την κοινωνία. Το επάγγελμά τους ήταν εξειδικευμένο και, πριν εμφανιστούν οι μπάντες και οι μικροφωνικές σε μεγάλη κλίμακα, απολύτως απαραίτητο τόσο για να τελεστούν οι τελετουργίες του γάμου, όσο και για τη διασκέδαση σε κάθε τύπου γλέντι. «Η άφιξη των μουσικών [...] σε ένα χωριό, εχαιρετίζετο με πολύ ενθουσιασμό και φιλοφρόνηση», γράφει ο Γεώργιος Αβέρωφ. «Πολλές φορές τους περίμεναν στην είσοδο του χωριού πολλά παιδιά, αργόσχολοι, ο "τρελλός" [sic] του χωριού και άλλοι και μπαίνοντας μέσα τούς ακολουθούσαν και άλλοι τυχόντες, κι έτσι η άφιξή τους γινόταν αρκετά αισθητή.»[1]

«Αγαπούσαν μας», λέει ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης πολλά χρόνια μετά τα γραφόμενα του Αβέρωφ· «εκαρτερούσαν ν' ακούσουν τον φκιολάρην». Οι βιολάρηδες έπαιρναν μαζί τους τα νέα τραγούδια και τους νέους χορούς και σήμαιναν τη διασκέδαση: η παρουσία τους και μόνο έδειχνε ότι κάποιος γάμος ή κάποιο πανηγύρι θα έσπαζε τη μονοτονία της καθημερινότητας.

Πέραν της πληρωμής και των «πλουμισμάτων» (βλ. «Πλη-

1. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 12.

ρωμή»), η εκτίμηση του κόσμου – ιδιαιτέρως των οικογενειών της νύφης και του γαμπρού, που τους εργοδοτούσαν – εκφραζόταν με πολύ απτό τρόπο: το φαΐ που σέρβιραν ειδικά στους βιολάρηδες και το στρώμα που τους έδιναν για να κοιμηθούν. «Οι εκλεχτοί μεξέδες ήταν για τους φκιολάρηες», λέει ο Γιαννής Ζαβρός, ενώ ο Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετξί θυμάται ότι ειδικά για τους βιολάρηδες ετοίμαζαν «περτίτξια μες τον φούρνον [...], μακαρουνάες [και] βλαντξιά [συκώτια]». «Επήαιννες σ' έναν χωριόν να κάμεις γάμον τξαι εχτιμούσεν ο οικοδεσπότης», λέει ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης. «Να σας κάμω ξεχωριστόν φαγητόν να φάτε», έλεγε αυτός που έκανε τον γάμο στους μουσικούς, προκειμένου να δείξει άμεσα την εκτίμησή του.

Όσο για την επιλογή του κρεβατιού που θα φιλοξενούσε τους βιολάρηδες, σ' αυτό δεν γινόταν καμία απολύτως έκπτωση: «Απίστευτον πράμαν, εβάλλαν μας πά' στο κρεβάτιν της νύφφης», θυμάται ο Κεμάλ Ντεβετξί. Ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού συμφωνεί ότι όταν οι βιολάρηδες έπαιζαν εκτός του δικού τους χωριού, «είσεν περίπτωσην που επτέφταμεν εις την καρκόλαν [το κρεβάτι] του αντροῦνου». «[Ή]μαστον οι πρωταγωνιστές του γάμου», συμπληρώνει ο Αργυρού, «τξαι μετά οι παπάες». Ο ρόλος των παπάδων, όσο απαραίτητος κι αν ήταν, διαρκούσε μία περίπου ώρα. Ο ρόλος των βιολάρηδων, από την άλλη, διαρκούσε τρεις με πέντε μέρες.

Τα λεγόμενα του Αργυρού μάς θυμίζουν και πάλι τα γραφόμενα του Αβέρωφ. «Οι μουσικοί ήταν από τους κύριους συντελεστές σ' ένα τέτοιο γεγονός», αναφέρει ο Αβέρωφ, «και ασφαλώς ήταν το επίκεντρο της προσοχής των πάντων μέσα σ' ένα γάμο». Οι βιολάρηδες έπρεπε να είναι ικανοποιημένοι από το φαΐ και το ποτό τους, έτσι ώστε να μπορούν να παίζουν «συνεχώς και να μην μένει ο γάμος "σβηστός"». Μουσικοί όπως τον ίδιο τον Αβέρωφ – αστοί, μορφωμένοι και, όπως ο ίδιος σημειώνει, «κατά κανόνα καλοντυμένοι» – «έχαιραν μεγάλης εκτίμησης, στα χωριά ιδίως, και ήταν τα πρόσωπα της

ημέρας, πολλές φορές υποσκελίζοντας κι αυτό το γαμπρό και τη νύφη, των οποίων η αίγλη ήταν ολιγόωρη, ενώ των μουσικών ήταν διαρκής».[2] Εξού και η περιποίηση των βιολάρηδων – το να φάνε και να κοιμηθούν καλά – θεωρούνταν εξαιρετικά σημαντική.

Επιπλέον, ο κόσμος, ιδιαιτέρως στα πιο απομακρυσμένα χωριά, ανέμενε τους βιολάρηδες με ανυπομονησία, προκειμένου ν' ακούσει τα νέα τραγούδια και τους νέους χορούς που κυκλοφορούσαν στις πόλεις.[3] Σε ορισμένα χωριά, μάλιστα, «αν δεν έπαιζες ρούμπαν, αν δεν έπαιζες πόλκες, αν δεν έπαιζες ταγκό, βαλς, φοξ-τροτ, εμπόρ' 'α σου πουν "Φύε, εν κάμνεις"», θυμάται ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης (βλ. και «Ρεπερτόριο»).

Κάθε βιολάρης που μπορούσε «να κάμει γάμον» και να διασκεδάσει τον κόσμο για τρεις ή πέντε μέρες παίζοντας όλα όσα χρειάζονταν θεωρούνταν «μάστρος». Η ίδια η λέξη «μάστρος» ήταν μια αναγνώριση, μια πιστοποίηση, σχεδόν, ότι οι άνθρωποι αυτοί είχαν μια ικανότητα που τους ξεχώριζε από τους περισσότερους, ότι κατείχαν μια τέχνη. «Μόλις έμαθα βιολίν αρχίσαν μου "μάστρε-Πολλύδωρε [sic]"», θυμάται ο Πολύδωρος Βακανάς. «Για να σου πει ο άλλος "μάστρε", ε, ήτουν σεβάσμιον επάγγελμαν.»[4]

Παρά τις λεκτικές και απτές αυτές εκφράσεις εκτίμησης, όμως, κάποιοι βιολάρηδες – λιγότεροι, ομολογουμένως – δηλώνουν ότι το επάγγελμά τους ήταν «υποβαθμισμένον». «Ο φκιολάρης εθεωρείτουν ότι δεν εν' καλόν επάγγελμαν», λέει ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού, «διότι παίζει για να πιάει μερικά γρόσια».

---

2. *Στο ίδιο*, σ. 18.

3. Βλ. επίσης *στο ίδιο*, όπου ο Αβέρωφ σημειώνει ότι «οι καλοί μουσικοί ήταν οι εισηγητές όλων των νέων τραγουδιών και χορών που ακούοντο σ' ένα χωριό».

4. Για το ιστορικό της λέξης «μάστρος», βλ. και Εισαγωγή, «Πρώτος».

Με τον Αργυρού συμφωνεί και ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής), ο οποίος δηλώνει απερίφραστα ότι «πριν εν τζ' επεϊντίζαν» (δεν υπολόγιζαν, δηλαδή) τους βιολάρηδες. «Τωρά εν' που 'ππεσεν μεράκκιν τζ' ούλλοι έννα γινούν θκιολάρηες τζαι λαουτάρηες [...], να πιάννουν ριάλια», σχολιάζει. Τα σχόλια του Πιτρακκή, ιδωμένα μαζί με τα σχόλια των υπόλοιπων μουσικών, μας θυμίζουν ότι σε πολλούς πολιτισμούς οι μουσικοί κατέχουν μια ενδιάμεση θέση στην κοινωνία. Ενώ είναι απαραίτητοι και σημαντικοί, ταυτόχρονα μπορεί να θεωρούνται ως κοινωνικά χαμηλής τάξης ή/και αποκλίνοντες από τα κοινωνικά στερεότυπα.[5]

5. Το θέμα αυτό έφερε στο προσκήνιο το 1964 ο Alan P. Merriam, στο κλασικό του πια βιβλίο *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Έβανστον, Ιλλινόι 1964, σ. 137. Για μια σύγχρονη, συγκριτική θεώρηση της κοινωνικής θέσης των μουσικών, βλ. Katherine Butler Brown, «The social liminality of musicians: Case studies of Mughal India and beyond», *Twentieth-Century Music*, τ. 3/1 (2007), σσ. 13–49. Βλ. επίσης «Φύλο και διαφορετικότητα» πιο πάνω.

Νεόφυτος Κ. Αργυρού

Από πάρα πολλά μιτσής, όταν έπαιζεν το φκιολίν στον γάμον, έπρεπεν να ήμουν δίπλα που τον φκιολάρην τζαι τον λαουτάρην. Αγαπούσα την μουσικήν. Τζαι ο μακαρίτης ο πατέρας μου έπρεπεν να μας παίξει, άμαν τζ᾽ εγίνημαν έξι-οχτώ χρονών, να μας παίξει με το στόμαν του να χορέψωμεν [ενν. να τραγουδήσει τη μελωδία]. Και ήξερα τους χορούς τους κυπριακούς, τους καρτζιλαμάδες, τον συρτόν, το ζεϊπέκκικον, ήξερα τζ᾽ έπαιζα [τους] με το στόμαν μου [ενν. τραγουδιστά].

Να σου κάμω έναν παράδειγμαν, το [sic] «Αζιζιέ». Είναι ο συρτός που χορεύκουν οι μερακλήες οι χορευτές. [Τραγουδά ένα παράδειγμα.] «Το ιζεϊπέκκικον [sic] το Απτάλικον.» [Τραγουδά άλλο παράδειγμα.]

Όταν ήμουν μικρός, δηλαδή οχτώ-δέκα χρονών, έπιαννα δύο ατσουννούες [sic] – οι ατσούνες [sic][1] είναι ο σπούρτελλος[2] που τες εφκάλλει – τζαι έπιαννα τες τζαι έπαιζα με τες θκυο ατσούννες. [Μου δείχνει πώς.] Νναι, έπαιζα. Δηλαδή είχα τάσην να μάθω φκιολίν.

Εγόρασα το φκιολίν το 1956, όταν ήμουν δεκαπέντε χρονών. Εδούλεψα εις τον Σύμπουλαν. Στον Σύμπουλαν ήταν οι

1. Ατσούνα: μέρος του ασφόδελου (βλ. πιο κάτω).
2. Σπούρτελλος: ο ασφόδελος.



ΕΙΚΟΝΑ 10: *Ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού στο σπίτι του στη Λετύμπου.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 6 Αυγούστου 2015.

Βάσεις, δηλαδή [η] Επισκοπή,[3] εκεί, και εκάμναμεν πηλόν, κουγκριά,[4] αυτά. Εγόρασα το φκιολίν μου, εφτάμιση λίρες, κι επήα εις τον μάστρον μου, τον Πετριθκιώτην τον Ιωάννην, την κοσιμιάν Ιουλίου του 1957.

Εμείνισκα ᾽γώ εις το Χτήμαν.[5] Ενοικιάζαμεν κάμαρην. Κάθ᾽ ημέρα εκάμναμεν μάθημαν. Ε, υπόψην, με λλίην μουσικήν [ενν. σημειογραφία], αλλά παραπάνω εγώ ασχολήθηκα με την πραχτικήν. Δηλαδή, άμα ήξερα έναν τραγούδιν τζαι ήταν γραμμένον στην μουσικήν, εμπόρεν να το παίξω. Άμα έναν τραγούδιν δεν το ήξερα, δεν ημπόρουν να το παίξω με την μουσικήν, ήμουν χαμηλού επιπέδου, ας πούμεν, για την μουσικήν. Τζαι ασχολήθηκα παραπάνω με το φτιν μου.

«Να σε μάθω με μουσικήν», είπεν [μου ο μάστρος μου]. Τζ᾽ έχω τζαι το βιβλίον, το πρώτον μάθημαν που μου έκαμεν: αυτόν εν᾽ το ακέραιον, αυτόν εν᾽ το δεύτερον, αυτόν εν᾽ το τέταρτον, εν᾽ το όγδοον, ξέρω ᾽γώ. Τζαι έγραφεν μου τους κυπριακούς χορούς. Αφού ήξερα τους [ήδη] με το στόμαν μου, εβοηθήθηκα τζαι εδιέβαζα τους.

[Το μάθημαν εδιαρκούσεν] περίπου μισή [sic] ώραν, τρία τέταρτα, εξαρτάται· διότι έκαμνα τζαι μάθημαν τζ᾽ έπαιζεν τζαι τζείνος τζαι τα δικά του. Ήταν μερακλής άθρωπος. Έκαμνεν πολλές δουλειές. Ο μακαρίτης ο Πετριθκιώτης ήταν πολύ έξυπνος άθρωπος. Έκαμνεν μέχρι κυνηγετικά όπλα.

Όταν επήα το πρώτον μάθημαν, λαλεί μου ο μακαρίτης ο μάστρος, «Για να σε μάθω να κάμνεις γάμους, θέλω δεκαέξι λίρες. Τζ᾽ έννα σε μάθω σε κυο-τρεις μήνες να κάμνεις γάμους». Εγώ ᾽πιαννα τριάντα σελίνια την εφτομάδαν, ήμουν χτίστης τότες. Λαλώ του, «Εν θα μπορώ να σε πλερώσω στους τέσ-

3. Ο Σύμπουλας είναι περιοχή κοντά στις Βρετανικές Βάσεις Επισκοπής, στην επαρχία Λεμεσού.

4. Κουγκρίν (πληθ. κουγκριά): μπετόν, τσιμέντο (concrete).

5. Χτήμα (Κτήμα): η μεσόγειος περιοχή της πόλης της Πάφου, σε αντιδιαστολή με την Κάτω Πάφο, που βρίσκεται παραλιακά.

σεριις μήνες δεκάξι λίρες» και εσυνεχίσαμεν, με διακοπήν. Επήαιννα [στο] μεταλλείον Καλαβασού[6] για να πιάσω τριάντα-σαράντα λίρες τζαι να ᾽ρτω να συνεχίσω τα μαθήματα.

Ο πατέρας ήταν πάρα πολύ φτωχός, δεν ημπόρεν να με βοηθήσει, διότι ήμαστον πέντε αδέρκια και αχτήμονες. Όταν εβάστουν, ας πούμεν, τες τριάντα-σαράντα λίρες – ήταν φτηνά... για να καταλάβεις, μισή μερίδα φασούλια ήταν έναν σελίνιν· η λίρα είσεν είκοσι σελίνια – έκατσα μήνες· ας πούμεν φέτος, του άλλου χρόνου πάλι μήνες. Τζαι σε μιαν φάσην έπαιρνεν με τζαι στον γάμον [ο μάστρος μου], έπαιζα τραμς, και έβαλλεν με τζ᾽ έπαιζα τζαι φκιολίν. Δηλαδή... εβοηθούμουν, ας πούμεν, εις την μάθησην.

Πρώτα-πρώτα έπρεπεν να μάθεις τους κυπριακούς χορούς: πρώτον, δεύτερον, τρίτον, του τραουδισμάτου,[7] κυο-τρεις συρτούς, κυο-τρία ζεϊπέκκικα. Και την «Μάντραν».[8] Διότι η «Μάντρα» ήταν ο τελευταίος χορός [ενν. στην ακολουθία των κυπριακών χορών]. Σ᾽ έναν χωρκόν, Επισκοπή,[9] ήταν τζαι «Το κατσουναρούιν[10] της Μάντρας». Τι ήταν αυτόν; Ο «Καρροτσέ-

6. Στην Καλαβασό λειτουργούσαν στο παρελθόν πέντε μεταλλεία ανόρυξης χαλκούχου μεταλλεύματος.

7. «Του τραου[δ]ισμάτου», «Της τραου[δ]κιάς» ή «Του τζαττισμάτου»: μελωδία που παίζεται μεταξύ τρίτου και τέταρτου αντρικού καρτζιλαμά, πάνω στην οποία τραγουδιούνται δίστιχα, συνήθως επαινετικού χαρακτήρα για τους χορευτές και τους μουσικούς.

8. Μάντρα: αντρικός συρτός, που παίζεται συνήθως στο τέλος της ακολουθίας των αντρικών χορών. Όταν ένα γλέντι έφτανε στο τέλος του, σε πολλά μέρη της Κύπρου υπήρχε η συνήθεια κάποιος εκ του ακροατηρίου να φωνάζει «Μάντρισ᾽ τους, φκιολάρη!» ή και οι ίδιοι οι χορευτές να φωνάζουν «Μάντρισ᾽ μας!» (βλ. την αφήγηση του Ανδρέα Μοδίτη). Αυτό λειτουργούσε ως σήμα ότι το γλέντι έφτανε στο τέλος του κι ότι ο βιολάρης όφειλε να φέρει όλους τους χορευτές μαζί στη «Μάντρα» και να κλείσει τη διασκέδαση.

9. Επισκοπή: εδώ, χωριό της επαρχίας Πάφου. Κοινότητα με το ίδιο όνομα υπάρχει και στην επαρχία Λεμεσού (βλ. υποσ. 3 πιο πάνω).

10. Κατσουναρούιν: η ουρίτσα· εδώ, με την έννοια μελωδίας που χρησιμοποιείται ως «ουρά», δηλαδή ως επιπρόσθετη της προηγούμενης.

ρης» [sic]. Ε, διότι επήα να κάμω γάμον, «Παίξε μας τζαι "Το κατσουναρούιν της Μάντρας"». Μα ᾽νταμπου ᾽ν᾽ τούτον, εν ήξερα. Έπρεπεν να τα μάθεις τζαι να μάθεις τζαι το αυτόν του αντροῦνου [τραγουδά το «Τραγούδιν του γάμου»]. Τζαι τους γυναικείους χορούς, ας πούμεν: πρώτον, δεύτερον, τρίτον, συρτόν τζαι εντάξει.

Εμάθαμεν [τζαι ευρωπαϊκά]. Έμαθα ταγκό, κανέναν-θκυο ταγκό και έναν βαλς, το «Άστα τα μαλλάκια σου». Το ταγκό που εμάθαμεν, τώρα [να δω] αν το αθθυμηθώ [τραγουδά μια μελωδία]. Εμάθαμεν τζ᾽ έναν φοξ, το οποίον δεν το ᾽πολλοχρησιμοποιήσαμεν εις την περιοχήν, έπρεπεν να κάμνωμεν [γάμον] στην χαμηλήν[11] [για να το παίξω]. «Χαμηλή» ονομάζεται [η περιοχή] κάτω από την Τσάδαν, ήταν πιο, ας το πούμεν, εξελιγμένοι, τζ᾽ οι κοπέλλες να χορέψουν φοξ. Πού, στα χωρκά μας εμάς εν είχαν έτσι πράμαν, εχορεύκαν κανέναν ταγκό. Η πόλκα δεν... [την] εποχήν μου εν είσεν πόλκαν.

Έκαμα τον πρώτον γάμον τον Νιόβρην του ᾽59 εις την Λεμόναν,[12] μαζίν με τον θείον μου τον Μιχαηλάν [στο λαούτον], κι επιάσαμεν δεκαπέντε λίρες. Δεκαπέντε λίρες τότες – δηλαδή επιάαμεν που εφτάμιση – έπρεπεν να δουλέψω δεκαπέντε-είκοσι μέρες στα δημόσια έργα για να πιάω έτσι λεφτά.

Για να πάω σε τζείνον τον γάμον, έπιασεν τον ο μάστρος μου τον γάμον τζείνον, με έξι λίρες πληρωμήν. Λαλεί μου, «Να πά᾽ να κάμεις έναν γάμον στην Λεμόναν». Ε, λαλώ του, «Για να πάω να κάμω γάμον στην Λεμόναν, πρέπει να ᾽ρτουν οι ιδιοχτήτες [ενν. το ζευγάρι ή οι γονείς των μελλονύμφων], να τους πεις ότι έννα πάω». Ο ένας [ενν. από τους γονείς] ήταν ο παπά-Σάββας, ήταν χωρκανός μας παντρεμένος σ᾽ έναν χωρκόν...

11. Χαμηλή: η μη ορεινή επαρχία Πάφου· όπως εξηγεί ο Αργυρού στην επόμενη πρόταση, από το χωριό Τσάδα και κάτω, προς τη θάλασσα.

12. Λεμόνα: χωριό της επαρχίας Πάφου.

Ήρτεν, είπεν του [ο μάστρος], «Να σου στείλω το τσιράκκιν μου, εν᾽ πολλά καλός τζαι εντάξει».

Επήα με τον μακαρίτην τον θκειον μου [στο λαούτον], εν τζ᾽ ήξερεν [sic] τζαι πολλά, κανέναν ρυθμόν έξερεν [sic]. Επιάσαμεν δέκα λίρες και πέντε η πληρωμή, δεκαπέντε. Ε, με φόον, καταλαββαίννεις, ο πρώτος γάμος τωρά, ενν᾽ αντιπεξέλθω [sic], έννα μεν αντιπεξέλθω... Διότι, οποιαδήποτε τέχνη να είναι, ή γιατρός ή καθηγητής ή ξέρω ᾽γώ, η πρώτη επαφή είναι λλίον δύσκολη. Όμως [έμεινεν] ευχαριστημένος ο κόσμος, διότι ετραούδουν πάντα ᾽γώ.[13]

Ο δάσκαλος μου εσυφφώνησεν [να πιάσει] έξι λίρες [που τον γάμον]. Έπιασεν μίαν λίραν προκαταβολήν, τες πέντε έδωσεν μου τες ο παπάς, μαζίν με τον συμπέθθερον του τον Αλατζάν που την Λεμόναν. Ο γαμπρός [ήταν] του παπά τζαι της Λεμόνας ήταν η νύφφη.[14]

Εσυφφώνας, ας πούμεν, παλιά, «Θέλω τόσα λεφτά για να κάμω τον γάμον». Ε, ο μακαρίτης ο μάστρος μου είπεν, «Να σου δώσω την λίραν» [ενν. που είχε πάρει ως προκαταβολή]. Λαλώ του, «Δεν την θέλω». Την προκαταβολήν εδικαιούμουν την εγώ, ας πούμεν. Όχι, επειδή εσεβάστηκα τον μάστρον μου δεν την επήρα.

[Τα υπόλοιπα επιάνναμεν τα] που το πιάτον,[15] που ᾽χορεύκαν. Η Λεμόνα, αν τζαι μικρόν χωρκόν, επιάνναμεν παραπάνω λεφτά παρά την Χούλουν [sic],[16] που ᾽ταν τριπλάσιον χωρκόν

13. Για το ποια χαρακτηριστικά έκαναν έναν βιολάρη να ξεχωρίζει, βλ «Ποιότητα».

14. Εδώ ο Αργυρού εννοεί ότι ο παπάς ήταν ο πατέρας του γαμπρού, ενώ ο Αλατζάς από τη Λεμόνα ήταν ο πατέρας της νύφης.

15. Που το πιάτον: από το πιάτο που οι υπεύθυνοι του γάμου έβαζαν μπροστά από τους μουσικούς, προκειμένου οι παρευρισκόμενοι να ρίχνουν μέσα το φιλοδώρημα (βλ. «Πληρωμή»).

16. Χούλου: χωριό της επαρχίας Πάφου, κοντά στη Λεμόνα (εξού και η σύγκριση).

[ενν. σε αριθμό κατοίκων]. Είδεν τξαι χωρκά τσιγκούνηες. Μα τι επλουμίζαν; Γρόδια... Παράδειγμαν, εχόρευκες εσύ με την φιλενάδαν σου, οι συγγενείς σου επλουμίζαν γρόδια.

Τότες εν τξ᾽ εμαθθαίνναν πολλοί φκιολίν, στην εποχήν μο᾽ ᾽μέναν. Ο φκιολάρης εθεωρείτουν ότι δεν εν᾽ καλόν επάγγελμαν, διότι παίζει για να πιάει μερικά γρόδια τξαι ξέρω ᾽γώ τξαι ξέρω ᾽γώ. Δηλαδή, εθωρείτον [sic] σαν υποβαθμισμένον επάγγελμαν.

Για μέναν ήταν μεγάλη υπόθεση [να είμαι φκιολάρης], έπιασα λεφτά πάρα πολλά. Ύστερα που επαίξαμεν τξ᾽ ευρωπαϊκά τξαι ξέρω ᾽γώ, ε, κάποιοι ήμαστεν, εν ήταν σαν πριν που ήταν οι πακκίρες τξ᾽ οι εικοσάρες τξαι ξέρω ᾽γώ.

Πρώτα-πρώτα έπρεπεν να ικανοποιείς τους χορευτές. Δηλαδή, αν τξαι εν τξ᾽ ήμουν πολλά δυνατός φκιολάρης, να πούμεν, αλλά, παραδείγματος χάριν, «Του τραουδισμάτου». Ε, οι μερακλήες εθέλαν να πουν τρία-τέσσερα τραούθκια, πέντε τραούθκια.[17] Είδεν φκιολάρηες ελαλούαν [sic] θκυο, έκοφκεν τους τον χαβάν.[18] Εμέναν άρεσκεν μου, την ώραν που ᾽τραγουδούσαν οι χορευτές, ετραγούδουν τξ᾽ εγώ τα δίστιχα, δηλαδή ένιωθα τους χορευτές.

Οι κυπριακοί χοροί έχουν κόψιμον, δηλαδή δεν [έχουν] δαχτυλισμόν πολλύν. Έδει τονικόν δοξάριν. Τξ᾽ ο χορευτής ο καλός, δηλαδή, δυναμώννει την απόδοσην του.

[Γύρω στο] ᾽68-᾽70 ήμαστον τρία όργανα· δηλαδή βιολίν, λαούτον, τραμς. Και μετά επροσθέσαμεν και το μπουζούκκιν. Ήμαστον τέσσερα όργανα. Δηλαδή, υπόψην: φκιολίν, λαούτον, μπουζούκκιν, τραμς. Διότι όταν επαίξαμεν τα τραγούθκια [sic], να πούμεν, ε, ως συνήθως εγώ έπαιξα τα τραούθκια τα

17. Τραούθκια: εδώ, δίστιχα. Βλ. και υποσ. 37 στην αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού.

18. Χαβάς: οργανικό κομμάτι, μουσική χωρίς λόγια. Εδώ ο Αργυρού εννοεί ότι ο βιολάρης διέκοπτε τη μελωδία.

νέα, έπαιζα τα μαζίν με το μπουζούκκιν, εμαθθαίνναμεν, εκάμναμεν πρόβες τζ᾽ επαίζαμεν τα μαζίν [ενν. με τα άλλα όργανα]. Νναι. Τα τσιφτετέλια, τους αραπιέδες... Και ήμαστον τέσσερα όργανα για πάρα πολλά χρόνια, που ικανοποιούσαμεν τες ανάγκες του γάμου, ας πούμεν, τους καλεσμένους, διότι επαίζαμεν ακούραστα.

[Ο γάμος τότε] ήταν τριήμερος. Σάββατον, Κυριακήν, Δευτέραν. Στα χωρκά, ειδικά στα ξένα που επναίνναμεν, είσεν περίπτωσην που επέφταμεν εις την καρκόλαν[19] του αντροῦνου. Ετελειώνναμεν, να μας βάλουν κρέας πά᾽ στα κάρβουνα. Δηλαδή ᾽μαστον οι πρωταγωνιστές του γάμου τζαι μετά οι παπάες, διότι σε τρεις ημέρες εκρατούσαμεν τους καλεσμένους σε εγρήγορσην, να πούμεν. Να τους παίξουμεν, να χορέψουν, να τραουδήσουμεν, ήμαστον τζαι αθρώποι του κόσμου, να μιλήσουμεν με τους συμπεθθέρους, ξέρω ᾽γώ, [να πούμεν] ανέκδοτα και ο,τιδήποτε.

Οι γάμοι εγίνουντον τον Οχτώβρην στα πρώτα χρόνια, μόνον. Ε, μα ο φκιολάρης εις την περιοχήν μας... Ίνταλοης, αν κάμεις τζαι τρεις-τέσσερις γάμους, μπορείς να ζήσεις ούλον τον χρόνον; Πάντα εκάμναμεν τζαι άλλην δουλειάν.

Ε, εχτίμαν μας ούλος ο κόσμος, όι πως εν᾽ φκιολάρης, εν᾽ που ᾽μαστιν μαζίν, καλά, ο ένας με τον άλλον, εντάξει.

Κατά πρώτον ήταν δύσκολον, τα πρώτα χρόνια που ᾽παντρευτήκαμεν, αλλά ύστερα εσυνήθισα. Επήαιννεν [ενν. στους γάμους], μπορεί να ᾽ρτει τζ᾽ η ώρα τρεις το ξημέρωμαν. Εσυνηθίζαμεν, ετζοιμούμουν με τα μωρά.

ΝΕΟΦΥΤΟΣ Κ. ΑΡΓΥΡΟΥ
Λετύμπου, 1941
Σε πλαγιογράμματα η γυναίκα του, ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΡΓΥΡΟΥ,
επίσης από τη Λετύμπου

19. Καρκόλα: κρεβάτι. Η «καρκόλα του αντροῦνου» είναι το νυφικό κρεβάτι.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΒΙΟΛΑΡΗ
Πώς ήταν να είσαι παντρεμένη με βιολάρη;

Οι αναφορές στις συζύγους των βιολάρηδων – ή, γενικότερα, των λαϊκών μουσικών – είναι ουσιαστικά ανύπαρκτες. Οι άντρες βιολάρηδες ήταν οι πρωταγωνιστές, αυτοί που γνώριζε ο κόσμος, που καλούσε σε γάμους και πανηγύρια. Οι γυναίκες τους ως επί το πλείστον παραμένουν αόρατες στις αφηγήσεις τους, αν και η στήριξή τους ήταν απαραίτητη προκειμένου ο βιολάρης να συνεχίσει να δουλεύει σε μια εργασία που απαιτούσε όχι απλώς ξενύχτι, αλλά και πολλές διανυκτερεύσεις εκτός σπιτιού.

Η βκιολαριτξή δεν είναι καλή δουλειά για έναν άντρα, μου είπε μια από τις γυναίκες των βιολάρηδων που συνάντησα, η οποία, όμως, θέλησε να παραμείνει ανώνυμη. Πολλές φορές «τους κολλούσαν» νεαρές κοπέλες – πριν οι βιολάρηδες παντρευτούν – προκειμένου «να τες πάρουν». Η ίδια έβρισκε ότι «η δουλειά της νύχτας» που απαιτούσε το επάγγελμα του βιολάρη ήταν ασύμβατη με τον γάμο και την οικογένεια. Ο σύζυγός της, όπως εκείνη το έθεσε, έπρεπε να διαλέξει μεταξύ της βκιολαριτξής και της ίδιας, αφού εκείνη δεν ήθελε να την αφήνει ο άντρας της μόνη τα βράδια.

Το συγκεκριμένο ζευγάρι δεν χρειαζόταν τα λεφτά που άφηνε το επάγγελμα του βιολάρη τόσο άμεσα όσο άλλα ζευγάρια, εφόσον είχαν άλλους πόρους για να ζήσουν· κάποιοι

άλλοι, όμως, δεν είχαν άλλη επιλογή. «Ίνταμπου ᾽θεν να κάμω, ήταν η ζήση μας, έπρεπεν να πάει να φέρει κάτι έστω», θυμάται η Μελανή Γεωργίου, σύζυγος του Ηλία Γεωργίου Βιολάρη. «Ήμουν τζ᾽ εώ φτωσή, εν είχα τζ᾽ εγιώνι τίποτε να φέρω», συμπληρώνει. Το να φεύγει ο άντρας της για να δουλέψει ως βιολάρης δεν ήταν, λοιπόν, επιλογή, αλλά ανάγκη. «Ίνταμπου ᾽ννα κάμω;» διερωτάται συμπερασματικά. «Επεράσαμεν.»

Τη δυσκολία της μοναξιάς, ιδιαίτερα τις νύχτες που ο σύζυγός της έλειπε σε γάμο, θυμάται και η Αναστασία Αργυρού. «Κατά πρώτον ήταν δύσκολον, τα πρώτα χρόνια που ᾽παντρευτήκαμεν, αλλά ύστερα εσυνήθισα», λέει. Δηλώνει, πάντως, ότι ο κόσμος τούς εκτιμούσε όχι λόγω του ότι ο άντρας της ήταν βιολάρης, αλλά επειδή οι δυο τους ήταν καλά μαζί.

Η Γιωρκού Κατσαρή αναφέρει ότι «εν την έκοφτεν», ό,τι κι αν ήθελε να κάνει ο άντρας της. Η ίδια είχε τη δική της δουλειά, αλλά και την ευθύνη της φροντίδας των παιδιών τους. Παρόλ᾽ αυτά, όταν ο άντρας της πήγαινε στο σπίτι τα λεφτά από το ράψιμο του νυφικού κρεβατιού ή της διασκέδασης του γάμου, η ίδια φαίνεται να είχε την ευθύνη να τα κρατήσει, μέχρις ότου τα μοιραστεί ο σύζυγός της με τον λαουτάρη του.

Η Καντριγιέ Γκοκσάν, από την άλλη, αναφέρει ότι το καλό όνομα που είχε ο άντρας της ως βιολάρης ήταν κάτι για το οποίο καμάρωνε. «Ώσπου εσυναφέρνετουν [μιλούσε γι᾽ αυτόν ο κόσμος] τζ᾽ επήαιννεν τζ᾽ ελαλούσαν έπαιζεν καλά, εγλέντιζεν τον κόσμον, άρεσκεν μου εμέναν», αναπολεί.

Γιαννής Ζαβρός

Είχα έναν θείον που ήταν βοσκός. Ε, που μιτσής αγάπουν τον, είῐσεν τξαι τ᾽ όνομαν μου. Αγάπουν τον τξείνον τον γέρον, ήταν τξαι μεγάλος εις την ηλικίαν, πολλά πιο μεγάλος που τον πατέραν μου. Επήαιννα τξ᾽ εβοήθουν τον στο κουπάιν.[1] Τότε που λέουμεν κουπάδκια, έσπερνεν ο κόσμος ούλλος τξ᾽ εᾰίρουντον οι ρεᾰπέρηες,[2] να τους πούμεν έτσι, που έβρεᾰεν, να γιωρκήσουσιν,[3] έπρεπεν τξαι οι βοᾰᾰοί όμως να προσέχουν τα κουπάδκια τους να μεν κάμνουν ζημιές.

Μιαν ημέραν που εβόσκαμεν το κουπάιν, είῐσεν έτσι έναν γραφικόν βουναλλάκιν – θα ήμουν εφτά ή οχτώ χρονών – έναν ωραίον βουνούιν έτσι, νομίζεις παρά φυσικόν τεχνητόν, έκατσεν πάν᾽ ο γέρος, έφκαλεν την βούρκαν,[4] έφκαλεν το πιθκιαύλιν που μέσα τξ᾽ έπαιζεν. Έπαιζεν παραπάνω σόλον [ενν. αυτοσχεδιασμό] παρά να σου χαράξει τραούδιν,[5] αλλά

1. Κουπάιν: το κοπάδι.

2. Ρεᾰπέρης: ο γεωργός.

3. Γιωρκώ: αποκτώ προϊόντα δικής μου παραγωγής μέσω της γεωργίας· παράγω.

4. Βούρκα: το δισάκι του βοσκού, καμωμένο από δέρμα ζώου.

5. Χαράσσω τραούδιν: παίζω ή τραγουδώ τη μελωδία τραγουδιού. Όταν, για παράδειγμα, οι παλιοί βιολάρηδες θέλουν να τους υπενθυμίσει κανείς μια κάποια μελωδία, συχνά χρησιμοποιούν τη φράση «χάραξε μου το νάκκον [λίγο]».



ΕΙΚΟΝΑ 11: *Ο Γιαννής Ζαβρός φωτογραφίζεται στη Σια για τις ανάγκες του ψηφιακού του δίσκου.*

© Κωνσταντίνος Τερλικκάς, 14 Απριλίου 2011.

έπαιζεν τόσον γλυτζιά που, έτσι, άρεσεν μου. Ακόμα τζαι τα χτηνά, που απτηούσαν έτσι πά᾽ στες τρουμιθκιές[6] να φάσιν, ηρεμήσασιν. «Κοίταξε, ρε», λέω, έτσι εδιερωτήθηκα με το μυαλόν μου τζαι λέω, «ως τζαι τα ζώα αγαπούν την μουσικήν». Τζ᾽ έτσ᾽ άρεσεν μου τζαι μέναν ο σκοπός που ᾽παιξεν ο γέρος. Λαλώ του, «Θκειε, που τ᾽ αύριον τζαι να πάει έννα κραώ την βούρκαν εγιώ». Λαλεί μου, «Γιατί, έννα μου τρώεις το ψουμίν;» Λαλώ του, «Όι, εν᾽ το πιθκιαύλιν μέσα τζ᾽ έννα μάθω τζ᾽ εγιώ πιθκιαύλιν». Έπιαα την βούρκαν, όπου νάειν κάτσω[7] έφκαλλα το πιθκιαύλιν, έπαιζα, έκαμα το τζ᾽ εμίλαν το πιθκιαύλιν. Έμαθα καλά, έκαμνα το τζ᾽ εμίλαν. Επήραν με στον Απόστολον Αντρέαν[8] δωρεάν τζ᾽ εφκάλαν με πά᾽ στην καμπίναν τ᾽ αυτοκινήτου[9] έτσι μιτσής, εφτά-οχτώ χρονών, τζ᾽ έπαιζα πιθκιαύλιν τζαι που κάτω εσυνάχτην ο κόσμος.[10]

Επήαννα στους γάμους πρώτα, έκαμνα τον χορευτήν. Αλλά όταν εξεκινήσαν τα ομαδικά – τότε θθυμούμαι εξεκίνησεν ο Ππηλαβάκης[11] στην Λεμεσόν τζ᾽ έκαμεν ομαδικά χορευτικά, τζαι εκάμαν τους χορούς με βηματισμούς τζαι ξέρω ᾽γώ τζαι είδα καλύτερους [sic] μου – εγώ επαραίτησα, εσταμάτησα να χορεύω [sic] τζ᾽ αποτάθηκα στο βιολίν.

Άρεσκεν μου το βιολίν. Ακόμα τζ᾽ όταν έφκαιννα να χορέ-

6. Τρουμιθκιά/τριμιθκιά/τριμιθιά: το φυτό τερέβινθος ή τσικουδιά.

7. Όπου νάειν κάτσω: όπου κι αν βρισκόμουν.

8. Απόστολος Ανδρέας (Αντρέας στη διάλεκτο): μοναστήρι στο άκρο της χερσονήσου της Καρπασίας, όπου γινόταν μεγάλο πανηγύρι, με μουσική και χορό, το Δεκαπενταύγουστο.

9. Εδώ ο Ζαβρός εννοεί καμπίνα ανοιχτού αγροτικού αυτοκινήτου ή (ημι)φορτηγού.

10. Εσυνάχτην ο κόσμος: μαζεύτηκε κόσμος.

11. Π(π)ηλαβάκης: Ο Ζαβρός εδώ αναφέρεται στο Μουσικό Σχήμα Πηλαβάκη, συγκρότημα παραδοσιακής μουσικής και χορού με έδρα του τη Λεμεσό, που έδρασε κυρίως κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970. Στο αρχείο Ψηφιακός Ηρόδοτος του ΡΙΚ διασώζονται ηχογραφήσεις του σχήματος, με τον Κώστα Παπαδόπουλο στο βιολί και τον Βάσο Πισσούριο στο λαούτο.

ψω, έφκαιννα γιατί άρεσεν [sic] μου τξείν᾽ η αρμονία που εξεκίναν ο πρώτος [ενν. ο αντρικός καρτξιλαμάς],[12] μεταξύ του λα τξαι του μι που ᾽ξεκίναν ο πρώτος, άρεσκεν μου τξείν᾽ η μελωδία πολλά. Τξαι μετά, που έπαιξα καλόν πιθκιαύλιν, είχα έναν αρφόν πιο μεγάλον, λέει μου, «Ρε, να πιάεις να μάθεις φκιολίν; Αφού είσαι έτσι ταλέντον», λαλεί μου, «να μάθεις φκιολίν». Λαλώ του, «Να μάθω φκιολίν, [μα] πού ᾽ν᾽ τα ριάλια;» Σύμπτωση, είχα έναν φίλον που εγόρασεν έναν φκιολίν που τον Ηλίαν[13] τξ᾽ επήεν εις τον δάσκαλον μου να μάθει τξαι τξείνος. Μετά εφοήθηκεν, επαραίτησεν το. Λαλώ του, «Ρε κουμπάρε, διάς μου το φκιολίν να δοκιμάσω τξ᾽ εγιώ να μάθω;» Λέει μου, «Να σου το δώσω». Έδωσεν μου το. Ε, μα θα ήμουν ηλικίαν δεκατεσσάρων χρονών, δεκαπέντε; Όι, ήμουν πιο μεγάλος, θα ήμουν δεκαέξι χρονών.

Το χωριόν μου αξίζει να σημειωθεί ότι είᾶεν πολλούς φκιολάρηες. Τξαι θθυμούμαι τα χρόνια τξείνα τα παλιά, τα ωραία, επεριμέναμεν πότ᾽ εννά ᾽ᾶει έναν γάμον να πάμεν να δούμεν, να φκούμεν να χορέψουμεν. Τξ᾽ έτσι, όταν άρχισα να μεγαλώνω λλίον, ήταν επιθυμία μου να μάθω βιολίν. [Είᾶεν] έναν που εγώ ᾽ν τον έφτασα, όταν εγεννήθηκα ᾽γιώ επέθανεν τξείνος, Κουταλιανός ήταν τ᾽ όνομαν του,[14] ήταν ο άθρωπος που πιστεύω επέθανεν τξ᾽ επήρεν τξαι πολλά τραούδκια μιτά του[15] τα οποία εχάθησαν, εν ιμπόρουμεν να τα ᾽βρουμεν σήμμερα. Ήταν [τξαι] αυτός που με έμαθεν εμέναν βιολίν, Όμηρος λέγεται, ο οποίος ήταν μαθητής κάποιου Φιλιππή, ήταν τυφλός

12. Οι καρτξιλαμάδες είναι σουίτα τεσσάρων αντρικών χορών· υπάρχει αντίστοιχη σουίτα τεσσάρων γυναικείων χορών. Με την «αρμονία που ᾽ξεκίναν ο πρώτος», ο Ζαβρός αναφέρεται στις πρώτες νότες του χορού στο βιολί.

13. Εδώ ο Ζαβρός αναφέρεται στον χωριανό του Ηλία Γεωργίου Βιολάρη (βλ. σχετική αφήγηση).

14. Για τον Κουταλιανό, βλ. και την αφήγηση του Ηλία Γεωργίου Βιολάρη.

15. Μιτά του: μαζί του.

τούτος· ήταν που την Καλαβασόν[16] [ο Φιλιππής].[17] Ήταν τξ᾽ αυτός μεγάλος μουσικός τξ᾽ ήταν ο δάσκαλος του μάστρου μου. Τξ᾽ ορισμένα κομμάθκια που παίζω ακόμα είναι που τξείνον τον άθρωπον [ενν. τον Φιλιππή], διότι τξ᾽ ο μάστρος μου εμετάδωσεν [τα] σ᾽ εμέναν.

Όταν άρκεψα να μολοήσω[18] κομμάτιν πά᾽ στο φκιολίν τξ᾽ έδειξεν μου τες νότες ο μάστρος τξαι ξέρω ᾽γώ, επήα σπίτιν, έκατσα, έπαιξα το, εξανάπαιξα το, εξανάπαιξα το, εξανάπαιξα το, θθυμούμαι που η ώρα οχτώ [ενν. το βράδυ] που ᾽κατσα, που μου έδωκεν το μάθημαν τξ᾽ επήα σπίτιν, έπαιξεν την πουρούν[19] το πρωίν το λεωφορείον να πάρει τους αρκάτες[20] στο χωρκόν τξ᾽ εκράτουν το φκιολίν τξ᾽ έπαιξα τον «Στάλιν». [Τραγουδά] «Ρε Στάλιν, το πιστόλι σου να μην το παραδώσεις, γιατί μας υποσχέθηκες να μας ελευθερώσεις...» Το άλλον μάθημαν που μου ᾽καμεν ο μάστρος έμαθα τξ᾽ εκούρτιζα το φκιολίν. Έδειξεν [μου] πού να πατήσω να φκάλει τον ίδιον ήχον.

[Ο Όμηρος] ήταν Λιμνατίτης[21] ο άθρωπος τξ᾽ εσυφφωνήσαμεν... Έκαμνεν και την γραμμήν με το λεωφορείον εις το χωριόν τξ᾽ εσυφφωνήσαμεν να του φκαιρώννω[22] το λεωφορείον που τα πράματα που ᾽φερνεν για το Συνεργατικόν[23] – ρύζια, ζαχάρπες, πατάτες, φασούλια, τα πάντα που ᾽χρησιμοποιού-

16. Καλαβασός: χωριό της επαρχίας Λάρνακας.

17. Ο μουσικός αυτός ήταν γνωστός ως «Στραοφιλιππής». Βλ. και την αφήγηση του Βυρωνή Γεωργίου.

18. Μολοώ: ομολογώ· εδώ εννοεί όταν ξεκίνησε να βγάζει ήχο στο βιολί.

19. Πουρού: η κόρνα του αυτοκινήτου.

20. Αρκάτες: οι εργάτες.

21. Λιμνατίτης: από το Λιμνάτι, το χωριό του Ζαβρού, στην επαρχία Λεμεσού.

22. Φκαιρώννω: αδειάζω.

23. Συνεργατικόν: το Συνεργατικό Παντοπωλείο, είδος συνεργατικού – όπως δηλώνει και το όνομά του – παντοπωλείου, που υπήρχε σε πολλά χωριά της Κύπρου από τη δεκαετία του 1930 μέχρι το 2018, οπότε και κατέρρευσε στην Κύπρο ο συνεργατισμός.

νταν. Τξαι τότε μιλούμεν το χωρκόν ήταν μεγάλον· ερέσσαν που την καμπούραν μου τξείνα τα πράματα ούλα, για να μου κάμει έναν μάθημαν υποτίθεται. Τξαι πολλές φορές επήαινα τξαι λέει μου, «Είμαι κουρασμένος, έλα την άλλην [ημέραν]...»

Μα έναν-δυο [sic] φορές την εβδομάδαν [έκαμνα μάθημαν], μισή ώραν, τρία τέταρτα. Εβαστούσαμεν θκυο βιολιά, ένας ποτξεί τξ᾽ ένας ποδά, τξαι έπαιζεν μου τξείνος [ενν. ο δάσκαλος]. [Ο μάστρος μου έλεεν μου] «Έννα μάθουμεν το τάδε τραούδιν σήμμερα». Έβαλλεν μου το ως το μισόν τξαι το άλλον μισόν [στο] άλλον μάθημαν. Έγραφεν μου το με νότες, όι πάνω σε πεντάγραμμον, νότες. Ντο, ρε τξαι ξέρω ᾽γώ.[24] Έβαλλεν μου το μάθημαν, αλλά εγώ επειδή είχα ταλέντον πά᾽ στο τραγούδιν, την άλλην βολάν[25] που ᾽πήαινα να μάθω έξερα το ούλλον, έξερα το ούλλον το τραούδιν. Έπαιζεν το [ο ίδιος] τξ᾽ ετραούδαν το τξαι πολλές φορές. Έγραφεν το ο ίδιος σε νότες. Ή πολλές βολές έλεεν μου τξ᾽ εμέναν τξ᾽ έγραφα το.

Μα αλώπως[26] αν έκαμα δέκα-δεκαπέντε μαθήματα, παραπάνω εν έκαμα. Μετά επήα κάτω [ενν. στην πόλη της Λεμεσού], που ᾽συνεργάστηκα με άλλους μουσικούς, συγκεκριμένα με τυφλούς μουσικούς, ήταν ωραίοι μουσικοί...

Είσεν μιαν τυφλήν που έπαιζεν ωραίον βιολίν τξ᾽ έκαμεν μου τξαι τξείνη [μαθήματα], έμαθα θκυο-τρία-τέσσερα κομμάθκια που λλόου της. [Ήταν η] Λέλλα. Λέλλα Λουλλουπή.[27] Που την Λεμεσόν. Είσεν ορχήστραν τξ᾽ έπαιζεν τξαι τούτη [ενν. στους γάμους]. Ήταν χαρά να μας βοηθά γυναίκα τότε που ήταν δύσκολον οι γυναίκες να μπουν μέσα στην ορχή-

24. Εδώ ο Ζαβρός αναφέρεται στη μέθοδο εκμάθησης των ονομάτων των φθόγγων, χωρίς κανείς να μαθαίνει να διαβάζει νότες στο πεντάγραμμο (solmization). Βλ. «Με τ᾽ αυτί ή με τη νότα;».

25. Βολά: φορά.

26. Αλώπως: μάλλον, φαίνεται ότι.

27. Για τη Λέλλα (ή Λελλού) Λουλλουπή, βλ. επίσης τις αφηγήσεις των Βυρωνή Γεωργίου, Ηλία Γεωργίου Βιολάρη και Ανδρέα Μοδίτη.

στραν τξαι ξέρω ᾽γώ. Επαρεξηγούντον... Μια τυφλή γυναίκα επήαιννεν να φκάλει το μεροκάματόν [sic] της, ποττέ του εν είπεν κανένας κακόν λόον για λλόου της.

[Άμα ήταν δίεση ή ύφεση, ο μάστρος μου] ελάλεν μου, «Πάτα το νάκκον πιο πάνω». Εν μου έμαθεν με[28] διέσεις με υφέσεις, εν᾽ ύστερα που τα ᾽μαθα, στους τυφλούς που σου λέω. Μόνον τες λέξεις έγραφεν [ο Όμηρος]. Μόνον την νόταν, νναι, μόνον την νόταν έγραφεν.

Πολλά λλίγον καιρόν [έμεινα με τον τον μάστρον μου], διότι μετά έφυα ᾽γώ, ήρτα κάτω στην πόλην [ενν. στη Λεμεσό]· ξέρω ᾽γώ, πολλά λλίγον καιρόν, ούτε έναν χρόνον. Έτοιμος δεν ήμουν, εν ένιωθα έτοιμος. [Ήρτα στην πόλην επειδή] εδούλευκα, [ήμουν] ξυλουργός.

Αρκέψαμεν να κάμνουμεν γάμους. Γάμους άρκεψα [να κάμνω] με τον αρφόν του μάστρου μου, που μ᾽ έμαθεν βκιολίν, τξαι αξίζει να σημειωθεί ότι εν᾽ που τξείνον που ᾽μαθα περισόττερον [sic· εννοεί από τον αδερφό], διότι εγώ είχα αυτίν γερόν τξαι έφτασα πιον πά᾽ στο βιολίν να φκάλλω τα κομμάθκια που μόνος μου. Έπαιζεν μου τα πά᾽ στο λαούτον ή έπαιζεν μου τα πολλές βολές με το στόμαν του[29] τξ᾽ έμαθα πολλά κομμάθκια που τξείνον, που τον λαουτάρην, που τον αρφόν του αθρώπου που μ᾽ εμάθθαιννεν [βιολίν]. Αντρέας Μαυρίκιος ελέγετουν [ο λαουτάρης], Όμηρος Μαυρίκιος [ο φκιολάρης]. Μετά τξείνος που ᾽πιαεν το λεωφορείον [ο Όμηρος] εν έκαμνεν γάμους τξαι άπκεν μου τον εμέναν[30] [τον λαουτάρην] τξ᾽ εκάμναμεν γάμους μαζίν με τον αρφόν του.

Στην περιοχήν, στα χωρκά μας, εκάμναμεν έτσι κυο-τρεις

28. Με... με: ούτε.

29. Έπαιζεν τα με το στόμαν του: εδώ ο Ζαβρός εννοεί ότι ο συγκεκριμένος βιολάρης τραγουδούσε τα κομμάτια λέγοντας τα ονόματα των φθόγγων (βλ. και υποσ. 24 πιο πάνω).

30. Άπκεν μου τον εμέναν: τον άφησε σε μένα· δηλαδή άφησε τον λαουτάρη στον Ζαβρό.

γάμους τον χρόνον, που μας εξέρασιν. Θα ήμουν δεκαοχτώ-δεκαεννιά χρονών [που έκαμα γάμον]. Πρώτον γάμον έκαμα τον στον Άην Θέωρον [sic] τ᾽ Αγρού.[31] Θθυμούμαι επαίζαμεν μέχρι να ξημερώσει. Εγεννήθηκεν ο ήλιος τξ᾽ επαίζαμεν. Έδωσεν μου τον γάμον ένας άλλος συνάδελφος. Εφοούμουν να πάω, αλλά λαλεί μου, «Λάμνε[32] τξ᾽ έννα περάσεις καλά». Ε, επήα τξαι πράγματι έπαιξα τόσον καλά που εξημερώθημεν. Ε, μετά ᾽μεσολάβησεν επήαμεν εις τον στρατόν τξαι μετά που ᾽φκήκα που τον στρατόν άρχισα να [παίζω σε γάμους].

Δκυο [άτομα] επαίζαμεν τότε στους γάμους, φκιολίν τξαι λαούτον, τξ᾽ εβάλλαν μας μιαν τάβλαν τξ᾽ εφκαίνναμεν πάνω, η ποτσούα[33] με το ποτόν δίπλα μας, τξ᾽ οι καλλύτεροι μεζέδες ήταν για τους φκιολάρηες.

Τότ᾽ επηαίνναsιν [οι γάμοι] Παρασκευήν, Σάββατον, Κυριακήν τξαι Δευτέραν. Τέσσερις ημέρες. Ήταν βάσανον πολλύν, ήταν βάσανον πολλύν. Επαίζαμεν τέσσερις ημέρες, ακόμα στον γάμον μου επαίζαμεν πέντε μέρες:[34] Πέφτην, Παρασκευήν, Σάββατον, Κυριακήν, Δευτέραν τξαι Τρίτην.

Εξεκινούσεν ο γάμος την Παρασκευήν, ελέθαμεν το ρέσιν,[35] εσυνάετουν ο κόσμος τξ᾽ ελέθαμεν τα ρέσια. Ο γαμπρός με την νύφφην με το πανέριν τους με τα κεραστικά, εγυρίζαν τξ᾽ εκερνούσαν, πρώτοι ήταν να παν ν᾽ αλέσουν ο γαμπρός τξ᾽ η νύφφη το πρώτον σερομύλιν[36] τξαι μετά εκάθετουν ο κόσμος. Εκάθετουν ο κόσμος τξ᾽ αλέθαν το ρέσιν. Εχορεύ-

31. Άης Θέωρος: ο Άγιος Θεόδωρος του Αγρού ή Άγιος Θεόδωρος Πιτσιλιάς, κοινότητα της ορεινής Λεμεσού.

32. Λάμνε: πήγαινε.

33. Πότσα (υποκοριστικό: ποτσούα): μπουκάλι.

34. Προφανώς εδώ ο Ζαβρός λέει «πέντε μέρες» εκ παραδρομής, αφού από τα λεγόμενά του φαίνεται ότι στον γάμο του έπαιζαν έξι μέρες.

35. Ρέσι: φαγητό που φτιάχνεται για τον γάμο, ιδιαίτερα στις επαρχίες Πάφου και Λεμεσού. Αποτελείται από έναν συνδυασμό σιταριού και κρέατος, που βράζει μαζί για ώρες.

36. Σερομύλιν: χειρόμυλος.

καν το ρέσιν, άμαν ετέλειωννεν εχορεύκαν το τξ᾽ επλουμίζαν τους φκιολάρηες καμιάν μπακκίραν – μπακκίραν-μπακκίραν. «Σταξιά-σταξιά κόλυμπος γίνεται»,[37] λαλεί [η παροιμία]. Ε, επλουμίζαν τους φκιολάρηες τξαι μετά, όταν ετελειώνναν, εσυνέχιζεν ο χορός. Εχορεύκαν πρώτον, δεύτερον [ενν. καρτξιλαμά] οι αθρώποι[38] τξαι ούτω καθεξής. Μετά ήταν το Σάββατον, εγώ ᾽ν έφτασα πάντως, αλλά παλιά οι γυναίκες δεν εδικαιούνταν να χορέψουν Παρασκευήν, Σάββατον τξαι Κυριακήν. Η μέρα που ᾽χορεύαν οι γυναίκες ήταν η Δευτέρα [ενν. μετά τον γάμο].[39]

Εγώ έφτασα, όμως, ως τξειαμαί που ᾽πρεπεν να φκει έναν ξευκάριν γυναίκες να χορέψουν πρώτα τον καρτξιλαμάν, που τον πρώτον ως τον τελευταίον,[40] τξαι μετά να χορέψει τ᾽ αντρόυνον, ενώ παλιά εν εδικαιούνταν να χορέψουν, δηλαδή τον περασμένον αιώναν [ενν. τον 19ο], εν εδικαιούνταν να χορέψουν άντρες την Δευτέραν. Τξαι γι᾽ αυτόν τ᾽ αντρόυνον, ο γαμπρός, εχόρευκεν πρώτον γυναικείον [ενν. καρτξιλαμά],[41] γυναικείους εχόρευκεν με την νύφφην.[42]

[Ένας βιολάρης] έπρεπεν να γνωρίζει καλά τους κυπριακούς χορούς, που τον πρώτον ως τον τελευταίον. Επαίζαν τξ᾽

37. Σταξιά-σταξιά κόλυμπος γίνεται: παροιμία αντίστοιχη της κοινής «φασούλι-φασούλι γεμίζει το σακούλι». Κυριολεκτικά, σημαίνει «σταγόνα-σταγόνα γίνεται (μικρή) λίμνη».

38. Οι αθρώποι: εδώ, οι άντρες.

39. Βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα». Βλ. επίσης «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

40. Εδώ ο Ζαβρός και πάλι αναφέρεται στον καρτξιλαμά, τη γνωστή σουίτα τεσσάρων χορών.

41. Η αναφορά εδώ αφορά τους γυναικείους καρτξιλαμάδες, τη σουίτα χορών για γυναίκες που είναι αντίστοιχη της αντρικής.

42. Εδώ ο Ζαβρός αναφέρεται στον «Χορόν του αντροῦνου». Λόγω του ότι το αντρόγυνο χόρευε τον χορό αυτό τη Δευτέρα, που ήταν «η μέρα των γυναικών», ο γαμπρός υποχρεωτικά χόρευε με τη νύφη στη μελωδία του γυναικείου καρτξιλαμά. Βλ. και «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

ευρωπαϊκά κομμάθκια, ταγκό, ρούμπες, φοξ. Βέβαια εξηάσαμεν τα τούτα ούλλα. Ήταν γνωστοί οι χοροί τότε, έπρεπεν να τους ιξέρει ένας φκιολάρης. Ο πρώτος ως τον τελευταίον έπρεπεν να τους ιξέρει. Έννεν σαν τα λαϊκά τραούθκια που παραντξέλλει σου ο άλλος [έναν] λαϊκόν τραούδιν τξαι μπορεί ᾽α μεν το ξέρω.

Τότε ήταν το τραγούδιν, αν ετραγούδας καλά, ήσουν καλός φκιολάρης. Αν ήσουν ο καλύτερος βιολάρης τξ᾽ εν ετραούδας, ήσουν άχρηστος. [Ο βιολάρης] έπρεπεν να τραγουδά, να κάμει κκέφιν εις τον γάμον. Είσεν ζευκάρκα [μουσικών] που ᾽τραούδαν μόνον ο φκιολάρης [ή] μόνον ο λαουτάρης.

Εν τξ᾽ επλερώνναν μας τότε, ό,τι επιάνναμεν που το πιατούιν. Ε, μετά αρχίσαν να πληρώννουν· που εν εφκαίνναν οι μουσικοί,[43] αρχίσαμεν να παίρνουμεν πληρωμήν.

Ήταν καλή δουλειά, ήταν καλή δουλειά. Τότε είχαν εχτίμησην οι φκιολάρηες. Λέω σου ότι, τξαι στα φαγιά μας τξαι ξέρω ᾽γώ, οι εκλεχτοί μεζέδες ήταν για τους φκιολάρηες. Εθεωρούσαν τους μεγάλα πρόσωπα, καλλιτέχνες υποτίθεται. Εσέβουνταν τους καλλιτέχνες τότε.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΑΒΡΟΣ

Λιμνάτι, 1943

43. Που εν εφκαίνναν οι μουσικοί: που δεν τα έβγαζαν πέρα.

ΠΑΡΑΚΜΗ
Πότε εγκαταλείφθηκε το σύνολο βιολιού και λαούτου – και γιατί;

Μέχρι περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1960, το σύνολο βιολιού και λαούτου κατείχε αδιαμφισβήτητα τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε γάμους, πανηγύρια και άλλες διασκεδάσεις σε όλη την Κύπρο. Σε περιπτώσεις τουρκοκυπριακών γάμων και διασκεδάσεων, όπως έχουμε ήδη δει, παρόν ήταν και το σύνολο ζουρνά και νταουλιού. Ακόμα και τότε, όμως, το βιολί και το λαούτο συνυπήρχαν με τα άλλα δύο όργανα. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 ξεκινά να παρατηρείται σιγά-σιγά μια αλλαγή στο μουσικοποιητικό τοπίο του νησιού· η αρχή του τέλους, θα μπορούσε να πει κανείς.

Η ανεξαρτησία από τη Μεγάλη Βρετανία και η εγκαθίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας το 1960 συνοδεύτηκαν από μια στροφή σε μια (ιδεατή;) νεωτερικότητα. Όπως συζητήθηκε και στην Εισαγωγή του βιβλίου, μια κοινωνία – και, κατ' επέκταση, μια οικονομία – που ήταν μέχρι τότε βασισμένη σε εξαιρετικά μεγάλο βαθμό στη γεωργία και την κτηνοτροφία άλλαξε πλεύση, στοχεύοντας στο να γίνει πρωτίστως μια κοινωνία και οικονομία βασισμένη στην παροχή υπηρεσιών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα και τη συνεπακόλουθη μετακίνηση μεγάλου μέρους του πληθυσμού από τα αγροτικά προς τα αστικά κέντρα. Με αντίστοιχο τρόπο, η πρωταγωνιστική θέση των βιολάρηδων ξεκινά ν' αμφισβητείται τη στιγμή που κά-

νουν την εμφάνισή τους τα όργανα που σηματοδοτούν – οπτικά, ακουστικά, αισθητικά – την έλευση της νεωτερικότητας και στη μουσική: το μπουζούκι, το ακορντεόν και τα ντραμς, όργανα συνυφασμένα με τον «ξένο», τον μεγαλύτερο και πιο «εξελιγμένο» τόπο. Από το παλιό σύνολο παρέμεινε μόνο το βιολί – ως ίσο ή και, ενίοτε, κατώτερο του μπουζουκιού πια, του οργάνου που μπορούσε να εκφράσει τις νέες ανησυχίες του ακροατηρίου – ενώ το λαούτο εκτοπίστηκε εντελώς από το ακορντεόν, που παρείχε τόσο μελωδία όσο και ρυθμό, και τα ντραμς (βλ. εικ. 31).

«Εγίνην εξελιγμός πιον, μετά το ’60», λέει χαρακτηριστικά ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης, για να δικαιολογήσει τη ριζική αυτή αλλαγή από το βιολί–λαούτο – το σύμβολο του χωριού, της παλιάς, προ του 1960, Κύπρου – στην ορχήστρα των τεσσάρων οργάνων – το σύμβολο του νέου, της μετά την ανεξαρτησία κατάστασης. Ο Σπύρου αποδίδει τη διάθεση του κόσμου ν’ ακούσει μπουζούκι και στο ότι, μετά το 1960, «ήρταν τζαι Ελλαδίτες δαμέσα τζαι στρατιώτες τζαι ξέρω ’γώ». Αυτό μπορεί να ίσχυε εν μέρει, αν υποθέσει κανείς ότι οι στρατιώτες της Ελληνικής Δύναμης Κύπρου (ΕΛΔΥΚ) αλλά και της Ελληνικής Μεραρχίας είχαν φέρει μαζί τους τη μουσική τους.[1] Παρόλ’ αυτά, η όποια επιρροή από τους στρατιώτες δεν θα μπορούσε να έχει την απήχηση που είχε στο κυπριακό ηχοτοπίο το ρεπερτόριο του μπουζουκιού που ακουγόταν πρώτα από τους δίσκους γραμμοφώνου και έπειτα, ακόμα πιο μαζικά, από το ραδιόφωνο: τόσο από το ΡΙΚ (από το 1953 και μετά, ιδιαίτερα, όμως, μετά το 1960 και την ανεξαρτησία), όσο

1. Η Ελληνική Δύναμη Κύπρου (ΕΛΔΥΚ) έφτασε στην Κύπρο το 1960, μετά την υπογραφή της συνθήκης Ζυρίχης–Λονδίνου που επικύρωσε την εγκαθίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας. Η Ελληνική Μεραρχία στάλθηκε στην Κύπρο το 1964 για σκοπούς άμυνας. Απαγκιστρώθηκε από τη χούντα στα τέλη του 1967 και μέχρι τις αρχές του 1968 είχε πια αποχωρήσει από την Κύπρο.

και από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς Αθηνών και Καΐρου, που ακούγονταν στην Κύπρο ήδη από τη δεκαετία του 1940.

Βλέποντας την παρουσία του ως μια αρνητική εξέλιξη, ο Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης ψέγει το μπουζούκι για την παρακμή του παλιού συνόλου και της μουσικής του. «Σήμμερα εφκήκαν τούτα τα ευλοημένα τα μπουζούκκια, τα τσιφτεττέλια [sic], υποβαθμίστηκεν [η μουσική]. [...] [Παλιά] είχεν αξίαν το βιολίν. Σήμμερα δεν έχει καθόλου.»

Όταν οι ορχήστρες ξεκίνησαν, πάντως, να είναι της μόδας και το ακροατήριο είδε τι δυνατότητες υπήρχαν, τότε «εξεκίνησα τζ' είχα απαιτήσεις που τον κόσμον», λέει ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης. Ο ίδιος ο κόσμος, σύμφωνα με τον Γεωργίου, ζητούσε «κανέναν ντραμς, κανέναν ακκορτεόν», αργότερα και μπουζούκι, αργότερα και «μικροφωνικές», και «τραουδίστριαν» και «τραουδιστήν». Στην αφήγηση του Γεωργίου, το κοινό είναι αυτό που αναδεικνύεται ως το στοιχείο που είχε τον καταλυτικότερο ρόλο στην αλλαγή που επήλθε στις ορχήστρες και όχι οι ίδιοι οι μουσικοί.

Ενθυμούμενοι τους παλιούς – ως επί το πλείστον τυφλούς – βιολάρηδες της χερσονήσου της Καρπασίας, οι Αζίζ Καχραμάν και Κεμάλ Ντεβετζί καταλήγουν στο ότι η παρακμή της βκιολαριτζής οφείλεται στην αλλαγή του τρόπου διδασκαλίας. Παλιά οι βιολάρηδες «εμάχαν οι ίδιοι, πραττικόν» (δηλαδή πρακτικά), λέει ο Καχραμάν. Αντιθέτως, τώρα οι νέοι που θέλουν να μάθουν βιολί «πάσιν σκολείον, πάσιν μάχημαν»· με άλλα λόγια, πηγαίνουν στο ωδείο για μάθημα.

Ο Ντεβετζί θεωρεί επίσης την παρουσία ξένων μουσικών (εδώ εννοεί εκ Τουρκίας), οι οποίοι δεν γνωρίζουν το τοπικό ρεπερτόριο, ως συνυπεύθυνη για την παρακμή της τέχνης τους. «Τούτοι που 'ρκουνται πόξω», λέει αναφερόμενος στους Τούρκους μουσικούς, «δεν τα ξέρουσιν τούτα» (δηλαδή τα κυπριακά). Επιπλέον, ο τρόπος διασκέδασης έχει επίσης αλλάξει: τα παλιά, πολυήμερα γλέντια έχουν πια δώσει τη θέση

τους σε διασκέδαση μερικών ωρών. Όσο για τους μουσικούς, αυτοί πια δεν είναι επιφορτισμένοι με τον ρόλο των μάγων/ιερέων που μετατρέπουν μια συνηθισμένη πράξη σε τελετουργία·[2] είναι εκεί μόνο για να παίξουν μουσική για σκοπούς φωτογράφισης και οπτικογράφησης και, ίσως, ως υπενθύμιση ενός παλιού εθίμου. «Τωρά πιον οι γάμοι εγινήκασιν [...] παιξίμια», συμπεραίνει ο Ντεβετζί.

Τίποτα απ᾽ όλ᾽ αυτά – οι νέοι, «εισαγόμενοι» μουσικοί, οι νέοι τρόποι διασκέδασης, το νέο ρεπερτόριο – δεν ευνοεί τη συνέχιση του παλιού τρόπου εκμάθησης ή εκτέλεσης μουσικής, σύμφωνα με τον Ντεβετζί. Με βάση τη δική του οπτική, η παρακμή του παλιού μουσικού συνόλου ήταν αναπόφευκτη.

2. Βλ. και Εισαγωγή, «Πρώτος».

Πολύδωρος Βακανάς

Εγεννήθηκα τες 29 του Γεννάρη 1943. [Μαθήματα εξεκίνησα] γύρω στο ’58. [Ο δάσκαλος μου] ήτουν ο Πέτρος Χριστοδούλου.[1] [Που την] Ζώδειαν. Τζ’ εγιώ που το Αργάκιν.[2] Επιάνναμεν το ποδήλατον τζ’ επναίνναμεν στον δάσκαλον, ο οποίος είχεν ατμοκαθαριστήριον τζ’ επερίμενα εκεί, όποτε ’ννά ’σει ώραν να μου κάμει μάθημαν. Εθκιάβαζα, είσεν μιαν καμαρούαν, «Παίξε το μάθημαν σου», ασχολούμουν εγώ, έπαιζα, έξερεν την σειράν του κομμαθκιού [ο δάσκαλος]. «Τζειαμαί εχρειάζετουν φα δίεσπ», ελάλεν σου που μέσα, «σι ύφεσπ», «ντο δίεσπ», εκατάλαβεν το.

Επήαιννα θκυο φορές την εφτομάδαν. Επειδή εγώ εν είχα άλλην δουλειάν, να πούμεν, επήαιννα εκεί τζ’ έπαιζα βιολίν. Όταν μου ελάλεν, φερ’ ειπείν, «Έλα, Πολυδωρή, τζαι έχουμεν λλίην δουλειάν, πάρ’ τα τούτα τα ρούχα, άπλωσ’ τα πάνω στα σχοινιά», εντάξει, εβοήθουν τζαι λλίον στο καθαριστήριον. Αλλά επλέρωννα τζαι θκυο λίρες τον μήναν.

Άρεσκεν μου το βιολίν, πρώτα το τραγούδιν άρεσκεν μου. Ετραγουδούσα πολλά ωραία, άμα είχαμεν ξένους στο σπίτιν

1. Ο Βακανάς εδώ αναφέρεται στον Πέτρο Χριστοδούλου (Χατζηβύρα), η αφήγηση του οποίου υπάρχει παραπάνω.

2. Αργάκι (Αρκάτζιν στη διάλεκτο): χωριό του διαμερίσματος Μόρφου, το χωριό καταγωγής του Βακανά.



ΕΙΚΟΝΑ 12: *Ο Πολύδωρος Βακανάς στο σπίτι του στο Καντού Λεμεσού, όπου διαμένει μετά τον εκτοπισμό του από το Αργάκι Μόρφου.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 9 Οκτωβρίου 2014.

μας, που ᾽χαμεν συχνά ξένους, έπρεπεν να ᾽ρτει ο Πολυδωρής να τραγουδήσει. Τξ᾽ έτσι πρώτα επήα σ᾽ έναν συγγενήν μας που ήτουν ψάλτης τξαι ήτουν τξαι μουσικός, ο Παύλος ο Πίπης, τους Πίπηες.[3] Έκαμα λλία μαθήματα βυζαντινής [μουσικής], όι βιολιού.

Έκαμα έναν χρόνον εις τον δάσκαλον [ενν. τον Χριστοδούλου], έκαμα τρεις μεθόδους, τξαι μετά έκαμα τον πρώτον γάμον το ᾽59, σε έναν χρόνον μαθήματα. Έναν χρόνον μαθήματα έκαμα τον γάμον μόνος μου μ᾽ έναν λαούτον τξαι έναν ντραμς. Άμαν τξ᾽ έπαιξα στον πρώτον γάμον, ήτουν τξ᾽ ο γέρος ο Πίπης – ο Πίπης ο γέρος, που ᾽πέθανεν 107 χρονών, ένας χωρκανός μας, ο Γιαννής ο Πίπης –[4] ήτουν πρώτος ξάδερφος της γιαγιάς μου. Τξαι λέει μου μιαν ώραν, εσηκώθηκεν, ήτουν εις τον γάμον τξ᾽ άκουεν, «Πράβο, μάστρε-Πολυδωρή, έμαθες βιολίν, είσαι που το ζυμάριν μου». Το ζυμάριν! Άκου κουβένταν οι παλιοί... Ε, εφτάνναμεν συγγενείς, η μακαρίτισσα η μητέρα μου τξαι τα παιθκιά του Πίπη ήτουν δεύτερα ξαδέρφια. Ε, μετά, οι γάμοι μέσα στο Αργάκιν εγίνουντον Οχτώβρην, που εν είχεν δουλειές πολλές.[5] Ύστερις που κανέναν-θκυο Κυριακάες είδεν έναν ξάδερφον της μάνας μου τξ᾽ επαντρεύκετουν τξ᾽ εκάλεσεν με τξ᾽ επήαμεν τξ᾽ επαίξαμεν τξαι σ᾽ τξείνον τον γάμον, τον πρώτον χρόνον. Τον πρώτον Οχτώβρην έκαμα πρώτα τον γάμον της αδερφής μου, μετά τον γάμον κάποιου Νίκου, πρώτος ξάδερφος της μάνας μου, τξαι μετά που κα-

3. Τους Πίπηες: από την οικογένεια των Πίπηδων, γνωστής οικογένειας από το Αργάκι Μόρφου.

4. Ο Γιάννης (ή Γιαννής) Πίπης (1889–1997) ήταν γνωστός βιολάρης από το Αργάκι Μόρφου. Βλ. σχετική αναφορά στον Πίπη και στην αφήγηση του Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη.

5. Για την εποχικότητα των γάμων στην κυπριακή ύπαιθρο, βλ. «Πληρωμή». Πρβλ. επίσης και το εξής σχόλιο του Νεόφυτου Κ. Αργυρού, από τη δική του αφήγηση: «Οι γάμοι εγίνουντον τον Οχτώβρην στα πρώτα χρόνια, μόνον».

μιάν εφτομάδαν είσ̃εν ακόμα έναν γάμον τξ᾽ έκαμα τον τξαι τξείνον μες τ᾽ Αρκάτξιν, τον πρώτον χρόνον.

Έμαθα τα [κομμάθκια] στις αρχές, πριν να πά᾽ να παίξω στον γάμον. Έμαθα τα ούλλα όι με το φτιν, με την μουσικήν [ενν. σημειογραφία]. Έξερα κάτι τραούθκια, να πούμεν, που ᾽τραουδούσαμεν τότες ηρωικά, τότες που ᾽τουν η ΕΟΚΑ,[6] σαν τον «Ζήδρον», σαν «Το τραούδιν της ΕΟΚΑ», τούτα ούλλα, εντάξει, με το φτιν. Αλλά σαν τους αντικρυστούς,[7] τα ταγκό – τξείνα ούλλα τα ταγκό – είσ̃εν ρούμπες, είσ̃εν φοξ-τροτ, είσ̃εν πόλκες, είσ̃εν, να πούμεν, πολλά πράματα που ᾽πρεπεν να μάθεις.

Έπρεπεν να μάθεις πρώτα την μουσικήν [ενν. νότες και τεχνική] τξ᾽ ύστερις να μάθεις τα κομμάθκια. Επαίξαμεν ως την τρίτην θέσην με τες μεθόδους τξαι μετά, «Άτε, αρχίζουμεν τα κομμάθκια». Τξ᾽ αρχίσαμεν τα κομμάθκια. [Πρώτον, δεύτερον] τξαι συρτούς – «Πολίτικον», «Αξιζιέν», είσ̃εν, να πούμεν, πολλούς συρτούς.

Ήτουν γραμμένα χειρόγραφα τξαι είπεν μου τότες [ενν. ο Χριστοδούλου] ότι οι καρτξιλαμάες τξείνοι ήτουν του Γιαννουθκιού.[8] Τξαι το Γιαννούιν τούτον ήτουν που του Μόρφου τξ᾽ ήτουν εις την Χώραν.[9] Έγραφες τους [χορούς] ο ίδιος. Έφερνεν σου το [χειρόγραφον] τξειαμαί, «Γράψε το». Τξ᾽ είχα βιβλία τξ᾽ έγραφα το. Έγραφα τα εγώ τξαι έπαιξα τα τξ᾽ εμάθθαιννα τα.

---

6. Ο αγώνας της ΕΟΚΑ (Εθνικής Οργάνωσης Κυπρίων Αγωνιστών) κατά των Άγγλων κράτησε από το 1955 μέχρι το 1959.

7. Αντικρυστοί: οι καρτξιλαμάδες. Σε σχέση με τη χρήση των δύο διαφορετικών αυτών όρων, βλ. Εισαγωγή, «Τραουδιστός».

8. Γιαννού[δ]ιν: ο Γιάννης Σολομωνίδης, από τους γνωστότερους μουσικούς του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα στην Κύπρο (1884–1968). Βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος», και «Μαθητεία».

9. Χώρα: η Λευκωσία.

Αρκέψαμεν, να πούμεν, «Τούτος εν᾽ ο αντικρυστός ο πρώτος, τούτος εν᾽ ο δεύτερος, τούτος ο τρίτος, τούτος ο τέταρτος. Τούτος "Μπάλος", τούτος "Τραγουδιστός"». Τζ᾽ ύστερις τους γυναικείους. Επαίζαμεν καλαμαθκιανά. Έπρεπεν να παίζεις πο᾽ ούλλα. Ήσουν ο άρχων του γηπέδου όταν έπαιζες βιολίν τότες, έννεν όπως τωρά πο᾽ ᾽σει τέσσερις-πέντε τζειαμαί τζαι [ο] καθένας έννα ξέρει έναν τραούδιν. Άμαν εξητούσαν κανέναν τραούδιν [τζαι εν το έξερες], «Εν το ξέρει; Μα γίνεται να μεν το ξέρεις [sic];»

Μετά που επαντρεύτηκεν η αρφή μου τζ᾽ εκάμαμεν τον πρώτον γάμον, λέει μου ο γαμπρός μου, «Έχω έναν στην Λευκωσίαν που ξέρει, καλός μουσικός, τζαι να σε πάρω τζειαμαί να σε προχωρήσει». Λέω του εγιώ, «Εντάξει». Επήρεν με στον αδερφόν του Μιχαλάκη του Γιασεμίδη, τον πιο μεγάλον. Αντώνης Γιασεμίδης.[10] Επήα εκεί, έπαιξα, επροχώρησεν με καλά. Έκαμα θκυο [μεθόδους] κοντά του προχωρημένες, έφυα, επήαιννες έβδομην-όγδοην θέσην πάνω.[11] Επήαινα με το λεωφορείον, επήαινα μιαν φοράν την εφτομάδαν, γιατ᾽ ήτουν μακριά. Τρεις λίρες τον μήναν. Πρέπει να ᾽ν᾽ γύρω στο ᾽60.

Πρώτα είχα κουρείον, είχα κουρείον επειδή εσυνδυάζετουν, να πούμεν, το κουρείον με τα όργανα. Είχα τζαι το βιολίν μου τζειααμαί, είχα τζαι το κλαρίνον πρώτα τζαι το πουζούκκιν, εγιώνι έμαθα πουζούκκιν μόνος μου. Τότες ήτουν καλή δουλειά [να είσαι φκιολάρης], γιατί όταν εμάθθαιννες βιολίν

10. Ο Μιχαλάκης Γιασεμίδης (1923–2019) και ο Αντώνης (γνωστότερος ως Αντωνάκης) Γιασεμίδης (1912–2007) ήταν γνωστοί μουσικοί της Λευκωσίας, με καταγωγή από το χωριό Κοιλάνι της επαρχίας Λεμεσού. Λόγω της ευκολίας που είχαν στο παίξιμο πολλών και διαφορετικών οργάνων και τον χειρισμό διαφορετικών ρεπερτορίων, πρωταγωνίστησαν σε πολλά νυχτερινά κέντρα της Λευκωσίας για δεκαετίες.

11. Εδώ ο Βακανάς αναφέρεται σε θέσεις του βιολιού, δηλαδή στα «πατήματα» του χεριού που κρατάει το βιολί, όχι το δοξάρι.

ήσουν μάστρος. Ήσουν μάστρος, έλεεν «ο μάστρε-Πολλύδωρος» [sic], που για να σου πει ο άλλος «μάστρε», ε, ήτουν σεβάσμιον επάγγελμαν. Μόλις έμαθα βιολίν αρχίσαν μου «μάστρε-Πολλύδωρε» τζαι ήρταν τζαι κανέναν [sic]-θκυο μαθητές που τότε να τους μάθω, στο χωριόν.

Λαουτάρην είσεν μες το χωρκόν μας. Ήτουν ο γέρος ο Τούμπας.[12] Επαίζαμεν τον δεύτερον γάμον πο' 'καμνα τζαι είσεν μιαν δίπλα που τον λαουτάρην, μιαν κοτζάκαρην,[13] το '59. Άμα τζ' αρχίσαμεν – τζαι αθθυμούμαι ότι ο γάμος τότε, η μάνα της νύφφης ήτουν που τον Πύρκον της Τηλλυρκάς[14] τζ' ήρτασιν τζαι Τήλλυροι τζ' οι Τήλλυροι εχορεύκασιν· εχορεύκασιν, τζ' εμάς εχορεύκαν τότες, πρώτον, δεύτερον, τρίτον.[15]

Ε, άμα τζαι στρώννει το παίξιμον – εκρυάδισεν[16] τζ' επαίζαμεν σ' έναν δίχωρον[17] ονομάζετουν, το μεγάλον το σπίτιν το πλιθθαρένον[18] – όπως επαίζαμεν, άμα τζ' έστρωσεν το παίξιμον, εν επέρασεν μισή ώρα, ταγκ,[19] εκόπηκεν η μι, η χορδή του βιολιού η λεπτή. Εγιώ, είπαμεν, ήμουν άφκαρτος.[20] Μέχρι να βάλω την χορδήν πάνω τζαι να το κουρτίσω, να το φέρω τζειαμαί πο' 'πρεπεν, επεράσαν οχτώ λεπτά, έξ'-εφτά λεπτά, εν τζ' εν' όπως τωρά, άτε, κυο λεπτά άλλαξα την τζ'

12. Για τον Τούμπα, βλ. και την αφήγηση του Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη.

13. Κοτζάκαρη: γριά.

14. Πύρκος της Τηλλυρκάς (Πύργος Τηλλυρίας): χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στο βορειοδυτικό άκρο της Κύπρου.

15. Πρώτον, δεύτερον, τρίτον: οι πρώτοι τρεις, από τέσσερις συνολικά, χοροί της σουίτας χορών που είναι γνωστή ως «καρτζιλαμάδες».

16. Εκρυάδισεν: είχε βγάλει κρύο.

17. Δίχωρον: κυριολεκτικά, δωμάτιο με δύο χώρους· αναφέρεται σε μεγάλο δωμάτιο χωρισμένο στα δύο με καμάρα.

18. Πλιθθαρένον: πλίνθινο.

19. Ταγκ: ηχομιμητική λέξη. Ο Βακανάς εδώ θέλει να μιμηθεί τον ήχο της χορδής που σπάζει.

20. Άφκαρτος: άβγαλτος, άπειρος.

εκούρτισα το. Ε, ο γέρος [ενν. ο λαουτάρης], χωρώ τον,[21] είδεν τζαι κάτι μμάθκια γουρλωτά, ποτούντον γιάλλουρος,[22] τζαι μιαν μουστάκαν, με την βράκαν. Τζαι τα μαλλιά του είδεν τα ούλλα τζ᾽ ήτουν άσπρα, ήτουν έτσι... ήτουν άγριος. Άμαν τον εχώρες, ήτουν άγριος. Τούμπας. Ο γέρος ο Τούμπας. Το λοιπόν... Ε; Ίνταμπου ᾽ννα πει; Κοπελλούιν ο άλλος, ε, συχχωρκέται.

Βάλλω την χορδήν πάνω, αρχίζουμεν που τζειαμαί που ᾽μείνασιν, ο άλλος φωνάζει ποτζεί, «Ύστερα εμείς [οι] θκυο να χορέψουμεν αντικρυστούς, ο κόσμος περιμένει να χορέψει». Παίζουμεν, που τζειαμαί πο᾽ ᾽μείναμεν, τελειώννουμεν, μπαίνν᾽ ο άλλος, μα δεν επέρασεν μισή ώρα, ταγκ, εκόπηκεν η άλλη, εκόπην η χορδή. Η λα. Η δεύτερη. Ε, αλλάσσω την, βάλλω την άλλην, είχα τρεις χορδές, τρεις χορδές μι. Ε, πόσες να ᾽σεις;

Άμα τζ᾽ εκόπηκεν τζαι τζείν᾽ η χορδή, η τρίτη χορδή – έκοψα τρεις χορδές σε διάστημαν ανάμιση ώρας τζ᾽ είχα την τελευταίαν χορδήν να την βάλω πάνω – σηκώννεται ο Τούμπας πάνω – αθθυμούμαι, γιατί εκαθούμαστιν κοντά-κοντά – ήρτεν η βράκα του έτσι πάνω μου, έτσι δαχαμαί μου [δείχνει ότι ήρθε κοντά του], λαλεί της [της κοτζάκαρης που ήταν κοντά], «Έκατσες δαμαί, ξέρεις το στραόν σου πιάννει[23] τζ᾽ εν εννοείς να ταράξεις που δαμαί;» Εσηκώθηκεν, μα εν τζ᾽ είπεν λέξην. Έπιασεν τοίχον-τοίχον[24] το δίχωρον τζαι έτσι, έτσι, έτσι τζ᾽ έφκηκεν έξω τζ᾽ έφυεν. Τζ᾽ έβαλα την τελευταίαν χορδήν πάνω, θα ήτουν η ώρα εννιά-εννιάμισι. Έβαλα την τελευταίαν χορδήν πάνω τζ᾽ έστειλα έναν, αθθυμούμαι τζαι τον άθρω-

21. Χωρώ τον: θωρώ τον, τον βλέπω.

22. Γιάλλουρος: γαλανομάτης.

23. Ξέρεις το στραόν σου πιάννει: ξέρεις ότι πιάνει το μάτι σου.

24. Έπιασεν τοίχον-τοίχον: έφυγε ακουμπώντας από τοίχο σε τοίχο, άκρη-άκρη.

πον που τον έστειλα, ως τωρά, να πάει στον άλλον πο᾽ ᾽παιξεν, είσ̃εν κυο γάμους το χωρκόν μας, να πάει στον Κωστάκην του Κούσ̃ιη [τον άλλο βιολάρη] να μου φέρει μιαν χορδήν. Τξ᾽ επήεν τξ̆᾽ έδωκεν του ο άθρωπος. Τξ᾽ έδωκεν του μιαν χορδήν τξ̆᾽ έφερεν μου τξ̆᾽ έμεινεν μου η χορδή τξείνη, ετέλειωσεν ο γάμος τξ̆᾽ εν την άλλαξα. Έφυεν η κοτξ̆άκαρη τξ̆᾽ επίστεψα στον φθόνον.[25]

ΠΟΛΥΔΩΡΟΣ ΒΑΚΑΝΑΣ

Αργάκι, 1943

25. Επίστεψα στον φθόνον: εδώ ο Βακανάς εννοεί το μάτι.

ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ ΒΙΟΛΑΡΗΔΕΣ
Τι γινόταν με τους βιολάρηδες που είχαν μεταναστεύσει στην Αγγλία;

Στο Ηνωμένο Βασίλειο – και, πιο συγκεκριμένα, στην Αγγλία – βρίσκεται η μεγαλύτερη κυπριακή παροικία στον κόσμο, η οποία αριθμεί περίπου 300.000 άτομα.[1] Η μετανάστευση των Κυπρίων στο Ηνωμένο Βασίλειο ξεκίνησε γύρω στη δεκαετία του 1920, ενώ οι περισσότεροι Κύπριοι μετοίκησαν στη Βρετανία τη δεκαετία του 1950, ενόσω ακόμα το νησί ήταν βρετανική αποικία, και στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Ένα νέο κύμα μετανάστευσης προέκυψε μετά το 1974, ενώ Κύπριοι συνέχισαν να εγκαθίστανται στη Βρετανία και αργότερα. Αν και πολλοί Κύπριοι επέλεξαν να μεταναστεύσουν και σε άλλες χώρες κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα (Αυστραλία, Η.Π.Α., Βόρειο Αφρική κ.λπ.), εντούτοις καμία κυπριακή παροικία δεν ξεπερνά το μέγεθος της βρετανικής, η οποία περιλαμβάνει Ελληνοκύπριους, Τουρκοκύπριους, Μαρωνίτες και Αρμένιους της Κύπρου. Στην Αγγλία, και ιδιαίτερα στις μεγαλύτερες πόλεις της, οι Κύπριοι δημιούργησαν κοινότητες με τρόπο ώστε να τους θυμίζουν το νησί τους, με εκκλησίες (οι Ελληνοκύπριοι) που φέρουν ονόματα των αγίων που

1. Σύμφωνα με στοιχεία της Κυπριακής Ομοσπονδίας Ηνωμένου Βασιλείου, διαθέσιμα στην ιστοσελίδα https://cypriotfederation.org.uk/ukcypriots/ (τελευταία επίσκεψη 10-6-2022).

γιόρταζαν στα χωριά τους, με κοινοτικά κέντρα, «κυπριακά παντοπωλεία», σχολεία κ.ο.κ. Ένα από τα πολλά στοιχεία που η κυπριακή κοινότητα του Ηνωμένου Βασιλείου θέλησε να κρατήσει και να προβάλει ήταν και η μουσική του νησιού.

Τα στοιχεία για τους μετανάστες βιολάρηδες που παρατίθενται στο βιβλίο στηρίζονται εξ ολοκλήρου στη μαρτυρία ενός μόνο βιολάρη, του Σάββα (Σαββάκη) Λάμπρου από την Αραδίππου, που έζησε ως μετανάστης, αρχικά στο Λιντς και μετέπειτα στο Μπέρμιγχαμ, από το 1964 μέχρι το 2007, οπότε επαναπατρίστηκε. Ο Λάμπρου σπούδασε βιολί στο Εθνικό Ωδείο Λάρνακας και, αργότερα, στο κονσερβατόριο του Λιντς. Μαθήτευσε, όμως, και πλάι σε βιολάρηδες από το χωριό του, οι οποίοι του έμαθαν το κυπριακό ρεπερτόριο (βλ. την αφήγησή του). Στην Αγγλία ασχολήθηκε, τελικά, όπως και πάμπολλοι άλλοι Κύπριοι της γενιάς του, με τον χώρο της εστίασης και τα γνωστά «φιζάτικα»,[2] αφήνοντας το βιολί ως πάρεργο και παίζοντας σε γάμους και διασκεδάσεις της παροικίας.

Ο Λάμπρου δεν ήταν, φυσικά, ο μόνος βιολάρης της βρετανικής παροικίας· ο ίδιος, μάλιστα, μνημονεύει και άλλους μουσικούς στην αφήγησή του. Ήταν, όμως, ένας από τους τελευταίους μουσικούς που πρόλαβαν στην Αγγλία τους βιολάρηδες και λαουτάρηδες της παλαιότερης γενιάς, Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους, εξού και η μαρτυρία του είναι αξιοσημείωτη.

Πέραν των ονομάτων που αναφέρει ο Λάμπρου, η αφήγησή του αποκαλύπτει κι άλλα στοιχεία. Από τον Λάμπρου μαθαίνουμε ότι στην Αγγλία οι μουσικοί στους ελληνοκυπριακούς γάμους μπορούσαν να προέρχονται και από την τουρ-

2. Φιζάτικα: τα ταχυφαγεία ψαριού, στα οποία σερβίρονταν τα γνωστά fish and chips (φιζάτικο από το fish, δηλαδή ψάρι).

κοκυπριακή κοινότητα,[3] όπως ακριβώς γινόταν και στα κυπριακά χωριά πριν από το 1974 (και, ιδιαιτέρως, πριν από τις διακοινοτικές ταραχές του 1963–64).[4] Η έλευση των Κυπρίων στην Αγγλία έκλεινε σε χρονοκάψουλα διάφορα έθιμα και συνήθειές τους, όπως επίσης τη γλώσσα τους, αλλά και τη μουσική τους. «Φεύγοντας από την Κύπρον, πηγαίννοντας στην Αγγλίαν, επαγώνναν εις τον χρόνον», αναφέρει ο Λάμπρου. Οι βιολάρηδες στην Αγγλία έπαιζαν αυτά που είχαν μάθει *πριν* φύγουν από την Κύπρο, οπότε το ρεπερτόριο του εκάστοτε βιολάρη αντικατόπτριζε τη χρονιά της αναχώρησής του και τα χρόνια που είχαν προηγηθεί. Το ρεπερτόριο αυτό δεν ανανεωνόταν με τον ίδιο τρόπο που ανανεωνόταν το ρεπερτόριο των βιολάρηδων στην Κύπρο, αφού ο κάθε μουσικός θεωρούσε ότι η παράδοση «έκλεινε» με τα τελευταία κομμάτια που έφερνε εκείνος μαζί του.

Με παρόμοιο τρόπο διατηρούνταν στο Ηνωμένο Βασίλειο έθιμα και τελετουργίες που σχετίζονταν, για παράδειγμα, με τον γάμο. Όπως τα έθιμα αυτά τηρούνταν στα χωριά του εκάστοτε ζευγαριού, έτσι τηρούνταν και στον γάμο του στη Βρετανία. Εξού και όταν ο Λάμπρου επέστρεψε στην Κύπρο, μετά από 43 χρόνια διαμονής στην Αγγλία, εξεπλάγη βλέποντας τους νέους βιολάρηδες και τα νέα συγκροτήματα που «εμοντερνοποιήσαν τα [κομμάτια], εκόψαν τα, εράψαν τα, εφήκαν πίσω». Άλλα, όπως παρατηρεί, άλλαξαν χάριν των τουριστών και της τυποποιημένης εικόνας της «κυπριακής παράδοσης» που ο τουριστικός τομέας αποφάσισε να παρουσιάζει σε εξίσου τυποποιημένες «κυπριακές βραδιές» σε ταβέρνες και εστιατόρια ξενοδοχείων. Άλλα πάλι άλλαξαν επειδή η κοι-

3. Λόγω έλλειψης μαρτυριών, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν γινόταν και το αντίθετο, δηλαδή αν Ελληνοκύπριοι μουσικοί έπαιζαν σε τουρκοκυπριακούς γάμους.

4. Βλ. και σχετικά σχόλια στην Εισαγωγή, «Δεύτερος».

νωνία ολόκληρη άλλαξε στην Κύπρο, κινήθηκε με την εποχή της, σε αντίθεση με το τι συνέβαινε πολλές φορές στις κυπριακές κοινότητες της Βρετανίας. «Θα το ᾽θεωρούσαν ντροπή [sic] αν μεν επλουμίζαν τους φκιολάρηες» στην Αγγλία, αναφέρει ο Λάμπρου δίνοντας ένα παράδειγμα της αλλαγής αυτής, «ενώ τωρά που το θωρώ στην Κύπρον, φεύκουν ούλοι, ποφεύκουν [αποφεύγουν], αντίς να πλουμίζουν.»

Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετξί

Εγεννήχηκα το 1946 μες την Λουρουτξίναν.[1] Εγίνηκα έντεκα γρονών τξαι άρτξεψα. Έπιαεν έναν κιολίν ο τξύρης μου τξ᾽ έχελεν το για να το πάρουν [να το πουλήσουν] για αρχαίον εις την Αγγλίαν να πιάουν χρήματα. Ε, εμεταβάλαν το[2] τξείνον τξ᾽ είπασιν, «Να τον μάχουμεν τον Ισμαήλην,[3] να τον πέψουμεν να μάχει τξ᾽ έσει μεράκκιν πά᾽ στο φκιολίν». Έπιαα το φκιολίν εώ τξ᾽ εμάχουμουν.[4] Έτσι εγίνην η κουβέντα. Τξαι είπεν του [πατέρα μου] τξείνος, ο γιος της αρφής της μάνας μου [ενν. ο ξάδερφός του] – έτσι τα ξέρω ᾽γιώ – «Πέψε το κοπελλούιν τξ᾽ έσει μεράκκιν να μάχει». Έτσι έκαμεν τξαι τξείνος. «Να τον πάρω, λαλείς, έννα μάχει;» Έπιαεν με ο τξύρης μου, επήρεν με στην Λευκωσίαν τξ᾽ εγυρεύκαμεν τον Μπετελιάνην.[5] Είπαν

1. Λουρουτξίνα (Λουρουτξίνα στη διάλεκτο· στους χάρτες κάποτε Λουρουκίνα): χωριό της επαρχίας Λευκωσίας. Μέχρι τις διακοινοτικές ταραχές του 1963–64 η Λουρουτξίνα ήταν μικτό χωριό, με τους Τουρκοκύπριους να αποτελούν την πλειονότητα. Όλοι οι Τουρκοκύπριοι κάτοικοι του χωριού ήταν ελληνόφωνοι.

2. Εμεταβάλαν το: το ανέβαλαν.

3. Ο Κεμανετξί, όπως και πολλοί άλλοι Λουρουτξιάτες, συχνά αντικαθιστά το «θ» με «χ» στην ομιλία του. «Να τον μάχουμεν» σημαίνει «να τον μάθουμεν»· «τα μαχήματα» είναι «τα μαθήματα» κ.ο.κ.

4. Μάχουμαι: μάχομαι· αγωνίζομαι, προσπαθώ.

5. Μπετελιάνης: Βαχάν Μπετελιάν (Vahan Bedelian), γνωστός Αρμενο-



ΕΙΚΟΝΑ 13*: Ο Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί ποζάρει με το ηλεκτρικό του βιολί στον κήπο του σπιτιού όπου διαμένει σήμερα στη Λύση.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 24 Ιουλίου 2015.

μας πού εν᾽ πο᾽ ᾽νι, επήαμεν, ήβραμεν τον τξ᾽ άρτξεψα στα μαχήματα, το 1961. Ως τους [sic] ᾽63 που αρτξέψαν οι φασαρίες[6] έπιαννα μαχήματα.[7]

Εν᾽ νόττες [sic] που ᾽μάθθαιννα εγιώνι τξειααμαί [ενν. σημειογραφία]. Με την χάρταν.[8] Μι, λα, ρε, σολ, έτσι. Επιάμεν την αρκήν, ύστερα εμαθθαίνναμεν το δοξάριν τξ᾽ ύστερα άρτξεψα τξ᾽ έκαμνα σκάλαν: ντο ρε μι φα σολ λα σι ντο σι λα σολ φα μι ρε ντο. Έμαχα τξαι κυο-τρία τραούκια εγιώνι στον Μπετελιάνην, ώσπου να φύει[9] έμαχα κυο-τρία τραούκια. Μιαν φοράν την εβντομάν. Ε, είσεν τξ᾽ άλλους [ενν. μαθητές], με την σειράν. Εγιώ ήμουν μόνος μου. Πέντε σελίνια [του εδιούσαμεν]. Ήταν κυπραίικα, νναι [ενν. τα χρήματα]. Λίρα, δεκασέλινον τξαι πεντασέλινον [sic], ποτξείνα.

Έφυεν [ο Μπετελιάν το ᾽63], έμεινα τξ᾽ εώνι έτσι, επέρασεν λλίος τξαιρός εμάχουμουν, έπαιζα έσσω[10] μόνος μου. Επηαίνναμεν, είσεν έναν κιολάρην εις το Δάλιν,[11] επήαινα κοντά του τξείνου, αλλά ᾽ν έκαμα πολλύν τξαιρόν. Στα Λύμπια[12] ήταν ο Εφραίμης ο παρμπέρης [sic],[13] επήρεν με ο τξύρης μου

κύπριος δάσκαλος βιολιού στη Λευκωσία. Βλ. και την αφήγηση του Πέτρου Χριστοδούλου (Χατξηβύρα) πιο πάνω. Ο Κεμανετζί προφέρει το όνομα του δασκάλου του ως τετρασύλλαβο (Μπε-τε-λιά-νης).

6. Οι φασαρίες: οι διακοινοτικές ταραχές του 1963–64.

7. Έπιαννα μαχήματα: έκανα μαθήματα.

8. Με την χάρταν: με το χαρτί, δηλαδή μέσω μουσικής σημειογραφίας.

9. Ώσπου να φύει: ο Μπετελιάν, όπως και πολλοί άλλοι Αρμενοκύπριοι, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το σπίτι του στον αρμενομαχαλά της Λευκωσίας κατά τη διάρκεια των διακοινοτικών ταραχών, λόγω του ότι βρισκόταν στον «τουρκικό τομέα». Τότε ακριβώς ήταν που και ο Κεμανετζί χρειάστηκε να διακόψει τα μαθήματά του.

10. Έσσω: σπίτι μου· κυριολεκτικά μέσα (έσω).

11. Δάλι: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, κοντά στη Λουρουτζίνα.

12. Λύμπια: χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, δίπλα στη Λουρουτζίνα.

13. Εφραίμης: ο Εφραίμ Ολύμπιος, γνωστός του Κεμανετζί, βιολάρης και κουρέας από τα Λύμπια, που δούλευε και ως μεσάζων για να κλείνουν οι εν-

τξειααμαί για να μάχω τους χορούς, τον πρώτον,[14] τους συρτούς, τα πολίτικα, τούτα, έμαχα τα που τον Εφραίμην ούλα, ήταν κιολάρης τξείνος. Έπαιξεν τξείνος τξ᾽ επαίξαμεν μαζίν. Α, τούτος στο Δάλιν εν᾽ ακκορντεόν που ᾽παιξεν. Ήταν τξαι τξείνος παρπέρης. Εν τ᾽ αθθυμούμαι τ᾽ όνομαν του. Αναστάσης; Παναής; Ήταν παρπέρης εις το Δάλιν. Ο Εφραίμης ήταν Λυμπιώτης, ήταν τξαι τξείνος παρπέρης. Πραχτικά, ούλλον πραχτικά. Με τες πλάτξες,[15] με τες κασέττες.

Είσεν ο Κιουλφερής[16] πλάκαν μιάλην[17] που είσεν τους χορούς πάνω ούλλους ο μακαρίτης. Τξαι κασέττες τξαι ούλα. Ο Κιουλφερής ήταν ράφτης, είσεν μαχαζίν, τξ᾽ ήμουν κοντά του τσιράκκιν εγιώνι [ενν. στο ραφείο]. Τξαι τξείνος έμαχεν με, τον πρώτον το παραπάνω. Ε, ύστερα, εφύαν επήαν Αγγλίαν τξεί-

διαφερόμενοι πελάτες μουσικούς. Βλ. και αναφορά στον Εφραίμη στην αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού.

14. Τον πρώτον: τον πρώτο αντρικό καρτξιλαμά.

15. Πλάτξες: πλάκες, οι δίσκοι γραμμοφώνου.

16. Ο Κιουλφερής: Σουλεϊμάν Γκιουλφερί (Süleyman Gülferi), Τουρκοκύπριος βιολάρης από τη Λουρουτζίνα. Ο Κιουλφερής (όπως ήταν ευρύτερα γνωστός), που μαθήτευσε κοντά σε Ελληνοκύπριο δάσκαλο στο Δάλι, ήταν γνωστός τόσο σε τουρκοκυπριακά, όσο και σε ελληνοκυπριακά χωριά της περιοχής του. Μαρτυρία της Ανθούλας Καραγιάννη (1932–2021) από την Αγία Βαρβάρα Λευκωσίας, για παράδειγμα, αναφέρει ότι ο Κιουλφερής «έκαμνεν τους γάμους ούλλους» στην περιοχή, από το Δάλι και τη Λουρουτζίνα, μέχρι την Αγία Βαρβάρα και τον Μαθιάτη (προσωπική επικοινωνία). Σύντροφός του στο ούτι ή το τσουμπούς ήταν ο επίσης Λουρουτζιάτης Ζεκί ουστά (Zeki usta· «usta» θα πει «μάστρος»). Μετά τις διακοινοτικές ταραχές ο Κιουλφερής, όπως και ο Ζεκί ουστά, μετανάστευσε στο Λονδίνο, όπου ίδρυσε ορχήστρα για γάμους με το όνομα «Gülfeliler» («Οι Γκιουλφερήδες»), η οποία εξυπηρετούσε την εκεί κυπριακή παροικία. Ο Κιουλφερής πέθανε από καρδιακή προσβολή στη σκηνή, ενώ έπαιζε βιολί. Βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος», και Azgın, «Transforming culture: Traditional music and the Turkish Cypriots», σ. 83. Σχετικά με τη δράση του Κιουλφερή στην Αγγλία, βλ. την αφήγηση του Σάββα Λάμπρου πιο κάτω.

17. Πλάκαν μιάλην: μεγάλο δίσκο γραμμοφώνου.

νοι. Έφυα που τον Μπετελιάνην τξ᾽ ύστερα που κυο χρόνια [επήα στον Κιουλφερήν]. ᾽65 επήα κοντά του εγιώνι. ᾽66 έφυεν ο Κιουλφερής. Εν τξ᾽ έκαμεν πολλύν τξαιρόν, κανέναν χρόνον τξ᾽ έφυεν. Ήμουν τξαι τσιράκκιν του τξ᾽ εμαθθαίνναμεν τξαι φκιολίν πραχτικά. Σπίτιν του έπαιξεν κιολίν. Στο μαχαζίν ήταν ράφτης. Μες το μαχαζίν εν έπαιξεν κιολίν. Επναίνναμεν, είσεν σπίτιν καλόν, μεγάλον, τξ᾽ επήαιννα σπίτιν του τξ᾽ επαίζαμεν.

Έπαιξεν ζουρνάν ο τξύρης μου, ήταν ζουρνατξής. Οι αρφούες μου παίζουν τξ᾽ οι κυο ταούλλιν.[18] Έπαιζα τξ᾽ εώνι ταούλλιν με τον τξύρην μου ύστερα, που ᾽φύαν οι αρφούες μου τξ᾽ επήαν Αγγλίαν.

Το παραπάνω έχελα να μάχω τους χορούς εγιώνι. Επειδή επήαιννα, έχελα να πάω γάμον, να κάμω γάμον. [Ο πρώτος μου γάμος ήταν το] ᾽66-᾽67, τξειμέσα τξει. Έτο τούτα μπορεί να μεν τ᾽ αττυμούμαι, εν᾽ εντάξει, αλλά έκαμα τα μαχήματα με τον Κιουλφερήν τξ᾽ ύστερα επήα στον γάμον. Εφώναξεν μου ο Κιουλφερής, λαλεί μου, «Έλα τξ᾽ έπιαχα σου έναν γάμον να πάεις». Λαλώ του, «Μα κυο τραούκια που ξέρω ᾽γιω, ίνταλης;» Όπως σου λαλώ, έτσι. Λαλεί μου, «Έννα σου ᾽ώκω έναν που ξέρει πο᾽ ούλλα [sic], παίζει πο᾽ ούλα [sic], έπαρ᾽ τξαι το σάζιν[19] σου τξαι το κιολίν σου μαζίν τξ᾽ έννα κάμετε τον γάμον».

18. Ταούλλιν: το νταούλι. Βλ. και στην Εισαγωγή, «Τρίτος», υποσ. 125, για την ονομασία του οργάνου στην Κύπρο.

19. Το σάζι, αν και πολύ δημοφιλές όργανο στην Τουρκία, δεν απαντάται συχνά στην τουρκοκυπριακή κοινότητα. Συχνά, το όργανο αυτό εκλαμβάνεται ως «πολύ τουρκικό», λόγω της σύνδεσής του με τη «λαϊκή μουσική» της Τουρκίας, εξού και Τουρκοκύπριοι που θέλουν να τονίσουν την *κυπριακή* τους ταυτότητα δεν το προτιμούν. Ο Κεμανετζί, που, όπως λέει, προέρχεται από οικογένεια μουσικών, φαίνεται να ήταν περιτριγυρισμένος από διαφορετικά όργανα. Ο ίδιος πάντως διευκρίνισε, σε σχετική ερώτηση κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, ότι το σάζι δεν παιζόταν στους γάμους κι ότι ο ίδιος

Επήαμεν, εκάμαμεν τον γάμον, ως το πρωίν. Εγιώνι έπιαννα ανάμιση λίραν την εβντομάν [sic], ήμουν τσιρακκούιν... που 'πούλουν ρούφα [sic],[20] που 'πήαιννα Λευκωσίαν, τζ' επήαιννα τζ' έπιαννα τζαι μάχημαν. Ε, παφής[21] που 'πήα τζ' έπαιξα στον γάμον, έπιαχα δεκατρείς λίρες τζ' ήρτα έσσω τζ' εν ετζοιμούμουν, εμέτρουν τα. Λαλεί μου ο τζύρης μου, «Πτέσε, γιόκκα μου, τζοιμήχου τζαι μετράς τα το πρωίν». Ε, αρκημόν[22] εγίνην η ώρα τέσσερις να τζοιμηχώ, έννα τα μετρήσω τα ριάλια μου. Έπιαννα ανάμιση λίραν τζ' έπια δεκατρείς λίρες, έννα μετρήσω τα λουστά[23] ούλα, το μεράκκιν μου που έπιαχα έτσι ριάλια. Ε, ήμουν ολόχαρος.

Εμείς οι κιολάρνες, είσεν καφενείον εις την Λευκωσίαν τζ' επαίνναμεν τζειαμαί τζ' ερκούνταν τα πλάσματα τζ' εβρίσκαν μας. Ο καφενές Ασμάλτι. Ασμάλτι καχβέσι ελαλούσαν.[24] Επαίνναμεν σ' τζείντο καφενείον τζ' ερκούνταν που τα χωρκά. «Ποιοι εν' οι κιολάρες [sic];» Ερκούνταν τζ' εξηούμαστιν,

---

το πήρε μαζί του την πρώτη φορά που έπαιξε σε γάμο, μόνο και μόνο επειδή τότε δεν έπαιζε ακόμα αρκετά καλά βιολί. Ο σύντροφός του την πρώτη εκείνη φορά – ένας «Χρισκιανός» από το Καϊμακλί, όπως είπε ο Κεμανετζί – ήταν εκείνος που έπαιζε βιολί, ενώ ο Κεμανετζί τον συνόδευε στο σάζι (αντί λαούτου)· «εκράουν του ποτούντο... μπάσον με [το] σάζιν».

20. Ρούφα: ρούχα, σύμφωνα με τη λουρουτζιάτικη προφορά του Κεμανετζί.

21. Παφής: αφού.

22. Αρκημόν: καθυστέρηση, αργοπορία· εδώ με την έννοια του «θέλει και πολύ, πήγε τέσσερις...».

23. Λουστά: τα ψιλά.

24. Το καφενείο Ασμάλτι (Asmaaltı kahvesi) βρίσκεται στην κατεχόμενη πλευρά της εντός των τειχών πόλης της Λευκωσίας, πολύ κοντά στο Μεγάλο Χάνι (Büyük Han) και τον γοτθικό ναό της Αγίας Σοφίας (τζαμί από τον 16ο αιώνα). Το καφενείο βρίσκεται ακριβώς έξω από ένα άλλο χάνι, το Χάνι των Χαρτοπαιχτών (Kumarcılar Han). Λόγω του ότι το καφενείο Ασμάλτι προσέλκυε στο παρελθόν πολλούς μουσικούς, είναι γνωστό και ως Χάνι των Περιπλανώμενων Μουσικών. Βλ. Gunnis, *Historic Cyprus*, σ. 47· βλ. επίσης Εισαγωγή, «Πρώτος».

έτσι σκέδιον. Ως το ’70 [εγίνετουν τούτον]. Γρισκιανούς εν είσεν [ενν. στο συγκεκριμένο καφενείο].

Πριν το ’63 μπορεί.

«Γυρεύκω φκιολάρπες, έννα παντρέψω την κόρην μου, έννα παντρέψω τον γιον μου. Έχω σουννέττιν,[25] έννα κόψω το σουννέττιν...» Εξηγούμαστον τζειαμαί. «Πόσα χέλεις;» «Τόσα», τζ’ επιάνναμεν [προκαταβολήν]. Όποιοι εχέλαν ορισμένους [ενν. συγκεκριμένους μουσικούς], τζείνοι ελαλούσαν «Χέλουμεν τους τάδε». Εχέλαν τους τζείνους. Είσεν κάτι πο’ ’ν εχωρούσαν [ενν. τυφλούς],[26] επροτιμούσαν τους τζείνους.[27] Εμείς ύστερα εβκήκαμεν εις την Λουρουτζίναν,[28] ύστερα που εξεκινήσαμεν τζ’ επαίνναμεν εις τους γάμους εμείς τζ’ εμάχαν μας, εγυρεύκαν μας τζ’ εμάς. Επήαμεν πολλούς γάμους.

Παρασκευήν [πριν την Κυριακήν του γάμου] εσυνάασιν όρνιχες, όπως σου λαλώ. Εκάμμαν ετοιμασίες...

Εβάλλαν τζαι τα παπλώματα τζαι τα σεντόνια... Εδείγναν την προίκαν της νύφφης, εβάλλαν την μες την μέσην τζ’ επλουμίζαν. Εφτά, εννιά, για[29] *πέντε παπλώματα.*

Επαίζαμεν τζ’ εμείς τζειαμαί. Σάββατον που το πρωίν εσηκωννούνταν, έννα σάσουν[30] τα φαγιά.

Μα τότες εν τζ’ είσεν σαλόνια[31] *να πηαίννουν, εν’ μες τες αυλάες που ’κάμναν τους γάμους. Άφταν τους φούρνους,*

---

25. Σουννέττιν: η περιτομή.

26. Χωρώ: θωρώ, βλέπω.

27. Για τους λόγους για τους οποίους πολλοί Τουρκοκύπριοι προτιμούσαν να προσκαλούν τυφλούς μουσικούς στους γάμους των παιδιών τους, βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα».

28. Εμείς ύστερα εβκήκαμεν εις την Λουρουτζίναν: εδώ ο Κεμανετζί εννοεί ότι ο ίδιος και οι μουσικοί του σύντροφοι αργότερα άρχισαν να γίνονται γνωστοί και να παίζουν στη Λουρουτζίνα.

29. Για: ή.

30. Έννα σάσουν: θα ετοιμάσουν.

31. Εδώ η Γκοκσάν μεταφράζει απευθείας από το τουρκικό «salon», για να αναφερθεί στις αίθουσες δεξιώσεων που χρησιμοποιούνται για γάμους.

εκόφκαν τα χτηνά, εβάλλαν τα ψητά τξαι την νύχταν εβάλλαν τραπέξια τξ᾽ επλουμίζαν. Την Κυριακήν εκάμναν [το νικκιάιν].[32] *Τξ᾽ επήαιννεν ο κουμπάρος, στο ξηφώτιν επαίνναν τξ᾽ εχέλαν να ᾽ούσιν τξαι προκοπήν.*[33]

Είχαν κουρτέλλαν[34] πά᾽ στην κουτάλαν[35] τους οι κουμπάροι [για να ξηχωρίζουν].

Εγιώνι εν έφτασα έτσι γάμους, αλλά άκουα που την μάμμαν μου.

Χωρείς, εξήασα τον κουμπάρον τξαι την κουμπάραν... Επέρασεν πολλύς τξαιρός, έννεν;

Εκόλλησεν μου έναν δεκασέλινον ένας στην Α᾽ Ειρήνην.[36] Εκόλλησεν μου έναν δεκασέλινον τξ᾽ εκουτούππησα[37] που την τσαέραν[38] τξ᾽ εκράουν το φκιολίν, εν το ᾽ξαπόλουν.[39] Αττύμισες με τωρά. Ε, τξαι μα εξίκ ολσούν,[40] είπα τξ᾽ εγιώνι, έννα με σκοτώσεις να μου δώκεις έναν δεκασέλινον; Εβάλλαν σελίνια, άμαν τξ᾽ εία το δεκασέλινον εγιώνι... Ίσια ᾽ττούμπαρα με

32. Νικκιάιν: το τουρκικό nikâh, δηλαδή η υπογραφή του συμφώνου του γάμου.

33. Προκοπή: στο σημείο αυτό η Γκοκσάν αναφέρεται στο συνήθειο που υπήρχε παλαιότερα, τόσο σε τουρκοκυπριακά, όσο και σε ελληνοκυπριακά χωριά, τη Δευτέρα του γάμου να παρουσιάζεται στους στενούς συγγενείς και τους κουμπάρους σεντόνι με αίμα, ένδειξη του ότι μέχρι τον γάμο της η νύφη ήταν παρθένα. Το αίμα στο σεντόνι ήταν γνωστό ως «κορασάτα» ή «προκοπάες». Βλ. Παπαχαραλάμπους, *Κυπριακά ήθη και έθιμα*, σσ. 131–34· και Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σσ. 27–28 και 30.

34. Κουρτέλλα: η κορδέλα.

35. Κουτάλα: το μπράτσο.

36. Α᾽ Ειρήνη: η Αγία Ειρήνη, χωριό της επαρχίας Λευκωσίας, στο διαμέρισμα Μόρφου.

37. Εκουτούππησα: έπεσα κάτω.

38. Τσαέρα: καρέκλα.

39. Εν το ᾽ξαπόλουν: δεν το άφηνα.

40. Εξίκ ολσούν: τουρκικό eksik olsun· ας λείπει. Στην ελληνοκυπριακή κοινότητα απαντάται συνήθως ως «εξίκκον σου».

την τσαέραν, εκράουν το φκιολίν να μεν το σπάσω, ήταν η περιουσία μου, να τ᾽ αφήκω να το σπάσω; Τξαι είπεν μου ένας, «Χωρώ σε έππεσες τξαι γλέπεις[41] το φκιολίν σου». Ελάλουν του τξυρού μου, «[Π]αναΐα μου», λαλώ του, «έννα πιάχω πεντέξι ριάλια», εκράτουν το σσιχτά-σσιχτά,[42] εκόλλησα πάνω του τξ᾽ έωκα χαμαί.

Είσεν φτώσειαν, κόρη μου, ομπρύττερα.[43] *Αν επιάνναν τξαι δέκα λίρες, ήταν ριάλια τότες, έννεν σαν τωρά. Εμάς έναν σελίνιν, θκυο σελίνια έρκετουν σπίτιν εκάμμαμεν [sic] χαράν, ήμαστεν ευτυχισμένοι. Τωρά, με την σακκούλλαν να τους πάρεις, εν χορτάννουν. Άλλαξεν ο τξαιρός. Τα παλιά ήταν καλλύττερα.*

Ε, [εδείχναν] πολλήν εχτίμησην τα πλάσματα [στους φκιολάρηες]. Πολλήν εχτίμησην. Εβάλλαν μας περτίτξια μες τον φούρνον να κάμουμεν οφτά τξ᾽ ετρώαμεν, μακαρουνάες, βλαντξιά[44] ετηανίζαν τους, τξ᾽ εφωνάξαν μας, «Ελάτε, κιολάρες [sic]», τξ᾽ η νύφφη τξ᾽ ο γαμπρός τξ᾽ η οικογένεια. Τα παλιά τα πλάσματα έτσι εξέραν. Τωρά έτσι πράμαν εν υπάρχει.

*Ελλίανεν η σαΐτισ*η[45] *πιον.*

Έτσι πράμαν τωρά μεν γυρεύκεις.

Όποτε νάειν πάω [να παίξω] ήμουν ολόχαρος, άρεσκεν μου η μουσική. Χέμα εδιασκέδαζα τον κόσμον, χέμα εδιασκέδαζα τξ᾽ εώνι.[46] Εσυμπαχούσαν πολλά τα πλάσματα ομπρύττερα. «Καλωσόρισες, κάτσετε, να φάμεν, να πιούμεν», το έναν, το άλλον... Είχαν πολλήν, μεάλην εχτίμησην για εμάς.

Ομπρύττερα επαίξαν έναν κιολίν, έναν ταμπουλέκκιν,

41. Γλέπω: προσέχω.

42. Σσιχτά-σσιχτά: σφιχτά-σφιχτά.

43. Ομπρύττερα: πρωτύτερα.

44. Βλαντξιά: συκώτια.

45. Σαΐτισ*η*: εκτίμησ*η*.

46. Χέμα (ή θέμα[ς]/θέμις/χέμις): μάλιστα. Εδώ: Και τον κόσμο διασκέδαζα, κι εγώ διασκέδαζα.

έναν τξουμπούσιν,[47] *με*[48] *μικρόφωνα είχασιν με τίποτες. Όσα άκουεν το πλάσμαν τξειαμαί. Ύστερα εμεαλώσαν, εμεαλώσαν τξ' εκάμαν τα... ορκέστραν. Στο '72 αλώπως.*[49]

'70. [Πρώτα ήταν] φκιολίν, ταμπουλέκκιν, τξουμπούξ. Κολόκαν την ελαλούσαν τξείνην, κολόκαν.[50] Είσεν λαούτον, επαίξαμεν πολλά λλίον τξαιρόν τξαι ύστερα έφυεν επήεν Αγγλίαν ο λαουτάρης. [Ήταν ο] Κκεμάλ.[51] Λαούτον, ποτξείνον που 'παίζαν οι δικοί σας [ενν. οι Ελληνοκύπριοι].

[Μιαν φοράν, σ' έναν γάμον] εκαρτερούσαμεν, εγίνηκεν η ώρα μια-θκυο, ετξοιμούμουν, εποτξοιμούμουν, λαλώ τους, «Αμμά, εν έσει να λείψει τούτος ο γάμος;» Πολοέται[52] μια ηλικιωμένη, λαλεί μου, «Γιόκκα μου, ενν' άψουμεν την σεννιάν [sic][53] της νύφφης τξαι [ύστερα] να πάτε να ππέσετε». «Ε, πότ' έννα την άψουμεν; Πότ' έννα την βάλετε;» «Ε, έννα κράξει ο πετεινός, γιόκκα μου.» Λαλώ της, «Αμμά 'σει πετεινόν μες το χωρκόν να κράξει;» «Εν' δυνατόν», λαλεί μου, «να μεν έσει πετεινόν;» Τξαι έκραξεν ο πετεινός, εβάλαν την σεννάν, εβάλαν μας τξ' εμάς σεννάν. «Χέλετε να βάλουμεν;» είπεν. «Έλα, βάλε, μεινίσκει αθθύμιος.»[54] Τξ' εβάλαν μας τξαι σεννάν, εφύαμεν, επήα-

47. Τξουμπούσιν: το τσουμπούς (Τουρκικά: cümbüş), τουρκικής προέλευσης έγχορδο όργανο που δημιουργήθηκε το 1930 ως ένα φτηνότερο όργανο/αντικαταστάτης για το κλασικό ούτι. Βλ. και Εισαγωγή, «Πρώτος».

48. Με: ούτε.

49. Αλώπως: μάλλον.

50. Κολόκα: κολοκύθα· εδώ, εναλλακτική ονομασία του τσουμπούς. Βλ. και Εισαγωγή, «Πρώτος».

51. [Ήταν ο] Κκεμάλ: μεγαλύτεροι σε ηλικία Λουρουτζιάτες θυμούνται τον Kemal Lautaci, δηλαδή τον «Κεμάλ Λαουτάρη», που έπαιξε λαούτο στο χωριό. Βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος», υποσ. 75.

52. Πολοέται: αποκρίνεται.

53. Σεννιά (ή σεννά): η χένα που τοποθετείται στα χέρια της νύφης. Βλ. και την αφήγηση των Κεμάλ Ντεβετξί και Αξίζ Καχραμάν.

54. Αθθύμιος: ενθύμιο.

μεν επτέσαμεν τζαι γυρισώντα μέρα[55] εκάμαμεν το... που ᾽ννα κάμουν ττεπρίκκιν,[56] που λαλούμεν, πώς το λαλείς;

[Αλλού] επέψαν μας να ᾽βρουμεν την νύφφην. «Να πέψουμεν τους κιολάρνες, εν᾽ οι κιολάρνες πο᾽ ᾽ννά ᾽βρουν την νύφφην. Εμάς ο νόμος έτσι ένι.»

Εχώνναν[57] *την νύφφην.*

Έννα πά᾽ να χωστεί ο γαμπρός τζ᾽ η νύφφη τζαι να τους έβρουμεν. Ήβρα έναν ρόκολον εγιώ έτσι μιάλον,[58] λαλώ του «Ρε, αν είες, πού επήεν η νύφφη τζ᾽ εχώστην;» «Έλα να σου δείξω, τζειαααμαί.» Επήα τζ᾽ ήβρα την νύφφην τζ᾽ έχερα την τζ᾽ αρτζέψαν μου πίσκαλα[59] που την ήβρα. «Ήβρεν την ο κιολάρης, εκέρδισεν ο κιολάρης!» Ίνταμπου κέρδισα; Έννα φάμεν, που ᾽ννα συνάξουν τες όρνιχες, εκάμμαν μας φαγιά, εκάμμαν φαγιά τους κιολάρνες, της νύφφης, της οικογένειας της νύφφης ούλλη[ς]...

[Άλλην φοράν] στην Κοτζίναν [sic], Ερένκογιου [sic],[60] εβκάλαν την νύφφην πά᾽ στο ανώιν τζ᾽ είζεν να βκουν οι βκιολάρνες μόνον. Εβάλασιν πορτάρες[61] [sic] τζ᾽ εγλέπασιν. Οι αγρώποι[62] ήταν μες την αυλήν κάτω τζ᾽ εμείς εβκήκαμεν τα

55. Γυρισώντα μέρα: την επόμενη μέρα.

56. Ττεπρίκκιν: τα συγχαρητήρια που δίνονται στη νύφη και τον γαμπρό μετά τον γάμο, από το τουρκικό «tebrikler», που θα πει «συγχαρητήρια». Στην ελληνοκυπριακή κοινότητα το ίδιο συνήθειο είναι γνωστό ως «ζαιρέτημαν».

57. Εχώνναν: έκρυβαν.

58. Ρόκολος: παιδί. Όταν ο Κεμανετζί λέει «Ήβρα έναν ρόκολον εγιώ έτσι μιάλον», εννοεί ότι βρήκε ένα μεγάλο παιδί.

59. Πίσκαλα: παλαμάκια.

60. Κοτζίνα: τα Κόκκινα (Κότζινα), περιοχή της Τηλλυρίας, στην επαρχία Λευκωσίας. Μέχρι το 1974 τα Κόκκινα ήταν τουρκοκυπριακό χωριό, ενώ τώρα αποτελεί στρατιωτική περιοχή που ελέγχεται από τους Τουρκοκύπριους. Το τουρκικό όνομα του χωριού είναι Erenköy ή Erenkoyu, σύμφωνα με την προφορά του Κεμανετζί.

61. Πορτάρες (πορτάρνες): φρουροί στην πόρτα.

62. Αγρώποι: αθρώποι· εδώ, οι άντρες.

σκαλιά πάνω. Επήαμεν να παίξουμεν της νύφφης, να χορεύγκουσιν. «Έννα χορέψει η νύφφη με τον γαμπρόν τζ᾽ η οικογένεια.» Εφέραν μας κρυφά. Τζαι μες την Ελιάν[63] πάλε, το ίδιον πράμαν. Ετραβήσαν έτσι ππερντέν τζαι επαίζαμεν εμείς τζ᾽ εν εχωρούσαμεν με την νύφφην με τον γαμπρόν, επειδ᾽ ήμαστον αγρώποι, μόνον τούντα κυο χωρκά που σου λαλώ. Ε, λαλώ τους, «Αννοίξετε τον ππερντέν να χωρούμεν ίνταλης χορεύκει ο κόσμος να τους παίξουμεν, όπως χορεύκουν τζείνοι να παίζουμεν». Ε, μα λαλεί μου [ενν. κάποιος από τους παρευρισκόμενους], «Όι, απαγορεύεται, εν γίνεται, είσαστον αγρώποι». «Ε, ίνταλης, εν το ᾽ξέρετε πως ήμαστον αγρώποι που ήραμεν να παίξουμεν τα φκιολιά τζ᾽ εβάλετε μας ππερντέν;» Στα υπόλοιπα χωρκά ήταν ελεύτερα. Μόνον τούντα κυο [Κότσινα τζαι Ελιά] ήταν έτσι.

Εμέναν η μάμμα μου ελάλεν μου, «Είετε αρσενικόν, η κκελλέ σας να ᾽ν᾽ χαμαί, κόρη μου, να ᾽σετε τον νουν σας». Τωρά, «Είετε αρσενικόν, πεταχτείτε πάνω του, μάνα μου, να σας μείνει». Εν᾽ άλλης λοής ο κόσμος τωρά.

Γρισκιανόν γάμον εν επήα, εν έκαμα. Είπεν μου ο Εφραίμης[64] μιαν φοράν να με πάρει, αμμά ᾽ν επήα. Εφοήχηκα. Εν μ᾽ έφηκεν ο τζύρης μου να πάω. Ήταν μες το ᾽63-᾽65, τζειμέσα τζει.[65]

Ώσπου εσυναφέρνετουν[66] τζ᾽ επήαιννεν τζ᾽ ελαλούσαν έπαιζεν καλά, εγλέντιζεν τον κόσμον, άρεσκεν μου εμέναν.

---

63. Ελιά: τουρκοκυπριακό χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

64. Εφραίμης: ο Εφραίμ Ολύμπιος, γνωστός του Κεμανετζί, που δούλευε ως μεσάζων για να κλείνουν οι ενδιαφερόμενοι πελάτες μουσικούς. Βλ. και αναφορά στον Εφραίμη στην αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού.

65. Το 1963 ξέσπασαν οι πρώτες διακοινοτικές ταραχές ανάμεσα σε Τουρκοκύπριους και Ελληνοκύπριους, εξού και ο Κεμανετζί λέει ότι «εφοήχηκεν» να πάει σε χριστιανικό γάμο.

66. Ώσπου εσυναφέρνετουν: όσο ο κόσμος μιλούσε για εκείνον.

Έφερνεν σου τξαι ριάλια, ε γεναίκα.

Ε, τξαι τα λεφτά που έχερνες [sic], ενιώσαμεν τρία παιθκιά...[67]

Ήταν έξτρα τξείνα.

Αρμάσαμεν τους,[68] *δόξα Σοι ο Θεός, εν' καλά...*

ΙΣΜΑΗΛ ΓΚΟΚΣΑΝ ΚΕΜΑΝΕΤΖΙ
(İSMAİL GÖKŞAN KEMANECİ)

Λουρουτζίνα, 1946

Σε πλαγιογράμματα η γυναίκα του Ισμαήλ,
ΚΑΝΤΡΙΓΙΕ (KADRİYE),
επίσης από τη Λουρουτζίνα.

67. Ενιώσαμεν τρία παιθκιά: μεγαλώσαμε τρία παιδιά· η λέξη είναι πεντασύλλαβη (ε-νι-ώ-σα-μεν).

68. Αρμάσαμεν τους: τους παντρέψαμε.

Η ΝΕΟΤΕΡΗ ΓΕΝΙΑ
Τι άποψη έχεις για τους νέους βιολάρηδες;

Στις αφηγήσεις τους οι παλιοί βιολάρηδες εμφανίζονται δυσαρεστημένοι με τους συναδέλφους τους της νέας γενιάς, τους μουσικούς που παίζουν τώρα σε γάμους και διασκεδάσεις. Αν και όλοι εκφράζουν δυσαρέσκεια με τους νεότερους μουσικούς, εντούτοις οι λόγοι της δυσαρέσκειάς τους διαφέρουν.

Οι νεότεροι βιολάρηδες δεν έχουν «τζείνον το στιλ που ήμαστιν εμείς οι παλιοί», λέει ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης, που επίσης παρατηρεί «ελλείψεις εις το κυπριακόν τραούδιν» όταν ακούει νέους μουσικούς να παίζουν. Για τον Γεωργίου, όμως, το ρεπερτόριο δεν είναι το μόνο σημαντικό στοιχείο για την επιτυχία ενός μουσικού. Ο γάμος, όπως λέει, «θέλει χαράν, θέλει ευθυμίαν» κι ένας καλός βιολάρης πρέπει να προκαλεί τα συναισθήματα αυτά με το παίξιμο και την παρουσία του. Στα λεγόμενα του Γεωργίου, η συμπεριφορά του βιολάρη στον γάμο προκύπτει ως εξίσου – αν όχι περισσότερο – σημαντική με τη γνώση του κατάλληλου ρεπερτορίου.

Τις ελλείψεις στο ρεπερτόριο αναφέρει και ο Κεμάλ Ντεβετζί, ο οποίος, όμως, επικεντρώνεται στο ότι οι νεότεροι μουσικοί δεν ξέρουν πώς να συνδυάσουν το σωστό κομμάτι με τη σωστή τελετουργία. Για τον Ντεβετζί, όπως προκύπτει από την αφήγησή του, το να παίζουν οι μουσικοί τα κομμάτια που

μετατρέπουν την κάθε τελετουργία του κυπριακού γάμου σε «συμπαθητική μαγεία» είναι ζωτικής σημασίας.[1] Εξού και για τους νεότερους, οι οποίοι παίζουν διαφορετικά κομμάτια σε διαφορετικές στιγμές, μη σεβόμενοι τη μαγεία αυτή, ο Ντεβετζί «τίποτες ιδέαν εν έσει»· με άλλα λόγια, δεν τους λογαριάζει καθόλου.

«Οι παλιοί [μουσικοί] ήταν πιο καλοί», δηλώνει απερίφραστα ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής), ο οποίος πιστεύει ότι οι νέοι μουσικοί είναι «κλασσικοί» και δεν παίζουν «[με την] ψυχήν τους». Από το παίξιμο των σημερινών μουσικών λείπει η «γλυκάα», λέει ο Πιτρακκής, ο οποίος, όμως, αναγνωρίζει ότι στον κάθε κανόνα υπάρχουν και εξαιρέσεις.

Με τον σύγχρονο τρόπο διδασκαλίας των μουσικών τα βάζει ο Ανδρέας Μοδίτης. Οι νέοι μουσικοί έχουν αλλάξει τον ρυθμό των χορών· «παίζουν τα τζείνα τα γλήορα, τα βουρητά [τρεχάτα]», αναφέρει, αντί να παίζουν «γιαβάσικα», σιγά-σιγά, για την ευχαρίστηση των καλών χορευτών. Στους αργούς χορούς, όπως αφήνει να εννοηθεί ο Μοδίτης, φαίνεται, τελικά, η αξία όχι μόνο του χορευτή, αλλά και του εκάστοτε βιολάρη. Οι νεότεροι βιολάρηδες έχουν αλλάξει τα παλιά «παιξίματα», συμφωνεί και ο Σάββας Λάμπρου, ο οποίος διερωτάται κατά πόσον γι᾽ αυτό φταίνε τα συγκροτήματα χορού και η παρουσία της παραδοσιακής μουσικής ως τουριστικού προϊόντος σε εστιατόρια και ξενοδοχεία.

1. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι*, σ. 21. Για τον όρο αυτό, αλλά και για τη δυνατότητα της μουσικής να παίξει ρόλο «συμπαθητικής μαγείας», βλ. Εισαγωγή, «Πρώτος».



ΕΙΚΟΝΑ 14: *Ο Σάββας Λάμπρου στο σπίτι του στην Αραδίππου.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 2 Οκτωβρίου 2015.

Σάββας Λάμπρου

Εγεννήθηκα στην Αραδίππου, επαρχίαν Λάρνακας, το 1947, Φεβρουάριο. Οι γονείς μου ήταν φτωχοί αθρώποι, όπως οι παραπάνω Κύπριοι – το 95 τοις εκατόν ήταν φτωσοί τότε, εν είσεν λεφτά. Όμως, παρόλες τες οικονομικές δυσχέρειες που είσεν ο πατέρας μας, έβρισκεν μιαν λίραν την εβδομάδαν για να μου δώσει να πάω να κάμω μαθήματα στο Εθνικόν Ωδείον Λάρνακας για βιολίν. Το '58 εξεκίνησα, ήμουν έντεκα χρονών τότε, τζαι δάσκαλος μας ήταν ο κύριος Κωνσταντίνος Μπέσης από τα Βαρώσια, σπουδασμένος στην Αγγλίαν φυσικά. Ήταν πολύ ευγενέστατος [sic], καλός δάσκαλος, τζαι αθθυμούμαι που ήταν παντρεμένος με κάποιαν Αγγλίδαν τζ' όταν την έφερεν, σε πολλά μαθήματα τζαι στες εξετάσεις, που μας έκαμνεν ο κύριος Καλομοίρης – απ' την Αθήναν ερχόταν ο Μανώλης Καλομοίρης, ήταν ένας από τους καλύτερους μουσικούς τότε της Ελλάδας – τζαι ήταν η πρώτη φορά που 'γνωριστήκαμεν τζαι με την γυναίκαν του κυρίου Μπέση τζ' έκαμεν μου εντύπωσην γιατί εν είσεν τζαι πολλούς ξανθούς αθρώπους τότε στην Κύπρον, ιδίως στην Αραδίππου τέλος πάντων.

Ο πατέρας μου έθελεν ο ίδιος να μάθει βιολίν τζαι δεν τα 'κατάφερεν, διότι επαντρεύτηκεν μικρός, έκαμεν οικογένειαν από μικρός, να δουλέψει, να ζήσει την οικογένειαν, δεν είσεν, ήταν τζαι πολύ αργά γι' αυτόν. Φυσικά ποτέ δεν είναι αργά,

αλλά επαντρεύτηκεν στα δεκαοχτώ-δεκαεννιά τότε, η μάνα μου ήταν δεκαπέντε χρονών αλώπως που ᾽παντρευτήκασιν – «ή μικρός παντρέψου ή μικρός καλογερέψου», το ρητόν της Κύπρου τότε. Αλλά ήταν ένας που τους καλύτερους χορευτές της Αραδίππους [sic]. Όταν έβγαιννεν να χορέψει ο πατέρας μου τον εθαυμάζαν· «κάτσε να δούμεν τον Λάμπρον τωρά που θα χορέψει». Τζαι έθελεν ο ίδιος να μάθει βιολίν, αλλά δεν τα ᾽κατάφερεν. Τζαι μου λέει, «Ρε ᾽σύ, θέλεις να μάθεις βιολίν;», επειδής εμέναν άρεσκεν μου η μουσική. Ο πατέρας μου εσφυρούσεν πάντα, ήταν ένας happy-going fellow,[1] ήταν εύθυμος, κάθ᾽ ημέρα εσφύραν, ετραούδαν... Λαλώ του, «Θέλω να μάθω βιολίν». Τζ᾽ επήρεν με σε κάποιον τυφλόν εδώ στο χωριόν μας, τον Αντώνην Κουρούγιαννην, Αθανασίου Κουρούγιαννης ήταν τ᾽ όνομαν του [ενν. το επώνυμό του], τυφλός, ο Αντώνης. Τζαι μου λέει, «Ρε ᾽σύ, Σάββα, τι να σε μάθω εγώ, ρε», μου λέει, «εγώ πεήντα πράματα ξέρω στο βιολίν. Πήαινε να μάθεις γράμματα στο Εθνικόν Ωδείον, να μάθεις να διαβάζεις μουσικήν, να γράφεις μουσικήν τζαι μετά έλα σε μέναν, ό,τι ξέρω να σου τα μάθω». Τζαι πραγματικά έτσι εκάμαμεν, αρχίσαμεν μαθήματα το ᾽58, στο Εθνικόν Ωδείον Λάρνακας.

Το ᾽61 ακριβώς, μετά που τρία χρόνια, ήρτεν κάποιος χωριανός μας, ήταν βοσκός ο άθρωπος, και μου λέει, «Ρε ᾽σύ, Σάββα, έννα παντρέψω τον γιον μου τζαι δεν ιβρίσκω κανέναν κιολάρην να ᾽ρτει να παίξει στον γάμον του γιου μου». Λαλώ του, «Γιατί; Εν επήες, αρώτησες τον μάστρε-Στεφανήν, [τον] μάστρε-Αντωνήν εδώ στο χωριόν;» «Αρώτησα τους», λαλεί, «αλλά είπαν μου ότι έχουν γάμους τζ᾽ εν μπορούν να παίξουν, έχουν άλλον γάμον». «Καλάν», λαλώ του, «υπάρχουν τζ᾽ άλλοι

1. Happy-going fellow: χαρούμενος, εύθυμος τύπος. Ο Λάμπρου έζησε για 43 χρόνια στην Αγγλία, από το 1964 μέχρι το 2007, εξού και στην αφήγησή του εμφανίζονται ορισμένες αγγλικές λέξεις και εκφράσεις.

στην Σκάλαν,[2] επήες;» «Αρώτησα τους ούλους», λαλεί μου, «εν έφηκα έναν πίσω. Κανένας εν έρκεται», λαλεί. Λαλώ του, «Γιατί;» «Ε, λαλώ τους έννα παντρευτεί ο γιος μου στο Μενεού[3] τζαι λαλούν μου "Όι, στο Μενεού, έχουμεν άλλον γάμον".» Εν εθέλαν να πάσιν, έξι σπίκια ήταν το Μενεού τζαι οι κιολάρηες εσκέφτουντο «Μα πόσα έννα πιάμεν που έξι σπίκια να πάμεν, πόσοι εννά 'ρτουν εις τον γάμον;» Έτσι ούλοι αποφεύγαν το με μιαν δικαιολογίαν. Ήρτεν ο άθρωπος σε μέναν απελπισμένος. «Σε παρακαλώ, μάθε, ρε, λλίους χορούς να 'ρτεις να κάμεις τον γάμον, εν έρκεται κανένας, εν' αντροπή», λαλεί μου.

Επήα στον μάστρε-Κουρούγιαννην. Ο άθρωπος μού λέει – ήταν τζ' έμπορας εν τω μεταξύ αυτός, είσεν ποτούντο κατάστημαν που 'πούλεν υλικά οικοδομής. Λαλεί μου, «Ό,τι ξέρω να σου τα μάθω, ρε Σάββα», τζ' επήαιννα κάθ' ημέρα, ό,τι έξερεν ο άθρωπος έμαθεν μου τα. Δρόμους του βιολιού, ττα-ξίμια, χορούς, φωνές της Κύπρου,[4] κάθ' ημέρα επήαιννα για μίαν ώραν το πρωίν τζαι μίαν ώραν το βράδυν. [Τούτον] επήεν περίπου έξι εβδομάδες. Ό,τι είσεν ο άθρωπος έμαθα τα πόξω.

Ο μάστρε-Αντωνής έπαιζεν πολλά αλά-τούρκα τζ' επειδής ήταν τυφλός επροτιμούσαν τον οι Τουρκοκύπριοι να πά' να παίξει στον γάμον, γιατ' εν εθώρεν την νύφφην, απαγορεύετουν.[5] Μόνον ο γαμπρός εδικαιούτουν να δει την νύφφην εις τους Τουρκοκύπριους τζ' έτσι επροτιμούσαν τυφλούς, τζαι

2. Σκάλα: το μέρος εκείνο της Λάρνακας που γειτνιάζει με τη θάλασσα. Συχνά, η λέξη «Σκάλα» χρησιμοποιείται ως συνώνυμο της πόλης της Λάρνακας γενικά.

3. Μενεού: κοινότητα της επαρχίας Λάρνακας. Μέχρι τις διακοινοτικές ταραχές του 1963–64, το Μενεού ήταν μικτό χωριό, δηλαδή κατοικούνταν από Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους.

4. «Φωνή» στα Κυπριακά είναι η κάθε μελωδία που τραγουδιέται, ο τραγουδιστικός σκοπός. Βλ. και εκτεταμένα σχόλια στην αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού, υποσ. 37.

5. Για την παρουσία τυφλών βιολάρηδων σε τουρκοκυπριακούς γάμους, βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα».

φκιολάρην τζαι λαουτάρην, να μεν θωρούν την νύφφην. Είχεν [Τούρκους] ο τουρκομαχαλλάς στην Λάρνακαν, που τρία μίλια που δαμαί ένι [ενν. από την Αραδίππου]. Τζ᾽ έτσι ούλλους τους γάμους στην Λάρνακαν έπαιζεν ο μάστρε-Αντωνής.

Ε, ύστερα, λαλώ, να πάω τζαι στον μάστρε-Στεφανήν. Ο μάστρε-Στεφανής, εν τω μεταξύ, ήταν που την Λακατάμιαν,[6] ήταν μαθητής του Θεόδωρου Δαβίδ.[7] Ο μάστρε-Στεφανής ήταν διστακτικός. Λαλεί μου, «Ρε, εγώ ᾽χω πέντε κοπελλούκια, εμέναν εν᾽ η ζήση μου τούτη. Εσού ᾽σαι νεαρός, άμα σε μάθω να τα παίζεις τούτα ούλα, έννα μεν με προτιμούν εμέναν για φκιολάρην, έννα σε θέλουν εσέναν που ᾽σαι νέος. Εγώ ᾽μαι ηλικιωμένος», λαλεί μου, «με πέντε κοπελλούκια, αλλά εν᾽ η ζήση μου». Λαλώ του, «Κοίταξε, έννα κάμουμεν μιαν συφφωνίαν. Εσύ μάθε με τωρά να μάθω όλα που ξέρεις, να πά᾽ να κάμω τον γάμον του αθρώπου γιατ᾽ εν πάει κανένας φκιολάρης». Λαλεί μου, «Νναι, είπεν μου τζ᾽ εμέν᾽, τζαι ίνταμπου ᾽ννα πιάμεν που έξι σπίκια στο Μενεού; Ε, είπα του τζ᾽ εγώ ότι έχω άλλον γάμον, παρόλον που ᾽ν έχω», λαλεί μου. Ε, λαλώ του τζ᾽ εγώ, «Ντάξει, εσού μάθε με τωρά τζαι, αν έσ̆ει θκυο γάμους εις την Αραδίππου, να κάμουμεν που έναν. Αν έσ̆ει, όμως, έναν γάμον τζ᾽ έρτουν τζαι πουν μου ᾽μέναν να παίξω, να τους πω εγώ ᾽ν θα παίξω, να πά᾽ να πείτε του μάστρε-Στεφανή, εν᾽ η δουλειά του, που ᾽σ̆ει τζαι κοπελλούκια να ζήσει ο άθρωπος». «Α, τότε να σε μάθω», λαλεί μου. Τζαι τζειαμ᾽ επταίνναμεν πρωίν, μιαν ώραν μάθημαν, η ώρα δέκα το πρωίν, τζαι το δείλις, η ώρα τεσσερισήμισι, γιατί πάντα ετζοιμάτουν μιαν-κυο ώρες, το μεσομέριν ιδίως.

Ακόμα έναν πράμαν που μου ᾽πεν ο μάστρε-Στεφανής, λα-

6. Λακατάμια (ενίοτε και Λακατάμεια): δήμος της επαρχίας Λευκωσίας, τότε χωριό.

7. Ο Θεόδωρος Δαβίδ ήταν γνωστός βιολάρης από το χωριό Άσσια (Άσ̆ια) της επαρχίας Αμμοχώστου, που έδρασε πρώτα στη Λευκωσία και αργότερα στην Πάφο. Βλ. και την αφήγηση του Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη.

λεί μου, «Φήννω σου άραν τξαι κατάραν»,[8] άμαν ετελειώσαμεν, «με ατξαμήν λαουτάρην να μεν παίξεις». Λαλώ του, «Γιατί, ρε μάστρε;» «Ε, κοίταξε», λαλεί μου, «οι χορευτές εν᾽ πά᾽ στον ρυθμόν του λαούτου που χορεύκουν. Τξ᾽ αν μεν παίζει καλά τξείνος τξ᾽ εν᾽ φάρσος,[9] εν᾽ εσέναν που ᾽ννα δέρουν, έννα νομίζουν πως εν᾽ εσού που εν παίζεις καλά, το φκιολίν». «Α, μάλιστα», λαλώ του.

Το βράδυν [ενν. στη διασκέδαση του γάμου] επαίζαμεν που ᾽χορεύκασιν τα ζευγάρια, τξαι, μιλώ σου, είχαμεν δέκα ζευγάρια παραγγελίες.[10] Δηλαδή, μετά που τον Γιωρκήν τξαι τον Κωστήν, εν᾽ ο Αντρέας με τον Γιαννήν. Μετά που τον Αντρέαν τξαι τον Γιαννήν, εν᾽ ο Μιχάλης με τον Δημήτρην τξαι θα ᾽γινίσκετουν τξαι καβγκάς [sic] αν επήαιννεν κανένας να πάει στο γυρίν τους.[11] Ετρώαν, επίνναν, εχορεύκαν μερικοί, οι άλλοι, «Ετελειώσαν τούτοι;», «Νναι», ερκούνταν οι άλλοι να χορέψουν. Τξαι πάντα ᾽ν᾽ το ίδιον, η ίδια σουίτα. Δηλαδή εχορεύκαν πρώτον, δεύτερον, τρίτον, τσ̆αττιστά,[12] μετά εχορεύκαν

8. Φήννω σου άραν τξαι κατάραν: σ᾽ αφήνω ευχή και κατάρα.

9. Φάρσος: φάλτσος.

10. Εδώ ο Λάμπρου εννοεί, όπως άλλωστε εξηγεί πιο κάτω, ότι δέκα ζευγάρια χορευτών τούς ζητούσαν να παίξουν την ακολουθία των κυπριακών χορών για να τους χορέψουν. Μόνο ένα ζευγάρι ανέβαινε στην αυτοσχέδια πίστα κάθε φορά. Βλ. επίσης «Ρεπερτόριο», για τα ζευγάρια και τη σειρά που τηρούνταν στον χορό.

11. Αν επήαιννεν κανένας να πάει στο γυρίν τους: αν πήγαινε κανείς να πάρει τη σειρά τους.

12. Τσ̆αττιστά: εδώ ο Λάμπρου αναφέρεται στον σκοπό «Του τραου-[δ]ισμάτου» (βλ. και την αφήγηση του Νεόφυτου Κ. Αργυρού πιο πάνω). Ο Λάμπρου εδώ χρησιμοποιεί τη λέξη «τσ̆αττιστά» (τσιαττιστά) ως συνώνυμη της λέξης «δίστιχα», όπως συμβαίνει συχνά στις μέρες μας. Παλαιότερα, η λέξη «τσ̆αττιστά» χρησιμοποιούνταν μόνο για να περιγράψει δίστιχα ανταγωνιστικού περιεχομένου μεταξύ δύο ή περισσότερων αντιπάλων. Βλ. και Νικολέττα Δημητρίου, *Τα τσιαττιστά του παλιωμάτου στον Κατακλυσμό Λάρνακας. Τόμος Α΄: 1980–1999*, Ίδρυμα Φοίβου Σταυρίδη – Αρχεία Λάρνακας, Λάρνακα 2018, σσ. xii–xiii.

συρτόν, ζεϊπέκκικον, τζαι μερικοί «Καρροτσέρην» τζαι κάπου-κάπου, σπάνια, εχορεύκαν τζαι την «Μάντραν».

Επλουμίζαν καλά. Φυσικά, τα πιο μεγάλα κέρματα που μας εβάλ[λ]αν ήταν κυο σελίνια, δηλαδή τωρά εν' ten p, που λαλούμεν στ' Αγγλικά.[13] Ε, μα κυο σελίνια τότε ήταν πολλά λεφτά, όταν ο κόσμος έπιαννεν κυόμιση-τρεις λίρες, τέσσερις-πέντε λίρες την εβτομάδαν μισθόν. Φυσικά με κυο σελίνια έπιαννες ανάμιση πακκέττον τσιγάρα των είκοσι, άρα είχαν value[14] τα κυο σελίνια. Τζαι πολλοί για να δείξουν, μάλιστα, ότι επλουμίζαν κυο σελίνια τον κιολάρην, εκαρφώνναν μας τα πά' στο μέτωπον, ερκούνταν τζαι εβάλλαν τα τζαι εκόλλαν πά' στο μέτωπον μου. Ε, που τες πολλές φορές που το 'κάμναν τούτον τζείνοι που 'θέλαν να δείξουν ότι ήταν χουβαρντάες τζ' εβάλλαν κυο σελίνια, εγινίσκουμουν ούλλον γυρίλλες[15] εγώ το πρόσωπον μου. Ελάλεν μου η μάνα μου, «Ρε, μα 'δέραν σε στον γάμον, ίνταμπου σου 'κάμαν;» Τζ' ελάλουν της ότι έτσι τζ' έτσι... Για να δείξουν, πολλοί εβάλλαν τα τζαι μες το φκιολίν, μες το F του βιολιού,[16] εσύρναν τα μέσα τζ' ύστερα, όπως τον κουκουμάν,[17] εμαχούμαστον να τα βγκάλουμεν έξω, για να τα μοιράσουμεν με τον λαουτιέρην [sic].

Κάθε τραπέζιν [ενν. στο τραπέζι της διασκέδασης] είσεν πιάτα. Όπως ήταν τα τραπέζια στρωμένα μακριά,[18] στους δρόμους τότε εγινίσκουνταν, η δεξίωση του γάμου ήταν έξω, η νύφφη τζ' ο γαμπρός μέσα στο σπίτιν, φυσικά, αλλά το ζι-

13. Ten p, που λαλούμεν στ' Αγγλικά: το νόμισμα που αντιστοιχεί σε δέκα πένες της αγγλικής λίρας. Ο Λάμπρου χρησιμοποιεί εδώ τον αγγλικό όρο, που δεν αντιστοιχεί, όμως, στην υποδιαίρεση της κυπριακής λίρας.

14. Είχαν value: είχαν αξία.

15. Γυρίλλες: εδώ, σημάδια σε σχήμα κύκλου (γύρου).

16. Μες το F του βιολιού: στα ανοίγματα που υπάρχουν στο μπροστινό μέρος του βιολιού, που έχουν το σχήμα του αγγλικού γράμματος F.

17. Κουκουμάς: κουμπαράς.

18. Μακριά: εδώ, κατά μήκος.

αφέττιν,[19] οι χοροί τξαι τα τραούκια, ήταν εις τους δρόμους που ᾽γινίσκουνταν. Τξαι ο κόσμος έτρωεν, έπιννεν, τξ᾽ είχαν ειδικά πιάτα, άδεια, τα οποία ήταν έναν για τους κιολάρηες τξ᾽ έναν για τες μαείρενες που ᾽μαειρεύκαν τα φαητά [sic].[20] Ε, φυσικά επειδής οι φκιολάρηες επαίζασιν, εν εμπορούσαν να σηκωστούν που την θέσην τους, οι μαείρενες εγυρίζαν τα τραπέξια τξ᾽ εθωρούσαν ποια πιάτα είχαν παραπάνω λεφτά. «Ε, τούτα εν᾽ δικά μας», λαλεί, «τ᾽ άλλα ᾽ν᾽ για τους φκιολάρηες!» Όμως επιάνναμεν αρκετά, ο κόσμος ήταν συνεπής. Ετρώαν-επίνναν, έσυρνεν τξαι κυο-τρία λεφτά για τους κιολάρηες, κυο-τρία ριάλια για τες μαείρενες. Εν ήταν τξαι μεγάλον κόστος, για παράδειγμαν. Αλλά εμαζεύουνταν αρκετά λεφτά.

Εμοιράζαμεν τα λεφτά [μετά τον γάμον], φυσικά, ίσιαν μοίραν.[21] Εμείς είχαμεν τα λεφτά που ᾽πιάσαμεν που το Σάββατον, που το κρεβάτιν,[22] τξαι λεφτά που ᾽πιάσαμεν που τα στολίσματα τξαι το βράδυν ούλον που ᾽παίζαμεν. Την Δευτέραν το πρωίν ήταν γεμάτες οι πούγκες[23] μου εμέναν ψιλά. Φυσικά, το πιο μεγάλον κέρμαν ήταν κυο σελίνια, αλλά είσεν pennies,[24] δηλαδή, πέννες, μισόν σελίνιν, έναν σελίνιν κάπου-κάπου, αλλά παραπάνω ήταν κυο-τρία ριάλια, ριά-

19. Ζιαφέττιν: διασκέδαση.

20. Όταν «τα τραπέξια του γάμου» γίνονταν στο σπίτι των νεονύμφων ή των γονιών τους, συγκεκριμένα άτομα από το χωριό δούλευαν ως μάγειρες ή μαγείρισσες («μαείρενες»), προκειμένου να ετοιμάσουν τα φαγητά. Σε χωριά όπως την Αραδίππου, πάνω στα τραπέζια της διασκέδασης τοποθετούνταν πιάτα, στα οποία οι καλεσμένοι μπορούσαν να αφήσουν κάποιο φιλοδώρημα, τόσο για τους μάγειρες και τις μαγείρισσες, όσο και για τους μουσικούς.

21. Ίσιαν μοίραν: σε ίσα μέρη, ίση μοιρασιά.

22. Που το κρεβάτιν: από το στόλισμα του νυφικού κρεβατιού, που συνήθως γινόταν το Σάββατο πριν τον γάμο. Βλ. και «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

23. Πούγκες (και πούντξες): οι τσέπες.

24. Pennies: όπως εξηγεί στη συνέχεια ο Λάμπρου, πέννες, υποδιαίρεση του νομίσματος (εδώ με την έννοια του «ψιλά»).

λες,[25] pennies. Αλλά είσεν που μας εβάλ[λ]αν τζαι κάναν-κυο σελίνια.

Την Δευτέραν το πρωίν, επήα ᾽γώ στο Συνεργατικόν[26] της Αραδίππου· ο τραπεζίτης μας τότε ήταν ο κύριος Ελπι[δ]οφόρος. Ε, είδεν με που έφκαλα μιαν πούγκαν γεμάτ[ην] ψιλά τζ᾽ έβαλα τα πά᾽ στον πάγκον τζ᾽ εμέτρουν του τα τζ᾽ εξηχώριζα τες πέννες που τα μισά σελίνια, που τα σελίνια, που τα διπλοσέλινα. Εθώρεν μ᾽ έτσι παράξενα – φυσικά εγώ ᾽ν τζαι ᾽κατάλαβα τίποτε, ήμουν νεαρός, αλλ᾽ εθώρεν με ζαβά,[27] που λαλούμεν, έτσι, ίνταμπου κάμνει τούτος; Εμέτρησεν τα ο άθρωπος, ήταν οχτώ λίρες κάτι. Έβαλεν τα στον λογαριασμόν μου. Ε, [τούτον έγινεν] την Δευτέραν το πρωίν.

Την Δευτέραν το βράδυν επαίξαμεν, εχόρευκεν η νύφφη τζ᾽ ο γαμπρός. Πάλ᾽ επιάσαμεν αρκετά λεφτά, πολλύς κόσμος εχόρευκεν. Την Τρίτην το πρωίν επήρα τα στον Ελπιδοφόρον, ήταν αλώπως πεντέξι λίρες, εχόρευκεν η νύφφη τζ᾽ ο γαμπρός.[28] Φυσικά ππέφτουν πάρα πολλά λεφτά, τότ᾽ επλουμίζαν,[29] εκρεμμάζαν τζαι χρυσαφικά τζαι ποτούντα χαρκιά, χάρτενα,[30] πέντε λίρες – φυσικά ᾽ταν πάρα πολλά λεφτά τότε – δέκα λίρες να βάλουσιν. Επλουμίζαν, επλουμίσαν τον γαμπρόν τζαι την νύφφην, εμείς φυσικά επαίζαμεν, ετραουδούσαμεν, που ᾽χόρευκεν η νύφφη τζ᾽ ο γαμπρός, όμως επλουμίζαν τζαι το αντρόυνον πάρα πολλά λεφτά. Ε, τζ᾽ εμάς κάτι

25. Ριάλια, ριάλες: εδώ, με την έννοια του ψιλά αμελητέας σχεδόν αξίας.

26. Συνεργατικόν: το Συνεργατικό Ταμιευτήριο, είδος συνεργατικής τράπεζας που λειτούργησε στην Κύπρο από το 1909 μέχρι το 2018.

27. Ζαβά: στραβά.

28. Εδώ ο Λάμπρου αναφέρεται στον χορό του αντροῦνου, που χορευόταν τη Δευτέρα το βράδυ. Βλ. «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

29. Επλουμίζαν: έβαζαν λεφτά στο πιάτο των μουσικών ως φιλοδώρημα (βλ. «Πληρωμή»).

30. Ποτούντα χαρκιά, χάρτενα: κυριολεκτικά, από αυτά τα χαρτιά, χάρτινα· εδώ, χαρτονομίσματα.

ψίχουλλα, κυο-τρεις ριάλες, αλλά λλίγα-λλίγα γίνουνται πολλά. Την Τρίτην το πρωίν επήα, έβαλα πεντέξι λίρες πάλε στον λογαριασμόν μου, ούλον πάλε ψιλά – σελίνια, μισά, πέννες, παραπάνω πολλές πέννες, pennies. Ε, ο άθρωπος [ενν. ο Ελπιδοφόρος] πάλ᾽ εθώρεν με ζαβά-ζαβά. Ίνταμπου κάμνει τούτος τξαι κάχε πρωίν έρκεται δαμαί τξαι φέρνει μας τούντα λεφτά, τούντα ψιλά ούλα;

Ε, την Τρίτην την νύχταν, επήαμεν, ήταν η τελευταία νύχτα του γάμου. Εγινίσκετουν μεγάλον πτάρτι την Τρίτην του γάμου. Ε, πάλε διασκέδασην, εχόρευκεν ο κόσμος, εδιασκεδάζαν, ετραγουδούσαν, έρκουνταν, εβάλλαν μας πάλε λεφτά εμάς. Επήα, έβαλα άλλες τέσσερις λίρες, νομίζω, πέντε λίρες, στον Ελπιδοφόρον, την Τετάρτην το πρωίν. Ε, εν άντεξεν ο άθρωπος, μέτρα-μέτρα τα ψιλά, λαλεί μου, «Μα, έλα-έλα, εσού ᾽νταμπου κάμνεις κάθ᾽ ημέρα τξαι φέρνεις μου τούντα ψιλά ούλα τξαι μέτρα-μέτρα συνάουμεν;[31] Ίνταμπου κάμνεις», λαλεί μου, «θκιακονάς;»[32] Λαλώ του, «Όι, παίζω βιολίν». «Ε, το ίδιον πράμαν ένι, γιε μου», λαλεί μου.

Μιαν φοράν είχαμεν, σ᾽ έναν γάμον – εν αθθυμούμαι ποιανού γάμος ήταν – είχαμεν έναν χωριανόν μας, ο Αντρίκκος,[33] ήταν λλίον ελαφρός τούτος. Εν ήταν επικίνδυνος, αλλά εν᾽ τα ᾽χεν τετρακόσια ο άθρωπος. Ε, φυσικά, έθελεν να χορέψει, εν τον εφήνναν τον άθρωπον να χορέψει. «Ρε κοπέλια», λαλεί [κάποιος], «αήστε τον να χορέψει τον ευλοημένον τξαι τούτον έναν χορόν». «Όι. Έννεν ανάγκη ν᾽ αφήκουμεν τον πελλόν», λαλεί, «να ᾽ρτει μες τα πόκια μας τωρά, άησ᾽ τον». Ενευρίασεν τόσον πολλά ο Αντρίκκος, επήεν έπιασεν έναν μαστραππάν[34]

31. Συνάουμεν: μαζεύουμε.

32. Θκιακονάς: ξητιανεύεις.

33. Ψευδώνυμο, αντικατάσταση του πραγματικού ονόματος από τη συγγραφέα.

34. Μαστραππάς: μαστραπάς, δοχείο στο οποίο τοποθετείται υγρό, συνηθέστερα νερό.

νερόν τξαι σαν έπαιξεν ο μάστρε-Στεφανής φκιολίν, έγειρεν το που πάνω στο φκιολίν. Εγέμωσεν το φκιολίν νερόν. Εν εμπορούσεν να παίξει πιον, εσταμάτησεν τον γάμον. Εκάμαν τον μαύρον που το ξύλον, φυσικά, αλλά κανένας εν εχόρεψεν ύστερα. Ήρτεν ο μάστρε-Στεφανής έσσω μου, λαλεί μου, «Ρε Σάββα, έχεις το βιολίν σου να μου το δώκεις;» Λαλώ του, «Γιατί;» «Έτσι τξ' έτσι μας έκαμεν ο Αντρίκκος», λαλεί μου, «τξ' εν μπορ' 'α παίξω με το φκιολίν μου τωρά, εν' γεμάτον νερόν, τξαι μακάρι να στεγνώσει ως αύριον, να το κρεμμάσω», λαλεί μου.

Ο κάθε καφενές, στις 18 Οχτωβρίου που 'ναι η πανήγυρις τ' Άη Λουκά,[35] είσεν όργανα τξαι εφέρναν τους καλύτερους [ενν. μουσικούς] για να τραβήσουν πελατείαν. «Ο καφενές του τάδε εν' ο τάδε που παίζει, ρε, έννα πά' να τον ακούσουμεν, να φάμεν, να πιούμεν τξ' 'α χορέψουμεν τξιόλας.» Ε, άλλον καφενέν, άλλα όργανα· άλλον καφενέν, άλλην ταβέρναν, άλλα όργανα. Ο μάστρε-Στεφανής άλλον καφενέν με τον Ξιούρουππαν, ο μάστρε-Αντωνής με τον Χατξηχαμπήν,[36] ο καθένας είσεν το πόστον του τξ' εφέρναν τξ' άλλους ξένους [ενν. μουσικούς], ήταν μεγάλη πανήγυρις. Τωρά, φυσικά, εν' πιο οργανωμένα τα πράματα, αλλά τότε ήταν έτσι.

Εν τω μεταξύ στα δεκαεφτά μου επήα στην Αγγλίαν, εγράφτηκα στο Leeds Conservatoire, ο δάσκαλος μας ο κύριος Ellis, πολύ καλός βιολιστής, τξ' ετελείωσα το '66, 8th Grade,[37]

35. Ο Άγιος Λουκάς είναι ο προστάτης άγιος της Αραδίππου. Κάθε χρόνο στις 18 Οκτωβρίου γίνεται στο χωριό μεγάλο πανηγύρι.

36. Εδώ ο Λάμπρου αναφέρεται σε «συντρόφους» μουσικούς: ο μάστρε-Στεφανής ήταν βιολάρης, ενώ ο Ξιούρουππας ήταν ο λαουτάρης του· αντίστοιχα, ο μάστρε-Αντωνής ήταν βιολάρης και ο Χατξηχαμπής ο λαουτάρης του. Ο Λάμπρου αναφέρεται μόνο στους βιολάρηδες με το προσωνύμιο «μάστρος». Αυτό ίσως να γίνεται όχι επειδή δεν αναγνωρίζει τους λαουτάρηδες ως «μάστρους», αλλά πιθανόν επειδή οι δύο αυτοί βιολάρηδες υπήρξαν όντως μάστροι *του* (δηλαδή δάσκαλοί του).

37. Grade: βαθμίδα. Εδώ ο Λάμπρου αναφέρεται στο βρετανικό σύστημα εξετάσεων μουσικής, οι αριθμητικές βαθμίδες/grades του οποίου πάνε

επέρασα, άρκεψα έπαιζα σε ορχήστρες στην Αγγλίαν. Ε, φυσικά, τξαι τξειαμαί ήταν αραιά, κάθ' έναν μήναν να δώσεις μιαν παράστασην, να πιάσεις πέντε λίρες. Ε, λαλώ τξ' εγώ, μα εν θα ζήσουμεν έτσι, για; Άρα, τξειαμαί που 'δούλευκα part-time για να ζήσω τον άρτον ημών τον επιούσιον τξαι τα έξοδα μου, είπα του μάστρε-Κώστα,[38] έτσι τξ' έτσι... «Όι», λαλεί μου, «να πιάεις δουλειάν, εν' εντάξει, εν έξει πρόβλημαν, full-time», τξ' επλήρωννεν μας καλά ο άθρωπος. Εφτάμιση λίρες τότε. Milk bars ήταν τότε, ήταν η μόδα τα milk bars.[39] Ήμαστον μες το bus station, το μαχαζίν του, στο Ντιούσμπερι, κοντά στο Λιντς.[40]

Η δράση μου άσιλα,[41] όμως, μες τους κυπριακούς γάμους ήταν όταν εμεταφερθήκαμεν από το Λιντς εις το Μπέρμιγχαμ. Το Λιντς, αν ήμαστον ούλοι εκατόν νομάτοι, Κύπριοι. Σε όλες τες πόλεις δηλαδή μιλώ, όι μόνον το Λιντς.[42] Κυο-τρεις Κυπραίοι ποτξεί, κυο-τρεις Κυπραίοι ποδά, πέντε ποτξεί, αλλά εσυναούμαστον ούλοι, άτε να 'μαστον εκατόν ούλοι μαζεμένοι. Εγίνηκεν ένας γάμος, ο δικός μου τξ' αλλό 'νας, του κουμπάρου του Φοσή. Δύο γάμοι, δώδεκα χρόνια που 'μουν εις το Λιντς. Όμως το Μπέρμιγχαμ [ήταν] μεγάλη κοινότητα, ήταν καμιάν εικοσαριάν χιλιάδες Κύπριοι, οι πλείστοι από την Αραδίππου τξαι τον Μαζωτόν, πάλε δυο χωριά που την επαρχίαν Λάρνακας. Ήμουν ο μόνος [φκιολάρης]. Εφέρναν που το Λονδίνον. Οι βιολιστές ούλοι που 'ρκουνταν ήταν

από το 1 μέχρι το 8. Βλ. και την αφήγηση του Δημήτρη Κατσαρή (Πιτρακκή), υποσ. 6.

38. Ο μάστρε-Κώστας ήταν το αφεντικό του Λάμπρου στην Αγγλία.

39. Τα milk bars («γαλακτοπωλεία») ήταν είδος πρώιμων καφέ, τα οποία πουλούσαν καφέ, τσάι, κέικ, σοκολάτες κ.λπ.

40. Αργότερα ο Λάμπρου απέκτησε δικά του εστιατόρια και ξεκίνησε να δουλεύει για τον εαυτό του.

41. Άσιλα: πράγματι.

42. Σε όλες τις πόλεις: εδώ ο Λάμπρου αναφέρεται σε μικρότερες πόλεις/προάστια του Λιντς.

που το Λονδίνον. Οι ορχήστρες δηλαδή. Όταν σου λέω ορχήστρα, ήταν τέσσερα-πέντε άτομα. Μπουζούκκιν, βιολίν, κιθάρα, τραμς τζαι φωνή συνήθως.

Η άποψη [του κόσμου στην παροικίαν για τους κιολάρηες] εν' διαφορετική που την Κύπρον, γιατί ήταν κάτι το αναγκαίον [στην Αγγλίαν], ενώ στην Κύπρον ήταν πάρα πολλ' οι κιολάρηες τζ' είχαν τους έτσι σαν τους κιακονητές,[43] ενώ τους μουσικούς επαρακαλούσαν τους [στην Αγγλίαν], γιατ' ήταν ο τόπος που 'τουν να βρεθούν με τους άλλους συμπατριώτες τους, ν' ανταλλάξουν απόψεις, ν' ανταλλάξουν ιδέες για τες δουλειές τους, να μιλήσουν ακόμα τζαι για τα πολιτικά της Κύπρου, μέχρι πού είναι το Κυπριακόν τζαι ούτω καθεξής. Άρα ήταν πολλά πιο πολύτιμοι οι μουσικοί στην Αγγλίαν, οι Ελληνοκύπριοι, τζ' εκρατούσαν τα ήθη, τα έθιμα, παρά που 'ταν εδώ που 'ταν πάρα πολλοί τζ' είχαν τους ως κιακονητές.

Κοίταξε, οι απόδημοι, όλοι ανεξαιρέτως, πηγαίννοντας στην Αγγλίαν ή στην Αμερικήν ή οπουδήποτε, βλέποντας το πολιτισμικόν περιβάλλον, επαθθαίνναν σαν το, κάπως, cultural shock.[44] Εβλέπαν ούλην την πρόοδον, για παράδειγμαν, μπροστά τους τζαι αυτομάτως εμπαίνναν σε άμυναν, δηλαδή, εμπαίνναν σε αυτοάμυναν: αυτά που 'χουμεν εμείς ως Κύπριοι πρέπει να τα κρατήσουμεν, διότι άμαν τα ξαπολύσουμεν[45] αυτά θα αφομοιωθούμεν με την κουλτούραν που ξούμεν. Αν θέλουμεν να κρατηθούμεν ως Ελληνοκύπριοι τζαι Τουρκοκύπριοι, πρέπει να κρατήσουμεν τα δικά μας ήθη, τα έθιμα. Γι' αυτόν τζαι προσκολλούμεν [sic] στον δικόν μας πολιτισμόν, στην δικήν μας κουλτούραν, στα δικά μας ήθη, έθιμα, τζαι αυτά, φυσικά, βοηθούν τζαι τες επόμενες γενεές.

Α, οι καλοί οι βιολάρηες άσιλα που εγνώρισα 'γώ, ερχόμε-

43. (Θ)κιακονητές: ζητιάνοι.

44. Cultural shock: πολιτισμικό σοκ.

45. Άμαν τα ξαπολύσουμεν: αν τ' αφήσουμε να φύγουν.

νοι πάνω στο Μπέρμιγχαμ, ο πρώτος που μου άρεσκεν πάρα πολλά ήταν ο Γιώργος Βαρνάβα, ο γιος του Γιάννη Βαρνάβα, οι οποίοι ήρταν [στην Κύπρον] ως πρόσφυγες το ’22 μετά που την καταστροφήν της Σμύρνης, τζαι αυτοί ήταν όλοι μουσικοί, ανεξαιρέτως όλ’ οικογένεια [sic].[46] Ο πατέρας έπαιζεν βιολίν, ο άλλος έπαιζεν σαντούριν, ο άλλος έπαιζεν λαούτον, ο άλλος έπαιζεν ακκορτεόν τζαι ανταλλάσσουνταν [sic] τζ’ επαίζαν ούλοι μεταξύ τους τα όργανα· δηλαδή, όταν εβαριέτουν το σαντούριν έπιαννεν το βιολίν ο άλλος τζ’ έπιαννεν ο άλλος

46. Στον Γιάννη Βαρνάβα, ο οποίος είναι ακόμα γνωστός ανάμεσα στους πιο ηλικιωμένους μουσικούς ως ο «Γιάννης ο Σέρβος» ή «αρκουδκιάρης», αναφέρεται ο Αβέρωφ στο βιβλίο του *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σσ. 8–9. Σύμφωνα με τον Αβέρωφ, ο μουσικός αυτός έφτασε στην Κύπρο ως «αρκουδκιάρης», εξού και το σχετικό προσωνύμιο· «είχε μαζί του μιαν αρκούδα και ένα συνοδό, που έπαιζε ντέφι. Οι τρεις τους γυρνούσανε τις πόλεις και κωμοπόλεις της Κύπρου, ο Σέρβος έπαιζε το βιολί, ο σύντροφός του το ντέφι και η αρκούδα χόρευε για να μαζεύουν χρήματα». Σε σύντομο χρονικό διάστημα «ο Σέρβος» έμαθε το τοπικό ρεπερτόριο και ξεκίνησε να παίζει κι αυτός σε γάμους και πανηγύρια. Μια διαφορετική ιστορία για τον συγκεκριμένο μουσικό μαθαίνουμε από τον Σάββα Λάμπρου, ο οποίος γνώρισε στην Αγγλία τον γιο του Γιάννη, Γιώργο. Κάποια στιγμή, ο Λάμπρου ρώτησε τον Γιώργο γιατί ο πατέρας του ήταν γνωστός ως «Βούλγαρος» (έτσι τον γνώριζε ο Λάμπρου). «Όταν πρωτοήρθαμε στην Κύπρο [από τη Μικρά Ασία]», είπε ο Γιώργος, «εμείς τα παιδιά του δεν μιλούσαμε καλά ελληνικά [sic], εφόσον η πρώτη μας γλώσσα ήταν τα τούρκικα [sic]. Ίσως, για να μας προστατεύσει έλεγε ότι είμαστε πρόσφυγες από τη Βουλγαρία, και έτσι μας έμεινε το επίθετο “Βούλγαρος”. [...] Επίσης, ήταν γνωστός και ως “Αρκουδάς” ή “Σέρβος”.» Λάμπρου, *Της Κύπρου η παράδοση στον τόπον τζιαι* [sic] *στα ξένα*, σ. 22. Ο «Σέρβος» ήταν όντως από τη Μικρά Ασία και αρκουδιάρης, όπως διαβεβαιώνει στο ντοκιμαντέρ του ΡΙΚ *Η Κύπρος και η Μικρά Ασία* (1990) και η κόρη του. Στο ίδιο ντοκιμαντέρ, ο βιολάρης Πιερής Πιερέττης αναφέρει ότι ο Γιάννης Βαρνάβα ήταν συγκεκριμένα από τη Σμύρνη. Έπαιζε «από δώδεκα-δεκατεσσάρων χρονών» στην Κωνσταντινούπολη, «σε πάλκο», και πριν έρθει στην Κύπρο είχε ταξιδέψει σε πολλά μέρη, ένα από τα οποία ήταν η Βουλγαρία (εξού και «Γιάννης ο Βούλγαρος»). Ο Πιερέττης αναφέρει ότι ο ίδιος μουσικός ήταν γνωστός και ως «ο Γιάννης ο αρκουθκιάρης» ή «ο Γιάννης ο αρκούας», εξαιτίας των δύο αρκούδων που είχε μαζί του.

το σαντούριν, επαίζαν όλοι ανεξαιρέτως τα ίδια όργανα. Τξαι αυτούς τους είδα πολλές φορές, που ᾽ρχουνταν στην πανήγυρην του χωριού μας, εις του Αποστόλου Λουκά.[47] Αλλό ᾽νας που μου άρεσκεν πολλά που ᾽ρκετουν πάνω ταχτικά ήταν ο Κιλφερής [sic] Σουλεϊμάν,[48] Τουρκοκύπριος που την Λουρουτξίναν, τξαι επαίξαμεν πάρα πολλές φορές μαζίν, γιατί πολλές φορές έπαιζα τξαι λαούτον άμα ετύχχαιννεν τξ᾽ είσεν άλλους φκιολάρηες. Τξαι πολλές φορές που ᾽ρκετουν πάνω ήταν τα Ελληνικά του τόσον άψογα που ενόμιζα πως ήταν... Ε, ήταν Κύπριος, εν τξαι καταλάβω [ενν. αν ήταν Ελληνοκύπριος ή Τουρκοκύπριος]... Μιαν φοράν που εμιλούσαμεν τξαι κάτι μου είπεν, «Εμείς» [ενν. είπε ο Κιουλφερής], λαλώ του «Ποιοι εσείς;» «Μα ᾽μαι Τουρκοκύπριος», λαλεί μου, «που την Λουρουτξίναν». Αλλά ᾽ταν καλόν βιολίν τξαι καλός άθρωπος.

Έρκουνταν ορχήστρες [ενν. στους γάμους της παροικίας]· ξέρεις, οι ορχήστρες τότε εν είχαν βιολάρην, ο βιολάρης ήταν πάντα έξτρα. Ήταν τέσσερα παιδιά, πέντε παιδιά [ενν. στην ορχήστρα]. Φυσικά χωρίς βιολίν εν εγινίσκετουν γάμος εις την Αγγλίαν, έχουν ακόμα τξείν᾽ το πατροπαράδοτον, άρα οι φκιολάρηες ήταν έξτρα, να ᾽ρτει να στολίσει νύφφην, γαμπρόν, τξαι την νύχταν θα παίξει που θα ᾽χορεύκαν οι κουμπάροι, οι κουμέρες,[49] το αντρόυνον. Ε, εθέλαν κιολάρην, χωρίς το βιολίν εν εγινίσκετουν γάμος. Άρα επαίξαμεν τξαι ούτε τον εκαταλάββαιννα πως ήταν Τουρκοκύπριος [ο Κιουλφερής] τξαι εμέναν έκαμεν μου τξαι τρομερήν εντύπωσην το παίξιμον του. Δηλαδή είναι ακριβώς τα ίδια, όπως παίζου-

47. Στο Μπέρμιγχαμ υπάρχει ναός αφιερωμένος στην Αγία Τριάδα και τον Άγιο Λουκά· σε αυτόν φαίνεται να αναφέρεται εδώ ο Λάμπρου.

48. Κιλφερής (συνηθέστερα «Κιουλφερής»): Σουλεϊμάν Γκιουλφερί (Süleyman Gülferi), Τουρκοκύπριος βιολάρης από τη Λουρουτζίνα, δάσκαλος του Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετξί. Για λεπτομέρειες, βλ. την αφήγηση του Κεμανετξί πιο πάνω.

49. Κουμέρες: οι κουμπάρες.

μεν εμείς, παίζουν οι Τουρκοκύπριοι δίχως καμιάν διαφοράν. Τξαι χορεύκουν ακριβώς τα ίδια, τα ίδια ήθη, τα έθιμα.[50] Το πρόβλημαν [οι θκυο κοινότητες] έχουν το στην Κύπρον. Εμείς στην Αγγλίαν εν είχαμεν πρόβλημαν. Ούτε μετά το ’74. Μπορεί να ’ψυχραθθήκαν λλίον, έτσι προσωρινά [οι σχέσεις], αλλά μετά που θκυο-τρία χρόνια πάλε «Γεια σου, καλώς τον, κάτσε να φάμεν, να πιούμεν».

Ο άλλος που ’παιξεν πολύ ωραίον βιολίν [στην παροικίαν] ήταν ο Αντρέας ο Τουμαζής, αυτός ήταν απ’ την Κώμην Κκεπήρ,[51] πολύ καλόν βιολίν, πολύ γλυκός, τξαι στο τέλος έκαμνεν τξαι μπουζούκκια αυτός τξαι λαούτα τξ’ επούλεν εις την παροικίαν, όσ’ ήταν να κάμουν κανέναν όργανον. Αλλά ήταν πολύ ωραίον βιολίν, έπαιζεν πολύ ωραία, γλυκά, δηλαδή αυτά τα παιξίματα τωρά έχουν χαθεί που την Κύπρον. Δεν ιξέρω, εν’ λόγω των συγκροτημάτων που τα εκάμαν ούλλα, εμοντερνοποιήσαν τα, εκόψαν τα, εράψαν τα, εφήκαν πίσω, λαλεί σου, «Άησ’ το ’ν’ πολλά μακρύν για τους τουρίστες τούτον,[52] κάμε το πιο κοντόν, όι τούτ’ εν’ πολλά μακρύν, κόψε το τξαι τούτον», ε, στο τέλος, κόψε-κόψε εν εφήκαν τίποτε! Εφήκαν την ουράν μανιχά. Ε, τξαι ίσως αλλάξαν τα πράματα. Ενώ στην Αγγλίαν παίζουν όπως τα ’παίζασιν. Φεύγοντας από την Κύπρον, πηγαίννοντας στην Αγγλίαν, επαγώνναν εις τον χρόνον. Δηλαδή, αν έφευκεν το ’64, αυτός ό,τι έξερεν για την Κύπρον ήταν που το ’64 τξαι κάτω. Αν ήταν του ’55, ξέρω

50. Βλ. σχετικά Εισαγωγή, «Δεύτερος».

51. Κώμη Κκεπήρ: η Κώμη Κεπήρ, χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου, στη χερσόνησο Καρπασίας.

52. [Εν] πολλά μακρύν για τους τουρίστες τούτον: είναι πολύ μακροσκελές για τους τουρίστες αυτό. Ο Λάμπρου εδώ αναφέρεται στην τάση πολλών ξενοδόχων, ιδιοκτητών εστιατορίων κ.λπ. να αναπροσαρμόσουν την παράδοση στα γούστα των τουριστών (σύμφωνα με την κρίση των πρώτων). Αυτό συχνά σημαίνει τη σύντμηση, ή και την απόρριψη, πιο μακροσκελών κομματιών, χορούς που χορεύονται πιο γρήγορα απ’ ό,τι συνηθίζεται εκτός του τουριστικού πλαισίου κ.ο.κ.

᾽γώ, ήταν που το ᾽55 τξαι κάτω αυτός. Δεν ήξερεν τι εγίνετουν που τξειαμαί τξαι τξει. Αυτά έξερεν ο άθρωπος. Αν ήταν του ᾽70, που τα ᾽70 τξαι κάτω έξερεν την Κύπρον αυτός. Αλλά δεν άλλασσεν ο άθρωπος, εκρατούσαν τα.

Άλλος που ᾽παιξεν [στην παροικίαν] ήταν ο Φλουρίδης, ο Γιάννης ο Φλουρίδης, που ᾽ταν που τα Βαρώσια, πολύ καλόν βιολίν, αυτός ήταν εις το Μπέρμιγχαμ, αυτόν ούτε τον ενδιέφερεν να μεν τον επληρώνναν, φτάννει να ᾽πέρναν καλά. Αυτός ήταν μερακλής, άρεσκεν του να πίννει, να διασκεδάζει τξαι να μεν τον επιερώνναν, «Το ίδιον μου κάμνει», λαλεί.

Είσεν τξαι λαουτάρνες, νναι.[53] Τξαι θα το ᾽θεωρούσαν ντροπή [sic] αν μεν επλουμίζαν τους φκιολάρνες, ενώ τωρά που το θωρώ στην Κύπρον, φεύκουν ούλοι, ποφεύκουν,[54] αντίς να πλουμίζουν. Εν᾽ καλά που σου λαλώ. Βλέπω το. Την ώραν που πάμεν ν᾽ αρχίσουμεν να παίζουμεν για να στολίσουμεν νύφφην τξαι γαμπρόν,[55] οι πιο πολλοί άντρες βγαίννουν έξω να πιουν τσιάρον.[56] Τξαι ο λόγος είναι όι πως θέλουν τσιάρον, είναι για να αποφύγουν να μην πλουμίσουν. Ενώ στην Αγγλίαν οι απόδημοι θεωρούν το ντροπήν τξαι προσβολήν να μεν πλουμίσουν τους μουσικούς, γιατί τιμούν την νύφφην τξαι τον γαμπρόν την ίδιαν ώραν. Βάλλουν για τους φκιολάρνες, αλλά είναι μια εχτίμηση προς το αντρόυνον. Ενώ εδώ ούτε ο τατάς[57] δεν βάλλει. Στην Αγγλίαν πού να... ήταν να τον βγκάλει στο καλάμιν, να του βγκάλουν τραούδιν, που λέει ο λόγος. Αν

53. Στο βιβλίο του *Της Κύπρου η παράδοση στον τόπον τξιαι* [sic] *στα ξένα*, σσ. 19–20, ο Λάμπρου σημειώνει ονόματα βιολάρηδων και λαουτάρηδων που έδρασαν στο Ηνωμένο Βασίλειο. Δυστυχώς δεν δίνονται χρονολογίες που να δηλώνουν πότε ακριβώς δραστηριοποιήθηκαν οι συγκεκριμένοι μουσικοί.

54. Ποφεύκουν: αποφεύγουν.

55. Μετά τον επαναπατρισμό του, ο Λάμπρου ξεκίνησε να παίζει για το «άλλαμαν» νεονύμφων στην Κύπρο.

56. Να πιουν τσιάρον: να καπνίσουν.

57. Τατάς: νονός.

ήταν ο Μαππούρας[58] τωρά να του βγκάλει τραούδιν, όταν ο νουνός εν έζωσεν τζαι εθυμίασεν τζ' εν επλούμισεν. Ενώ στην Κύπρον έννεν τίποτε.

ΣΑΒΒΑΣ ΛΑΜΠΡΟΥ

Αραδίππου, 1947–2020

Μετανάστης στην Αγγλία από το 1964 μέχρι το 2007

58. Μαππούρας: ο Ανδρέας Μαππούρας, γνωστός ποιητής, τραγουδιστής και ποιητάρης από την Αραδίππου (1918–97). Ο Μαππούρας συνέθεσε πολλά ποιητάρικα, δηλαδή μακροσκελή ποιήματα που ασχολούνταν με γεγονότα της επικαιρότητας, όπως φόνους, αυτοκτονίες, εγκλήματα πάθους, αλλά και ιστορικά και πολιτικά θέματα. Απάγγελλε τα ποιήματά του σε πανηγύρια, αλλά και σε καφενεία και άλλες συνάξεις, μπροστά από ακροατήριο. Τα ποιήματα ήταν τυπωμένα σε φυλλάδες, τις οποίες πουλούσε στη συνέχεια στους παρευρισκομένους έναντι αμοιβής. Ο Μαππούρας ήταν ο τελευταίος εν ενεργεία ποιητάρης της Κύπρου, ο οποίος μάλιστα ζούσε από το επάγγελμά του. Η φράση «έννα μας φκάλουν τραούδιν», που χρησιμοποιεί και ο Λάμπρου εδώ, σχετίζεται με τα τραγούδια των ποιητάρηδων, δηλαδή τα μακροσκελή ποιήματα που ασχολούνται με την επικαιρότητα. Για τον Μαππούρα, βλ. και Κώστας Κατσώνης (επιμ.), *Ανδρέας Μαππούρας, οι ποιητάρικες φυλλάδες: 122 φυλλάδες, δημοσιευμένες και ανέκδοτες*, Έκδοση Ιδρύματος Ανδρέας Μαππούρας, Λάρνακα 2015. Για τα ποιητάρικα και τους ποιητάρηδες γενικά, βλ. Κωνσταντίνος Γιαγκουλλής, *Οι ποιητάρηδες της Κύπρου*.

ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΦΥΓΙΑ
Τι απέγινε το βιολί σου το 1974;

Για τους τρεις εκτοπισμένους μουσικούς του βιβλίου – τους Πέτρο Χριστοδούλου (Χατζηβύρα), Δημήτρη Κατσαρή (Πιτρακκή) και Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη – τα γεγονότα του 1974 αποτελούν ξεκάθαρα ένα όριο μεταξύ της ζωής «πριν» και της ζωής «μετά». Χωρίς καν να χρειάζονται συγκεκριμένη ερώτηση από μέρους μου (βλ. και Εισαγωγή, «Τρίτος»), οι ίδιοι αφηγούνται στις συνεντεύξεις τους το πώς η χρονιά εκείνη άφησε το στίγμα της όχι μόνο στη ζωή τους συνολικά, αλλά και, πιο συγκεκριμένα, στη μουσική τους πορεία.

Οι βιολάρηδες αυτοί θυμούνται όργανα που χάθηκαν στον πόλεμο, αλλά και άλλα που αγοράστηκαν στην προσφυγιά. «Εν το ᾽πιασα τζ᾽ έφηκα το τζειαμαί τζαι... ᾽χάθηκεν», θυμάται ο Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής) για το βιολί που άφησε στο χωριό του όταν έγινε η εισβολή. Είχε φροντίσει στο μεταξύ να το κρύψει, νομίζοντας, όπως και πολλοί άλλοι τότε, ότι η φυγή από το χωριό του θα ήταν προσωρινή κι ότι σύντομα θα επέστρεφε στο σπίτι και το βιολί του. «Είμαι τζ᾽ εγώ θκιολάρης, αλλά εν έφερα [το βιολίν]», είπε ο Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης σε μουσικό που άκουγε να παίζει βιολί στο χωριό όπου βρέθηκε πρόσφυγας το καλοκαίρι του 1974. Ευτυχώς για τον Σπύρου, ο συγκεκριμένος μουσικός διέθετε δύο βιο-

λιά κι έτσι δέχτηκε να πουλήσει στον εκτοπισμένο βιολάρη το ένα για να ζήσει.

Στην αφήγησή του, ο Σπύρου αναπολεί επίσης το πόσο έκλαψε όταν κέρδισε χρήματα παίζοντας για πρώτη φορά σε γάμο στην προσφυγιά, αφού φεύγοντας από το χωριό του είχε χάσει «το παν». Η μουσική, και η βκιολαριτξή πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζεται ως μια διέξοδος στην προσπάθεια να ξαναστήσουν οι πρόσφυγες μουσικοί τη ζωή τους στον νέο τους τόπο. «Είναι μια δουλειά της παροιμίας», λέει ο Σπύρου για τη βκιολαριτξή. «Μάθε τέγνην τξαι κρέμμασ' την εις το παλλούτξιν» (μάθε τέχνη κι άσ' τηνε). Η τέχνη αυτή τον έσωσε μετά το 1974, όταν βρέθηκε με την οικογένειά του σ' ένα ξένο χωριό να ψάχνει δουλειά.

«Εφύγαμεν από τους τόπους μας με το παντελόνιν που ᾽φορούσαμεν τξαι με μιαν οικογένειαν, τρία παιδιά, χωρίς λεφτά», θυμάται και ο Πέτρος Χριστοδούλου (Χατξηβύρας), μόνο για να προσθέσει: «η μουσική με έσωσεν».

Ακόμα, όμως, και για μουσικούς που δεν έγιναν πρόσφυγες εξαιτίας των γεγονότων του 1974, η χρονιά εκείνη στάθηκε σημαντική στην εξέλιξη της ζωής και της μουσικής τους πορείας. Με τον υποχρεωτικό διαχωρισμό Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων συνεπεία της εισβολής, η διάδραση και αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικών από τις δύο κοινότητες διακόπτηκε απότομα. Ο Αξίζ Καχραμάν, που παίζει νταούλι, ήθελε διακαώς να μάθει βιολί. Βρήκε δάσκαλο, έναν Ελληνοκύπριο βιολάρη από γειτονικό χωριό, όμως η ευκαιρία να μάθει από εκείνον χάθηκε οριστικά το καλοκαίρι του 1974, μαζί με όλα τ' άλλα. «Εχάσαμεν τα ούλα», λέει συμπερασματικά ο Καχραμάν, φέρνοντας στη μνήμη του τη χρονιά εκείνη και το τέλος της ζωής του όπως τη γνώριζε μέχρι τότε.



ΕΙΚΟΝΑ 15*: Ο Ανδρέας Μοδίτης στο σπίτι του στη Λεμεσό.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 24 Σεπτεμβρίου 2015.

Ανδρέας Μοδίτης

Εγεννήθηκα στο Όμοδος[1] το 1949. Εμεγάλωσα σε οικογένειαν μουσικών. Για να σου δώσω να καταλάβεις, ετξοιμούμουν τξειαμαί πά᾽ στην καρκολούαν[2] τξ᾽ εκρέμμουντον που πάνω μου τα φκιολιά, τα λαούτα. Δηλαδή άννοια τα μμάθκια μου το πρωίν τξ᾽ εθώρουν τξείνα τα πράματα. Μέχρι τα είκοσι μου ήμουν στ᾽ Όμοδος. Στα δεκαεφτά μου εφοίτησα στο ωδείον, στην Λουλλούν Συμεωνίδου,[3] στην Λευκωσίαν, το Εθνικόν Ωδείον, διότι έκαμα τξαι κλασσικήν μουσικήν, επέρασα αρκετά.

Ο πατέρας μου, ο παππούς μου, ο προπάππος μου [ήταν μουσικοί]... Φυσικά υπήρχεν τξαι που τξειαμαί τξαι τξει [ενν. πιο πίσω, άλλοι μουσικοί στην οικογένεια], αλλά εν ιξέρω. Η θεία μου έπαιξεν βιολίν, η αδερφή του πατέρα μου. Ο θείος μου έπαιξεν φκιολίν. Δηλαδή ούλλοι... τξ᾽ όι φκιολίν [μόνον], τξαι λαούτα, αλλάσσουν [sic] τα. Είχαν τξαι τ᾽ αμπέλια τους

1. Όμοδος: κρασοχώρι της ορεινής Λεμεσού. «Μοδίτης» είναι αυτός που κατάγεται από το Όμοδος, εξού και το επίθετο του συγκεκριμένου μουσικού.

2. Καρκολούα (υποκοριστικό της «καρκόλας»): το κρεβατάκι.

3. Η Λουλού Συμεωνίδου (1919–2014) ήταν η ιδρύτρια και για πολλά χρόνια διευθύντρια του Εθνικού Ωδείου Κύπρου. Στα Κυπριακά το όνομά της προφέρεται με δύο λάμβδα, εξού και «Λουλλού» στην αφήγηση του Μοδίτη.

τζ᾽ εκάμναν τζαι δουλειές των αμπελιών, αλλά Σάββατα, Κυριακές εκάμναν γάμους, ήταν η δουλειά τους, εκατάλαβες;

Ο Αριστείδης εν᾽ ο πατέρας μου, ο Ηλίας εν᾽ ο παππούς μου, ο Κώστας – «Ρεσπέρην» τον ελέασιν – αδερφός του παππού μου. Ως τζειαμαί, που τζειαμαί τζαι τζει [εν αθθυμούμαι]... Ε, πάω τρεις οικογένειες [ενν. γενιές] πίσω.

[Όταν ήμουν] έξι-εφτά [χρονών], ο τζύρης μου – επειδή τα φκιολιά που είσεν ήταν ακριβά πράματα τζαι τα λαούτα που ᾽σεν τζειαμαί – άμα είδεν ότι άρκεψα τζ᾽ εμεαλύνισκα τζ᾽ εκατέβαζα εγώ κάτω το λαούτον τζ᾽ εμάχουμουν, λαλεί της μάνας μου, «Έννα τα κατεβάσω να τα φυλάξω μες τ᾽ αρμάριν, διότι ο μιτσής έννα μας τα σπάσει...» Έσε υπόψην σου ότι ο τζύρης μου επούλησεν τζ᾽ έναν βιολίν Στρατιβάρι [sic]. Έτσι εγίνην, εκλειώσαν τα μες τ᾽ αρμάριν. Εγιώ εσκόλαζα που το δημοτικόν, αφού είχα ᾽ο σκουλούτζιν, ήθελα να... Τι κάμνω εγώ τωρά; Επήα τζ᾽ εξήλωσα το αρμάριν της μάνας μου. Η τζεφαλαρκά τ᾽ αρμαρκού[4] ξέρεις ίνταμπο᾽ ᾽νι; Η τζεφαλαρκά εν᾽ τζείνον που ᾽ν᾽ που πάνω [που τ᾽ αρμάριν] τζ᾽ ήταν έναν κομμάτιν έτσι τζ᾽ έμοιαζεν όπως το κιολούιν έτσι τζ᾽ έρκετουν στροντζυλόν τζ᾽ είσεν τζαι νουρούιν[5]... Έπιασα τζαι χορδές που μες την κάσαν του φκιολιού[6] του γέρου τζαι έβαλα έτσι πάνω τζειαμαί τζ᾽ έπια τζ᾽ έναν κομμάτιν κρεμμαστάριν[7] ξύλενον τζ᾽ ετιρίνιζα[8] έτσι λλίον... Ε, ο γέρος εθώρεν με, εκατάλαβεν ότι έσει σκουλούτζιν τούτος ο άθρωπος, ξέρω ᾽γιώ, αλλά τα όργανα εν᾽ κλειστά.

Μιαν ημέραν, εσκόλασα που το σκολείον τζ᾽ έσπασα την

4. Η τζεφαλαρκά τ᾽ αρμαρκού: το κεφαλάρι της ντουλάπας.

5. Νουρούιν (υποκοριστικό του «νούρου»): η ουρίτσα.

6. Η κάσα του φκιολιού: η θήκη του βιολιού.

7. Κρεμμαστάριν: κρεμάστρα.

8. Τιρινίζω (ηχομιμητικό ρήμα): παίζω άτσαλα, με τρόπο που ακούγεται σαν «τίρι-τίρι».

κλειωνιάν[9] τ᾽ αρμαρκού. Ήταν εις τ᾽ αμπέλια οι γέροι, έξω, εκάμναν ζευκάρκα,[10] πράματα, ε, έφκαλα το φκιολίν. Κατά διαβολικήν σύμπτωσην ο γέρος επήρεν τα σταφύλια πάνω στ᾽ αυτοκίνητον να ξηφορτώσει· ήρτεν πόσσω να βάλει νερόν, να πάρει της μάνας μου. Εν τζ᾽ ήξερα ᾽γιώ ότ᾽ έννα γινεί έτσι υπόθεση, τζαι τι έπαιζα νομίζεις; Έπαιζα «Τα κλεφτόπουλλα». «Μάνα μου τα κλεφτόπουλλα», το πρώτον πράμαν που [έπαιξα]... Άκουσα τες παθκιές τους γαάρους[11] εγιώ που ᾽ρκουντον, τα πέταλλα τους, εκατάλαβα το. «Έννα τες φάμεν τωρά», λαλώ, «να κρύψωμεν».[12] Αννοίει ο γέρος, μπαίννει μέσα, εκράουν το φκιολίν εγιώ. «Ξαναπαίξε μου, ρε, το κομμάτιν τζείνον, ίνταμπο᾽ ᾽νι», εν μου εθύμωσεν. Ε, λαλώ του, «Εν᾽ "Τα κλεφτόπουλλα" τζ᾽ αρέσκει μου, "Μάνα μου τα κλεφτόπουλλα"». «Ξαναπαίξε μου το, ρε», λαλεί μου. Έπαιξα του το, τζαι που τότε επιάσαμεν διαταγήν να μεν κλειώννει τ᾽ αρμάριν, να πιάννω τα όργανα να παίζω. Έτσι εξεκίνησεν [η] ιστορία μου.

Στα δέκα μου προς τα έντεκα έκαμα τον πρώτον γάμον... Τον πρώτον γάμον στο Βουνίν. Έκλεισεν ο γέρος [ενν. ο πατέρας του] θκυο γάμους, Μαντριά τζαι Βουνίν. Ήρτεν, «Ρε, να πας εις το Βουνίν, διότι έννα πάω στα Μαντριά εγιώ με τον παππούν σου». «Ε, ίνταλης;»[13] «Εν τζ᾽ ο μακαρίτης ο γέρος ο Γιαννής που την Βάσαν ο λαουτάρης», λαλεί μου, «τζαι να πάτε».[14]

Εκααλλίτζεψα τζ᾽ εώ τον γάαρον[15] που τ᾽ Όμοδος, έβαλα

9. Κλει[δ]ωνιά: η κλειδαριά.

10. Κάμνω ζευκάριν: δουλεύω με ζώα που έχουν ζευχθεί σε ζυγό.

11. Οι παθκιές τους γαάρους: οι πατημασιές των γαϊδάρων.

12. Κρύφω (αμετάβατο): κάνω ησυχία, σωπαίνω. Το αντίστοιχο του «κρύβω» (μεταβατικό) στα Κυπριακά είναι το «χώννω».

13. Ίνταλης ή ίνταλος: έντα λο[γ]ής, δηλαδή πώς.

14. Το Βουνί, τα Μαντριά (ή Μανδριά) και η Βάσα είναι χωριά της ορεινής Λεμεσού, όπως και το Όμοδος, το χωριό του Μοδίτη.

15. Γάαρος, γάρος, γάδαρος: το γαϊδούρι.

το φκιολίν μου μες το [δ]ισάτσιν[16] μου, ο μακαρίτης ο Γιαννής που την Βάσαν, εβρέθημαν εις το Βουνίν, τζειαχαμαί. Ε, εντάξει, φαντάστου τωρά πρώτην φοράν να παίζεις σε κόσμον, εκατάλαβες; Τζαι πά' στην τάβλαν[17] μάλιστα. Έτσι ψηλά τζει πάνω τζει τζαι... νναι, νναι. Αθθυμούμαι τον μακαρίτην τον Γιαννήν συγκεκριμένα, λαλεί μου, «Ρε, πόλκαν ίσιαν[18] παίζεις;» Φυσικά ήτουν στο φτιν μου τούτα τα πράματα, «ή καμιάν ρούμπαν», λαλεί μου, «κανέναν βαλς, πρέπει να τα παίζεις τούτα τα πράματα, εν τζ' εν' καρτζιλαμάς τζαι συρτόν μόνον. Εννά 'ρτει να σου πει [ο χορευτής] "θέλω τζαι ρούμπαν, θέλω τζαι φοξ"» – φοξ το ελαλούσαν, νναι. Ε, λαλώ του, «Ρε μάστρε, εντάξει, εν τζ' είμαι τζαι... Εντάξει, παίζω». Μια χαρά, όμως. Εκουρντίσαμεν [sic] τα τζειαχαμαί, εβάλαν μας τζαι το πιάτον μας,[19] αρκέψαμεν τζειαμαί, επλουμίζαν μας, ε, πιον επήρα αέραν εγιώ, έωκα τους τουμάνιν[20] ύστερα. Δεκάμιση-έντεκα [χρονών], τζειαμαί. [Τζ' έκαμα] τον γάμον ούλον [sic], νναι. Ούλλην την κατάστασην του γάμου.

Κατά την διάρκειαν της νύχτας, ο γέρος ο Γιαννής [ο λαουτάρης] ετζοιμάτουν, ενύσταζεν. Έτσι όπως έπαιζεν ετζοι-

16. Δισάτσιν: δισάκι· διπλός σάκος που εφαρμοζόταν πάνω στο σαμάρι του γαϊδουριού ή του αλόγου.

17. Τάβλα: αυτοσχέδια σκηνή καμωμένη από ξύλα, πάνω στην οποία κάθονταν οι μουσικοί· είδος πίστας.

18. Ο χαρακτηρισμός «ίσια» δίνεται συνήθως σε κομμάτι μουσικής που έχει αρκετές μακρόσυρτες νότες («ίσον»)· π.χ. «Φωνή Ίσια Παφίτισσα». Παρόλ' αυτά, η συγκεκριμένη πόλκα, την οποία ηχογράφησα το 2006 από τον Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνό, δεν φαίνεται να έχει αυτό το χαρακτηριστικό. Βλ. σχετικό απόσπασμα με τον Πολωνό στο βιολί, στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης*· διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.thecypriotfiddler.com.

19. Εδώ ο Μοδίτης αναφέρεται στο πιάτο που έβαζαν για το «πλούμισμα» των βιολάρηδων, δηλαδή για την πληρωμή τους. Βλ. «Πληρωμή».

20. Έ[δ]ωκα τους τουμάνιν: κυριολεκτικά, «τους έδωσα αέρα»· ο Μοδίτης εδώ εννοεί ότι έπαιζε συνέχεια χωρίς σταματημό, με άνεση.

μάτουν, εβάωννεν τξαι τα μμάθκια του,[21] αθθυμούμαι το σαν τωρά, αλλά το σέριν του εμάξετουν.[22] Οπότε αναγκάζουμουν εγιώ τξ᾽ εφάκκουν[23] έτσι πά᾽ στον νούρον του λαούτου,[24] έκαμνα έτσι [δείχνει πώς]. «Α! Μάστρε-Γιαννή!» Ντάξει. Εν᾽ χαραχτηριστικόν τούτον.

Εχτός τους κυπριακούς [χορούς] [ο φκιολάρης] έπρεπεν να παίζει τξ᾽ άλλα πράματα. Βαλς, ρούμπαν, φοξ, ίνταμπου ᾽χαμεν άλλον, εν τ᾽ αθθυμούμαι, πρέπει να παίζει τξαι ποτούτα. Δηλαδή, στον γάμον φκιολίν τξαι λαούτον, θκυο πράματα ένι, πρέπει να τα παίζεις ούλα, εκατάλαβες; Τξ᾽ εμάς τξειπάνω [ενν. στις περιοχές κοντά στο χωριό του], αθθυμούμαι χαραχτηριστικά οι γεναίτξες, μετά τον πρώτον, δεύτερον, τρίτον γυναικείον,[25] ήταν η «Νεραντζούλλα» [sic] εμάς, «Κάτω στον γιαλόν», πρώτον, δεύτερον, τρίτον, [μετά] έπρεπεν να παιχτεί η «Νεραντζούλλα», συρτός τωρά. Έτσ᾽ ήταν τξειπάνω τξει εμάς.

Ε, το μόνον, εκρατούσαν σειράν τα ζευκάρκα. Αν ήταν αρσινιτξοί [sic] τξ᾽ ηθέλαν τους καρτξιλαμάες τους τξαι τα αυτά, α, πά᾽ σ᾽ τξείν᾽ την φάσην είξεν φορές που ᾽γένουντον παρεξηγήσεις. «Μα ᾽ν᾽ η σειρά μας εμάς, ρε κουμπάρε Αρεστή,[26] ίνταλης, επετάχτης τξ᾽ έπιας τους άλλους;» Τξειαμαί εγίνε-

21. Εβάωννεν τξαι τα μμάθκια του: έκλεινε και τα μάτια του.

22. Εμάξετουν: μάχονταν· εδώ, με την έννοια του συνέχιζε να παίζει.

23. Εφάκκουν: χτυπούσα.

24. Πά᾽ στον νούρον του λαούτου: πάνω στο μάνικο του λαούτου (νούρος: ουρά).

25. Εδώ εννοεί μετά τον πρώτο, δεύτερο και τρίτο γυναικείο καρτξιλαμά.

26. Ο Μοδίτης εδώ αναφέρεται στον πατέρα του, επίσης βιολάρη Αριστείδη Ηλία, ευρύτερα γνωστό ως «Αρεστή». Ο Ηλία, που είχε γεννηθεί το 1912, ηχογραφήθηκε τον Νοέμβριο του 1981 στο Όμοδος από το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα. Στο λαούτο τον συνόδευε ο Μοδίτης, που στους δίσκους αναφέρεται ως «Αντρέας Αριστείδη». Βλ. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, ψηφιακός δίσκος 3.

τουν τξαι λλίος παδαμάς[27] τξειαχαμαί, έτσι, πά᾽ στην σειράν των ζευκαρκών, διότι εκαρτερούσαν να τελειώσουν το ζευκάριν πρώτα τους χορούς του ούλους τξαι να πει του φκιολάρη «Μάντρισ᾽ μας». Ξέρεις τι σημαίνει «Μάντρισ᾽ μας»; Να παίξει την «Μάντραν». Η «Μάντρα» εν᾽ το φίνιξ[28] των χορών ούλων, άμα έλεεν «το μάντρισμαν» ετέλειωννεν, να πιάει το άλλον ζευκάριν την σειράν. Ε, τξειαμαί μπορεί να ᾽γίνετουν καμιά [παρεξήγηση].

[Για να σε κλείσουν στον γάμον] έρκετουν ο τξύρης της νύφφης ή του γαμπρού με το μαντίλιν τξαι κανίδδιν[29] τξ᾽ έβαλλεν σου τξ᾽ έναν λαμπάιν[30] μέσα, έτσι διπλωτόν [δείχνει πώς, φέρνοντας το ένα του χέρι πάνω στο άλλο], τξ᾽ εκάλιεν σε στον γάμον, να ᾽ρτεις να παίξεις, τξ᾽ εσυφφώνας τξαι πόσα ᾽ννα σου ᾽ώσει, εν τξ᾽ επήαιννες [χωρίς συμφωνία]... «Θέλω θκυο λίρες, θέλω τρεις, έννα βάλει [τξαι πιάτον]», έτσι. Νναι. Εκάλιεν σε όμως.

Η συφφωνία ήταν στάνταρ. Πριν να σου ᾽ώκει το κανίδδιν αρώταν σε: «Ρε, εννά ᾽ρτεις να παίξεις; Έννα παντρέψω την κόρην μου. Πόσα θέλεις, θκυο λίρες, τρεις;» Άνσ᾽ τα πιάτα, τα πιάτα εν τξ᾽ εν᾽ σίουρα.[31] Μπορ᾽ ᾽α το βάλεις τξαι να πιάεις θκυο σελίνια, τρία, ενώ ας εν᾽ τξαι έναν πεντόλιρον, τρεις λίρες, είδες τες [ενν. αν έκανες συμφωνία]. Νναι. Κλείουν συφφωνίαν.

[Όταν επλουμίζαν], μάλιστα, να σου πω τξαι παράδειγμαν ότι εγώ εθκιάλεα τες πακκίρες[32] τες τξινούρκες. Είδεν

27. Παδαμάς: κυριολεκτικά, η διασκέδαση, η ευχάριστη ατμόσφαιρα· μεταφορικά (όπως το χρησιμοποιεί εδώ ο Μοδίτης), η φασαρία.

28. Φίνιξ (Αγγλικά: finish): το τέλειωμα, το τελευταίο κομμάτι.

29. Κανίδδιν: δώρο.

30. Λαμπά[δ]ιν: λαμπάδα, κερί.

31. Πιάτα: βλ. και πιο πάνω· το πιάτο στο οποίο τοποθετούνταν το φιλοδώρημα των μουσικών.

32. Πακκίρα (μπακκίρα): γρόσι αξίας 40 παράδων. Ο παράς υπήρξε νόμισμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

κάτι που εφκαίνναν όπως τα σεντ τωρά,[33] τζινούρκα, έτσι τζ᾽ εγυαλλίζαν, αρέσκαν μου τζείνες τζ᾽ εσύναα τες.[34]

Αμά ᾽θελεν κανένας να κάμει τον μάγκαν, έφκαλλεν το πεντοσέλινον το πρωτινόν τζ᾽ εφτυμμάκωννεν,[35] τζ᾽ έρκετουν τζ᾽ εφάκκαν σου την[36] έτσι πά᾽ στο [μέτωπον], τάχατε, α!, να δειχτεί· ε, τζείνον υπήρχεν. Ή έναν τσιφτέν,[37] να πούμεν, εφτυμμάκωννεν τζαι εφάκκαν σου το πά᾽ στο μέτωπον, ήταν χαραχτηριστικόν τούτον. Ίντα, τζ᾽ εμέναν εβάλλαν μου πάνω στο μέτωπον μου. Εφτυμμάκωννεν τζ᾽ εκόλλαν σου το.

[Οι τούρτζικοι οι γάμοι] εν᾽ κάτι διαφορετικόν που τον γάμον τον γρισκιάνικον [sic] φυσικά.[38] Στους χορούς εχορεύκαν τα τζαι τούτοι τα κομμάθκια τα δικά μας, συρτούς, ζεϊπέκκια, καρτζιλαμάες, όμως ήθελεν ο Τούρκατσος τζαι το οριενττάλ [sic] του, παίζεις του τζαι τον αραπιέν του, νναι.

Ε, τώρα, για την χανούμισσαν με την δικήν μας [ενν. νύφη Χριστιανή], εν᾽ διαφορετικά τα πράματα. Είχαν την χωσμένην[39] μες τα σεντόνια, θθυμούμαι, ούτ᾽ εμπορούσεν να πάει αρσενικός κοντά. Εν επήαιννεν [μουσικός] την ώραν που ᾽κά-

33. Σεντ: η υποδιαίρεση του ευρώ στην Κύπρο, το αντίστοιχο των λεπτών στην Ελλάδα. Πριν από την εισαγωγή του ευρώ, τα σεντ ήταν η υποδιαίρεση της κυπριακής λίρας.

34. Εσύναα τες: τις μάζευα.

35. Εφτυμμάκωννεν: έβαζε σάλιο (φτύμμαν).

36. Εφάκκαν σου την: σου τη χτυπούσε.

37. Τσιφτές: κέρμα δύο σελινιών, το διπλοσέλινο (τσιφτέ: διπλό).

38. Εδώ ο Μοδίτης αναφέρεται – όπως δήλωσε σε άλλο σημείο της συνέντευξης, που δεν περιλαμβάνεται εδώ – συγκεκριμένα στο τουρκοκυπριακό χωριό Άγιος Νικόλαος, στο οποίο είχε παρευρεθεί επανειλημμένα ως καλεσμένος σε τουρκοκυπριακούς γάμους. Παρά το ότι ο Άγιος Νικόλαος ανήκει διοικητικά στην επαρχία Πάφου και το Όμοδος, χωριό του Μοδίτη, στην επαρχία Λεμεσού, τα δύο χωριά απέχουν μεταξύ τους μόλις εφτά χιλιόμετρα. Σε γάμους στον Άγιο Νικόλαο ενίοτε έπαιζε βιολί ο πατέρας του Μοδίτη, Αριστείδης Ηλία (Αρεστής).

39. Χωσμένη: κρυμμένη.

μναν το άλλαμαν της,[40] δεν επιτρέπετουν. Μετά, την νύχταν, όμως, εξηδδεπάζετουν,[41] εν τζ᾽ εμείνισκεν [ενν. καλυμμένη], ήταν κανονικά τζειαχαμαί τζ᾽ ο γαμπρός τζ᾽ οι Τουρκούες. Εν᾽ την ώραν που την αλλάσσαν που την εχώννασιν.[42]

Ήταν ο μακαρίτης ο Αυντημιώτης [που έπαιζεν] ζορνέν, τζ᾽ ένας άλλος που την Αυτήμουν [sic][43] με ποτζείν᾽ την ττουμπελέκκαν, τζείν᾽ την μεάλην [ενν. νταούλι]. [Τζαι] φκιολίν τζαι λαούτον. Επαίζαν μαζίν ούλα. Εκάμναν ακολουθίαν τζαι πά᾽ στους χορούς. Τζ᾽ ο ζορνετζής, άμα λαλούμεν «Αυντημιώτης ζορνετζής», μιλώ σου παλλικάριν ζορνετζήν, ζορνετζής με τα ούλα του, έπαιζεν τα ούλα τζαι ο τταμπουλτζής[44] εχτύπαν τα κομμάθκια ούλα.

Οι Μοδίτες,[45] οι χορευτές, τζ᾽ είχαμεν καλούς χορευτές, εχορεύκαν με παραγγελίες. Επήαιννεν τζειαμαί στον Αρεστήν – αφού αθθυμούμαι τους εγώ τωρά: «Πιάε έναν ζεϊπεκκούιν Αϊβαλλίν». Εν᾽ το κομμάτιν [του]. Ο μακαρίτης ο Μιλτιάδης τωρά, λαλώ [κάποιος χορευτής από το χωριό του]. Ο μακαρίτης ο Κωστής, το «Κοφτόν» [ενν. το ζεϊμπέκικο]. Αν του παίξεις το «Αϊβαλλίν», όι. Τζείνον εν᾽ το πράμαν. Τωρά, εχόρευκεν

40. Το άλλαμαν της νύφφης: η διαδικασία κατά την οποία η νύφη «αλλάσσει» ρούχα και βάζει το νυφικό της, αλλά και – κυρίως – η τελετουργία που ακολουθεί, κατά την οποία οι βιολάρηδες παίζουν μουσική προκειμένου οι γονείς και οι κοντινοί συγγενείς να δώσουν την ευχή τους. Βλ. «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

41. Εξηδδεπάζετουν: ξεσκεπαζόταν.

42. Για τις γυναίκες στους τουρκοκυπριακούς γάμους, βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα»· βλ. επίσης την αφήγηση των Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν.

43. Αυδήμου (επίσης, στη διάλεκτο, Αυτήμου ή Αυντήμου): χωριό της επαρχίας Λεμεσού, που μέχρι το 1974 κατοικούνταν από Τουρκοκύπριους. «Αυντημιώτης» θα πει «άντρας από την Αυδήμου».

44. Τταμπουλτζής: ο νταουλιέρης. Βλ. και σχόλια στην Εισαγωγή, «Τρίτος», υποσ. 125, για τη χρήση της συγκεκριμένης λέξης.

45. Μοδίτες: οι κάτοικοι του Ομόδους.

το τξαι τξείνον, αλλά εφάκκαν του την[46] με το «Κοφτόν». Ε, ο τξύρης μου ήξερεν ότι ο Γιαννής χορεύκει τξείνον, ο Κωστής χορεύκει τξείνον. Α, πριν τον καρτζιλαμάν [κάποιος ελάλεν], «Ε, Αρεστή, κάμε μας έναν καρτζιλαμάν αννοιχτόν». Τι σημαίνει «αννοιχτόν»; Όι πο᾽ τξείνον τον δητόν,[47] τον φοητσιάρικον,[48] αννοιχτόν, δηλαδή να ᾽σει πλάτσαν, διότι βοηθά τξαι τον χορευτήν, «αννοιχτόν», λαλεί. Να παίζει το δοξάριν σου, δηλαδή να φακκά του χορευτή. Τξ᾽ εθέλαν το πάντα εμάς. «Ένναν καρτζιλαμάν αννοιχτόν», λαλεί, τξ᾽ εννόαν τούντο πράμαν, νναι.

Για να ᾽ν᾽ καλός [ο φκιολάρης], διότι, πρόσεξε να δεις, αμά ᾽σαι χορευτής, θέλεις τξαι φκιολάρην καλόν. Άμαν είσαι καλός, «γλυκοπάτης», λαλούν τότε, «Εν᾽ γλυκοπάτης φκιολάρης», λαλεί. Τι σημαίνει «γλυκοπάτης» τωρά; «Γλυκοδάχτυλος», λαλεί, εν᾽ γλυτξιά η μελωδία του, έννεν [κάνει μια γκριμάτσα που δείχνει «έτσι κι έτσι», κάτι που δεν είναι καλό]... Εκατάλαβες; Νναι. Οπότε, οι χορευταράες ηθέλαν τξαι φκιολάρην καλόν. Αν λόγου χάριν – τωρά, λέω σου έναν παράδειγμαν – ο μακαρίτης ο Μιλτιάδης που ήταν χορευταράς, έβαλλες του έναν τσίπτην[49] τξειαχαμαί, εν θα φκει να χορέψει τξαι να τον τραβήσεις, εκατάλαβες; Ε, σημαίνει ότι ο καλός ο φκιολάρης εν᾽ τξείνος που μπορεί να κουμαντάρει τξαι τους χορευτές τους καλούς.

Ο χορευτής ο γιαβάσης[50] ξέρεις ποιος ένι; «Γιαβάσης» λαλεί. Εν᾽ τούρτξιτξη λέξη. «Γιαβάσικα» λαλεί. Ή «Ε, μάστρε-Α-

46. Εφάκκαν του την: του τη χτυπούσε· εδώ εννοεί ότι έδειχνε τη μαστοριά του.

47. Δητόν: δεμένο.

48. Φοητσιάρικον: φοβισμένο.

49. Τσίπτης: τσίπτης, φτηνιάρης· εδώ, με την έννοια του μη ικανού.

50. Γιαβάσης: ο αργός· «ο χορευτής ο γιαβάσης» είναι αυτός που χορεύει αργά, που δεν βιάζει τις κινήσεις του.

ρεστή, παίξε μας έναν συρτόν γιαβάσικα», λαλεί, βαρετά.[51] Ε, τωρά, άμ᾽ ακούσεις «Συρτόν πολίτικον» ή «Καρτζιλαμάν» που παίζουν τζαι χορεύκουν [τραγουδά την αρχή του καρτζιλαμά πολύ γρήγορα], εν᾽ τζείνον το πράμαν, ρε κουμπάρε; Α; Οπότε, στον χορόν τον γιαβάσην φαίνεται τζ᾽ η αξία του χορευτή. Τζειαμαί δείγνεις την τέγνην σου τζ᾽ εσού ο χορευτής, άμα ᾽ν᾽ γιαβάσικα. Τζαι τούτον το πράμαν εκατάφερα το εγώ μες τα συγκροτήματα.

Οι διδασκαλίες [των χορών] που τους κάμνουν αλλοιώνουν τα πράματα, εκατάλαβες; Ή παίζουν τζείνα τα γλήορα, τα βουρητά,[52] εκατόν μίλια την ώραν, που το νεκατσιώ[53] πολλά τζείνον το πράμαν εγιώ...

Την μόνην [γεναίκαν] που αθθυμούμαι μες στην Λεμεσόν [να παίζει φκιολίν] εν᾽ την μακαρίτισσαν την Λελλούν· την μόνην, εν ιξέρω καμιάν [άλλην]. [Πρέπει να] ᾽ν᾽ Λεμεσιανή. Επέθανεν πριν καμιάν δεκαρκάν χρόνια, ήταν καλή. Τυφλή. Η μακαρίτισσα η Λελλού.[54] [Εν την επαρεξηγούσαν] καθόλου, καθόλου. Μάλλον εχτιμούσαν την τζαι παραπάνω. Όπως τζαι τον γέρον τον Φειδίαν τον τυφλόν. Επειδή εν᾽ τυφλοί, τζ᾽ ο ένας τζ᾽ ο άλλος, είσεν παραπάνω εχτίμησην.

Ε, την εποχήν τζείνην υπήρχεν σεβασμός σε όλα. Εσέβουντον τζαι τον παπάν, εσέβουντον τζαι τον δάσκαλον, εσέβετουν τζαι τον φκιολάρην, εσέβετουν τζαι τον άλλον. Τωρά αυτόν δεν υπάρχει. Εγώ αθθυμούμαι, εκαθούμαστιν μες τον καφενέν τζ᾽ έμπαιννεν ο παπάς τζ᾽ εσηκωννούμαστιν ούλλοι πάνω, να δώσουμεν του παπά ή του δασκάλου [την καρέκλαν]. Αυτός ο σεβασμός υπήρχεν τότε, δηλαδή μιλώ σου

51. Βαρετά: βαριά.

52. Βουρητά: τρεχάτα.

53. Νεκατσιώ: απδιάζω.

54. Τη Λελλού (Λέλλα Λουλλουπή) αναφέρουν επίσης στις αφηγήσεις τους ο Βυρωνής Γεωργίου και ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης.

τωρά πριν πενηνταπέντε χρόνια περίπου, αθθυμούμαι ᾽γώ. Ε, σήμμερα δεν υπάρχει αυτόν το πράμαν. Αλλά εσέβουντον τον φκιολάρην, αφού εξού τξαι να φάει πρώτος ο φκιολάρης [ενν. στη διασκέδαση του γάμου].

Τξείν᾽ την εποχήν πεθυμώ την πολλά, πολλά την πεθυμώ. Ήσυχα πράματα, ωραία... Τωρά πας στον γάμον με τξείνα τα μεγάφωνα τξαι φκαίννουν τα φκια σου[55] που την μιαν πάνταν[56] που την άλλην· ήταν ήσυχα τότε. Τξ᾽ ο κόσμος εκράτεν ησυχίαν. Δηλαδή άκουες το φκιολίν τξαι το λαούτον, εν τξ᾽ είχαμεν αμπλιφάιαρ[57] τξαι μικροφωνικές. Παρόλον που ᾽ταν γεμάτος ο καφενές γεναίτξες που ᾽ρταν εις τον αντίγαμον να χορέψουν, εκρύφαν,[58] ήταν μια ησυχία τξ᾽ απολάμβαννες το φκιολίν τξαι το λαούτον· νναι, έτσι ήταν. Μπορ᾽ ᾽α ᾽σεν τξαι εκατόν, εκατόν-πεήντα γεναίτξες να κάθουνται τξειαμαί, αλλά εκρύφαν τξειαχαμαί τξαι ακούουντον τα [όργανα].

ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΟΔΙΤΗΣ

Όμοδος, 1949

55. Φκαίννουν τα φκια σου: ξεκουφαίνεσαι (το φτιν/τα φκια: αυτί/αυτιά).
56. Πάντα: πλευρά, μεριά.
57. Αμπλιφάιαρ: amplifier, ενισχυτής ήχου.
58. Εκρύφαν: σώπαιναν, έκαναν ησυχία· βλ. υποσ. 12 πιο πάνω.

ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ
Τι πεθυμάς από τη ζωή που είχες ως βιολάρης;

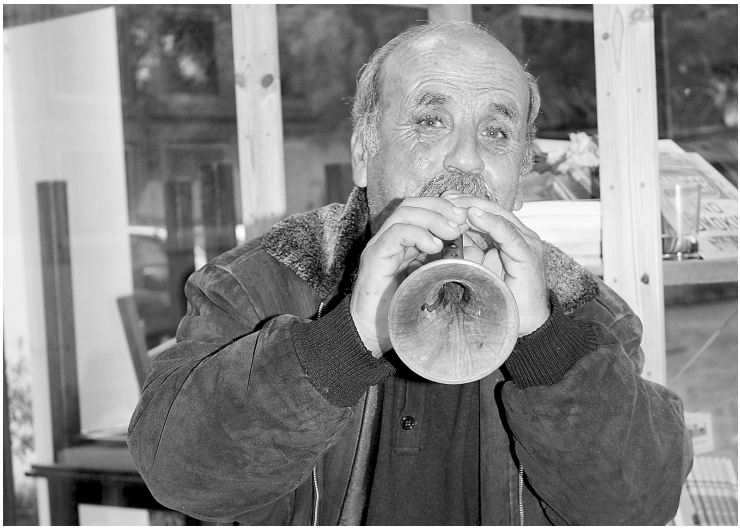
Όσο τα χρόνια περνούν και οι βιολάρηδες σκέφτονται το πώς πέρασε η ζωή τους, τόσο περισσότερο ξεκινούν να νοσταλγούν αυτά που βίωσαν στο παρελθόν. Τους λείπει το γλέντι και η διασκέδαση, η εκτίμηση προς το πρόσωπό τους από το ακροατήριό τους. Τους λείπουν επίσης οι παλιοί γάμοι – αυτοί που ήταν «φιλήσυχοι», όπως τους χαρακτηρίζει ο Βυρωνής Γεωργίου, τότε που δεν υπήρχαν ακόμα μικροφωνικές και «άκουες το φκιολίν τξαι το λαούτον», όπως λέει ο Ανδρέας Μοδίτης. «Ήταν πράματα τα οποία επεράσαν που την ζωήν μου και ξεχνιούνται», αναφέρει ο Στέλιος Παπαδόπουλος, ο οποίος επιμένει να παίζει σε γάμους «όσον μπορεί τξαι ό,τι μπορεί», προκειμένου να έχει ακόμα την εμπειρία του ενεργού βιολάρη.

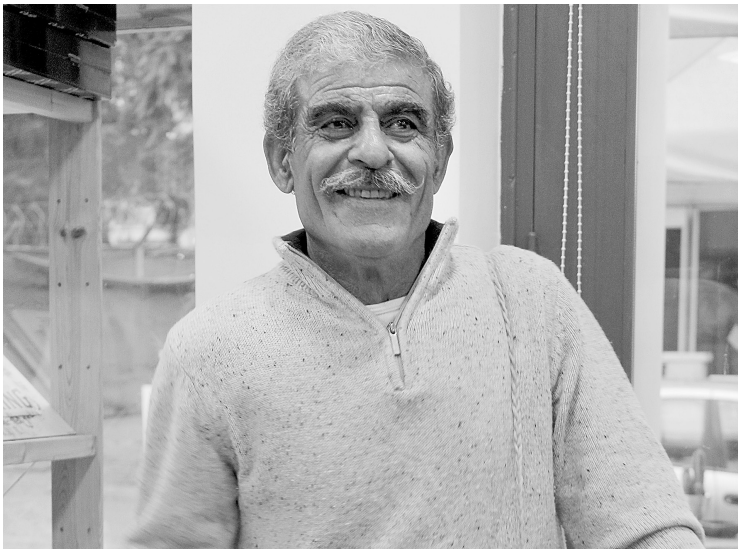
«Θθυμούμαι πολλά κομμάθκια που έπαιζα», αναπολεί ο Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης, που «μαραζώννει» επειδή «δεν τα παίζει τωρά». Πέραν του ρεπερτορίου και της εκτίμησης του κόσμου, ο Πέτρος Χριστοδούλου (Χατζηβύρας) αναγνωρίζει επίσης ότι το βιολί βοήθησε εκείνον και την οικογένειά του οικονομικά, όταν χρειάζονταν επιπλέον εισόδημα.

Το γλέντι και τη χαρά σε γάμους και θρησκευτικές γιορτές και πανηγύρια θυμούνται και οι Κεμάλ Ντεβετζί και Αζίζ Καχραμάν. Οι γάμοι και οι γιορτές προκύπτουν στην αφήγησή

τους ως μέρες πραγματικά ξεχωριστές που έσπαγαν τη ρουτίνα, ως κάτι διαφορετικό που όλοι περίμεναν. Αν και ενεργοί μουσικοί μέχρι σήμερα, συγκρίνοντας το παρόν με το παρελθόν, οι Ντεβετζί και Καχραμάν βρίσκουν ότι τώρα από τις διασκεδάσεις «έφυεν η χαρά».

Πιθανόν στις αφηγήσεις αυτές να μπορεί κανείς να διακρίνει μια διάθεση εκρομαντισμού του παλιού εις βάρος του νέου. Εντούτοις είναι ξεκάθαρο ότι όλοι οι βιολάρηδες θυμούνται το κομμάτι εκείνο της ζωής τους που σχετίζεται με τη μουσική με αγάπη και νοσταλγία και χωρίς να μετανιώνουν για το ότι επέλεξαν το επάγγελμα του μουσικού.





ΕΙΚΟΝΑ 16 *και* ΕΙΚΟΝΑ 17*: Ο Κεμάλ Ντεβετζί παίζει ζουρνά και ο Αζίζ Καχραμάν νταούλι στο Σπίτι της Συνεργασίας στη Λευκωσία.*

© Νικολέττα Δημητρίου, 8 Δεκεμβρίου 2014.

Κεμάλ Ντεβετξί και Αξίζ Καχραμάν

Κ:[1] Πρώτην τ' Αούστου 1948 εγεννήχηκα, ηπαρχίαν Αμμοχώστου, χωρκόν Γαληνόπορνην. Ετέλεψα το δημοτικόν στην Γαλλόπορναν.[2] Ε, ύστερα που την Γαλλόπορναν – αιτίας έδεν φτώδειες τξ' ήταν μακρά που την πόλην η Γαλλόπορνα – ο τξύρης μας εν εμπόρεσεν να μας πέψει τέχνην είτε σχολείον·[3] ε, εν έδεν την [οικονομικήν] γύναμην [sic][4] τότε. Τξαι μετά πο' το δημοτικόν που 'τελέψαμεν, εβοήθουν του τξυρού μου βοσκός, εις τες κουέλλες,[5] εις τα χωράφκια.

---

1. Λόγω του ότι στο συγκεκριμένο κεφάλαιο η αφήγηση εναλλάσσεται μεταξύ των δύο μουσικών, το όνομα αυτού που έχει κάθε φορά τον λόγο σημειώνεται, αντίστοιχα, με «Κ» (Κεμάλ) ή «Α» (Αξίζ). Όταν στην αρχή μιας παραγράφου δεν εμφανίζεται αρχικό, θα πει ότι συνεχίζει να μιλά ο ίδιος μουσικός.

2. Η Γαληνόπορνη (και Γαληνόπωρνη, δηλαδή «γαληνή πρωία») ή, για τους κατοίκους του χωριού, Γαλλόπορνα, είναι τουρκοκυπριακό χωριό στη χερσόνησο της Καρπασίας. Αν και αμιγώς τουρκοκυπριακό χωριό, προ του 1974 όλοι οι κάτοικοι ήταν ελληνόφωνοι.

3. Πρβλ. και την αφήγηση του Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη, σχετικά με παρόμοιο δίλημμα – τέχνη ή σχολείο – μπροστά στο οποίο βρέθηκε τελειώνοντας το δημοτικό. Ο πατέρας του Ντεβετξί δεν μπορούσε ούτε «τέχνην» να τον στείλει ούτε «σχολείον», εξού και έγινε βοσκός.

4. Γύναμη: η δύναμη. Όπως και πολλοί άλλοι Γαληνοπορνίτες, έτσι και ο Ντεβετξί στην ομιλία του συχνά αντικαθιστά το «δ» με «γ» ή, ενίοτε, με «β» (π.χ. «βάσκαλος», «ιβέα» κ.ο.κ.· βλ. πιο κάτω).

5. Κουέλλα (κάποτε, αναλόγως περιοχής, κουβέλλα ή κουδέλλα): το πρόβατο.

Επαντρεύτηκα στα 1971, έκαμα τέσσερα μωρά, επαντρευτήκασιν, αλλά εγιώ, πο᾽ τον τζαιρόν που ᾽τέλεψα το δημοτικόν, που τον τζαιρόν που ᾽μουν δεκατριών χρονών, ελυπούμουν που ᾽ν εβκιέβασα [sic· εννοεί που δεν πήγε σχολείο]. Έχελα η ζωή μου εμέναν πάντα να περνά μες τα πλάσματα. Μες τα πλάσματα που σου λαλώ, γηλαή,[6] έχελα να ᾽μουν, παραδείγματος χάριν, ένας παίχτης να παίζω μάππαν,[7] να με παρακλουχούσιν με τες σιλιάες[8] κόσμος. Έχελα να ᾽μουν ένας μουσικός, να με παρακλουχούσιν τα πλάσματα· έχελα να ᾽μουν μες τα πλάσματα.

Έμαχα το πιδκιαύλιν. Μετά που το πιδκιαύλιν, λαλώ, μιαν τζαι χέλω να ᾽μαι πάντα μες τα πλάσματα, αρέσκει μου να με παρακλουχά ο κόσμος – φυσικά, έτσι γουλειές άμαν κάμνεις, έσεις τζ᾽ εχτίμησην, κάμνεις τζαι φίλους – έμαχα τον ζορνέν. Λαλώ, μιαν τζ᾽ έμαχα τούντον ζορνέν, έννα προσπαχήσω να κάμω τζ᾽ έναν τούμπανον[9] τζαι κάποιον εννά ᾽βρω μες το χωρκόν να του το μπακκώσω,[10] να του το γώκω [sic], τζαι ν᾽ αρτζέψουμεν. Επιτέλους, ό,τι έβαλα στην ιβέαν [sic] μου τζ᾽ ό,τι ενόμιζα να ᾽μουν, ήρτα πά᾽ σ᾽ τζείν᾽ την στάσην.[11] Εβόρασα [sic] το τούμπανον, ε, είπον του φίλου μου τ᾽ Αζίζη,[12] «Ρε, έτσι τζ᾽ έτσι γουλειάν», λαλώ του. «Εγόρασα τζ᾽ έναν τούμπανον, αν ττέλεις έλα μαζίν να τα παίζουμεν, να γούμεν, αν τα

6. Γηλαή: δηλαδή.

7. Μάππα: μπάλα (αντικείμενο) και ποδόσφαιρο. «Παίζω μάππαν» θα πει «παίζω ποδόσφαιρο».

8. Σιλιάες: χιλιάδες.

9. Τούμπανον: εδώ, το νταούλι. «Να κάμω τζ᾽ έναν τούμπανον» εννοεί να αγοράσει ένα νταούλι, όχι να το φτιάξει (βλ. και τη συνέχεια της αφήγησής του). Για τις ονομασίες των οργάνων, βλ. και Εισαγωγή, «Τρίτος», υποσ. 125.

10. Μπακκώννω (ή και [μ]παξιώννω): δίνω κάτι σε κάποιον με το ζόρι, ξεγελώντας τον ταυτόχρονα.

11. Ήρτα πά᾽ σ᾽ τζείν᾽ την στάσην: εδώ, το κατάφερα.

12. Ο Αζίζ Καχραμάν (Aziz Kahraman), ο σύντροφος του Ντεβετζί στο νταούλι· βλ. πιο κάτω.

καταφέρουμεν να πά᾽ να κάμνουμεν τζ᾽ εμείς γάμους.» Αλλά, πριχού να πιάσουμεν το τούμπανον εγιώ έξερα ζορνέν, τζ᾽ οι ζορνετζήες που ᾽ρκουνταν στην Γαλλόπορναν για να κάμουσιν γάμους, έπιαννα τον ζορνέν [τους] τζ᾽ έπαιζα τον εγιώ. Τζαι έπιαννεν τζ᾽ ο συνάερφος μου, ο Αζίζης, το τούμπανον τζ᾽ έπαιζεν. Τζ᾽ είπαν μας οι ζορνετζήες τζ᾽ οι τουμπανάρηες[13] τότε, «Πράγματι, αν συνεχίσετε τούντην βουλειάν, θα την μάχετε». Τζαι από το 1968 αρτζέψαμεν, έναν-κυο χρόνια εκάμναμεν γάμους, αλλ᾽ εκάμναμεν τους μούχτις.[14] Επιάνναμεν ταξίν[15] που το χωρκόν, εγυρίζαμεν τα χωρκά για να μας γει ο κόσμος ότι παίζουμεν τούμπανον τζαι ζορνέν, τζ᾽ εκάμαμεν τζ᾽ έναν χρόνον, κυο χρόνια τους γάμους μούχτις, ώστι να πιαστούμεν. Τζαι σήμμερα είμαστιν οι καλλύτεροι ζορνετζήες τζαι τουμπανάρηες μες την Κύπρουν. Έσει από τα ᾽68 ως τα 2015 [όταν έγινε η συνέντευξη] δίχως να παραιτήσουμεν, που παίζουμεν ως την σήμμερον ημέραν.

Το πιδκιαύλιν άρκεψα το μόλις εξέπκα πο᾽ το δημοτικόν, δώδεκα χρονών, αιτίας η γενιά μου ούλη εμέναν, ο παππούς μου – όι τζαι ούλη – ο παππούς μου τζ᾽ ο τζύρης μου, επαίζαν πιδκιαύλιν. Ξέρεις, την αποχήν [sic] τζείνην οι τζυρούες μας εν είχαν την γύναμην να μας πιάχουσιν έναν μικρόν ραδιούιν πι-

13. Τουμπανάρης: ο νταουλιέρης· βλ. και Εισαγωγή, «Τρίτος», υποσ. 125, για τη χρήση της συγκεκριμένης λέξης.

14. Μούχτις (συνηθέστερα «μούχτιν»): δωρεάν.

15. Ταξί: εδώ, και στα παλιά Κυπριακά γενικά, ιδιωτικό αυτοκίνητο, σε αντίθεση με το «αυτοκίνητον», που θα πει – και πάλι στην παλιά διάλεκτο – λεωφορείο. Βλ., π.χ., την αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού («είχα τζαι αυτοκίνητον, αγροτικόν λεωφορείον»), του Στέλιου Παπαδόπουλου, του Βυρωνή Γεωργίου, αλλά και του Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη, απ᾽ όπου το εξής: «Έκαμνα τζαι γεωργίαν, ύστερα άμα τζ᾽ εγίνηκα είκοσι χρονών εγόρασ᾽ αυτοκίνητον. Εγίνηκα οδηγός, εγόρασα αυτοκίνητον τριανταθέσεον. Το πρώτον αυτοκίνητον της Τζυράς οδήγουν το εγώ.»

λέ[16] στον κάμπον που ᾽βοσσίζαμεν τες κουέλλες.[17] Ε, τι θα κάμεις; Εκόψαμεν καλάμια πο᾽ τον ποταμόν τξ᾽ έκαμα πιδκιαύλιν, περίπου άρκεψα που δεκατριών χρονών. Αιτίας ήταν της οικογένειας, πώς να σου το εξηγήσω, έπαιζεν ο παππούς μου τξαι ο τξύρης μου, έμαχα καλά. Το πιδκιαύλιν σκεδόν εν᾽ το ίδιον σαν τον ζορνέν.[18]

Εγιώ, επιτέλους, είπον σου το που την αρκήν, έχελα πάντα να ᾽μουν μες τον κόσμον. Γηλαή, εν τξ᾽ έκοφτεν με αν έπαιζα τξαι μάππαν· εν τξ᾽ έκοφτεν με αν ήμουν τξαι βάσκαλος, εν τξ᾽ έκοφτεν με. Αλλά το πιο πράμαν που έχελα ᾽γιώ, παραδείγματος χάριν, [ήταν] να πιάννω πο᾽ τον κόσμον, αρέσκει μου εμέναν. «Ίντα καλός μουσικάνος [sic] που ᾽ναι!» «Ίντα καλός παίχτης που ᾽ναι!» Α... Φυσικά, είπον σου, τξαι δικπόρος τξαι δάσκαλος [sic – εδώ κατ᾽ εξαίρεση], αλλά εν σε χουμίζει[19] ο άλλος. Έχελα μάππαν τξαι στην μουσικήν έχελα ᾽γιώ. Τξ᾽ ό,τι λοής ένιωφα [sic] τξαι έχελα, ο Θεός έδωσεν μου τξ᾽ είμαι πολλά ᾽φκαριστημένος, πολλά ᾽φκαριστημένος. Τξ᾽ αν έχουμεν την εγείαν, προς το παρόν τωρά είμαστιν εξηνταεφτά-εξηνταοχτώ χρονών τξ᾽ εξηνταέξι χρονών ο Αξίζης, ώσπου ᾽χουμεν την εγείαν έννα παίζουμεν.

Α: Εγιώ εγεννήχηκα πρώτην του Φεβράρη το 1951. Ετέλειωσα το δημοτικόν, εγινήκαμεν βοσκοί μετά πο᾽ το σκολείον. Ύστερον οι Χρισκιανοί, είσεν χτηνιατρείον στο Λεονάρισσον,[20] εφκάλασιν έναν νόμον για να παίρνουμεν τους σκύλλους [sic]

16. Πιλέ: τουλάχιστον, έστω.

17. Που ᾽βοσσίζαμεν τες κουέλλες: που βόσκαμε τα πρόβατα.

18. Βλ. και την αφήγηση του κλαρινίστα Ευάγγελου Ζαραλή που διασώζει ο Παπαδάκης στο βιβλίο *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, σ. 34, για το πώς πέρασε από το σουραύλι στον ζουρνά (τον οποίο ονομάζει «πίπιζα»).

19. Χουμίζω ή φουμίζω: παινεύω, κολακεύω.

20. Λεονάρισσο: χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου, στη χερσόνησο της Καρπασίας.

για εχινόκοκκον. Επήαμεν, είαν με κάτι φίλοι, είπαν μου, «Έρκεσαι να γουλέψεις γιαμέσα;»[21] «Έρκουμαι.» Το 1972 επιάσαν με γουλειάν. Εσυνήχισα [sic] ως το ’74, υπάλληλος. Ποτζεί εφκέπν ο πόλεμος. Οι δικοί μας [ενν. οι Τουρκοκύπριοι] εξέραν το ότι εγούλευκα μες το χτηνιατρείον, εγυρέψαν με τζ’ εσυνήχισα το ως το ’85. Ποτζεί εφκέπκα με σύνταξην τζαι κάμνω τον ψαράν τωρά.

Ήμουν δεκαέξι-δεκαεφτά χρονών που άρκεψα με τον Κκεμάλην τζ’ επαίζαμεν. Όπως είπεν ο Κκεμάλης επαίζαμεν μούχτις, επναίνναμεν [ενν. χωρίς λεφτά]. Μεράκκιν. Επααίνναμεν νύχταν μες τους κάμπους τζ’ επαίζαμεν. Μόνοι μας. Τζ’ εσυνηχίσαμεν το, ως την σήμμερον ημέραν παίζουμεν.

Που ’σεν γάμους, ήμουν δεκατριών-δεκατεσσάρων γρονών, εγίνηκα δεκαεφτά γρονών, όποτε είσεν γάμον γή [sic] εχόρευκα ή αχτύπουν πά’ στα τραπέζια· έπαιζα έτσι με την μουσικήν. Έσεν γάμον εις το χωρκόν μας, τούτος έπαιζεν ζορνέν, ο Κκεμάλης. Λαλεί μου, «Πιάσ’ το τούμπανον». Ε, αντρεπούμαστιν εμείς, ήμαστιν μωρά.[22] Έπιαχα το τούμπανον. Ο άθρωπος που ’ταν τουμπανάρης, που ’παιζεν τούμπανον, έτρωεν το φαΐν του. Μόλις έκουσεν, εσηκώστην μεσότζιν[23] τζ’ ήρτεν κοντά μας. «Έσεις μεράκκιν πά’ σ’ τούντην γουλειάν;» «Νναι», λαλώ του. «Τούντην εφτομάν να σου φέρω ταούλλιν», λαλεί. Τζ’ έφερεν μας. Έφερεν μας τζ’ εσυνεχίσαμεντε, είπον σου. Επααίνναμεν απεζή [sic] που την Γαληνόπορνην [στον] Άην-Ντρόνικον [sic],[24] *απεζή* [το τονίζει], για να πά’ να ακούσουμεν που ’παίζαν, για να μάχουμεν.

---

21. Έρκεσαι να γουλέψεις [δουλέψεις] γιαμέσα [δαμέσα]: έρχεσαι να δουλέψεις εδώ;

22. Μωρά: στα Κυπριακά, η λέξη χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του «παιδιά».

23. Μεσότζιν (και μεσοδότζιν ή μισοδότζιν): στη μέση.

24. Άης Αντρόνικος ή, για τους Τουρκοκύπριους, Άης Ντρόνικος: ο Άγιος Ανδρόνικος, χωριό της χερσονήσου της Καρπασίας, μικτό μέχρι το 1974.

Α: Στο σπίτιν που ᾽χεν να γινεί ο γάμος επαίζαμεν. Τον τζαιρόν που ᾽σταμάταν [να παίζει] ο φκιολάρης...

Κ: Τον τζαιρόν που ᾽σταμάταν ο φκιολάρης, γιατί ο ζορνές...

Α: Τσιλλά[25] το φκιολίν.

Κ: Εν ιμπορείς, εν ιμπορείς, εν το τσιλλά, εν ιμπορείς να κάμει...

Α: Συνεδρίασην μαζίν.

Κ: Όι, εν ιμπορείς... Σαν που παίζει μια ορκέστρα, παραδείγματος χάριν, τζ᾽ έσει κιθάραν, έσει πουζούκκιν, έσει ορκ[26] τζαι συφφωνούν πά᾽ στες νόττες [sic] τζαι παίζουσιν. Με τον ζορνέν τζαι το τούμπανον εν ισυφφωνά.

Α: Εν᾽ διαφορετικόν.

Κ: Εν᾽ διαφορετικόν, εν ιμπόρεις να το κανονίσεις να πααίνει σ᾽ έναν [ενν. να παίζουν μαζί],[27] τζαι πά᾽ σ᾽ τζείνον έπαιζεν ο φκιολάρης είτε η ορκέστρα. Τον τζαιρόν που ᾽πναζεν,[28] έπαιζες εσού [ενν. ο ζουρνάς με το νταούλι].

Κ: [Πρώτα] έρκετουν η νύφφη. Εμείς επιάνναμεν την νύφφην πόσσω[29] της τζ᾽ εχέρναμεν την [ενν. στο μέρος όπου θα γινόταν ο γάμος]. Τον τζαιρόν που την εχέρναμεν, εκάχετουν η νύφφη τζ᾽ αρτζεύκαμεν καρσιλαμάν[30] με το τούμπανον τζαι με τον ζορνέν τζ᾽ εκαλωσορίζαμεν τον κόσμον...

---

25. Τσιλλώ: πατώ, με την έννοια που χρησιμοποιείται, π.χ., στη φράση «τον πάτησε αυτοκίνητο». Ο Καχραμάν εδώ εννοεί ότι ο ζουρνάς δεν αφήνει το βιολί ν᾽ ακουστεί, το «πατά».

26. Ορκ (Γαλλικά: orgue): αρμόνιο, πλήκτρα.

27. Με τον ζορνέν τζαι το τούμπανον εν ισυφφωνά... εν ιμπόρεις να το κανονίσεις να πααίννει σ᾽ έναν: σε όλη αυτή τη συζήτηση οι Ντεβετζί και Καχραμάν θέλουν να πουν ότι το βιολί και το λαούτο δεν μπορούν να παίξουν ταυτόχρονα με τον ζουρνά και το νταούλι, γιατί το ένα σύνολο δεν μπορεί να κουρδιστεί πάνω στο άλλο.

28. Πνάζω: ξεκουράζομαι· εδώ με την έννοια του σταματά να παίζει.

29. Πόσσω: από μέσα, δηλαδή από το σπίτι της.

30. Ο καρσιλαμάς στον οποίο αναφέρεται εδώ ο Ντεβετζί δεν είναι ο ίδιος με τη σουίτα χορών που ονομάζεται καρτζιλαμάς και που συναντήσαμε σε

Α: Άρκευκεν η προίκα πιον, επροιτξίζαν την.

Κ: Όι η προίκα, επλουμίζαν[31] την να πεις.

Α: Προίτξισμαν.

Κ: Επαίζαμεν εμείς. Άμαν εποστεκούμαστιν, επαραιτούσαμεν εμείς, άρτξευκεν ο φκιολάρης τον καρσιλαμάν, επαραίταν ο φκιολάρης, αρτξεύκαμεν εμείς [δηλαδή έπαιξαν βιολί-λαούτο, ζορνάς-νταούλι εναλλάξ].

Α: Τξαι με χώρις[32] φκιολίν εκάμαμεν [γάμους].

Κ: Τξαι χώρις φκιολίν.

Α: Μόνον ταούλλιν με ζορνέν.

Κ: Ομπρύττερα[33] τα παραπάνω χωρκά εν τξ᾽ είχαν ρέμμαν [sic].[34] Τούμπανον τξαι ζορνέν ήταν.

Α: Εμάς τα χωρκά [ενν. τα τουρκοκυπριακά] εν έσεν ρέμμαν. Μόνον Άην-Ντρόνικον τξαι Πλατανισσόν[35] έσεν. Ως το ᾽74; Ως το ᾽80, έσεν έναν πκιολάρην τξ᾽ εμείς. Κάποτε εν επάαιννεν με ο φκιολάρης. Εν είσεν πολλούς φκιολάρες.

Κ: Ο κόσμος που ᾽ρκετουν, τα τρία κάρτα,[36] στον γάμον, επροτίμαν το τούμπανον. Εξηλεύκαν τξ᾽ οι φκιολάρηες τότε...

Α: Πριν, εφκαίνναν ζευκάριν πριν, στον χορόν. Ετέλειωννεν έναν ζευκάριν, έφκαιννεν άλλον ζευκάριν. Τωρά χορεύκουν

προηγούμενες αφηγήσεις. Εδώ πρόκειται για μελωδία με την οποία ο ζουρνάς και το νταούλι προσκαλούσαν/καλωσόριζαν τον κόσμο στον γάμο. Πρβλ. και το ρήμα «καρτξιλατίζω», που θα πει αντικρύζω, έχω κάποιον απέναντί μου, αντίκρυ μου, τον συναντώ.

31. Πλούμισμα: δώρο χρημάτων, που δίνεται με τρόπο συνήθως επιδεικτικό (π.χ. με καρφίτσωμα χαρτονομισμάτων στα ρούχα) κατά τη διασκέδαση του γάμου. Βλ. και Argyrou, *Tradition and Modernity in the Mediterranean*. Βλ. επίσης «Πληρωμή».

32. Με χώρις: χωρίς.

33. Ομπρύττερα: πρωτύτερα, πιο πριν.

34. Εν τξ᾽ είχαν ρέμμαν: δεν είχαν ρεύμα, δηλαδή ηλεκτρικό.

35. Πλατανισσός: χωριό της χερσονήσου της Καρπασίας. Η Πλατανισσός ήταν αμιγώς τουρκοκυπριακό χωριό και πριν το 1974. Για τον Άγιο Ανδρόνικο (Άην Ντρόνικον), βλ. υποσ. 24 πιο πάνω.

36. Τα τρία κάρτα: τα τρία τέταρτα.

εκατόν νομάτοι. Ήταν καλλύττερα τότες. Ο κόσμος εκοίταζεν ποιοι εχορεύκαν καλλύττερα, εκατάλαες; Ποιος εχόρευκεν όμορφα – ε, έφκαιννεν τ᾽ όνομαν του, «Χορεύκει πολλά ωραία», τξ᾽ εφωνάζαν τον τξ᾽ έφκαιννεν τξ᾽ εχόρευκεν.

Κ: Έχελα να χορέψω μόνος μου, με τον φίλον μου, να με γει τξ᾽ η κοπέλλα που με αγαπά. Αλλά άμαν [εν᾽] μες την πολλοσερίαν,[37] εν μ᾽ εχώρεν.[38] Τξ᾽ οι κοπελλούες που ᾽χορεύκασιν πάλε κυο-κυο. Ε, άρεσκεν τους να τες θωρούν τξείνοι που τες εχέλασιν. Α, τωρά, σαν που χογλάζεις καραόλους μες σ᾽ έναν χαρτξίν τωρά.[39]

Εσυφφωνούσαμεν τξαι πιερωμήν τξαι ό,τ᾽ επτέφτεν [sic] μες το πιάτον ήταν δικά μας πάντα. Να σου πω ᾽γιώ πόσα ᾽πιάνναμεν περίπου. Ε... Δεκαπέντε-είκοσι σελίνια, μιαν λίραν τον γάμον να σου πω. Μιαν λίραν τον γάμον.

Α: Αλλά ήταν καλά ριάλια τότες... για λλόου μας.

Κ: Ήταν καλά ριάλια. Μιαν λίραν τότε έπρεπεν να γουλέψεις κυο μέρες αρκάτης[40] να τα πιάεις, δέκα σελίνια την ημέραν. Αν επιάνναμεν τξαι πεντέξ᾽-εφτά σελίνια, ριάλαν-ριάλαν, εικοσάραν-εικοσάραν...

Α: Επιάνναμεν, επιάνναμεν.

Κ: Για να πιαστούμεν, για να αρέσουμεν του κόσμου τξαι να πιάννουμεν γάμους πόλικους, εσυνεχίσαμεν το κυο-τρία-τέσσερα χρόνια, έτσι ανάμιση λίραν, ύστερα εκάμαμεν το κυο.

Α: Εβάλαμεν τιμές πιον.

---

37. Πολλοσερία (συνηθέστερα «πολλοσερκά»): κυριολεκτικά, κάπου όπου υπάρχουν πολλά χέρια. Εδώ, ο Ντεβετξί εννοεί «πολυκοσμία».

38. Εν μ᾽ εχώρεν: δεν με έβλεπε. Από το χωρώ/θωρώ, δηλαδή «βλέπω».

39. Σαν που χογλάζεις καραόλους μες σ᾽ έναν [ή μες το] χαρτξίν: κυριολεκτικά, «σαν να κοχλάζεις σαλιγκάρια μες το καζάνι». Φράση που χρησιμοποιείται για να δείξει ότι πολύς κόσμος βρίσκεται μαζί/κάνει κάτι ταυτόχρονα στο ίδιο μέρος, με αποτέλεσμα ο ένας να μην προσέχει τον άλλον.

40. Αρκάτης: εργάτης.

Κ: Ύστερα εκάμαμεν το τρεις, ύστερα εκάμαμεν το πέντε. Αλλά πέντε λίρες τότε που 'πιάνναμεν, εκάμναμεν τξαι παϊράμιν πέντε λίρες,[41] εκατάλαες; Δηλαδή η νύφφη τότε, που την επλουμίζασιν...

Α: Πεντοσέλινα ή γιπλοσέλινα.[42]

Κ: Το πιο παραπάνω [sic] λεφτά που 'ταν να πιάσει πά' στα στήχη της,[43] ογδόντα-εκατόν λίρες. Εμείς άμαν επιάνναμεν πεντέξι λίρες πιον με τα ττιπς μας,[44] ελαλούσαμεν επιάχαμεν παραπάνω πο' την νύφφην.

Έννα πω τξαι μιαν κουβένταν πολλά όμορφην τωρά. Ε, κατακρίβειας οι βκιολάρηες οι παραπάνω ήταν τυφλοί. Γιατί ήταν τυφλοί οι βκιολάρηες οι παραπάνω; Εν εμπορέσαν να πά' να γουλεύκουσιν, τξαι την αποχήν[45] τξείνην που εκάμναν γάμους τξ' εκάμναν τους γάμους οι γεναίτξες ξηχωριστοί τξ' οι αχρώποι[46] ξηχωριστοί, ε, τξ' εν εθέλαν οι γεναίτξες να τους χωρεί ο βκιολάρης, οι βκιολάροι [sic], είπαμεν, εν εμπορέσαν [sic] να γουλέψουν, υποχρεώννουνταν οι τυφλοί τξαι εματταίνναν βγκιολίν. Να πά' στον κάμπον να γουλέψει εν εμπόρεν, να πά' να βλέπει[47] κουέλλες εν εμπόρεν...

[Επροτιμούσαν τους τυφλούς για] να μεν χωρούν τες γεναίτξες. Να μεν χωρεί την γεναίκαν. Τξαι ο ταμπουλεχτξής[48] πιλέ – άτε, ο φκιολάρης εν' τυφλός, τξείνος που 'παιζεν το ταμπουλέκκιν πιλέ, εβάλλαν τες γεναίτξες τους τξ' επαίζαν

41. Εκάμναμεν τξαι παϊράμιν πέντε λίρες: πέντε λίρες μας έφταναν ακόμα και για να γιορτάσουμε το μπαϊράμι· με άλλα λόγια, οι πέντε λίρες έφταναν και περίσσευαν.

42. Γιπλοσέλινα: διπλοσέλινα, κέρματα δύο σελινιών.

43. Στα στήχη της: στα στήθη της.

44. Ττιπς (Αγγλικά: tips): τα φιλοδωρήματα.

45. Αποχή: εποχή.

46. Αχρώποι (αθρώποι, αδρώποι): εδώ, οι άντρες.

47. Να βλέπει: να γλέπει, να προσέχει.

48. Ταμπουλεχτξής: αυτός που παίζει το ταμπουλέκκιν (τουμπερλέκι).

κόσσινον,[49] για να μεν μπεί ταμπουλεχτζής να γει τες γεναίτζες τζειμέσα.[50]

Α: Που ᾽κάχουνταν εις τον γάμον [ενν. στη διασκέδαση του γάμου] ήταν χώρκα οι γεναίτζες.

Κ: Τζαι ύστερα, Αζίζη, τζαι ύστερα... Παραδείγματος χάριν, ετέλευκεν ο γάμος, να σου πω ότι ήταν να μεν χωρείς καχόλλου γεναίκαν.[51] Ο Αζίζης, ας είν᾽ τζαι κανέναν-κυο χρόνια που ᾽ν᾽ μιτσόττερος μου, εν καλοαττυμάται. Εγιώ αττυμούμαι επλουμίζαν τον γαμπρόν τον καφενέν τζαι την νύφφην μες σ᾽ έναν σπίτιν σσαλιμένον [sic].[52] Εσσαλούσαν[53] τζαι τα πανάχυρκα, εβάλλαν ρούχα πιλέ...

Α: Τζ᾽ εκοιτάζαν πο᾽ τες τρύπες, όπως λαλούσιν.

Κ: Πο᾽ τες τρύπες. Εκατάλαες; [Στην διασκέδασην ήταν] οι αθρώποι. Γεναίκαν εν είσεν. Άρτζευκεν ο γάμος τζαι γεναίκαν εν εχώρες. Να σου πω ότι γεναίκαν εν εχώρες πιον.

Πππερντέν[54] εν έφτασα ᾽γιώ [ενν. για να κρύβουν τη νύφη από τους μουσικούς], αλλά που τους παλιούς που ακούω, τον τζαιρόν που την εσάζαν πόσσω της,[55] ώστι να την πάρουν μες το σπίτιν που ᾽ταν να γινεί ο γάμος, ετραβούσαν της ππερντέν, που ᾽ννα την ράσσουσιν[56] [sic] πο᾽ τον γρόμον[57]

---

49. Κόσσινον: κόσκινο· εδώ εννοεί ταμπουτσιά.

50. Βλ. εικ. 28, που δείχνει ζευγάρι τυφλού βιολάρη με γυναίκα που παίζει ταμπουλέκκιν σε τουρκοκυπριακό γάμο. Βλ. και «Φύλο και διαφορετικότητα».

51. Καχόλλου: καθόλου. «Ήταν να μεν χωρείς καχόλλου γεναίκαν» θα πει «δεν θα ᾽βλεπες καμιά γυναίκα».

52. Σσαλιμένον (σφαλιμένον): σφαλισμένο.

53. Εσσαλούσαν (εσφαλούσαν): σφάλιζαν.

54. Πππερντές: κουρτίνα, ο μπερντές. Βλ. «Φύλο και διαφορετικότητα»· βλ. επίσης την αφήγηση του Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί.

55. Τον τζαιρόν που την εσάζαν πόσσω της: όταν ετοίμαζαν τη νύφη στο σπίτι της.

56. Που να την ράσσουσιν (ρέσσουσιν): όταν την περνούν.

57. Γρόμος: δρόμος.

να μεν την γιούσιν.[58] Τξαι κάποτε εβάλλαν την μες την καρρέτταν[59] που ᾽τραούσαν τα βούκια[60] τξ᾽ εντύνναν την καρρέτταν γυρόν-γυρόν με σεντόνια. Εντύνναν την γυρόν-γυρόν, που ᾽ννα την ρέσσουν που τους καφενέες να μεν την γιουν [οι] αχρώποι. Τούτον εν το ᾽φτασα ᾽γιώ.

Α: Πριν, πριν πο᾽ μας, ο κόσμος έτσ᾽ ήταν. Εχώννουνταν.[61]

Κ: Πριν, εμάς [ενν. σε τουρκοκυπριακά χωριά], από τον καφενέν η γεναίκα να ρέξει εν έρεσσεν. Η φτέρνα της – να μεν σου πω, με συχχωρείς, η ζάμπα[62] της – η φτέρνα της τξαι τούτον, χωρείς, τούτον, έτσι [δείχνει ότι μόνο τα μάτια της φαίνονταν].

Α: Ως το ᾽60, νομίζω, εννά ᾽τουν έτσι, ύστερον που το ᾽60...

Κ: Αποκλείεται να φανεί [ενν. η φτέρνα της]. Τξαι τα φουστάνια της να ρέσσουν τξαι τόσον [δείχνει μέχρι τον καρπό] τα μανίτξια της.

Α: Εις το χωρκόν μας έξεν κιολάρην. Ήταν ένας Χουσεΐνης τ᾽ όνομαν του, Χουσεΐν τον ελαλούσαν. Τυφλός, εν τξ᾽ έμπλεπεν. Έπαιζεν, πάντα έπαιζεν τξείνος. Είξεν την Πλατανισσόν ο Ιμπραήμ νταής.[63]

Κ: Τξαι τξείνος τυφλός.

Α: Τξαι τξείνος τυφλός. Είξεν την Εφτακώμην.[64]

Κ: Ο Χασάν Ομέρης.

Α: Χασάν Ομέρ.

---

58. Γιούσιν (δούσιν): δούνε.

59. Καρρέττα: δίτροχο ξύλινο αμάξι.

60. Βού[θ]κια: βόδια. «Που ᾽τρα[β]ούσαν τα βού[θ]κια» θα πει «που τραβούσαν τα βόδια».

61. Εχώννουνταν: κρύβονταν.

62. Ζάμπα: γάμπα.

63. Νταής (τουρκικό dayı): θείος· εδώ χρησιμοποιείται ως ένδειξη σεβασμού προς άτομο μεγαλύτερης ηλικίας, όχι λόγω πραγματικής συγγένειας.

64. Εφτακώμη (ή Επτακώμη): χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου, στη χερσόνησο της Καρπασίας.

Κ: Έσ̆εν την Γιαλούσαν.[65] Άμαν έρτω ποδά [ενν. νοτιοδυτικά, σε σχέση με το χωριό του] ξέρω πολλούς.

Α: Την Γιαλούσαν είσ̆εν Γρισκιανούς.

Κ: Έσ̆εν την Γιαλούσαν, έσ̆εν την Λουρουτζ̆ίναν,[66] έσ̆εν την Λεύκαρα [sic]...[67] Την Λεύκαραν ήταν [ο] Ντερβίσ̆ης, την Λουρουτζ̆ίναν εν' τζ̆είνος ο Ισμαήλης [ενν. τον Ισμαήλ Γκοκσ̆άν Κεμανετζ̆ί], την Εφτακώμην ο Χασάν Ομέρης, το Όβγκουρος[68] ο Μεχμετεμίνης, την Γιαλούσαν ο Μανώρας, Μανώραν τον ελαλούσαν, κάτι λοής τον ελαλούσασιν, τζ̆είνος, περασμένος, έσ̆εν, τούτους που αττυμούμαι, έσ̆εν πολλούς... Α, ήταν ο Μεχμεταλής, Altıparmak,[69] την Λευκωσίαν...»

Α: Ήταν ο καλλύττερος τους.

Κ: Ήταν ο Ασάφης πάλε, έσ̆εν έναν Ασάφην πάλε, ήταν

---

65. Γιαλούσα: χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου, στη χερσόνησο της Καρπασίας. Στη Γιαλούσα υπάρχει ακόμα μικρός αριθμός Ελληνοκυπρίων εγκλωβισμένων.

66. Λουρουτζ̆ίνα (Λουρουτζ̆ίνα στη διάλεκτο, ενίοτε Λουρουκίνα στους χάρτες): χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

67. Λεύκαρα: χωριό της επαρχίας Λάρνακας. Αν και ο Ντεβετζ̆ί εδώ χρησιμοποιεί θηλυκό άρθρο, εντούτοις το χωριό είναι γνωστό ως τα Λεύκαρα.

68. Όβγκουρος (Όβγορος): χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου, στη χερσόνησο της Καρπασίας.

69. Μεχμεταλής, Altıparmak: εδώ ο Ντεβετζ̆ί αναφέρεται στον γνωστό βιολάρη Μεχμέτ Αλί (Mehmet Ali), αργότερα γνωστό και ως Μεχμέτ Αλί Τατλιγιάι (Mehmet Ali Tatlıyay), τυφλό βιολάρη από τη Λευκωσία, που, μαζί με το συγκρότημά του, κυριαρχούσε στους γάμους της τουρκοκυπριακής κοινότητας. Αρχικά το μουσικό συγκρότημα του Μεχμέτ Αλί ήταν γνωστό ως Kör Kemaneciler, δηλαδή τυφλοί βιολάρηδες, αργότερα, όμως, έγινε γνωστό ως Mehmetaliler («οι Μεχμεταλήδες»). Ο Μεχμέτ Αλί έπαιζε βιολί, ο Αχμέτ Μπετζ̆ερικλί (Ahmet Becerikli) έπαιζε τσουμπούς και ο Αχμέτ Αλτιπαρμάκ (Ahmet Altıparmak· το επώνυμό του θα πει «εξαδάχτυλος») έπαιζε ντέφι και τουμπελέκι. Ο Αλτιπαρμάκ ήταν επίσης γνωστός ως Ναντιντέ (Nadide), όνομα που χρησιμοποιούσε όταν φορούσε γυναικεία ρούχα και χόρευε τον χορό της κοιλιάς. Βλ. εικ. 29· βλ. επίσης Azgın, «Transforming culture: Traditional music and the Turkish Cypriots», σ. 82.

τξείνος πάλε στην Λευκωσίαν, έšεν την Κώμαν του Γιαλού,[70] νομίζω ακόμα σήμμερα παίζουν πογιά [sic][71] εσάς [ενν. στην ελληνοκυπριακή πλευρά], Τρικώμα [διερωτάται], έšει μιαν ορκέστραν πογιά εσάς... Ε, όσους σου μέτρησα ᾽γιώ, όσους σου μέτρησα ᾽γιώ...

Α: Εν έšει κανέναν, μόνον ο Ισμαήλης;

Κ: Μόνον ο Ισμαήλης τξαι ο Τρικώμας – Τρισκώμας, Τρικώμα [δεν είναι σίγουρος για το όνομα] – τούτ᾽ οι θκυο εμείνασιν.

Α: Ο Κωμιάτης. Έšει πολλούς τωρά [ενν. νέους βιολάρηδες, όχι της παλιάς γενιάς].

Κ: Τωρά...

Α: Τωρά ᾽šει πολλούς. Πάσιν σκολείον [ενν. ωδείο], έšει πολλούς τωρά.

Κ: Νεολαίαν έšει πολλούς. Επεχάνασιν [οι παλιοί], επεχάνασιν...

Α: Τα μωρά τους [ενν. των παλιών] εν εκάμαν μεράκκιν να μάχουσιν. Διότι τούτ᾽ οι φκιολάρηες που λαλούμεν εμείς [ενν. οι παλιοί] εμάχαν οι ίδιοι, πραττικόν [sic],[72] ίνταλος το λαλείτ᾽ εσείς,[73] εκατάλαες; Αλλά τούτοι που φκαίννουν τωρά πάσιν σκολείον, πάσιν μάχημαν.[74] Έπια τξαι της αγγόνισσας μου φκιολίν, δέκα χρονών, να μάχει τξαι τξείνη.

Κ: Στην Κύπρουν τωρά, πο᾽ τον τξαιρόν του έχτοτε, που ᾽κοψεν ο νους μου, Έλληνοι [sic], Τούρτζοι επαίζαν τους ίβιους[75]

---

70. Κώμα του Γιαλού: χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου, στη χερσόνησο της Καρπασίας.

71. Πογιά: ποδά, δηλαδή από δω· στην ελληνοκυπριακή πλευρά, όπου πραγματοποιήθηκε η συνέντευξη.

72. Πραττικόν: πρακτικά, δηλαδή αυτοί που έμαθαν με τ᾽ αυτί (βλ. «Με τ᾽ αυτί ή με τη νότα;»).

73. Ίνταλος το λαλείτ᾽ εσείς: εννοεί οι Ελληνοκύπριοι.

74. Πάσιν σκολείον, πάσιν μάχημαν: εδώ ο Καχραμάν εννοεί ότι πάνε στο ωδείο για μάθημα.

75. Ίβιους: ίδιους.

χορούς, τους ίβιους χαβάες.[76] Εμείς, παραδείγματος χάριν, σαν ιστολίζουν την νύφφην, έσει η μουσική της που στολίζουν την νύφφην. Τον τζαιρόν που θκιανεύκουν[77] την νύφφην εν' άλλη μουσική. Τον τζαιρόν που πλουμίζουν[78] την νύφφην εν' άλλη μουσική. Τον τζαιρόν μου σενιάζουν άλλη μουσική. Τον τζαιρόν που ράφκουν τα παπλώματα εν' άλλη μουσική. Τούτοι που 'ρκουνται πόξω [ενν. οι μουσικοί εκ Τουρκίας][79] δεν τα ξέρουσιν τούτα. Εν γίνεται να πλουμίζεις την νύφφην τζαι 'α παίζεις άλλον χαβάν.

Τζαι τούτος ο ζορνές που ακούεις είναι δύσκολη μουσική. Εν' δύσκολη. Γηλαή, χωρείς[80] τζείν' το κομμάτιν το ξύλον, αλλά είναι δύσκολη. Χωρείς τζείν' το τούμπανον με κυο τομάρκα, αλλά έσει τζαι τουμπανάρηες που 'βλέπασιν[81] ποστάνιν τζαι πομιλαρκές [sic][82] τζαι λουβκιά[83] που 'ττακκουρούσαν τες ττενέκκες[84] τζ' εν εκόφκαν φωνήν.[85] Τζαι το τούμπανον εν τζ' εν' με την γλώσσαν είτε... αλλά εν εμείνασιν [ενν. άλλοι οργανοπαίχτες], εν εμείνασιν με τουμπανάρηες.

---

76. Χαβάες: τα οργανικά κομμάτια, χωρίς λόγια. Βλ. και υποσ. 37 στην αφήγηση του Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνού.

77. Θκιανεύκουν: κυριολεκτικά, την πάνε βόλτα· εδώ, εννοεί όταν περιφέρουν τη νύφη στο χωριό πριν τον γάμο.

78. Πλουμίζουν: όταν της δίνουν λεφτά ως δώρο.

79. Στην τουρκοκυπριακή κοινότητα υπάρχουν πια πολλοί μουσικοί που έχουν έρθει από την Τουρκία. Ο Ντεβετζί εδώ ισχυρίζεται ότι οι συγκεκριμένοι μουσικοί δεν γνωρίζουν τα κατάλληλα κομμάτια για κάθε μέρος του τελετουργικού, σύμφωνα με το πώς αυτό πραγματοποιείται στην τουρκοκυπριακή κοινότητα.

80. Χωρείς: θωρείς, βλέπεις.

81. Που 'βλέπασιν: που 'γλέπασιν, που πρόσεχαν (εδώ, το μποστάνι).

82. Πομιλαρκές (συνήθως «πομιλορκές»): ντοματιές.

83. Λουβκιά (και λουφκιά): φασόλια μαυρομάτικα, που στην Κύπρο τρώγονται και φρέσκα.

84. Που 'ττακκουρούσαν τες ττενέκκες: που χτυπούσαν τους τενεκέδες.

85. Εν εκόφκαν φωνήν: δεν έβγαζαν καλό ήχο. Η όλη πρόταση εδώ θέλει να πει ότι, αν και φαινομενικά απλό όργανο, το νταούλι είναι δύσκολο να παιχτεί.

Εγιώ πιστεύκω σε κάχε γάμον, να πω τον ελληνικόν τον γάμον, πρέπει το φκιολίν να παίζεται. Εις τον τούρτζικον πρέπει ο ζορνές να παίζεται. Αιτίας τούτον είναι, να σου πω στο φκιολίν πρώτα. Ξέρεις, σταυρώννει, [κάμνει] σταυρόν [ενν. το δοξάρι «σταυρώνει» το όργανο]. Σαν που διάς της νύφφης σταυρόν τζ᾽ ευτζές. Α, ο ζορνές τζαι το τούμπανον είναι μουσική της παράεισος τζαι πρέπει να παίζεται. Δηλαδή πρέπει στους Έλληνους [sic] το φκιολίν να ᾽ν᾽ απαραίτητον τζ᾽ εις τους Τούρκους ο ζορνές να ᾽ν᾽ απαραίτητον.

Εις την πίστην μας έχουμεν μιαν κουβένταν, το μωρόν που γεννιέται κλαίεις το, το πλάσμαν που πεχανίσκει παίζεις του ζορνέν τζαι τούμπανον. Γιατί το κλαίεις το μωρόν που γεννιέται; Άραγε μου η τύχη του ίνταμπου ᾽ννα ᾽ναι; Κλαίεις το. Αλλά τζείνος που πεχανίσκει, εποσπάστητζεν[86] τζαι παίζω του μουσικήν της παράεισος. Εκατάλαες;

Ε, τωρά πιον, οι γάμοι εγινήκασιν – πώς να σου το πω; – παιξίμια. Εμείς αρτζεύκαμεν Σάββατον, ακριβώς που το μεσομέριν. Ε, αρτζεύκαμεν την σεννάν,[87] ο νόμος ήταν έπρεπεν να γεννηχεί ο ήλιος τζ᾽ α παραιτήσουμεν την σεννάν.[88] Τζαι Κυριακήν αρτζεύκαμεν πο᾽ το πρωίν ως η ώρα δέκα-έντεκα την νύχταν. Ε, τωρά τρεις ώρες γάμος, ττάκκα-ττάκκα, ττάκκα-ττάκκα,[89] τελεύκει τζαι πάει. Εν έχουν με γλυκάαν οι γάμοι τωρά.

Ομπρύττερα οι νύφφες έρκουνταν τζ᾽ εσάζαν τες[90] στο

86. Εποσπάστητζεν: από το ρήμα «ποσπάζω», που έχει δύο έννοιες: τελειώνω, αλλά και γλιτώνω· εδώ με τη δεύτερη έννοια.

87. Σεννάν: τη χένα. Εδώ ο Ντεβετζί αναφέρεται στο τελετουργικό άλειμμα των χεριών της νύφης με χένα από άλλες γυναίκες.

88. Βλ. και σχετικό επεισόδιο στην αφήγηση του Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί.

89. Ττάκκα-ττάκκα: ηχομιμητική λέξη, για να περιγράψει το πώς ο γάμος σήμερα γίνεται στα γρήγορα, «στο τάκα-τάκα».

90. Εσάζαν τες: τις έφτιαχναν, τις ετοίμαζαν.

σπίτιν τους, οι κομμώτριες να σου πω. Τξειαχαμαί που ᾽σαζεν την νύφφην, έξω εμείς επαίζαμεν της οικουγένειας [sic]. Τωρά επατταλέψαν[91] τξ᾽ οι γάμοι. Καβαλλιτξεύκει τ᾽ αυτοκίνητον, το ταξίν,[92] που το χάραμαν, άμαν έσει την Κυριακήν γάμον, που το χάραμαν πάει στην κομμώτριαν. Σάζει την τξ᾽ έρκεται στον γάμον. Τξαι τον τξαιρόν που ᾽σάζαν την νύφφην εις τα χωρκά, μόλις ετέλευκεν η νύφφη, επιάνναμεν την με το τούμπανον τξ᾽ εγυρίζαμεν όσες στράτες έσεν το χωρκόν, εγυρίζαμεν την νύφφην τξαι μετά την επαίρναμεν εις τον τόπον [που ᾽ταν] να γινεί ο γάμος.

Αιτίας τότε που ᾽ταν με τα φαγιά [ενν. η διασκέδαση στους γάμους],[93] εγεμώνναν φούρνους, θκυο-τρεις-τέσσερις φούρνους, τξ᾽ εμάς το φαΐν μας εβάλλαν το ξηχωριστόν σινίν[94] εμάς. Τξαι που ᾽πναίνναμεν εις τες σεννάες,[95] άμαν επναίνναμεν σεννάες, ήμαστιν υπόχρεοι να μείνουμεν τξαι μες τξείν᾽ το χωρκόν. Παραδείγματος χάριν, που την Γαλλόπορναν ως το Τξάος[96] έσει εξήντα-εβδομήντα μίλια. Ήρτα στο Τξάος να κάμω σεννάν τξ᾽ αύριον έσει γάμον. Εν τξ᾽ εμπόρα να πάω στην Γαλλόπορναν τξαι να στρα[χ]ώ.[97] Εσάζαν μας τα ομορφύττερα στρωμάτξια τξαι κάποτε τξαι κάποτε, απίστευτον πράμαν, εβάλλαν μας πά᾽ στο κρεβάτιν της νύφφης, που ᾽ταν να ππέ-

91. Επατταλέψαν: έχουν χαλάσει.

92. Το ταξίν: το ιδιωτικό αυτοκίνητο, σε αντίθεση με «το αυτοκίνητον» της γραμμής (βλ. υποσ. 15 πιο πάνω).

93. Αιτίας τότε που ᾽ταν με τα φαγιά: εδώ ο Ντεβετξί εννοεί τότε που οι γάμοι γίνονταν στα σπίτια και ο κόσμος μαγείρευε εκεί.

94. Σινίν: ταψί.

95. Σεννάες: πληθυντικός της «σεννάς», που θα πει «χένα». Όταν ο Ντεβετξί λέει «που ᾽πναίνναμεν εις τες σεννάες», εννοεί όταν πήγαιναν στην τελετή κατά την οποία άλλες γυναίκες θα έβαζαν – ως μέρος τελετουργικού – χένα στα χέρια της νύφης.

96. Τξάος (και Τζιάος): χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου.

97. Τξαι να στρα[χ]ώ [στραφώ]: και να επιστρέψω.

σει η νύφφη, να ππέσουμεν. Το τραπέζιν μας ήταν σπέσιαλ εμάς, να πούμεν, πο᾽ τους άλλους.[98]

Οι γάμοι επατταλέψασιν. Έρκεται η νύφφη πόσσω της, να πάεις [sic] τζει που ᾽ννα γινεί ο γάμος, σύρνουν της φκιόρα.[99] Ομπρύττερα εσύρναν της σιτάριν τζαι παμπακόσπορον. Είναι περεκκέττιν.[100] Περεκκέττιν να ππέσει έσσω της, εκατάλαες; Ε, τωρά σύρνει της φκιόρα τζαι παντρεύκεται. Έννα λύσει[101] που την πείναν που τα φκιόρα. Έννα την χορτάσουν τα φκιόρα;[102] Άλλην χάρην είσεν το σιτάριν τζαι ο παμπακόσπορος.[103]

98. Βλ. σχετικά σχόλια στο κεφάλαιο «Κοινωνική θέση».

99. Σύρνουν της φκιόρα: της πετάνε λουλούδια.

100. Περεκκέττιν: το μπερεκέτι, αφθονία αγαθών, πλούτος.

101. Έννα λύσει: θα λιώσει.

102. Έννα λύσει που την πείναν που τα φκιόρα. Έννα την χορτάσουν τα φκιόρα; Βλ. και τον συμβολισμό του μπαμπακόσπορου και του σιταριού στην επόμενη υποσημείωση. Εδώ ο Ντεβετζί θέλει να πει ότι, σε αντίθεση με τον μπαμπακόσπορο και το σιτάρι, τα λουλούδια που ρίχνουν σήμερα στη νύφη δεν μπορούν να της προσφέρουν κάτι, αφού ούτε και συμβολικά δεν μπορούν να τη χορτάσουν.

103. Πρβλ. Ανθίας, *Η ζωντανή Κύπρος*, σ. 70: «Τελειώνει το στεφάνωμα. Κ᾽ έρχεται η σειρά του Προφήτη Ησαΐα [...]. Στο μεταξύ, ραίνουν τ᾽ αντρόγυνο με μπαμπακόσπορο, σιτάρι και δεκάρες!». Βλ. και Άνθιμος Πανάρετος, *Κυπριακή γεωργική λαογραφία*, Έκδοση Συνεργατικής Κεντρικής Τραπέζης Λτδ, Λευκωσία 1967, σ. 238: «Στο Παραλίμνιν υπάρχει το έθιμο όταν οι νεόνυμφοι προσκαλούν συγγενείς και ξένους στο τραπέζι του γάμου, στον μεν άνδρα να ρίχνουν επάνω του σπόρους σιταριού, στην δε νύμφην να βάζουν στα στήθη της κάτασπρο βαμβάκι. Και τα δύο είναι συμβολικά. Ο γαμβρός να ζήση τόσα χρόνια όσοι σπόροι σιταριού πέσουν επάνω του, και η νύμφη να ζήση και να γεράση μέχρις ότου τα μαλλιά της γίνουν κάτασπρα σαν βαμβάκι. Στο Παραλίμνι επίσης κατά την τέλεσιν του μυστηρίου του γάμου έπαιρναν στην εκκλησία βαμβακόσπορον και σιτάρι για να ευλογηθούν και έτσι να έχη το νέο ανδρόγυνο πάντα καλές γεωργικές χρονιές και να ζη ευτυχισμένα.» Ο Βυρωνής Γεωργίου αναφέρει ότι, στους γάμους στην περιοχή του, στο «Ησαΐα χόρευε» οι παρευρισκόμενοι έριχναν «παμπακόσπορο με 5-6 δεκάρες» (Γεωργίου, *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, σ. 44). Στο συγκεκριμένο έθιμο αναφέρεται επίσης ο Σαλβατόρ στο βιβλίο του *Levkosia, die Hauptstadt von Cypern*, σ. 76.

Εμέναν, άμαν με αρωτήσεις [για τους νέους μουσικούς], τίποτες ιδέαν εν έχω. Άμαν γίνεται ένας γάμος τξ᾽ εν παίζεις την νυφφικήν,[104] άμαν έρκεται ο κόσμος εις τον γάμον τξ᾽ εν παίζεις το καλωσόριμαν [sic], άμαν ιζώννεις την νύφφην[105] τξ᾽ εν παίζεις του ζωμάτου, άμα ᾽σεννιάζεις[106] την νύφφην τξ᾽ εν παίζεις την ᾽σεννιάν[107] τξαι παίζεις μου τραούθκια τξαι πιλμέμ νε,[108] εμέναν τίποτες ιδέαν εν έχω. Αιτίας είμαι πά᾽ στα παλιά, αρέσκει μου.

Α: Τον τξαιρόν που ᾽κάμναμεν γάμους, εάρεσκεν [sic] μου το φκιολίν πολλά. Α, τον τξαιρόν που ᾽γούλευκα[109] μες το χτηνιατρείον, επιάαμεν έναν φίλον που την Κώμαν του Γιαλού.[110] Ήταν πκιολάρης ο άθρωπος. «Έχω πολλύν μεράκκιν», λαλώ του. «Να σε μάχω», λαλεί μου. Λαλώ του, «μα ᾽ν᾽ δύσκολον όργανον». Τέλος πάντων, γύρισ᾽ ημέρα[111] ήρτεν ήβρεν με που ᾽παιζα ποτούντο σάζιν. Λαλεί μου, «Παίζεις σάζιν;» «Νναι», λαλώ του. «Κυο μήνες να σε κάμω άσσον», λαλεί μου. «Αφού παίζεις το σάζιν, να σε κάμω άσσον.» «Ε, πότ᾽ ενν᾽ αρκέψουμεν;» «Πο᾽ τα αύριον έλα αν ττέλεις», λαλεί μου, «καχ᾽ εφτομάαν, μιαν ημέραν, κυο μέρες να παραίννουμεν που ᾽ννα τρώ-

104. Την νυφφικήν: τη νυφική μελωδία, το νυφικό τραγούδι.

105. Άμαν ιζώννεις την νύφφην: το «ζώσμαν» (ή «ζώσιμον») της νύφης είναι μέρος του τελετουργικού του παραδοσιακού κυπριακού γάμου, ελληνοκυπριακού και τουρκοκυπριακού. Για την περιγραφή του, βλ. «Παράρτημα, Β΄. Μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου».

106. Άμα ᾽σεννιάζεις: όταν βάζεις χένα (ενν. στα χέρια της νύφης).

107. Εν παίζεις την ᾽σεννιάν: δεν παίζεις τη μελωδία που πρέπει να συνοδεύει το άπλωμα της χένας.

108. Πιλμέμ νε: τουρκικό bilmem ne, αντίστοιχο του ελληνικού «ξέρω ᾽γώ».

109. Που ᾽γούλευκα: όταν δούλευα.

110. Κώμα του Γιαλού: το χωριό ήταν ελληνοκυπριακό, εξού και ο Καχραμάν «έχασε» τον δάσκαλό του μετά τον πόλεμο.

111. Γύρισ᾽ ημέρα: την επομένη.

μεν φαΐν [ενν. στο διάλειμμά τους], να σε ματταίννω[112] λλίον τξαι να μάχεις», λαλεί μου.

Ε, ύστερον που καμιάν δεκαρκάν ημέρες εφκέην ο πόλεμος. Εχάσαμεν τα ούλα. [Η] ιστορία τούτη. Αλλά, αν ιξαναγεννηχώ, πκιολάρης έννα γινώ.

Κ: Α, να ξαναγεννηχείς...

Α: Έτσι λαλούσιν, πως έννα γεννηχούμεν.

Α: [Που τα παλιά] πεθυμώ το ιγλέντιν. Εδιασκεδάζαμεν πολλά ωραία.

Κ: Ιγλέντιν εν έσει. Εν έσει ιγλέντιν. Εν έσει.

Α: Εφκαίνναν ζευκάριν-ζευκάριν τξ᾽ εχόρευκεν ο κόσμος, εν εποστεκούμαστιν[113] έτσι. Αν θέλ᾽ ας χορέψουν εκατόν νομάτοι, πίσω τ᾽ άλλου. Εν εποστεκούμαστιν. Ε, τωρά φκαίνουσιν πεήντα νομάτοι να χορέψουν μονομιάς, πεήντα-εξήντα νομάτοι, έρκετ᾽ ένας «Παίξε μου τον τάδε χορόν», έρκεται ο άλλος «Παίξε μου τον τάδε χορόν», μα ποιου ᾽ννα παίξω, για τξείνου ᾽ννα παίξω, για τξείνου ᾽ννα παίξω.

Κ: Αλλά, ομπρύττερα, έρκουνταν ζευκάριν-ζευκάριν.

Α: Ζευκάριν-ζευκάριν, «Ίνταμπου χέλεις;» «Παίξε μου το [sic] πρώτον, δεύτερον.» Έπαιζες το. Έρκεται τωρά, «Παίξε μου τσιφτέττελλιν [sic]», λαλεί. Εκατάλαες;

Κ: Τωρά φκαίννουν δέκα νομάτοι, τξείνος θέλει τσιφτέττελλιν, τξείνος θέλει πρώτον...

Α: Έρκεται ένας, «Παίξε μου τον χορόν του μασαιρκού», λαλεί σου, «παίξε μου ζεϊπέκκικον», λαλεί, έτσι επαίζαμεν. Σαν που ᾽ταν καλλύττερα τότες.

Κ: Ε, ήταν καλλύττερα. Αν με ρωτάς εμέναν, προσωπικώς για λλόου μου, ήταν πολλά καλλύττερα. Πολλά καλλύττερα.

112. Να σε ματταίννω: να σε μαθαίνω.

113. Εν εποστεκούμαστιν: δεν κουραζόμασταν.

Ήέσεν μιαν χαράν ο γάμος. Ήέσεν μιαν χαράν, πολλά μεάλην χαράν. Τωρά οι γάμοι τίποτες χαράν εν έχουσιν. Τίποτες χαράν εν έχουν οι γάμοι τωρά. Ήέσεν μιαν χαράν...

Τζαι τα Πάσκας.[114] Φυσικά που τους γάμους εμπήκαμεν εις το Πάσκας. Εν έχουν χαράν τα Πάσκας. Άμαν τζ̆ε̆ννά ᾽ρτει Πάσκας τζ̆ε̆ έννα μου πιάει ο τζ̆ύρης μου ρούχα τζαι παπούτσια, άμαν τζ̆ε̆ έννα μου ᾽ώκει κυο ριάλες[115] να πά᾽ να πιάω μέττες,[116] εκατάλαες; Ε, τωρά, εν έσει, γιάνι,[117] έφυεν η χαρά. Όπου ᾽ν᾽ τζ̆ε̆ αν είσαι έφυεν τζ̆ε̆ η αγάπη.

ΚΕΜΑΛ ΝΤΕΒΕΤΖ̆Ι
(KEMAL DEVECİ· ΖΟΡΝΕΤΖ̆ΗΣ)

Γαλινόπορνη, 1948

AZIZ ΚΑΧΡΑΜΑΝ
(AZİZ KAHRAMAN· ΤΟΥΜΠΑΝΑΡΗΣ)

Γαλινόπορνη, 1951

---

114. Τα Πάσκας: όπως χρησιμοποιεί τη λέξη ο Ντεβετζ̆ί, όλες οι θρησκευτικές γιορτές, χριστιανικές και μουσουλμανικές. Πρβλ. το Πάσκαν των Γεννών (Χριστούγεννα), το Πάσκαν της Λαμπρής (Ανάσταση), το Πάσκαν των Αποστόλων (Πέτρου και Παύλου) και το Πάσκαν του Δεκαπεντάουστου ή της Παναΐας. Αναφερόμενοι στο μπαϊράμι, οι Ντεβετζ̆ί και Καχραμάν επίσης λένε «έχουμεν Πάσκαν» (προσωπική επικοινωνία).

115. [Θ]κυο ριάλες: δυο νομίσματα· «άμαν τζ̆ε̆ έννα μου ᾽ώκει κυο ριάλες» έχει του έννοια του «όταν μου δώσει δυο δραχμές», δηλαδή χρηματικό αντίτιμο αμελητέας σχεδόν αξίας.

116. Μέττες: μέντες· εδώ με την έννοια του «να πάρω καραμέλες».

117. Γιάνι: τουρκικό yani, δηλαδή «έτσι».

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Έχει καταβληθεί κάθε προσπάθεια να βρεθεί ο κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων κάθε φωτογραφίας. Αν έχετε περισσότερες πληροφορίες σχετικά με φωτογραφίες που δημοσιεύονται, παρακαλώ επικοινωνήστε με τον εκδοτικό οίκο ή τη συγγραφέα.



ΕΙΚΟΝΑ 18*: Ο Γιώργος Κκιάμπλος από την Κερύνεια (βιολί) και ο Ξενής Λιονταρής από τον Καραβά (λαούτο), σύντροφοι μουσικοί.*

Ο βιολάρης έχει σταυρωμένο το αριστερό του πόδι πάνω από το δεξί, ενώ ο λαουτάρης ακουμπά το λαούτο πάνω στο δεξί του πόδι, το οποίο έχει σταυρωμένο πάνω από το αριστερό.

© Οικογένεια Γιώργου Κκιάμπλου, Κερύνεια (;), πριν από το 1974.



ΕΙΚΟΝΑ 19*: Βιολάρηδες της πόλης.*

Ο Γιάννης Σολομωνίδης (Γιαννούδιν), βιολάρης από τη Μόρφου (1884–1968) και ο Γιώργος Μαυροφίλιππος, λαουτάρης από τη Λευκωσία (1878–1976).

«Ήταν δε οι μουσικοί κατά κανόνα καλοντυμένοι, με τα ψηλά κολλάρα [sic], με γραβάτα ή παπιγιόν (φιογκάκι) με γιλέκα, που τα σταύρωναν χρυσές αλυσίδες και ρολόι, φορούσαν ημίψηλο καπέλο και κρατούσαν συνήθως ένα ωραίο μπαστούνι» (Αβέρωφ 1986, σ. 18).

© Ανδρέας Θεοχαρίδης, Λευκωσία, δεκαετία 1920 (;).



ΕΙΚΟΝΑ 20*: Βιολάρπδες του χωριού.*

Ο Γεώργιος (Γιώρκος) Προύντζος (βιολί) από τον Γερόλακκο, κάτοικος Δευτεράς, και ο Λευτέρης Κουδιαππής (λαούτο) από τη Δευτερά.

Σε αντίθεση με τους αστούς μουσικούς, οι μουσικοί της κυπριακής υπαίθρου ήταν κατά κανόνα φτωχότεροι, ντύνονταν διαφορετικά (στα παλαιότερα χρόνια με βράκα) και πάντα έκαναν κι άλλη δουλειά για τα προς τα ζην.

© Αρχείο Παλαιών Φωτογραφιών Δευτεράς, δεκαετία 1950.



ΕΙΚΟΝΑ 21*: Η ορχήστρα του Γιαννουθκιού σε «κέντρον διασκεδάσεως» της εποχής.*

Στο βιολί το Γιαννούδι, στο πιάνο η κόρη του Έλλη, στα ντραμς ο ψυχογιός του Λεωνίδας και στο τζουμπούζ ο Αντώνης Χιονάς, μουσικός από το Βαρώσι που δραστηριοποιήθηκε στη Λευκωσία.

© Ανδρέας Θεοχαρίδης, δεκαετία 1930.



ΕΙΚΟΝΑ 22*: Το Γιαννούδι με μαθητές του στο σπίτι του στη Λευκωσία.*

«Επήρεν με το Γιαννούδιν σπίτιν του. Εμείνισκα σπίτιν του. Και ήβρα άλλους, άλλους συμμαθητές, αλλά, να πω την αλήθκειαν, ήμουν που τους καλλύττερους τους» (Στέλιος Παπαδόπουλος).

© Ανδρέας Θεοχαρίδης, δεκαετία 1940–50.



ΕΙΚΟΝΑ 23*: Γάμος στην Ορά.*

«[Ένας βιολάρης έπρεπεν να μάθει] ξεϊπέκκικα, συρτούς, καλαματιανά, καρτζιλαμάδες, γυναικείους, τα τραγούδια του γάμου, τα εμβατήρια που 'παίρναν αντρόυνα στην εκκλησίαν...» (Στέλιος Παπαδόπουλος).

© Reno Wideson, δεκαετία 1950.



ΕΙΚΟΝΑ 24*: Το πιάτον.*

Οι υπεύθυνοι του γλεντιού τοποθετούσαν μπροστά στους μουσικούς – σε μια καρέκλα ή ένα τραπεζάκι – ένα πιάτο, μέσα στο οποίο αυτοί που χόρευαν, ή οι συγγενείς τους, «πλούμιζαν» τους βιολάρηδες· δηλαδή άφηναν χρήματα εν είδει φιλοδωρήματος. Εικάζεται ότι ο βιολάρης της φωτογραφίας είναι ο Πέτρος Χριστοδούλου (Χατζηβύρας), ένας από τους μουσικούς του βιβλίου, σε νεαρή ηλικία.

© Reno Wideson, Ζώδεια, δεκαετία 1950.





ΕΙΚΟΝΑ 25 *και* ΕΙΚΟΝΑ 26*: Γυναικείος καρτξιλαμάς και γυναικείος κυκλικός χορός.*

«Ας σημειωθεί ότι το δειλινό της Δευτέρας μέχρι το βράδυ ήταν αφιερωμένο για τις γυναίκες, να χορέψουν, να παρακολουθήσουν, να περάσουν τις ώρες τους στο βιολί» (Αβέρωφ 1986, σ. 32).

© Reno Wideson, δεκαετία 1950.



ΕΙΚΟΝΑ 27*: Ο τυφλός βιολάρης Μιχαήλης και η Μεριέμ που παίζει τουμπελέκι, σε χωριό της επαρχίας Πάφου.*

Άντρας παίζει μουσική με γυναίκα που δεν είναι συγγενής του· Ελληνοκύπριος παίζει με Τουρκοκύπρια· γυναίκα παίζει μουσική ελεύθερα, χωρίς να κατηγορείται για ανηθικότητα.

© Kadir Kaba, γύρω στο 1948.



ΕΙΚΟΝΑ 28*: Ο τυφλός βιολάρης Αντρίκκος παίζει βιολί δίπλα από τη Μουντουφιέ Χαλαγίκ, που παίζει τουμπελέκι.*

Στο ακροατήριο του τυφλού βιολάρη βρίσκονται μόνο γυναίκες. Στους τουρκοκυπριακούς γάμους οι βιολάρηδες δεν έπρεπε να δουν τις γυναίκες, εξού και προτιμούνταν οι τυφλοί μουσικοί. «Να πά' στον κάμπον να γουλέψει [ένας τυφλός] εν εμπόρεν, να πά' να βλέπει κουέλλες [πρόβατα] εν εμπόρεν... Υποχρεώννουνταν οι τυφλοί τζαι εματταίνναν βγκιολίν» (Κεμάλ Ντεβετζί).

© Kadir Kaba, Άγιος Ιωάννης Πάφου, 1950.



ΕΙΚΟΝΑ 29*: Ο Μεχμέτ Αλί Τατλιγιάι (βιολί) και ο Αχμέτ Αλτιπαρμάκ (ντέφι και τουμπελέκι).*

Ο Mehmet Ali Tatlıyay ή «Μεχμεταλής», όπως ήταν γνωστός, ήταν τυφλός βιολάρης από τη Λευκωσία. Μαζί με το συγκρότημά του, τους Mehmetaliler («οι Μεχμεταλήδες»), πρωταγωνιστούσε για χρόνια στους γάμους της τουρκοκυπριακής κοινότητας. Δίπλα του ο Αχμέτ Αλτιπαρμάκ (Ahmet Altıparmak· το επώνυμό του θα πει «εξαδάχτυλος»), γνωστός και ως «Ναντιντέ» (Nadide), όνομα που χρησιμοποιούσε όταν φορούσε γυναικεία ρούχα και χόρευε τον χορό της κοιλιάς.

© Άγνωστο.



ΕΙΚΟΝΑ 30*: Από την τελετουργία στο θέατρο.*

Συγκρότημα χορού στο Αββαείο του Πέλλαπαϊς. Στο βιολί ο Γεώργιος (Γιώρκος) Προύντζος και στο λαούτο ο Λευτέρης Κουδιαππής.

© Αρχείο Παλαιών Φωτογραφιών Δευτεράς, 1969.



ΕΙΚΟΝΑ 31*: «Μοντέρνα» ορχήστρα, χωρίς μπουζούκι.*

«Εγίνην εξελιγμός πιον, μετά το '60...» (Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης).

Παναγιώτης Αναστασίου (βιολί), Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής· βιολί), Νίκος Σουρουλλάς (ντραμς), Γιαννάκης Σουρουλλάς (λαούτο), Νίκος Κυριάκου (ακορντεόν). Η φωτογράφιση έγινε για τις ανάγκες του δίσκου του ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ. Βαθκειές ρίζες *(1978), που περιλάμβανε και λαούτο.*

© Αρχείο Συγκροτήματος Καλλιτεχνών Λύσης, ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ., 1978.



ΕΙΚΟΝΑ 32*: Ο Ανδρέας Πιττιρής με το λαούτο του.*

«Σήμμερα ο βιολάρης πάει τξειαμαί τξαι… είναι το μπουζούκκιν που κυριαρχεί τξαι ο φκιολάρης παίζει του αντροῦνου μόνον πο' 'ννα χορέψει ή κανένας παλιός πο' 'ννα θέλει να χορέψει κανέναν καρτζιλαμάν – τζ' αν τον χορεύκει. Εμείναμεν [ενν. οι βιολάρηδες] για τα συγκροτήματα» (Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης).

© Νικολέττα Δημητρίου, Παραλίμνι, 24 Ιουλίου 2014.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α΄
ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ: ΟΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Τα στοιχεία που ακολουθούν αφορούν μόνο τις συνεντεύξεις που χρησιμοποιήθηκαν στο βιβλίο. Σε αρκετές περιπτώσεις, πολλούς από τους μουσικούς που αναφέρονται εδώ είδα τόσο πριν, όσο και μετά από τη συγκεκριμένη συνέντευξη. Παρόλ᾽ αυτά, οι ημερομηνίες των επιπλέον αυτών συναντήσεων/συνεντεύξεων – μέρη των οποίων δεν χρησιμοποιήθηκαν αυτούσια στο κείμενο – δεν αναφέρονται.

Στις περιπτώσεις όπου κάποιος από τους μουσικούς που μνημονεύονται εδώ έχει ηχογραφημένο ή δημοσιευμένο έργο στο οποίο μπορεί κανείς να ανατρέξει, αυτό σημειώνεται. Όπου κρίθηκε απαραίτητο, εμφανίζονται επίσης επιπλέον στοιχεία.

Χαμπής Θεωρή

Γέννηση: 10 Δεκεμβρίου 1913, Ακάμας («Σπήλιοι τους ερημίτες»· επαρχία Πάφου, διαμέρισμα Πόλης Χρυσοχούς)
Διαμονή μετά τον γάμο του: Νέο Χωριό Πάφου (διαμέρισμα Πόλης Χρυσοχούς· πρώτος γάμος)· από το 1981 και μετά, Τσακκίστρα (επαρχία Λευκωσίας· δεύτερος γάμος)
Θάνατος: 2008, Τσακκίστρα
Συνέντευξη: Τσακκίστρα, 6 Σεπτεμβρίου 2006

Ηχογραφήσεις: Τον Θεωρή (ταμπουτσιά και πότσες [μπουκάλες]) ηχογράφησε το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα (ΠΛΙ) για τις επιτόπιες ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε στην Κύπρο μεταξύ 1978 και 1985.[1] Η ηχογράφηση του Θεωρή έγινε τον Οκτώβριο του 1980 στο Νέο Χωριό Πάφου, όπου διέμενε τότε, και συμπεριλαμβάνεται στους δίσκους 3, 5, 8 και 9. Στο λεύκωμα του ΠΛΙ ως χωριό καταγωγής του Θεωρή αναφέρεται το «Νέο Χωριό Πόλης» (ενν. Πόλης Χρυσοχούς, ίδιο με το Νέο Χωριό Πάφου). Παρόλ' αυτά, σύμφωνα με την ίδια την αφήγηση του Θεωρή όπως καταγράφεται εδώ, ο συγκεκριμένος μουσικός γεννήθηκε «στους σπήλιους τους ερημίτες» στην περιοχή του Ακάμα, αν και το πατρικό του σπίτι ήταν στο χωριό Δρούσεια.

Βυρωνής Γεωργίου

Γέννηση: Πραστειό Κελλακίου (επαρχία Λεμεσού), 8 Ιουνίου 1918

Θάνατος: Λεμεσός, 24 Μαρτίου 2018

Συνέντευξη: Τραχώνι Λεμεσού, 9 Ιανουαρίου 2006 και 10 Σεπτεμβρίου 2015

Ηχογραφήσεις: Ο Γεωργίου, ευρύτερα γνωστός ως «Βυρωνής», ακούγεται να παίζει λαούτο και να τραγουδά στη δισκογραφική δουλειά του Μιχάλη Τερλικκά *Κυπραία Φωνή – Καλώς ήρταν οι ξένοι μας* (2008). Στον πρώτο ψηφιακό δίσκο παίζει λαούτο και τραγουδά τη «Φωνή Παφίτξη»

1. Η επιτόπια έρευνα του ΠΛΙ είχε ως αποτέλεσμα το λεύκωμα *Κύπρος – Δημοτική Μουσική. Cyprus – Popular Music*, το οποίο πρωτοκυκλοφόρησε το 1988 και περιείχε εφτά δίσκους βινυλίου. Το 1999 το λεύκωμα επανακυκλοφόρησε, αυτή τη φορά με εφτά ψηφιακούς δίσκους (CD). Για λόγους που δεν επεξηγούνται στο κείμενο, οι δίσκοι έχουν αριθμό από 3 έως 9, αντί από 1 έως 7.

(αρ. 5), ενώ στον δεύτερο δίσκο τραγουδά την «Ίσια Λεμεσιανή» (αρ. 10). Επιπρόσθετα, τον Γεωργίου μπορεί κανείς να δει να παίζει λαούτο, να τραγουδά και να χορεύει σε διαδικτυακές πλατφόρμες όπως το YouTube. Μία από τις τελευταίες του οπτικογραφημένες εμφανίσεις (που διασώζεται στο διαδίκτυο) ήταν στην εκπομπή της ΕΡΤ *Το αλάτι της γης* με τον Λάμπρο Λιάβα το 2014, με αφορμή τη συμπλήρωση σαράντα χρόνων από την τουρκική εισβολή στην Κύπρο.

Δημοσιεύσεις: Επεισόδια της ζωής του Γεωργίου έχουν δημοσιευτεί στην (αυτο)βιογραφία που εξέδωσε η κόρη του, Γεωργία Βύρωνος Γεωργίου, με τίτλο *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής* (2005).

Άλλα: Ο Γεωργίου είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Ανδρέας Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφης)

Γέννηση: Τρεις Ελιές (περιοχή Μαραθάσας, επαρχία Λεμεσού), 1927

Θάνατος: Τρεις Ελιές, 2012

Συνέντευξη: Τρεις Ελιές, 31 Αυγούστου 2006

Ροδοσθένης Αριστοδήμου Πολωνός

Γέννηση: Άγιος Δημήτριος (περιοχή Μαραθάσας, επαρχία Λεμεσού), 1929

Διαμονή μετά τον γάμο του: Τρεις Ελιές (περιοχή Μαραθάσας, επαρχία Λεμεσού)

Θάνατος: Τρεις Ελιές, 2009

Συνέντευξη: Τρεις Ελιές, 31 Αυγούστου 2006

Ηχογραφήσεις: Τον Πολωνό ηχογράφησε το ΠΛΙ στις επιτό-

πιες ηχογραφήσεις του στην Κύπρο, τον Ιούνιο του 1983. Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στις Τρεις Ελιές και περιλαμβάνεται στους δίσκους 5 και 9.

Άλλα: Ο Πολωνός εμφανίζεται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com), όπου παίζει την «Πόλκαν την ίδιαν».

Πέτρος Χριστοδούλου (Χατζηβύρας)

Γέννηση: Κάτω Ζώδεια (επαρχία Λευκωσίας, διαμέρισμα Μόρφου), 15 Σεπτεμβρίου 1929

Διαμονή μετά το 1974: Αγλαντζιά

Θάνατος: Αγλαντζιά, 25 Απριλίου 2018

Συνέντευξη: Αγλαντζιά, 23 Ιουλίου 2015

Σχόλια: Η ιστορία του Χριστοδούλου ξεκινά ως μια τυπική ιστορία ενός Κύπριου βιολάρη της εποχής του, συνεχίζεται, όμως, διαφορετικά. Ο συγκεκριμένος μουσικός ήταν βιολάρης σε γάμους από την ηλικία των εννιά χρόνων, οπότε άρχισε να παίζει δημόσια, μέχρι περίπου το 1957, όταν στην ηλικία των 28 χρόνων παντρεύτηκε και σταμάτησε να παίζει σε γάμους. Συνέχισε να διδάσκει βιολί, αρχικά σε άτομα που ήθελαν να γίνουν βιολάρηδες «για να παίζουν σε γάμους» και στη συνέχεια σε ωδεία, ακολουθώντας ένα πιο δυτικότροπο σύστημα εκπαίδευσης.

Δημήτρης Κατσαρής (Πιτρακκής)

Γέννηση: Λύση (επαρχία Αμμοχώστου), 4 Ιανουαρίου 1930

Διαμονή μετά το 1974: Δρομολαξιά (επαρχία Λάρνακας)

Θάνατος: Δρομολαξιά, 22 Δεκεμβρίου 2020

Συνέντευξη: Δρομολαξιά, 12 Νοεμβρίου 2005 και 17 Σεπτεμβρίου 2015

Ηχογραφήσεις: Ηχογραφήσεις του Πιτρακκή, όπως ήταν ευ-

ρύτερα γνωστός, περιλαμβάνονται στο λεύκωμα του Συγκροτήματος Καλλιτεχνών Λύσης (ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ.) με τίτλο *Θεμελιός – Κληρονομιά* (2012). Ως μέλος του ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ. ο Πιτρακκής εμφανίστηκε επίσης σε παλαιότερη δισκογραφία του συγκροτήματος, αλλά και σε προγράμματα που παρουσίασε το ΡΙΚ (κάποια από τα οποία είναι διαθέσιμα στο YouTube). Το λεύκωμα *Θεμελιός – Κληρονομιά* περιλαμβάνει όλη την προηγούμενη δισκογραφία του ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ. σε ψηφιακή μορφή. Ο Πιτρακκής εμφανίστηκε επίσης δύο φορές στη δισκογραφία του Μιχάλη Τερλικκά: το 2002, στον δίσκο *Κυπραία Φωνή – Στ' αγνάρκα των τξαιρών*, όπου παίζει βιολί για τη «Φωνή Λυδιώτισσα» (δίσκος 1, αρ. 12) και τον «Μανέ (Μπάλο Α΄)» (δίσκος 2, αρ. 10), και το 2008, στον δίσκο *Κυπραία Φωνή – Καλώς ήρταν οι ξένοι μας*, όπου παίζει το «Τδιφτέττελλι» (δίσκος 2, αρ. 18).

Άλλα: Ο Πιτρακκής είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Στέλιος Παπαδόπουλος

Γέννηση: Ασκάς (επαρχία Λευκωσίας), 1931

Διαμονή μετά τον γάμο του: Κλήρου (επαρχία Λευκωσίας)

Συνέντευξη: Λευκωσία, 27 Μαρτίου 2006· Κλήρου, 3 Απριλίου 2006 και 3 Σεπτεμβρίου 2015

Ηχογραφήσεις: Ο Παπαδόπουλος ηχογράφησε ψηφιακό δίσκο με παραδοσιακά κυπριακά κομμάτια που παίζει ο ίδιος. Βλ. *Χοροί τξιαι* [sic] *τραούθκια του τόπου μου. Cyprus Traditional Songs and Dances* (2003).

Δημοσιεύσεις: Ο Παπαδόπουλος εξέδωσε βιβλίο μεταγραφών με κομμάτια από το κυπριακό ρεπερτόριο, όπως τα παίζει ο ίδιος. Βλ. Στέλιος Παπαδόπουλος, *Παραδοσιακά τραγούδια και χοροί της Κύπρου* (1993).

Άλλα: Ο Παπαδόπουλος είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Ανδρέας Σπύρου Βιολάρης

Γέννηση: Κυρά Μόρφου (επαρχία Λευκωσίας), 1931
Διαμονή μετά το 1974: Λατσιά (επαρχία Λευκωσίας)
Θάνατος: Λατσιά, 2020
Συνέντευξη: Λατσιά, 29 Αυγούστου 2006 και 18 Ιουνίου 2015
Άλλα: Ο Σπύρου είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Ηλίας Γεωργίου Βιολάρης

Γέννηση: Λιμνάτι (επαρχία Λεμεσού), 1934
Συνέντευξη: Λιμνάτι, 24 Σεπτεμβρίου 2015
Ηχογραφήσεις: Ο Γεωργίου περιλαμβάνεται στις ηχογραφήσεις του ΠΛΙ, στον δίσκο 5, με το όνομα «Ηλίας Παρασκευά». Οι ηχογραφήσεις έγιναν στο Λιμνάτι τον Νοέμβριο του 1981.
Άλλα: Ο Γεωργίου είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Νικόλας Αντωνίου Βιολάρης

Γέννηση: Χλώρακα (επαρχία Πάφου), 24 Οκτωβρίου 1935
Διαμονή: Χλώρακα
Θάνατος: Χλώρακα 1 Οκτωβρίου 2021
Συνέντευξη: Χλώρακα, 23 Αυγούστου 2006 και 7 Αυγούστου 2015
Ηχογραφήσεις: Τον Αντωνίου ηχογράφησε το ΠΛΙ τον Οκτώ-

βριο του 1980 στη Γεροσκήπου. Περιλαμβάνεται στους δίσκους 3, 5 και 6, με το όνομα «Νικόλας Βιολάρη Βλόκκος». «Βλόκκος» ήταν παρατσούκλι που υπήρχε στην οικογένεια του Αντωνίου παλαιότερα, το οποίο, όμως, ο ίδιος αποποιήθηκε.

Άλλα: Ο Αντωνίου είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Νίκος Χαραλάμπους

Γέννηση: Χανδριά (ορεινή επαρχία Λεμεσού), 8 Δεκεμβρίου 1937

Διαμονή: Χανδριά· ο Χαραλάμπους είχε ζήσει και στη Λευκωσία για ένα διάστημα, λόγω δουλειάς.

Θάνατος: Χανδριά, 21 Αυγούστου 2022

Συνέντευξη: Χανδριά, 28 Ιουλίου 2015

Άλλα: Ο Χαραλάμπους είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Νεόφυτος Κ. Αργυρού

Γέννηση: Λετύμπου (επαρχία Πάφου), 1941

Διαμονή: Λετύμπου

Συνέντευξη: Λετύμπου, 6 Αυγούστου 2015

Σχόλια: Ο Αργυρού είναι επίσης γνωστός ως «Φυτής» ή ως «Νεόφυτος Κωνσταντίνου». Κατά τη διάρκεια της συνέντευξής μας, ο ίδιος δήλωσε το όνομα που εμφανίζεται εδώ. Το 2019, ο Σύνδεσμος Αποδήμων Λετύμπου Επαρχίας Λευκωσίας εξέδωσε το βιβλίο του Αργυρού *Το χωρκόν μου η Λετύμπου*, σε επιμέλεια Καλλιόπης Χαρμαντά Πρωτοπαπά και Ελισάβετ Πάπουτσου Νικολάου. Στο βιβλίο αυτό, ο Αργυρού εμφανίζεται ως «Νεόφυτος Κωνσταντίνου».

Άλλα: Ο Αργυρού είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Γιαννής Ζαβρός

Γέννηση: Λιμνάτι (επαρχία Λεμεσού), 1943

Διαμονή: Λεμεσός

Συνέντευξη: Λεμεσός, 13 Σεπτεμβρίου 2006· Σια (επαρχία Λευκωσίας), 30 Οκτωβρίου 2014

Ηχογραφήσεις: Το 2011 ο Ζαβρός ηχογράφησε τον ψηφιακό δίσκο *Στα μονοπάθκια της παράδοσης Κούρρη και Ξυλούρικου. Παραδοσιακά τραγούδια της Κύπρου*. Ο Ζαβρός εμφανίζεται επίσης στη δισκογραφική δουλειά του Μιχάλη Τερλικκά *Κυπραία Φωνή – Καλώς ήρταν οι ξένοι μας* (2008), συνοδεύοντας τον Βυρωνή Γεωργίου στο βιολί (δίσκος 1, αρ. 5· δίσκος 2, αρ. 10).

Άλλα: Ο Ζαβρός είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Πολύδωρος Βακανάς

Γέννηση: Αργάκι (επαρχία Λευκωσίας, διαμέρισμα Μόρφου), 29 Ιανουαρίου 1943

Διαμονή μετά το 1974: Καντού (επαρχία Λεμεσού)

Συνέντευξη: Καντού, 9 Οκτωβρίου 2014

Σχόλια: Ο Βακανάς είναι επίσης γνωστός ως «Πολυδωρής». Κατά τη διάρκεια της συνέντευξής μας, μου είπε ότι δεν του αρέσει πια το «Πολυδωρής» λόγω ηλικίας και ότι προτιμά να αναφέρεται ως «Πολύδωρος». Αν και ξεκίνησε τη «βκιολαριτξή» ως βιολάρης σε γάμους, στη συνέχεια ο Βακανάς έμαθε κλασικό βιολί σε ωδείο. Στη συνέχεια δίδα-

ξε και ο ίδιος σε ωδεία στη Λεμεσό, έπαιζε με συγκροτήματα χορών και σε «κυπριακές βραδιές» ξενοδοχείων, ενώ παράλληλα έπαιζε και σε – πιο σύγχρονους πια – γάμους.

Ισμαήλ Γκοκσάν Κεμανετζί (İsmail Gökşan Kemaneci)

Γέννηση: Λουρουτζίνα (επαρχία Λευκωσίας), 1946
Διαμονή: Λύση (επαρχία Αμμοχώστου)
Συνέντευξη: Λύση, 24 Ιουλίου 2015
Άλλα: Ο Κεμανετζί είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Σάββας (Σαββάκης) Λάμπρου

Γέννηση: Αραδίππου (επαρχία Λάρνακας), 27 Φεβρουαρίου 1947
Διαμονή: Αραδίππου (1947–64), Ηνωμένο Βασίλειο (1964–2007), Αραδίππου (2007–20)
Θάνατος: 3 Φεβρουαρίου 2020. Ο Λάμπρου πέθανε ξαφνικά ενώ βρισκόταν σε ταξίδι στο εξωτερικό, εξού και εδώ δεν σημειώνεται μέρος θανάτου. Η σορός του Λάμπρου μεταφέρθηκε στην Αραδίππου, όπου και τάφηκε.
Συνέντευξη: Αραδίππου, 2 Οκτωβρίου 2015
Ηχογραφήσεις/Δημοσιεύσεις: Το 2015 ο Λάμπρου εξέδωσε δίγλωσσο βιβλίο (Ελληνικά και Αγγλικά) με στοιχεία για την κυπριακή μουσική και την κυπριακή παράδοση γενικότερα, με τίτλο *Της Κύπρου η παράδοση στον τόπον τζιαι* [sic] *στα ξένα. Cypriot Tradition, Home and Abroad*. Το βιβλίο περιλαμβάνει επίσης έντεκα ψηφιακούς δίσκους, στους οποίους παίζει ο Λάμπρου μαζί με μια πληθώρα άλλων μουσικών και τραγουδιστών. Τον Λάμπρου μπορεί κανείς επίσης να δει στο τηλεοπτικό πρόγραμμα της ΕΡΤ *Το*

αλάτι της γης με τον Λάμπρο Λιάβα, που οπτικογραφήθηκε το 2014 με αφορμή τη συμπλήρωση σαράντα χρόνων από την τουρκική εισβολή στην Κύπρο.

Άλλα: Ο Λάμπρου είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Ανδρέας Μοδίτης

Γέννηση: Όμοδος (επαρχία Λεμεσού), 1949

Διαμονή: Λεμεσός

Συνέντευξη: Λεμεσός, 24 Σεπτεμβρίου 2015

Ηχογραφήσεις: Τον Μοδίτη ηχογράφησε το ΠΛΙ μαζί με τον πατέρα του, τον βιολάρη Αριστείδη Ηλία (γνωστό ως «Αρεστή»), τον Νοέμβριο του 1981 στο Όμοδος. Στις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις – που περιλαμβάνονται στον δίσκο 3 – ο Μοδίτης εμφανίζεται με το όνομα «Αντρέας Αριστείδη» και παίζει λαούτο.

Άλλα: Ο Μοδίτης είναι ένας από τους βιολάρηδες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Κεμάλ Ντεβετζί (Kemal Deveci)

Γέννηση: Γαληνόπορνη (επαρχία Αμμοχώστου, διαμέρισμα Καρπασίας), 1 Αυγούστου 1948

Διαμονή: Γαληνόπορνη

Συνέντευξη: Λευκωσία, 30 Σεπτεμβρίου 2015

Άλλα: Ο Ντεβετζί είναι ένας από τους μουσικούς που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Αξίζ Καχραμάν (Aziz Kahraman)

Γέννηση: Γαληνόπορνη (επαρχία Αμμοχώστου, διαμέρισμα Καρπασίας), 1 Φεβρουαρίου 1951

Διαμονή: Λεονάρισσο (επαρχία Αμμοχώστου, διαμέρισμα Καρπασίας)

Συνέντευξη: Λευκωσία, 30 Σεπτεμβρίου 2015

Άλλα: Ο Καχραμάν είναι ένας από τους μουσικούς που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ο Κύπριος Βιολάρης* (www.thecypriotfiddler.com).

Β΄
ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΚΥΠΡΙΑΚΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ ΓΑΜΟΥ

Οι πληροφορίες που δίνονται στο μέρος αυτό στηρίζονται πρωτίστως στο βιβλίο του Γεώργιου Αβέρωφ *Ο κυπριακός γάμος* (1986). Ως μουσικός, ο Αβέρωφ δίνει στο βιβλίο του πολύ περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τον ρόλο των μουσικών στον κυπριακό γάμο, σε σύγκριση με άλλους συγγραφείς/λαογράφους. Συμπληρωματικά, χρησιμοποιήθηκαν επίσης πληροφορίες από τα εξής βιβλία (εδώ με χρονολογική σειρά): Ξενοφών Φαρμακίδης, *Κυπριακή λαογραφία* (1938)· Τεύκρος Ανθίας, *Η ζωντανή Κύπρος. Λαογραφικά θέματα* (1963 [1944])· Γ. Χ. Παπαχαραλάμπους, *Κυπριακά ήθη και έθιμα* (1965)· Καλλιόπη Πρωτοπαπά, *Έθιμα του παραδοσιακού γάμου στην Κύπρο* (2005)· και Κωνσταντίνος Γ. Γιαγκουλλής, *Κυπριακά ήθη και έθιμα του κύκλου της ανθρώπινης ζωής, του εορτολογίου και των μηνών, με στοιχεία γεωργικής λαογραφίας* (2008).

Παρά την ύπαρξη κάποιων «σταθερών» στα μέρη του κυπριακού παραδοσιακού γάμου, εντούτοις σε κάθε περιοχή της Κύπρου υπήρχαν παλαιότερα μικροδιαφορές ως προς τις διάφορες παραδόσεις (π.χ. σε σχέση με το «άλλαμαν» της νύφης και του γαμπρού, τα φαγητά που σερβίρονταν κ.λπ.). Η σύντομη αυτή παρουσίαση δεν φιλοδοξεί να καλύψει το θέμα στην ολότητά του. Τα όσα σημειώνονται εδώ βασίζονται στα

πιο τυπικά χαρακτηριστικά του κυπριακού παραδοσιακού γάμου, αυτά στα οποία αναφέρονται επανειλημμένα λαογράφοι, ταξιδιώτες και εθνογράφοι. Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση του θέματος, οι ενδιαφερόμενοι αναγνώστες μπορούν να ανατρέξουν, μεταξύ άλλων, στη βιβλιογραφία που αναφέρεται πιο πάνω.

Κατά κανόνα, ο παραδοσιακός κυπριακός γάμος ξεκινούσε το Σάββατο πριν από το στεφάνωμα και ολοκληρωνόταν την ακόλουθη Τρίτη. Σε ορισμένες περιπτώσεις ολοκληρωνόταν με τον αντίγαμο, που πραγματοποιούνταν μια βδομάδα μετά το στεφάνωμα. Στον σκελετό του κυπριακού παραδοσιακού γάμου που δίνεται εδώ, για ευνόητους λόγους δίνεται έμφαση στον ρόλο που είχαν οι μουσικοί σε κάθε στάδιο της διαδικασίας.

Σάββατο

- **Άφιξη των βιολάρηδων**.
- **Ράψιμο του νυφικού κρεβατιού**, συνοδεία μουσικής, τραγουδιού και χορού. Το πλύσιμο των «μαλλιών του κρεβαθκιού», δηλαδή των μαλλιών των ζώων με τα οποία θα ραβόταν το κρεβάτι, γινόταν περίπου μια βδομάδα πριν από τον γάμο, προκειμένου τα μαλλιά να στεγνώσουν πριν ραφτούν. Όπου υπήρχε η δυνατότητα (π.χ. αν υπήρχαν μουσικοί στο χωριό όπου γινόταν ο γάμος), τότε και το πλύσιμο γινόταν συνοδεία μουσικής και τραγουδιού. Όπου δεν υπήρχαν βιολάρηδες, τότε το πλύσιμο γινόταν μόνο με τραγούδι.
- Στις πόλεις: **λουτρό της νύφης** στο χαμάμ· οι μουσικοί συναντούσαν τη νύφη και τη συνοδεία της κατά την επιστροφή τους από το χαμάμ για να τις προϋπαντήσουν με μουσική.
- Στην επαρχία Πάφου και σε μέρη της επαρχίας Λεμεσού:

προετοιμασία για το ρέσι, φαγητό καμωμένο από αλεσμένο σιτάρι, ζωμό και κομμάτια κρέατος. Το Σάββατο γινόταν το πλύσιμο του ρεβιού, δηλαδή το καθάρισμα και άλεσμα του σιταριού και η ετοιμασία των κρεάτων· το φαγητό ψηνόταν την Κυριακή. Το πλύσιμο του ρεβιού γινόταν στη βρύση του χωριού, συνοδεία μουσικής· υπάρχουν δίστιχα που τραγουδιούνται ειδικά για τη διαδικασία αυτή.

- Σε ορισμένα χωριά, μέλη της οικογένειας των μελλονύμφων περιέρχονταν το χωριό και καλούσαν τους χωριανούς στον γάμο συνοδεία μουσικής και προσφέροντάς τους – ανάλογα με τον τόπο καταγωγής – ένα κερί, ένα ψωμί («γλισταρκά») ή λίγο κρασί, ή ραντίζοντάς τους με ροδόνερο.

Κυριακή του γάμου

- Πρωί: **προετοιμασία των φαγητών του γάμου**· διάλειμμα για τους βιολάρηδες.
- Σε ορισμένα χωριά, την Κυριακή το πρωί γινόταν και ο στολισμός του σπιτιού όπου θα ακολουθούσε το γλέντι, που ήταν γνωστός ως «μανάσσα». Όπου υπήρχε το έθιμο αυτό, κατά το στήσιμο της μανάσσας οι βιολάρηδες έπαιζαν και τραγουδούσαν τα ανάλογα δίστιχα.
- **Άλλαμαν (στόλισμα) της νύφης και του γαμπρού**: η λέξη «άλλαμαν» (αλλαγή, αλλαξιά) αναφέρεται στην αλλαγή ρούχων της νύφης και του γαμπρού, από τα συνηθισμένα, καθημερινά τους ρούχα, στα νυφιάτικα και γαμπριάτικα ρούχα τους αντίστοιχα. Το άλλαμαν γινόταν χωριστά για τη νύφη και τον γαμπρό, στο πατρικό σπίτι του καθενός. Πέραν της αλλαγής ρούχων, το άλλαμαν της νύφης προνοούσε το χτένισμα και, σε μεταγενέστερα χρόνια, το βάψιμό της (αυτά μπορούσαν να γίνουν παρουσία συγγενών και στενών φίλων), ενώ το άλλαμαν του γαμπρού προνοούσε το ξύρισμά του μπροστά από τους οικείους του, αλλά και

το ντύσιμο του επάνω μέρους του σώματός του (πουκάμισο και γιλέκο, αργότερα σακάκι) μπροστά τους.

Το άλλαμαν ακολουθούσε – μπροστά σε συγγενείς, φίλους και χωριανούς – **το ζώσμαν (ζώσιμο) της νύφης**. Συνοδεία μουσικής και τραγουδιού από τους βιολάρηδες, οι γονείς (βλ. πιο κάτω) «εζώνναν» τη νύφη, δηλαδή έδεναν και έλυναν τρεις φορές, τελετουργικά, κόκκινο μαντίλι – σύμβολο παρθενίας και γονιμότητας – γύρω από τη μέση της. Κατόπιν λάμβανε χώρα **το κάπνισμαν της νύφης** (δηλαδή το λιβάνισμα/θυμιάτισμα), κατά το οποίο οι γονείς έδιναν στη νύφη την ευχή τους. Παλαιότερα, στα περισσότερα χωριά το ζώσμαν γινόταν μόνο από τη μητέρα της νύφης.[1] Αλλού, μπορούσε να ζώσει τη νύφη ο πατέρας αντί της μητέρας, ενώ υπήρχαν χωριά στα οποία ζώσμαν γινόταν και για τον γαμπρό.[2] Το κάπνισμα γινόταν επίσης για τον γαμπρό, προκειμένου οι γονείς του να τον αποχαιρετήσουν δίνοντάς του την ευχή τους.

Αν και τα περισσότερα τελετουργικά του κυπριακού γάμου έχουν πια εγκαταλειφθεί, εντούτοις το ζώσμαν επιβιώνει σε μεγάλο βαθμό μέχρι τις μέρες μας, μαζί με το κάπνισμαν και, συχνά, τον χορό των ρούχων της νύφης ή του γαμπρού, και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του περάσματος «από την τελετουργία στο θέατρο»: πολλές φορές οι συμμετέχοντες δεν ξέρουν *γιατί* γίνεται ή τι συμβολίζει, εξακολουθούν, όμως, να το κάνουν, ως διασκέδαση αλλά και ως ευκαιρία φωτογράφισης.

Οι μουσικοί έπαιζαν καθόλη τη διάρκεια του αλλάμα-

1. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 20.

2. Σύμφωνα με τον Παπαχαραλάμπους, σε μερικά χωριά η μητέρα «έζωννεν» τη νύφη και ο πατέρας την «επόζωννεν» (δηλαδή έλυε τη ζώνη). Σε άλλα χωριά, και πάλι σύμφωνα με τον Παπαχαραλάμπους, γινόταν το αντίθετο· δηλαδή το «ζώμαν» γινόταν από τον πατέρα και το «πόζωμαν» από τη μητέρα. Βλ. *Κυπριακά ήθη και έθιμα*, σσ. 117–18.

τος της νύφης και του γαμπρού. Υπάρχουν προκατασκευασμένοι στίχοι για το κάθε μέρος της διαδικασίας του αλλάματος· εντούτοις, όπου υπήρχαν ικανοί δημιουργοί αυτοσχέδιων διστίχων, αυτοί έφτιαχναν τα δικά τους δίστιχα ειδικά για το ζευγάρι που παντρευόταν.

- **Πορεία προς την εκκλησία**: νύφη και γαμπρός χωριστά, συνοδευόμενοι από τους γονείς τους, συνοδεία μουσικής. Αν ο γαμπρός καταγόταν από άλλο χωριό – και δεδομένου ότι ο γάμος συνήθως γινόταν στο χωριό της νύφης – οι βιολάρηδες τον συναντούσαν στην είσοδο του χωριού της νύφης και έπαιζαν ένα συγκεκριμένο σκοπό που ονομαζόταν **«Καρτζιλάτισμαν»** («καρτζιλατίζω» θα πει αντικρύζω, έχω κάποιον απέναντί μου, αντίκρυ μου). Κάποιες φορές ο γαμπρός έφτανε την προηγούμενη μέρα στο χωριό της νύφης, οπότε στις περιπτώσεις αυτές το καρτζιλάτισμαν γινόταν το Σάββατο.
- **Στεφάνωμα** στην εκκλησία.
- **«Το πλούμισμαν τους φκιολάρπες»**: Με την επιστροφή στο σπίτι των νεονύμφων/των γονιών τους, και πριν οι νεόνυμφοι μπουν στο σπίτι μαζί, σε ορισμένα χωριά (ιδιαιτέρως αυτά του διαμερίσματος Μόρφου) οι βιολάρηδες τραγουδούσαν το τραγούδι «Κάμετε τόπον, άρκοντες, τζαι κύκλον οι παπάδες». Οι βιολάρηδες τραγουδούσαν στίχους για τη νύφη, τον γαμπρό, τους γονείς των νεονύμφων, τους κουμπάρους κ.λπ. Αυτοί στους οποίους αναφέρονταν οι στίχοι έπρεπε να πλουμίσουν τους βιολάρηδες.[3]
- **Τα τραπέζια του γάμου** (γαμήλιο γλέντι): αυτά γίνονταν συνήθως σε υπαίθριο χώρο, στις αυλές σπιτιών ή και σε

3. Σύμφωνα με τον Μιχάλη Τερλικκά, «η νύφφη ἐν τζ᾽ είσεν δικόν της πουντζίν για να πλουμίσει, οπότε, είτε για τον γαμπρόν ετραουδούσαν, είτε για την νύφφην, πάλε ο γαμπρός επλούμιζεν». Βλ. Μιχάλης Τερλικκάς, «Έθιμα του παραδοσιακού γάμου στο Καπούτι», στο *Το Καπούτι*, Προσφυγικό Σωματείο Καλού Χωρίου Καπούτι, Λευκωσία 2014, σ. 297.

δρόμους. (Οι γάμοι πραγματοποιούνταν ως επί το πλείστον το φθινόπωρο, οπότε ο καιρός ευνοούσε το κομμάτι αυτό.) Οι βιολάρηδες ξεκινούσαν να παίζουν αμέσως μετά το πρώτο κέρασμα των καλεσμένων – το οποίο δινόταν όταν οι καλεσμένοι περνούσαν μπροστά από τους νεόνυμφους και τους γονείς τους για να τους συγχαρούν – για να χορέψουν ορισμένοι νεαροί συνήθως. Το πρώτο αυτό σύντομο γλέντι σταματούσε προκειμένου οι βιολάρηδες να αποσυρθούν για να φάνε. Έτρωγαν κατά κανόνα πρώτοι, ιδιαιτέρως, έτσι ώστε να είναι έτοιμοι να διασκεδάσουν τους καλεσμένους όσο εκείνοι θα έτρωγαν.

- Μετά το δείπνο τους, οι βιολάρηδες ξεκινούσαν να παίζουν και να τραγουδούν οι ίδιοι. Αφού έπαιζαν κάποια κομμάτια ως εισαγωγικά του γλεντιού (ο Αβέρωφ αναφέρει ότι οι βιολάρηδες εκτελούσαν «ένα ζωηρό σκοπό, εμβατήριο, και μετά ακολουθούσε ένας αμανές»),[4] ακολουθούσαν τα δίστιχα εις υγείαν των νεονύμφων, αλλά και για παίνεμα των γονιών και των κουμπάρων τους. Όσο οι παρευρισκόμενοι έτρωγαν, οι βιολάρηδες έπαιζαν και τραγουδούσαν διάφορα τραγούδια.
- Με το τέλος του φαγητού και την αποχώρηση κάποιων από τους παρευρισκομένους, γινόταν χώρος για **χορό**. Ξεκινούσαν τότε να χορεύουν ζευγάρια αντρών και, ενίοτε, γυναικών (βλ. και πιο κάτω για τις γυναίκες)· άντρες και γυναίκες χόρευαν χωριστά. Συνήθως χόρευε μόνο ένα ζευγάρι στην πίστα κάθε φορά, το οποίο πλούμιζε τους βιολάρηδες για το δικαίωμα να χορέψει (μπορούσαν να πλουμίσουν και οι δικοί τους, όσο οι χορευτές ήταν στην πίστα). Ορισμένες φορές μπορούσε και δεύτερο ζευγάρι ν' ανέβει ταυτόχρονα στην πίστα, αλλά αυτό ήταν μάλλον η εξαίρεση. Αν το ζευγάρι που είχε ζητήσει, και είχε πλουμίσει, να

4. Αβέρωφ, *Ο κυπριακός γάμος*, σ. 26.

χορέψει διακοπτόταν από άλλο, αυτό μπορούσε να αποτελέσει αιτία για καβγά. Οι χορευτές χόρευαν συνήθως την ίδια ακολουθία χορών, από την αρχή μέχρι το τέλος (για τους χορούς, βλ. μέρος Γ΄ πιο κάτω). Σε πολλά χωριά, ιδίως σε παλαιότερα χρόνια, την Κυριακή του γάμου δεν χόρευαν οι γυναίκες, οι οποίες χόρευαν μόνο τη Δευτέρα το απόγευμα (βλ. πιο κάτω).

- Αποχώρηση των καλεσμένων και κατόπιν αποχώρηση των νεονύμφων.

Δευτέρα του γάμου

- Έλεγχος – συνήθως από τις μητέρες των νεονύμφων – για τα «κορασάτα» ή «προκοπάες», δηλαδή την απόδειξη της παρθενίας της νύφης.
- Προετοιμασία – από τους μάγειρες και τις γυναίκες του χωριού – γλυκών που είχαν ως βάση τους το ζυμάρι (γλυκές πίτες και τηγανητά γλυκά με ζυμάρι· π.χ. τσιππόπιττες, δάχτυλα κ.λπ.).
- Άφιξη των κουμπάρων, συγγενών και φίλων με δώρα· πολλές φορές αυτά ήταν προϊόντα που ο καθένας είχε στη διάθεσή του.
- Μετά το γεύμα, ξεκινούσαν οι **γυναικείοι χοροί**. Η Δευτέρα του γάμου ήταν η κατεξοχήν μέρα των γυναικών, αφού όλο το απόγευμα της μέρας εκείνης χόρευαν μόνο γυναίκες. Μετά τους κυπριακούς χορούς, μπορούσαν να ακολουθήσουν ευρωπαϊκοί χοροί (βλ. πιο κάτω). Οι ευρωπαϊκοί χοροί χορεύονταν είτε από ζευγάρια γυναικών είτε, σε μεταγενέστερα χρόνια, από ζευγάρια παντρεμένων ή, πιο σπάνια, αρραβωνιασμένων. Άντρες και γυναίκες που δεν είχαν σχέση δεν χόρευαν μαζί.
- Το βράδυ της Δευτέρας κατέφθαναν οι άντρες που ήθελαν να χορέψουν. Οι βιολάρηδες έπαιζαν και για εκείνους, σταματώντας όταν ερχόταν η ώρα να φάνε.

- **Χορός του αντροῦνου**: ο χορός του αντροῦνου χορευόταν τη Δευτέρα το βράδυ, μετά το δείπνο. Ο χορός αυτός είναι ουσιαστικά η γυναικεία σουίτα των καρτζιλαμάδων, από τον πρώτο μέχρι τον τρίτο. Αυτή ήταν η μοναδική περίπτωση που άντρας μπορούσε να χορέψει γυναικείο χορό. Όσο οι νεόνυμφοι χόρευαν, οι συγγενείς τους τους πλούμιζαν, καρφιτσώνοντας – όπου υπήρχε η δυνατότητα, κυρίως σε μεταγενέστερα χρόνια – χαρτονομίσματα στα ρούχα τους. Όταν η μουσική έφτανε στον τρίτο καρτζιλαμά, οι βιολάρηδες τραγουδούσαν δίστιχα προς τιμήν του αντρογύνου.
- Ακολουθούσαν οι χοροί του γαμπρού με τον κουμπάρο, της νύφης με την κουμέρα (κουμπάρα) και οι χοροί των συμπεθέρων. Μετά από τους χορούς αυτούς μπορούσαν να χορέψουν και άλλοι παρευρισκόμενοι, αν το επιθυμούσαν.

Τρίτη του γάμου

- **Παρασκευή μακαρονιών και άλλων ζυμαρικών** από τις γυναίκες του χωριού στο σπίτι όπου γινόταν ο γάμος. Την παρασκευή των ζυμαρικών συνόδευαν οι μουσικοί, παίζοντας και τραγουδώντας κατάλληλα δίστιχα. Οι βιολάρηδες ήταν οι μόνοι άντρες που ήταν παρόντες στη διαδικασία αυτή.[5]
- Μόλις τελείωνε η παρασκευή των μακαρονιών, οι βιολάρηδες, μαζί με ορισμένους άντρες, ξεκινούσαν να περιφέρονται στο χωριό, με τα πόδια ή σε γαϊδούρια, για να μαζέ-

5. Ο Παπαχαραλάμπους αναφέρει ότι, σε παλαιότερα χρόνια, τα μακαρόνια ετοιμάζονταν την Παρασκευή πριν από τον γάμο στο σπίτι του γαμπρού, ενώ την Τρίτη του γάμου ετοιμάζονταν πρωτίστως στα χωριά της Πιτσιλιάς (*Κυπριακά ήθη και έθιμα*, σ. 103). Ο ίδιος σημειώνει ότι σε ορισμένα άλλα χωριά «οι όρνιθες» (βλ. πιο κάτω) τρώγονταν τη Δευτέρα αντί την Τρίτη του γάμου (*στο ίδιο*, σσ. 136–37).

ψουν «**τες όρνιθες**» που θα σφάζονταν στη συνέχεια για να ψηθούν στο ζουμί τους τα διάφορα ζυμαρικά που είχαν φτιάξει οι γυναίκες προηγουμένως. Όσοι ήθελαν να συνεισφέρουν πουλερικά, τα έδιναν στην ομάδα των νέων που συνόδευε τους βιολάρηδες. Οι νέοι αυτοί έδεναν τα πόδια των ζωντανών πουλερικών και τα κρεμούσαν από ένα κοντάρι το οποίο είχαν μαζί τους. Γυρίζοντας στο σπίτι όπου γινόταν ο γάμος, οι μάγειρες και όσοι βοηθούσαν στο μαγείρεμα έσφαζαν, καθάριζαν και έψηναν τα πουλερικά, ενώ οι βιολάρηδες συνέχιζαν να παίζουν.

- Στα χωριά όπου δεν υπήρχε το συνήθειο της παρασκευής μακαρονιών και του μαζέματος πουλερικών, η κάθε οικογένεια που πήγαινε στο τραπέζι της Τρίτης έπαιρνε σε δικό της καλάθι το φαΐ και το ποτό της, το οποίο πρόσφερε «στα τραπέζια» της ημέρας.
- Όσο τα τραπέζια τακτοποιούνταν, οι βιολάρηδες μπορούσαν να κάνουν διάλειμμα για να φάνε. Όταν στρώνονταν τα τραπέζια και οι καλεσμένοι κάθονταν να φάνε, οι βιολάρηδες ξεκινούσαν και πάλι να παίζουν.
- Η Τρίτη ήταν η μέρα με τους λιγότερους ξένους και τους περισσότερους συγγενείς και στενούς φίλους, οπότε ήταν και η μέρα που ευνοούσε την εκτέλεση χορών/παιχνιδιών. Αφού χόρευαν όσοι ήθελαν τους χορούς των προηγούμενων ημερών, ξεκινούσαν τα παιχνίδια, δηλαδή χοροί που είχαν το στοιχείο του θεάτρου, της κωμωδίας ή της μίμησης καταστάσεων (βλ. μέρος Γ΄ για ονόματα χορών).
- Δεδομένου ότι την Τρίτη υπήρχαν λιγότεροι ξένοι στο γλέντι, αυτή ήταν και η μέρα κατά την οποία χόρευαν οι λιγότερο ικανοί χορευτές, όσοι ήθελαν να εξασκηθούν στον χορό (νέοι, νέες και παιδιά), καθώς και οι γηραιότεροι.

Τετάρτη του γάμου

- **Αναχώρηση των βιολάρηδων**: το πρωί της Τετάρτης, μετά το πρωινό, οι βιολάρηδες έφευγαν από το χωριό, παίρνοντας μαζί τους τα πλουμίσματα των προηγούμενων ημερών, καθώς και τυχόν δώρα που έπαιρναν από τις οικογένειες των νεονύμφων.

Ο αντίγαμος

- Ο **αντίγαμος** γινόταν ακριβώς μια βδομάδα μετά τον γάμο, δηλαδή την Κυριακή που ακολουθούσε το στεφάνωμα. Περιλάμβανε γλέντι με τους συγγενείς των νεονύμφων και τους κουμπάρους, καθώς και ορισμένους στενούς φίλους. Αν το χωριό στο οποίο γινόταν ο αντίγαμος δεν ήταν απομακρυσμένο και οι βιολάρηδες που είχαν παίξει στον γάμο μπορούσαν να επιστρέψουν, ή αν το ίδιο το χωριό είχε μουσικούς, τότε στον αντίγαμο παρευρίσκονταν και βιολάρηδες. Στον αντίγαμο χορεύονταν τόσο κυπριακοί, όσο και ευρωπαϊκοί χοροί. Με τον αντίγαμο έκλεινε ο κύκλος του κυπριακού παραδοσιακού γάμου.

Γ΄
ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΩΝ ΒΙΟΛΑΡΗΔΩΝ

Η λίστα αυτή περιλαμβάνει το ρεπερτόριο που έπρεπε να μάθει ένας βιολάρης κατά την περίοδο που πραγματεύεται το βιβλίο, προκειμένου να θεωρείται ικανός να παίζει σε γάμους και πανηγύρια. Όπως και στην περίπτωση των εθίμων του κυπριακού γάμου (βλ. μέρος Β΄ πιο πάνω), έτσι και στην περίπτωση του ρεπερτορίου υπήρχαν τοπικές διαφορές και παραλλαγές, αλλά και διαφορές που είχαν να κάνουν με την ικανότητα του εκάστοτε βιολάρη ή/και τις γνώσεις του εκάστοτε δασκάλου. Η εδώ λίστα είναι ενδεικτική του τυπικού ρεπερτορίου των βιολάρηδων και σε καμία περίπτωση δεν εξαντλεί την πληθώρα των πιθανών παραλλαγών.

Το ρεπερτόριο των βιολάρηδων – τελετουργικοί σκοποί, χοροί και τραγούδια – μπορεί κανείς να δει σε βιβλία μεταγραφών, όπως επίσης και σε δίσκους κυπριακής παραδοσιακής μουσικής (βλ. Βιβλιογραφία και Δισκογραφία στο τέλος του βιβλίου). Κατά κανόνα, σε αυτά δεν συπεριλαμβάνονται τα λεγόμενα «ευρωπαϊκά» κομμάτια. Τα ονόματα των ευρωπαϊκών χορών που δίνονται εδώ βασίζονται στις αφηγήσεις των ίδιων των βιολάρηδων του βιβλίου.

Τελετουργικοί σκοποί

1. Ο χορός των μαλλιών τξαι του κρεβαθκιού
2. Το ρέσιν
3. Για τα ρούχα (τα ρούχα των μελλονύμφων «χορεύονταν» σε πανέρι από τους κουμπάρους)
4. Το τραούδιν του γάμου (διαδικασία αλλάματος)
5. Καρτξιλάτισμαν
6. Κοξάν μαρς (γνωστό και ως «Κοξά μαρς» ή «Κοτξάν μαρς»· εμβατήριο συνοδείας αντρογύνου)
7. Ο χορός του αντροῦνου

Αντρικοί χοροί

1. Καρτξιλαμά[δ]ες:
   - Πρώτος
   - Δεύτερος
   - Τρίτος
   - Τραουδιστός (δίστιχα που παρεμβάλλονται μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου αντρικού καρτξιλαμά)
   - Τέταρτος
2. Συρτοί (ενδεικτικά· υπάρχουν πολλοί):
   - Πολίτικος
   - Σηλυβριανός
   - Σκαλιώτικος
   - Μορφίτικος
   - Αξιζιές
   - Μαυρομμάτης
   - Πογιαξανός ή Βογιαξανός
3. Ζεϊπέκκικα (ενδεικτικά· υπάρχουν πολλά):
   - Κοφτό
   - Απτάλικο
   - Βαρύ

- Σκαλιώτικο
- Σμυρνέικο
- Αϊβαλιώτικο

4. Το μήλον
5. Μάντρα
6. Καροτσέρης
7. Σούστα
8. Επιδεικτικοί χοροί:
   - Ο αραπιές της καντήλας (ποτήρκα)
   - Η τατσιά
   - Το δρεπάνιν
   - Το μασαίριν
9. Χοροί-παιχνίδια:
   - Το πιπέριν
   - Ο Νικολής
   - Σάνταλα Μάνταλα
10. Ο πολογιαστός

Γυναικείοι χοροί

1. Καρτζιλαμά[δ]ες:
   - Πρώτος
   - Δεύτερος
   - Τρίτος
   - Τέταρτος
2. Συρτοί (ενδεικτικά):
   - Ψιντρή βασιλιτζιά μου
   - Άρμα χορός
   - Η φλογέρα
   - Ο Καραβάς
   - Στο πάνω, μάνα, το χωριό
   - Μην με στείλεις, μάνα, στην Αμερική
3. Καλαματιανός (διάφορες μελωδίες)

4. Ευρωπαϊκοί χοροί (χορεύονταν από ζευγάρια γυναικών ή από ζευγάρια παντρεμένων και, αργότερα, αρραβωνιασμένων):
   - Πόλκα (πόρκα)
   - Ταγκό
   - Βαλς
   - Φοξ-τροτ (φοξ)
   - Ρούμπα
   - Σάμπα
   - Μπολέρα (μπολέρο)

Τραγούδια

Τα τραγούδια διέφεραν όχι μόνο από περιοχή σε περιοχή, αλλά – κυρίως – από εποχή σε εποχή. Το ρεπερτόριο αυτό περιείχε, εκτός από τοπικές μελωδίες, και πολλά τραγούδια που έφταναν στην Κύπρο με «τες πλάτζες», δηλαδή τους δίσκους γραμμοφώνου.

Είδη τραγουδιών που ακούγονταν λίγο-πολύ σε ολόκληρο το νησί ήταν οι τοπικές φωνές, δηλαδή σκοποί στους οποίους τραγουδιούνται δίστιχα (π.χ. Παραλιμνίτισσα, Καρπασίτισσα, Μεσαρίτισσα, Παφίτισσα, Αυκορίτισσα, Ακαθκιώτισσα, Μαραθεύτισσα κ.λπ.), οι μπάλοι και οι αμανέδες.[1]

Δεν αναφέρεται εδώ η πληθώρα των τραγουδιών που έφταναν σε δίσκους, καθώς αυτά άλλαζαν ανάλογα με το τι κυκλοφορούσε ανά πάσα στιγμή.

1. Στην Κύπρο ο Μπάλος, που υπάρχει σε δύο παραλλαγές (Μπάλος Α΄ και Μπάλος Β΄), είναι είδος αμανέ.

Δ΄
ΟΝΟΜΑΤΑ ΒΙΟΛΑΡΗΔΩΝ ΚΑΙ ΛΑΟΥΤΑΡΗΔΩΝ, 1835–ΣΗΜΕΡΑ

Η λίστα αυτή περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τα ονόματα των βιολάρηδων και των λαουτάρηδων που μας κληροδότησε ο Γεώργιος Αβέρωφ στο βιβλίο του *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου* (1989). Σύμφωνα με τον Αβέρωφ, η λίστα αυτή περιλαμβάνει μουσικούς που έδρασαν σε μια «περίοδο 150 χρόνων, από το 1835 μέχρι το 1985».[1] Έχουν επίσης προστεθεί ονόματα μουσικών από δισκογραφία, ιδιαιτέρως από το λεύκωμα του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος *Κύπρος – Δημοτική Μουσική. Cyprus – Popular Music* (1999 [1988]). Επιπλέον ονόματα βρέθηκαν στα βιβλία/δισκογραφικά άλμπουμ του ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ. *Θεμελιός – Κληρονομιά* (2012) και του Σαββάκη Λάμπρου *Της Κύπρου η παράδοση στον τόπον τζιαι* [sic] *στα ξένα* (2015). Στη λίστα που παρουσιάζεται εδώ έχουν επίσης προστεθεί ονόματα μουσικών που προέκυψαν από την παρούσα έρευνα, όχι, όμως, τα ονόματα των μουσικών που έχουν τον λόγο στις προηγούμενες σελίδες. Τέλος, εδώ εμφανίζονται ονόματα βιολάρηδων και λαουτάρηδων που στάλθηκαν από μέλη του κοινού, μέσω της σελίδας του Κύπριου Βιολάρη στο Facebook.[2]

1. Αβέρωφ, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, σ. 3.

2. Τα ονόματα στάλθηκαν μετά από σχετικό κάλεσμα για βοήθεια από μέλη του κοινού. Βλ. facebook.com/TheCypriotFiddler.

Δεν ήταν δυνατόν να βρεθούν χρονολογίες γέννησης και θανάτου για όλους τους μουσικούς· αυτές δίνονται μόνο όπου ήταν γνωστές.[3] Εξαιτίας αυτού, τα ονόματα παρουσιάζονται με ονομαστική και όχι με χρονολογική σειρά.

Βιολάρηδες

Πετρής Αντρέου (Ριζοκάρπασο, 1933 – ;)
Αρακλίτης (Σμύρνη – Μαθιάτης, 1860 [;])
Αρμινιώτης (Αρμίνου Πάφου)
Αρίφ ή Αρίφης (Κρήτου Τέρρα)
Ανδρέας Αρτανίτης (Άρδανα – Λονδίνο)
Αρτέμης Αρτανίτης (Άρδανα, 1905 – Λονδίνο, 1962)
Ασάφ ή Ασάφης (Λευκωσία)
Χριστόφορος Αχιλλέως (Λόφου – Ύψωνας)
Γιάννης Βαρνάβα, «Γιάννης ο Σέρβος», «Γιάννης ο Βούλγαρος», «ο Γιάννης ο αρκουθκιάρης», «ο Γιάννης ο αρκούας» (Μικρά Ασία – Κύπρος)[4]
Γιώργος Σέρβος (Κύπρος – Λονδίνο)
Παναγιώτης Βαρωσιώτης (Βαρώσι)
Θησέας Βιολάντης (Λευκωσία)[5]
Ανδρέας Βιολάρης (Αγ. Βαρβάρα Λευκωσίας)
Αριστείδης Ηλία Βιολάρης, «Αρεστής» (Όμοδος, 1912 – ;)
Κώστας Βιολάρης
Κωστής Βιολάρης (Πελένδρι, 1903–1981)
Στέλιος Βιολάρης (Πελένδρι, 1927–2012)
Νικόλας Βίσσης (Λάρνακα)

3. Παρόλ' αυτά, εδώ παρουσιάζονται μόνο τα ονόματα μουσικών για τα οποία υπήρχαν σαφείς πληροφορίες ή ενδείξεις ότι έδρασαν κατά την περίοδο με την οποία καταπιάνεται το βιβλίο.

4. Σχετικά με τον μουσικό αυτό, βλ. υποσ. 46 στην αφήγηση του Σάββα Λάμπρου.

5. Ο Θησέας Βιολάντης ήταν αδερφός του Γεώργιου Αβέρωφ.

Αλέξανδρος Γεωργιάδης, «μάστρε-Αλέξης» (Κερύνεια, 1881 – Λευκωσία, 1945)[6]
Αντωνάκης Γιασεμίδης (Κοιλάνι, 1912 – Λευκωσία, 2007)
Μιχαλάκης Γιασεμίδης (Κοιλάνι, 1923 – Λευκωσία, 2019)
Χρυσανθής Γιασεμίδης (Κοιλάνι)
Σοφοκλής Γιούπτης (Καμινάρια, 1924 – ;)
Σουλεϊμάν Γκιουλφερί ή «Κιουλφερής» (Λουρουτζίνα – Λονδίνο)
Θεόδωρος Δαβίδ (Άσσια, 1860 – Πάφος, 1944)
Παναγιώτης Δαλίτης (Δάλι – Λευκωσία)
Πάτροκλος Δημητρίου (Κέδαρες, 1911 – ;)
Ζαβρός (Λεμεσός)[7]
Νικόλας Ζάγκουλος (Πόλη Χρυσοχούς)
Νίκος Ηλία (Κώμα του Γιαλού, 1902–1981)
Ιμπραήμ (Πλατανισσός)
Φραντζέσκος (Κέκκος) Γ. Κεφάλας (Φρέναρος, 1883–1951)
Γιώργος Κκιάμπλος (Κερύνεια, ~1892 – Λεμεσός, 1978)
Αντώνης Λιασή Κκάρας (Λύση, 1895 – 1972)
Χαμπής Κολοκάσης ή «Στραοχαμπής» (Λιοπέτρι, 1882 [ή 1887] – 1952)
Γιαννής Κουλλαπής (τυφλός· Λευκωσία)
Αντώνης Αθανάση Κουρούγιαννης, «μάστρε-Αντωνής» (Αραδίππου)
Μεχμέτ Κουρσουνί (Λάρνακα)
Σαλίχ Κουρσουνί (Λάρνακα)
Στεφανής Κωνσταντίνου (Λακατάμια, 1928 – Αραδίππου, 2003)
Χαμπής Λαζάρου (Νέο Χωριό Πάφου, 1928 – ;)
Ιωάννης (Γιαννής) Λαουτάρης (Αυγόρου, 1926–2008)

6. Ο μάστρε-Αλέξης ήταν ο πατέρας του Γεώργιου Αβέρωφ.

7. Ο Αβέρωφ δεν διευκρινίζει αν πρόκειται για τον Γιαννή Ζαβρό, έναν από τους βιολάρηδες του βιβλίου, ή για άλλον βιολάρη με το ίδιο όνομα.

Λέλλα Λουλλουπή, «Λελλού» (Λεμεσός)
Ξενής Αντώνη Λυσιώτης, «Χατξηξενής» (Λύση, 1878 – Ξυλοτύμπου, 1968)
Μεχμετεμίν (Όβγορος)
Νεόφυτος του Μηνά (Κολόσσι – Λάρνακα)
Παναής του Μηνά, «Παναούδιν» (Κολόσσι, 1855 – Λάρνακα, 1910)
Χασάν Ομέρ (Εφτακώμη)
Τζυπρής Παναή (Καλό Χωριό Λεμεσού)
Λεωνίδας Παπαμιχαήλ (Καμινάρια, 1898 – ;)
Κώστας Παπαχαραλάμπους ή Καράκωστας (Λεμεσός, 1927–1981)
Χαράλαμπος Παρπέρης (Κακοπετριά, 1912 – ;)
Γιάννης Πετριδιώτης, «ο Γιαννής ο Πετριθκιώτης» (Πετρίδια Πάφου)[8]
Πηλαβάκης
Πιερής Πιερέττης (Φρέναρος, 1926–2004)
Αριστόδημος Πίπης (Αργάκι Μόρφου – Λευκωσία)
Γιάννης (Γιαννής) Πίπης (Αργάκι Μόρφου, 1889 [ή 1892] – Λευκωσία, 1997)
Ανδρέας Πιττιρής (Αγία Νάπα, 1911 – Παραλίμνι, 2016)
Γεώργιος (Γιώρκος) Προύντζος (Γερόλακκος – Δευτερά)
Γιάννης Ρούσος
Γιάννης Σολομωνίδης, «Γιαννού(δ)ιν» (Μόρφου, 1884 – Λευκωσία, 1968)
Παναγιώτης Στεφανίδης
Ευριπίδης Στρατιώτης (Βάσα Κοιλανίου)
Μεχμέτ Αλί Τατλιγιάι· Μεχμεταλί ή Μεχμεταλής (Λευκωσία)

8. Ο Αβέρωφ δηλώνει ως τόπο καταγωγής του Πετριθκιώτη την Έμπα. Τα Πετρίδια είναι τοποθεσία κοντά στην κοινότητα της Έμπας. Ο Νεόφυτος Κ. Αργυρού, μαθητής του Πετριθκιώτη, αναφέρει ότι ο συγκεκριμένος μουσικός καταγόταν όντως από το συγκεκριμένο μέρος, όπως άλλωστε δηλώνει και το επώνυμό του.

Κώστας Τζιάπας (Σμύρνη – Λυθροδόντας)
Δημήτρης Φώτη (Πηγή – Λάρνακα)
Ευέλθων Χαραλάμπους (Ευρύχου, 1919 – ;)
Χουσεΐν (Γαληνόπορνη)
Ανδρέας Χατζηττοφής (Συλίκου, 1935–2009)
Μιχάλης Χατζηφαίδωνος, «Χατζούι» (Κυπερούντα)
Παναγιώτης Χιονάς (Βαρώσι)
Κλείτος Χριστοδούλου (Σίμου)
Αριστοκλής Χριστοφή (Αναρίτα)
Χριστοφής (Άγιος Σέργιος Αμμοχώστου – Άγιος Λουκάς Λευκωσίας)
Χρυσανθής (Χρυσαθθής) Παρασκευά (Κοκκινοτριμιθιά, 1900–1998)
Χρυσανθής (Βαρώσι)

Λαουτάρηδες

Αλφρέδος Ανδρέου (Αναρίτα)
Παναγιώτης Αχιλλέως (Λόφου, 1921 – Ύψωνας, 1985)
Γιαννάτζης (Λευκωσία)
Δημήτρης (Λόφου)
Ευθύβουλος Δημητρίου (Κέδαρες, 1902–1983)
Χρυσόστομος Δημητρίου (Κέδαρες, 1913–1997)
Μιχάλης Ζεβλής (Λετύμπου)
Ζεκί ουστά (Λουρουτζίνα – Λονδίνο)[9]
Παναγιώτης Ζιούρτης
Μιχάλης Καψής (Άγιος Δημήτριος Μαραθάσας, 1927 – Καμινάρια – ;)
Προκόπης Μ. Κεφάλας (Φρέναρος)
Λευτέρης Κουδιαππής (Δευτερά)

9. Το «ουστά» (usta) θα πει «μάστρος». Ο συγκεκριμένος μουσικός έτσι είναι γνωστός, μέχρι τις μέρες μας.

Χρίστος Λακκούφης
Γιαννής Λαουτάρης («Μίστερ», Αυγόρου)
Δημήτρης Λαουτάρης (Αυγόρου)
Μίμης Πέτρος Λαουτάρης (Αυγόρου, 1920 – ;)
Κεμάλ Λαούτατζι (Λουρουτζίνα)
Ξενής Λιονταρής (Καραβάς, 1920 – Λευκωσία – ;)
Γιαννής Λουτσιάς (Τρεις Ελιές, 1922 – ;)
Γιώργος Μαυροφίλιππος (Λευκωσία, 1878–1976)
Παναής Νικολάου (Γεροσκήπου, 1926 – ;)
Σταύρος Παντελή (Αλάμπρα)
Γιώργος Πιλλάς
Μιχάλης Ηλία Πούλλος (Αγκαστίνα, 1913 – Λευκωσία, 2004)
Πέτρος Παπαδόπουλος (Τεμπριά, 1929)
Χριστόδουλος Πίπης (Αργάκι Μόρφου – Λευκωσία)
Βάσος Πισσούριος
Κύπρος Προκοπίου
Θεοχάρης Σάββα, «Χαρής» (Λύμπια)
Ανδρέας Σκίμος (Άγιος Γεώργιος Σπαθαρικού)
Ανδρέας Σοφοκλέους, «Ζορνάς» (Κρήτου Τέρρα, 1939–2007)
Πρόδρομος Ταλιώτης (Γεροσκήπου)
Σπύρος Φιλίππου (Λεμεσός, 1920 – ;)
Βασίλης Χαπέζης (Άγιος Αμβρόσιος Κερύνειας, 1916 – Κοφίνου, 2003)
Πόλυς Χαραλάμπους (Ευρύχου, 1955)
Γιαννής Χατζηττοφής (Συλίκου, 1899–1970)
Χαράλαμπος Χοιρίδης (Αρμίνου, 1922 – ;)
Κώστας Ψύλλος (Άλωνα – Λάρνακα;)

Ε΄

ΧΑΡΤΗΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ ΜΕ ΤΑ ΧΩΡΙΑ ΤΩΝ ΒΙΟΛΑΡΗΔΩΝ





✱ *Χωριά καταγωγής*

⊙ *Χωριά/πόλεις διαμονής*

Όπου τα χωριά καταγωγής και διαμονής συμπίπτουν, αυτά δεν δηλώνονται ξεχωριστά.

□ *Χωριά και πόλεις καταγωγής βιολάρηδων από τους οποίους πήρα πληροφορίες, των οποίων, όμως, οι συνεντεύξεις δεν εμφανίζονται αυτούσιες στο βιβλίο*

Εδώ σημειώνονται μόνο χωριά που δεν εμφανίζονται στις προηγούμενες δύο κατηγορίες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Ελληνική βιβλιογραφία

Abrams, Lynn, *Θεωρία προφορικής ιστορίας*, μτφρ. Λουκάς Ρινόπουλος, επιμ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Πλέθρον, Αθήνα 2014.

Αβέρωφ, Γεώργιος, *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί*, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία, 1978.

Αβέρωφ, Γεώργιος, *Ο κυπριακός γάμος: Εθνογραφική μελέτη*, χ.ό., Λευκωσία 1986.

Αβέρωφ, Γεώργιος, *Τα δημοτικά τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία 1989.

Αδαμίδου, Σοφία, *Σωτηρία Μπέλλου: Πότε ντόρτια, πότε εξάρες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1998.

Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Εκλογή. Τόμος Γ΄ (Μουσική Εκλογή)*, επιμ. Γ. Κ. Σπυριδάκης και Σπ. Δ. Περιστέρης, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1968.

Αλλαμανής, Γιώργος Ι., *Δίχως καβάτζα καμιά: Βίος και πολιτεία του Νικόλα Άσιμου*, Εκδόσεις Νέα Σύνορα, Αθήνα, 2000.

Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη, *Το ολοκαύτωμα στις μαρτυρίες των Ελλήνων Εβραίων*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2007. [1η έκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1993.]

Ανθίας, Τεύκρος, *Η ζωντανή Κύπρος. Λαογραφικά θέματα*, Anthias Publications, Λονδίνο 1963 [1944].

Αργυρού, Χρήστος, «Μουσικά όργανα και οργανοπαίκτες στη μνημειακή τέχνη της βυζαντινής και μεσαιωνικής Κύπρου», *Χρονικό*, τ. 150 (6 Φεβρουαρίου 2011), σσ. 1–22.

Βαμβακάρης, Μάρκος, *Αυτοβιογραφία*, εισαγωγή και παρουσίαση Αγγέλας Βέλλου-Κάιλ, Παπαζήσης, Αθήνα 1978 [1973].

Βαν Μπούσχοτεν, Ρίκη, *Ανάποδα χρόνια: Συλλογική μνήμη και ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900–1950)*, Πλέθρον, Αθήνα 1997.

Βαν Μπούσχοτεν, Ρίκη, *Περάσαμε πολλές μπόρες, κορίτσι μου...* Πλέθρον, Αθήνα 1998.

Van Boeschoten, Riki και Danforth, Loring, *Παιδιά του ελληνικού εμφυλίου: Πρόσφυγες και πολιτική της μνήμης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2015.

Βαν Μπούσχοτεν, Ρίκη, Βερβενιώτη, Τασούλα, Λαμπροπούλου, Δήμητρα, Μούλιου, Μάρλεν και Χαντζαρούλα, Ποθητή (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη: Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, Πλέθρον, Αθήνα 2016.

Βερβενιώτη, Τασούλα, *Διπλό βιβλίο: Η αφήγηση της Σταματίας Μπαρμπάτση – Η ιστορική ανάγνωση*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2003.

Βολιότης-Καπετανάκης, Ηλίας, *Μάγκες αλήστου εποχής: 24 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*, Μετρονόμος, Αθήνα 2005.

Γεωργίου, Γεωργία Βύρωνος, *Βυρωνής: Ο αγέραστος λαϊκός χορευτής*, χ.ό., Λευκωσία 2005.

Γιαγκουλλής, Κωνσταντίνος Γ., *Οι ποιητάρηδες της Κύπρου. Προλεγόμενα – Βιο-εργογραφία (1878–σήμερα)*, χ.ό., Λευκωσία 2005.

Γιαγκουλλής, Κωνσταντίνος Γ., *Κυπριακά ήθη και έθιμα του κύκλου της ανθρώπινης ζωής, του εορτολογίου και των μηνών, με στοιχεία γεωργικής λαογραφίας*, χ.ό., Λευκωσία 2008.

Γιαγκουλλής, Κωνσταντίνος Γ., *Θησαυρός κυπριακής διαλέκτου: Ερμηνευτικό, ετυμολογικό, φρασεολογικό και ονοματολογικό λεξικό της μεσαιωνικής και νεότερης κυπριακής διαλέκτου*, Theopress, Λευκωσία 2009.

Γιαγκουλλής, Κωνσταντίνος Γ., *Θησαυρός της μεσαιωνικής και νεότερης κυπριακής διαλέκτου: Ερμηνευτικός, ετυμολογικός, φρασεολογικός και ονοματολογικός*, χ.ό., Λευκωσία 2014.

Δημητρίου, Νικολέττα, *Τα τσιαττιστά του παλιωμάτου στον Κατακλυσμό Λάρνακας. Τόμος Α΄: 1980–1999*, Ίδρυμα Φοίβου Σταυρίδη – Αρχεία Λάρνακας, Λάρνακα 2018.

Δημητρίου, Νικολέττα, *Τα τσιαττιστά του παλιωμάτου στον Κατακλυσμό Λάρνακας. Τόμος Β΄: 2000–2009*, Ίδρυμα Φοίβου Σταυρίδη – Αρχεία Λάρνακας, Λάρνακα 2019.

Δημητρίου, Νικολέττα και Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ευφροσύνη, «"Ξένη, άπροικη και μουσικός": Η ζωή της Μάγδας Χιονά-Ηγουμενίδου (1917–2017), μιας μουσικού από την παλιά Λευκωσία», άρθρο υπό δημοσίευση.

Ευαγγέλου, Γεώργιος Απ., «Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: Το παράδειγμα της Ηπείρου», αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου 2007.

Ευφραιμίδης, Νικόλαος, «Οι κλαρινίστες του Έβρου: Ο βίος, το έργο και η μουσική τους», αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας 2017.

Ιωαννίδου, Έλενα και Νεοκλέους, Θεώνη, «Τα ρωμαίικα των Τουρκοκυπρίων: Ανάλυση μιας ποικιλίας και περιγραφή μιας κοινότητας χαμένων στον χρόνο», *Studies in Greek Linguistics*, τ. 36 (2016), σσ. 105–18.

Ιωνά, Ιωάννης, *Παραδοσιακά επαγγέλματα της Κύπρου*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία 2001.

Κάβουρας, Παύλος, «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία», στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα 1999, σσ. 341–450.

Κάβουρας, Παύλος (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, Αθήνα 2010.

Κακάμπουρα, Ρέα, *Αφηγήσεις ζωής: Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, Διάδραση, Αθήνα 2011.

Καλλίνικος, Θεόδουλος, *Κυπριακή λαϊκή μούσα*, Νέος Κόσμος, Θωμάς Γ. Κυριακίδης, Λευκωσία 1951.

Καραντής, Τάσος Π., *Νίκος Μάθεσης: Ο θρυλικός τρελάκιας του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις Στοχαστής, Αθήνα 1999.

Κατσούρης, Γιάννης, *Το θέατρο στην Κύπρο* (σε δύο τόμους), χ.ό., Λευκωσία 2005.

Κατσώνης, Κώστας (επιμ.), *Ανδρέας Μαππούρας, οι ποιητάρικες φυλλάδες: 122 φυλλάδες, δημοσιευμένες και ανέκδοτες*, Έκδοση Ιδρύματος Ανδρέας Μαππούρας, Λάρνακα 2015.

Κλειάσιου, Ιωάννα, *Βίος και πολιτεία Γιώργου Ζαμπέτα: «Και η βρόχα έπιπτε... στρέιτ θρου»*, Ντέφι, Αθήνα 1997.

Κουρέας, Νίκος, «Μεσαιωνική Κύπρος», στο *Εν χορδαίς και οργάνοις: Διασκέδαση και ψυχαγωγία στην Κύπρο από την αρχαιότητα μέχρι την ανεξαρτησία*, Πολιτιστικό Κέντρο Τράπεζας Marfin Laiki, Λευκωσία 2008, σσ. 85–121.

Κυπριακή Δημοκρατία, *Απογραφή πληθυσμού 2011. Τόμος Ι: Γενικά δημογραφικά χαρακτηριστικά, μετανάστευση και εργατικό δυναμικό*, Πληθυσμιακές Στατιστικές – Σειρά Ι – Αρ. Έκθεσης 21, Στατιστική Υπηρεσία/Κυπριακή Δημοκρατία, Λευκωσία 2015, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://library.cystat.gov.cy/ Documents/ Publication/POPULATION_CENSUS-2011_VolI-EL-261015.pdf (τελευταία επίσκεψη 8-6-2022).

Κωνσταντίνου, Νεόφυτος, *Το χωρκόν μου η Λετύμπου*, επιμ. Καλλιόπη Χαρμαντά Πρωτοπαπά και Ελισάβετ Πάπουτσου Νικολάου, Σύνδεσμος Αποδήμων Λετύμπου Επαρχίας Λευκωσίας, Λευκωσία 2019.

Λαμπροπούλου, Δήμητρα, *Οικοδόμοι: Οι άνθρωποι που έχτισαν την Αθήνα, 1950–1967*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009.

Λουκάς, Γεώργιος, *Φιλολογικαί επισκέψεις των εν τω βίω των νεωτέρων Κυπρίων μνημείων των αρχαίων*, επιμ. Θεόδωρος Παπαδόπουλλος, Ζαβαλλής, Λευκωσία 1974 [1874].

Μαξαράκη, Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1959. [2η έκδ. Κέδρος, Αθήνα 1984.]

Μάης, Χρίστος, «Πάφος: Το μεγάλο πληθυσμιακό μωσαϊκό;», στο *Το μεγάλο μωσαϊκό/The Big Mosaic* (δίγλωσση έκδοση), Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης Πάφος 2017, Πάφος 2017, σσ. 56–65.

Μαυράτσας, Καίσαρ, *Η κοινωνία των χώρκατων: Η πολιτισμική και η πολιτική υπανάπτυξη των Ελληνοκυπρίων στις απαρχές του 21ου αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.

Μιχαηλίδη, Αγνή, *Χώρα, η παλιά Λευκωσία*, χ.ό., Λευκωσία 1977.

Μιχαηλίδη, Αγνή, *Λάρνακα, η παλιά Σκάλα*, χ.ό., Λευκωσία 1983 [1974].

Μιχαηλίδη, Αγνή, *Λεμεσός, η παλιά πολιτεία*, χ.ό., Λευκωσία, 2000 [1981].

Μούσχουρη, Νάνα, *Το όνομά μου είναι Νάνα: Η ζωή της όπως την αφηγήθηκε στον Φώτη Απέργη*, Εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 2007.

Μπαλαχούτης, Κώστας, *Γιώτα Λύδια: Η πιο μεγάλη ώρα είναι τώρα!* Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.

Μπεϊνά, Ειρήνη, «Η καρπάθικη λύρα: Μια εθνογραφική προσέγγιση στην πολιτισμική οργανολογία. Μουσικά όργανα και πολιτισμική ταυτότητα της Καρπάθου», αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο 2011.

Μπερώ, Συλβαίν, «Ιστορία της λατινικής κοινότητας της Κύπρου», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: http://www.latincatholicsofcyprus.com/cgibin/hweb?-A=44&-V=history (τελευταία επίσκεψη 22-6-2022).

Νιτσιάκος, Βασίλης, *Μαρτυρίες Αλβανών μεταναστών*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003.

Ohnefalsch-Richter, Magda, *Ελληνικά ήθη και έθιμα στην Κύπρο*, μτφρ. Άννα Γ. Μαραγκού, Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας, Λευκωσία 1994.

Ong, Walter J., *Προφορικότητα και εγγραματοσύνη: Η εκτεχνολόγηση του λόγου*, μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001.

Passerini, Luisa, *Σπαράγματα του 20ού αιώνα: Η ιστορία ως βιωμένη εμπειρία*, μτφρ. Οντέτ Βαρών-Βασάρ, Ιωάννα Λαλιώτου, Ιουλία Πεντάζου, Νεφέλη, Αθήνα 1998.

Πανάρετος, Άνθιμος, *Κυπριακή γεωργική λαογραφία*, Έκδοση Συνεργατικής Κεντρικής Τραπέζης Λτδ, Λευκωσία 1967.

Παπαδάκης, Γιώργος, *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983.

Παπαδόπουλος, Στέλιος, *Παραδοσιακά τραγούδια και χοροί της Κύπρου*, Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου, Λευκωσία 1993.

Παπασταύρου, Σταύρος, «Ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος: Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκτελεστικής πρακτικής του», αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας 2010.

Παπαχαραλάμπους, Γ. Χ., *Κυπριακά ήθη και έθιμα*, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία 1965.

Περσιάνης, Παναγιώτης Κ., *Πόλεις και πολιτισμός: Ο ρόλος των κυπριακών πόλεων στη δημιουργία του νεότερου πολιτισμού της Κύπρου (1878–1931)*, Intercollege, Λευκωσία 2007.

Πίπης, Χριστόδουλος, «Επιστολές: Μουσικά όργανα του κυπριακού γάμου εις την περιοχήν Μόρφου», *Λαογραφική Κύπρος* Β΄, τ. 4–5 (Γενάρης–Αύγουστος 1972), σ. 59.

Πολίτης, Αλέξης, *Το δημοτικό τραγούδι: Εποπτικές προσεγγίσεις. Περνώντας από την προφορική στη γραπτή παράδοση. Μικρά αναλυτικά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.

Πρωτοπαπά, Καλλιόπη, *Έθιμα του παραδοσιακού γάμου στην Κύπρο*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία 2005.

Σακελλάριος, Αθανάσιος, *Τα Κυπριακά, ήτοι γεωγραφία, ιστορία και γλώσσα της νήσου Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερον*, Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1890–91.

Σέρβας, Πλουτής, *Όταν ήμασταν παιδιά*, επιμ. Αλέκα Γράβαρη Πρέκα, χ.ό., Λευκωσία 1993.

Σεφέρης, Γιώργος, *Μέρες Στ'. 20 Απρίλη 1951 – 4 Αυγούστου 1956*, Ίκαρος, Αθήνα 1986.

Σεφέρης, Γιώργος, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 2000.

Σταυρίδης, Θεοχάρης, «Οθωμανική Κύπρος», στο *Εν χορδαίς και οργάνοις: Διασκέδαση και ψυχαγωγία στην Κύπρο από την αρχαιότητα μέχρι την ανεξαρτησία*, Πολιτιστικό Κέντρο Τράπεζας Marfin Laiki, Λευκωσία 2008, σσ. 124–99.

Στεργίου, Άννα Ι., *Τάσος Χαλκιάς: Το φύσημα του Θεού*, Μ. Σιδέρης, Αθήνα 2014.

«Στην πιάτσα των κτιστών» (14 Μαΐου 2011), διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: http://e-oikodomos.blogspot.com/2011/05/blog-post_14.html (τελευταία επίσκεψη 22-6-2022).

Thompson, Paul, *Φωνές από το παρελθόν*, μτφρ. Ρ. Β. Μπούσχοτεν και Ν. Ποταμιανός, επιμ. Κ. Μπάδα και Ρ. Β. Μπούσχοτεν, Πλέθρον, Αθήνα 2002.

Τομπόλης, Σώζος, *Κυπριακοί ρυθμοί και μελωδίες*, χ.ό., Λευκωσία 1966.

Τομπόλης, Σώζος, *Δημοτικά τραγούδια και χοροί της Κύπρου. Traditional Cyprian* [sic] *Songs and Dances* (δίγλωσση έκδοση), χ.ό., Λευκωσία 1980.

Τσιτσάνης, Βασίλης, *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κώστας Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1980 [1979].

Τσιώλης, Γιώργος, *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις: Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*, Κριτική, Αθήνα 2006.

Τσιώλης, Γιώργος και Ειρήνη Σιούτη (επιμ.), *Βιογραφικές (ανα)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα: Θεωρητικά και μεθοδολο-*

γικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες, Νήσος, Αθήνα 2013.

Ττερλικκάς, Μιχάλης, «Έθιμα του παραδοσιακού γάμου στο Καπούτι», στο *Το Καπούτι*, Προσφυγικό Σωματείο Καλού Χωρίου Καπούτι, Λευκωσία 2014, σσ. 271–311.

Φαρμακίδης, Ξενοφών, *Κυπριακή λαογραφία*, Τύποις Χρ. Γ. Σταυρινίδου, Λεμεσός 1938.

Φωτίου, Ειρήνη, «Το κυπριώτικο σκετς ως πηγή ψυχαγωγίας και πολιτισμού», *Χρονικό*, τ. 121 (4 Ιουλίου 2010), σσ. 1–22.

Φωτίου, Ειρήνη και Θεοδώρα Α. Μάνιου, «Νοσταλγία και επιβίωση του παραδοσιακού πολιτισμού: Η περίπτωση του Κυπριώτικου Σκετς», στο Δήμητρα Ασημακοπούλου (επιμ.), *50 χρόνια ελληνική τηλεόραση*, Επίκεντρο, Αθήνα 2018, σσ. 354–74.

Χαντζαρούλα, Ποθητή, *Σμιλεύοντας την υποταγή: Οι έμμισθες οικιακές εργάτριες στην Ελλάδα το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.

Χατζηιωάννου, Κυριάκος, *Ετυμολογικό λεξικό της ομιλουμένης κυπριακής διαλέκτου: Ιστορία, ερμηνεία και φωνητική των λέξεων με τοπωνυμικό παράρτημα*, Ταμασός, Λευκωσία 1996.

Χατζηκυριάκος, Ιωσήφ, *Unus Pro Omnibus: O Sylvain Beraud και οι Λατίνοι της Κύπρου*, Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, Λευκωσία 2021.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί… Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄*, Στιγμή, Αθήνα 1986.

Χατζηπιερής, Ιάκωβος, και Καπατάς, Ορχάν, *Κοινό λεξικό της ελληνοκυπριακής και τουρκοκυπριακής διαλέκτου: Ιστορικό-ετυμολογικό. Kıbrıs rum ve türk diyalektlerinin ortak sözlüğü: Tarihi etimolojik*, χ.ό., Λευκωσία 2015.

Χριστοδούλου, Μενέλαος Ν. και Ιωαννίδης, Κ. Δ. (επιμ.), *Κυπριακά δημώδη άσματα*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία 1987.

Ψούνη, Δέσποινα, «Η βιογραφία μιας μοιρολογίστρας: Γκόλφω, ετών 75», αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου 2012.

Β. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Adanır, Eralp, «The Ottoman legacy», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, Routledge, Άμπινγκτον/Νέα Υόρκη 2015, σσ. 89–101.

Argyrou, Vassos, *Tradition and Modernity in the Mediterranean: The Wedding as Symbolic Struggle*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2008 [1996].

Attlee, Helena, *Lev's Violin: An Italian Adventure*, Particular Books, Λονδίνο 2021.

Azgın, Bekir, «Transforming culture: Traditional music and the Turkish Cypriots», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, Routledge, Άμπινγκτον/Νέα Υόρκη 2015, σσ. 77–87.

Azgın, Bekir και Papadakis, Yiannis, «Folklore», στο Klaus-Detlev Grothusen, W. Steffani και P. Zervakis (επιμ.), *Zypern*, Südosteuropa–Handbook, Band 8, Vandenhoeck & Ruprecht, Γκέτινγκεν 1998, σσ. 703–20.

Barendregt, B., Keppy, P. και Nordholt, H., 2017. «Oriental foxtrots and phonographic noise, 1910s-1940s», στο *Popular Music in Southeast Asia: Banal Beats, Muted Histories*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 2017, σσ. 17–38.

Barry, Frederick W., *Report on the Census of Cyprus, 1881*, Eyre and Spottiswoode, Λονδίνο 1884.

Bekingham, C. F, «The Turks of Cyprus», *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, τ. 87/2 (1957), σσ. 165–74.

Bohlman, Philip V, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2002.

Brown, Katherine Butler, «The social liminality of musicians: Case studies of Mughal India and beyond», *Twentieth-Century Music*, τ. 3/1 (2007), σσ. 13–49.

Bryant, Rebecca, *Imagining the Modern: The Cultures of Nationalism in Cyprus*, I. B. Tauris, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 2004.

Cyprus Census of Population and Agriculture 1946, C. F. Hodgson, Λονδίνο 1949.

Demetriou, Nicoletta, «The *fones* discourse: Ideology and practice

in Greek-Cypriot folk music», SOAS, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου 2008.

Demetriou, Nicoletta, «Kyriakou Pelagia: The housewife/grandmother star of Cyprus», στο Ruth Hellier (επιμ.), *Women Singers in Global Contexts: Music, Biography, Identity*, University of Illinois Press, Σικάγο 2013, σσ. 112–30.

Demetriou, Nicoletta, «Appropriating culture: Traditional music and the Greek Cypriots», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, Routledge, Άμπινγκτον/Νέα Υόρκη 2015, σσ. 57–76.

Demetriou, Nicoletta, «"Our land is the whole world": Monsieur Doumani and reinventing Cypriot traditional music», *Mousikos Logos*, τ. 2 (2015), σσ. 63–77, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://m-logos.gr/authors/demetriou-19/ (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

Demetriou, Nicoletta, «Cyprus, II: Traditional music», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

Demetriou, Nicoletta, «Kallinikos, Theodoulos», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

Feldman, Walter, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Βερολίνο 1996.

Feldman, Walter, «Ottoman music», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

Gronow, Pekka, «The record industry comes to the Orient», *Ethnomusicology*, τ. 25/2 (1981), σσ. 251–84.

Gunnis, Rupert, *Historic Cyprus: A Guide to its Towns and Villages, Monasteries and Castles*, Methuen, Λονδίνο 1936.

Günter, Ursula και Finscher, L. (επιμ.), *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J.II.9. Report of the International Musicological Congress, Paphos 20–25 March, 1992*, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, Νοϊχάουζεν-Στουτγκάρδη 1995.

Hajimichael, Mike, «Keravnophone Records: In pursuit of the Cypriot

groove», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, Routledge, Άμπινγκτον/Νέα Υόρκη, σσ. 175–87.

Hart-Davis, C. H., *Report and General Abstracts of the Census of 1921, Taken on the 24th April, 1921*, Waterlow & Sons Limited, Λονδίνο 1922.

Hart-Davis, C. H., *Report of the Census of 1931, Taken on April 27-28, 1931*, F. S. Passingham, Government Printer, Λευκωσία 1932.

Hasikou, Anastasia, «The emergence of European music», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, Routledge, Άμπινγκτον/Νέα Υόρκη 2015, σσ. 103–28.

Havelock, Eric A., *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1986.

Hoppin, Richard, «The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9», στο *Musica Disciplina*, τ. 11 (1957), σσ. 79–142.

Ioannides, Costas D., «Notes on the rhapsodic melodies of Cyprus», *Κυπριακαί Σπουδαί*, τ. Λ΄ (1966), σσ. 247–60.

Ioannidou, Elena, Christodoulou, Charalambos και Neokleous, Theoni, «Language variation and maintenance in Cypriot Romeika: A case of non-koineisation», στο M. Cerruti και S. Tsiplakou (επιμ.), *Intermediate Language Varieties: Koinai and Regional Standard Varieties*, John Benjamins Publishing Company, Άμστερνταμ 2020, σσ. 231–52.

Ioannidou, Elena, Ralli, Angela, Neokleous, Theoni και Andreou, Marios, «Greek in enclave communities: Language maintenance of the varieties of Cypriot Romeika in Cyprus and Cretan Greek in Cunda, Turkey», *Mediterranean Language Review*, τ. 26 (2019), σσ. 157–86.

Johanson, Lars, «Multilingual states and empires in the history of Europe: The Ottoman Empire», στο Bernd Kortmann και Johan van der Auwera (επιμ.), *The Languages and Linguistics of Europe: A Comprehensive Guide*, De Gruyter Mouton, Βερολίνο/Βοστώνη 2011, σσ. 729–44.

Kappler, Matthias και Tsiplakou, Stavroula, «Two Cypriot *koinai*? Structural and sociolinguistic considerations», *Mediterranean Language Review*, τ. 25 (2018), σσ. 75–96.

Karayanni, Stavros Stavrou, «Nicoletta Demetriou: The Cypriot Fiddler», *Cadences: A Journal of Literature and the Arts in Cyprus*, τ. 12 (2016), σσ. 66–72.

Katsiaounis, Rolandos, *Labour, Society and Politics in Cyprus During the Second Half of the Nineteenth Century*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία 1996.

Kinneir, John Macdonald, *Journey through Asia Minor, Armenia, and Koordistan, in the Years 1813 and 1814*, John Murray, Λονδίνο 1818.

Kızılyürek, Niyazi και Gautier-Kızılyürek, Sylvaine, «The politics of identity in the Turkish Cypriot community and the language question», *International Journal of the Sociology of Language*, τ. 168 (2004), σσ. 37–54.

Knowles, Sebastian D. G., «Death by gramophone», *Journal of Modern Literature*, τ. 27/1-2 (2003), σσ. 1–13.

Kyrris, Costas, «Σταράτορος=[Πρωτοσ]τράτωρ, or strator: A military institution in XVth century Cyprus», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ. ΛΓ΄ (1968), σσ. 119–38.

Loizos, Peter, *Unofficial Views: Cyprus: Society and Politics*, Intercollege, Λευκωσία 2001, σσ. 127–40. [1η έκδ. στο Y. de Sike (επιμ.), *Chypre: La vie quotidienne de l'antiquité à nos jours*, Musée de L'Homme, Παρίσι 1985.]

Luke, Harry, *Cyprus: A Portrait and an Appreciation*, George G. Harrap & Co Ltd, Λονδίνο 1957.

Magrini, Tullia (επιμ.), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, University of Chicago Press, Σικάγο 2003.

Mariti, Giovanni, *Travels in the Island of Cyprus*, μτφρ. Claude Delaval Cobham, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1909.

Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Έβανστον, Ιλλινόι 1964.

Morgan, Tabitha, *Sweet and Bitter Island: A History of the British in Cyprus*, I.B. Tauris, Λονδίνο 2010.

Ohnefalsch-Richter, Magda, *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, Dietrich Reimer, Βερολίνο 1913.

Ong, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen & Co. Ltd, Λονδίνο 1982.

Papadakis, Yiannis και Hatay, Mete, «The cultures of partition and

the partition of cultures», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, σσ. 19–35.

Pennanen, Risto Pekka, «The nationalization of Ottoman popular music in Greece», *Ethnomusicology*, τ. 48/1 (2004), σσ. 1–25.

Portelli, Alessandro, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, SUNY Press, Άλμπανι, Νέα Υόρκη 1991.

Portelli, Alessandro, *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, University of Wisconsin Press, Μάντισον, Γουισκόνσιν 1997.

Portelli, Alessandro, *They Say in Harlan County: An Oral History*, Oxford University Press, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη 2010.

Republic of Cyprus, *Census of Population and Agriculture 1960. Volume I: Population by Location, Race and Sex*, Printing Office of the Republic of Cyprus, Λευκωσία 1962.

Roberts, Sophy, *The Lost Pianos of Siberia*, Doubleday, Λονδίνο 2020.

Romanou, Katy, «Cyprus, I. Art music; 1. Pre-1960. Under Eastern and Western governance», στο *Grove Music Online*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://www.oxfordmusiconline.com (τελευταία επίσκεψη 3-6-2022).

Salvator, Ludwig (Louis), *Levkosia, die Hauptstadt von Cypern*, Drug und Verlag von Heinrich Mercy, Πράγα 1873.

Salvator, Ludwig (Louis), *Levkosia, The Capital of Cyprus*, C. Kegan Paul & Co., Λονδίνο 1881.

Samson, Jim, «Introduction», στο Jim Samson και Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, σσ. 1–18.

Sennett, Richard, *The Craftsman*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 2008.

Terkourafi, Marina, «Politeness and formulaicity: Evidence from Cypriot Greek», *Journal of Greek Linguistics*, τ. 3 (2002), σσ. 179–201.

Terkourafi, Marina, «Identity and semantic change: Aspects of T/V usage in Cyprus», *Journal of Historical Pragmatics*, τ. 6/2 (2005), σσ. 283–306.

Thompson, Paul, *The Edwardians*, Routledge, Λονδίνο 1992 [1975].

Tsangaridou, Effie, «One music, two labels», στο Jim Samson και

Nicoletta Demetriou (επιμ.), *Music in Cyprus*, Routledge, Άμπινγκτον/Νέα Υόρκη, σσ. 37–56.

Tsiplakou, Stavroula, «Code-switching and code-mixing between related varieties: Establishing the blueprint», *The International Journal of Humanities*, τ. 6 (2009), σσ. 49–66.

Tsiplakou, Stavroula, «How mixed is a "mixed" system? The case of the Cypriot Greek *koine*», *Linguistic Variation*, τ. 14 (2014), σσ. 161–78.

Tsiplakou, Stavroula, Armostis, Spyros και Evripidou, Dimitris, «Coherence "in the mix"? Coherence in the face of language shift in Cypriot Greek», *Lingua*, τ. 172–173 (2016), σσ. 10–25.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, Νέα Υόρκη 1982.

Wideson, Reno, *Cyprus Remembered*, Gorgoneion Projects, Λονδίνο 2010.

Zaimakis, Yiannis. «"Bawdy songs and virtuous politics": Ambivalence and controversy in the discourse of the Greek Left on rebetiko» *History and Anthropology*, τ. 20/1 (2009), σσ. 15–36.

Zaimakis, Yiannis, «Music-making in the social world of a Cretan town (Heraklion 1900–1960): A contribution to the study of non-commercial rebetiko», *Popular Music*, τ. 30/1 (2011), σσ. 1–24.

Γ. Δισκογραφία[1]

Ζαβρός, Γιαννής, *Στα μονομάθκια της παράδοσης Κούρρη και Ξυλούρικου. Παραδοσιακά τραγούδια της Κύπρου*, χ.ό., Λευκωσία 2011.

Λάμπρου, Σαββάκης, *Της Κύπρου η παράδοση στον τόπον τζιαι* [sic] *στα ξένα. Cypriot Tradition, Home and Abroad*, χ.ό., Λευκωσία 2015.

Λύκειο των Ελληνίδων, *Δημοτική Μουσική, Χοροί–Τραγούδια*, Λύκειο των Ελληνίδων, Αθήνα 1975.

1. Η Δισκογραφία που δίνεται εδώ αφορά αποκλειστικά και μόνο τις αναφορές που υπάρχουν στο κυρίως κείμενο του βιβλίου· σε καμία περίπτωση δεν εξαντλεί τη δισκογραφία της κυπριακής παραδοσιακής μουσικής.

Λύκειο των Ελληνίδων, *Δημοτική Μουσική, Χοροί–Τραγούδια, Λεμεσός, Κύπρος*, Λύκειο των Ελληνίδων, Αθήνα 1997.

Παπαδόπουλος, Στέλιος, *Χοροί τζιαι* [sic] *τραούθκια του τόπου μου. Cyprus Traditional Songs and Dances*, Orpheus Musical Imports Ltd. και NEA Media, Λευκωσία 2003.

Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική. Cyprus – Popular Music*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1999 [1988].

Συγκρότημα Καλλιτεχνών Λύσης (ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ.), *Θεμελιός – Κληρονομιά*, χ.ό., Λάρνακα 2012.

Τερλικκάς, Μιχάλης, *Κυπραία Φωνή – Στ᾽ αγνάρκα των τξαιρών*, Μούσα – Μουσικές Παραγωγές, Λευκωσία 2002.

Τερλικκάς, Μιχάλης, *Κυπραία Φωνή – Καλώς ήρταν οι ξένοι μας*, Μούσα – Μουσικές Παραγωγές, Λευκωσία 2008.

Πολογιαστός

Όπως οι γάμοι και τα πανηγύρια τελείωναν με τον «Πολογιαστό», δηλαδή τον χορό που σε πολογιάζει, που σε στέλνει στο καλό, έτσι και το βιβλίο αυτό θέλει «να στείλει στο καλό», να χαιρετίσει και να ευχαριστήσει όλους τους ανθρώπους που ήταν δίπλα μου όλα αυτά τα χρόνια έρευνας και συγγραφής για τον *Κύπριο Βιολάρη*.

Η πρώτη δοξαριά του «Πολογιαστού» μου ανήκει δικαιωματικά στους ίδιους τους βιολάρηδες, οι οποίοι μου άνοιξαν τα σπίτια τους, τους κήπους και τα εργαστήριά τους, για να μιλήσουμε ξανά και ξανά. Καθίσαμε μαζί για ώρες, ήπιαμε καφέ, φάγαμε, παίξαμε μουσική, τραγουδήσαμε και μοιράστηκαν μαζί μου ανοιχτόκαρδα τις ιστορίες τους. Λυπάμαι που δεν μπόρεσα να συμπεριλάβω κι άλλες σ᾽ αυτό το βιβλίο. Όλες, όμως, οι ιστορίες που μοιράστηκαν μαζί μου, είτε εμφανίζονται εδώ είτε όχι, φώτισαν τη σκέψη μου, ειδικά σε σχέση με την Εισαγωγή και τις σύντομες εκθέσεις που παρεμβάλλονται των πρωτοπρόσωπων αφηγήσεων.

Μαζί με τους βιολάρηδες που γνωρίζουμε στο βιβλίο, την πορεία μου διευκόλυναν και πολλοί άλλοι μουσικοί που δεν συναντούμε στις σελίδες του. Η επιτόπια έρευνά μου για την κυπριακή παραδοσιακή μουσική ξεκίνησε το 2005. Μέχρι το 2013, οπότε ξεκίνησε το νέο κομμάτι έρευνας ειδικά για τον

Κύπριο Βιολάρη, κάποιοι από αυτούς είχαν πια αποχωρήσει από τα εγκόσμια. Αν και δεν μπόρεσα, λοιπόν, να τους ξαναπάρω συνέντευξη ειδικά για το βιβλίο αυτό, οι ιστορίες τους επίσης άνοιξαν δρόμους και έδωσαν ιδέες και έμπνευση για το τι τελικά παρουσιάζεται εδώ.

Ευχαριστώ, λοιπόν, θερμά τους εξής μουσικούς: Ανδρέα Μοδίτη, Aziz Kahraman, Γιαννή Ζαβρό, Ηλία Γεωργίου Βιολάρη, İbrahim Kurşuni, İsmail Gökşan Kemaneci, Kemal Deveci, Κυριάκο Θεοδώρου, Μιχαλάκη Ηλία, Νεόφυτο Κ. Αργυρού, Πολύδωρο Βακανά και Στέλιο Παπαδόπουλο. Στρέφω επίσης τη σκέψη μου προς τους εκλιπόντες πια Ανδρέα Αγαθαγγέλου (Κοτσινοσκούφη), Ανδρέα Πιττιρή, Ανδρέα Σπύρου Βιολάρη, Βυρωνή Γεωργίου, Δημήτρη Κατσαρή (Πιτρακκή), Θάσο Βιολάρη, Μιχάλη Καψή, Νικόλα Αντωνίου Βιολάρη, Νίκο Χαραλάμπους, Πέτρο Χριστοδούλου (Χατζηβύρα), Ροδοσθένη Αριστοδήμου Πολωνό και Σάββα Λάμπρου. Μαζί ευχαριστώ και τις συζύγους των μουσικών, οι οποίες άνοιξαν για μένα το σπίτι τους, με φίλεψαν και δέχτηκαν φιλόξενα τις επισκέψεις μου. Ιδιαιτέρως ευχαριστώ τις κυρίες Αναστασία Αργυρού, Γιωρκού Κατσαρή, Μελανή Γεωργίου Βιολάρη, Ελένη Σπύρου Βιολάρη και Kadriye Gökşan, οι οποίες επιπλέον δέχτηκαν να συμβάλουν στις συνεντεύξεις των συζύγων τους.

Επιπρόσθετες πληροφορίες για τη μουσική και τα τραγούδια της τουρκοκυπριακής κοινότητας μού έδωσαν οι Fikret Aziz Aydener, Süleyman Kuruşi, Feride Pekri, Cevdet Ali Hoca, Aysel Veli Kundi, Nejra Veli Kundi, Hasan Hüsseyin Karaöz και Hüsseyin Kuşa, καθώς και οι εκλιπόντες Azmi Boylu, Artan Aydener, Hüseyin Salih και Fikriye Salih. Οδηγοί και βοηθοί μου στο κομμάτι αυτό της έρευνάς μου ήταν ο Kemal Deveci, ο Aziz Kahraman, η Duysal Türk και ο Süleyman Gelener. Τους ευχαριστώ, όλες και όλους, για τα πολλά νέα παράθυρα που άνοιξαν στη γνώση μου, για τη φιλοξενία, την εγκαρδιότητα και την ανοιχτοσύνη τους.

Όταν το καλοκαίρι του 2015 *Ο Κύπριος Βιολάρης* είχε μείνει χωρίς χρηματοδότηση, η έρευνα κινδύνευε να μείνει στη μέση. Ένα κάλεσμα για χρηματική συμβολή του κοινού μέσω της ιστοσελίδας Kickstarter κατάφερε να δημιουργήσει αρκετό ενδιαφέρον, ώστε σε μικρό χρονικό διάστημα να μαζευτεί το απαιτούμενο ποσόν από γνωστούς και αγνώστους. Το γεγονός ότι άγνωστοι σε μένα άνθρωποι στήριξαν τον *Βιολάρη* προκειμένου η έρευνα να συνεχιστεί όταν οι θεσμοί την είχαν εγκαταλείψει παραμένει ένα από τα πιο συγκινητικά κομμάτια της διαδρομής αυτής. Δημοσιογράφοι των πολιτιστικών σελίδων εφημερίδων κάλυψαν το γεγονός εκείνο το καλοκαίρι, επίσης χωρίς να με γνωρίζουν, δημιουργώντας ακριβώς τον «θόρυβο» που χρειαζόταν. Αν και πολλές φορές μένουν αόρατοι στις σελίδες ενός βιβλίου, η βοήθεια των ανθρώπων εκείνων τη συγκεκριμένη στιγμή αποδείχθηκε κομβικής σημασίας για την ευόδωση του ερευνητικού αυτού έργου. Τους είμαι ευγνώμων για τη βοήθειά τους. Γνωστοί και άγνωστοι επίσης ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα που έγινε μέσω της σελίδας του *Βιολάρη* στο Facebook το 2021, για να μαζευτούν ονόματα παλιών βιολάρηδων και λαουτάρηδων για το Παράρτημα του βιβλίου. Ευχαριστώ όλες και όλους για την προθυμία τους. Ιδιαιτέρως ευχαριστώ τον προσφάτως εκλιπόντα Θάσο Βιολάρη, ο οποίος μου έδωσε μια πληθώρα ονομάτων μουσικών από χωριά της επαρχίας Λευκωσίας.

Η αρχική έρευνα για το βιβλίο αυτό έγινε κατορθωτή με τη στήριξη μιας υποτροφίας από τη Βρετανική Ακαδημία, το British Academy/Leverhulme Trust Small Research Grant. Ευχαριστώ θερμά όσους στήριξαν τον *Βιολάρη* για χρηματοδότηση. Ευχαριστώ επίσης τη Βρετανική Ακαδημία, που το 2016 επέλεξε τον *Βιολάρη* ως μελέτη περίπτωσης, παρουσιάζοντάς τον έτσι σε ένα ευρύτερο κοινό.

Ευχαριστώ το Wolfson College του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, που με εξέλεξε ως εταίρο από το 2012 μέχρι το 2019,

στο φιλόξενο περιβάλλον του οποίου αναπτύχθηκε η ιδέα αυτή. Ευχαριστώ την τέως πρόεδρο του κολεγίου και τέως πρόεδρο του Oxford Centre for Life Writing (OCLW), καθηγήτρια Dame Hermione Lee, που στήριξε τη δουλειά μου με χαρά. Ευχαριστώ επίσης το OCLW, αλλά και όλα τα άλλα πανεπιστημιακά ιδρύματα που με προσκάλεσαν να μιλήσω για τον *Βιολάρη* όλα αυτά τα χρόνια.

Ευχαριστώ το Ίδρυμα Fulbright για το ακαδημαϊκό εξάμηνο που πέρασα στο Διεπιστημονικό Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Στόκτον στις ΗΠΑ, όπως επίσης και το προσωπικό του Πανεπιστημίου για τη φιλοξενία. Ξεχωριστά ευχαριστώ τους φοιτητές και τις φοιτήτριές μου για τις ερωτήσεις τους για το «εξωτικό» εκείνο μεσογειακό νησί που παρουσιάστηκε ξαφνικά μπροστά τους το φθινόπωρο του 2017.

Ευχαριστώ θερμά το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Seeger του Πανεπιστημίου Πρίνστον, στο υπέροχο περιβάλλον του οποίου ολοκληρώθηκε η πρώτη μορφή του βιβλίου αυτού το 2019. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον διευθυντή του Κέντρου, Δρα Δημήτρη Γόνδικα, για το ενδιαφέρον του για τη μουσική και τους μουσικούς της Κύπρου, καθώς και για την προθυμία του να φιλοξενήσει το ντοκιμαντέρ και σχετικές ομιλίες κατά τη διάρκεια της εκεί παραμονής μου.

Ευχαριστώ τον Κωνσταντίνο Τερλικκά για την κινηματογράφηση και φωτογράφιση των μουσικών για το ντοκιμαντέρ, για την υπομονή του με την επιλογή και το μοντάζ του υλικού, αλλά και για την παρέα του σε πολλά από τα ταξίδια του *Βιολάρη*. Τον ευχαριστώ επίσης για την παραχώρηση της φωτογραφίας του Γιαννή Ζαβρού που επιλέγηκε για το βιβλίο.

Για τις υπέροχες φωτογραφίες του Reno Wideson και την άδεια να εμφανιστούν στο βιβλίο, ευχαριστώ θερμά τους αγαπητούς Ρένο και Άγγελο Wideson, οι οποίοι δυστυχώς δεν βρίσκονται πια μαζί μας. Λυπάμαι ιδιαίτερα που ο Άγγελος δεν ζει να δει το βιβλίο, αφού οι βιολάρηδες αποτέλεσαν για

πολλά χρόνια προσφιλές θέμα συζήτησης μεταξύ μας. Ελπίζω οι φωτογραφίες του κυρίου Ρένου να αποτελούν άξιο μνημόσυνο και για τους δύο.

Ευχαριστώ τον Kadir Kaba, που μετά από μια τυχαία συνάντηση στην παλιά Λευκωσία, και μέσω της μαγείας της μοναδικής Άννας Μαραγκού, όχι μόνο μου απέστειλε φωτογραφικό υλικό, αλλά επίσης, σε μια σειρά από ηλεκτρονικά μηνύματα, μου έδωσε πληθώρα πληροφοριών σε σχέση με τους μουσικούς που απεικονίζονται.

Ευχαριστώ θερμά τον Ανδρέα Θεοχαρίδη, εγγονό του περίφημου Γιαννουθκιού, που πρόθυμα και αφειδώλευτα μου παραχώρησε φωτογραφίες και πληροφορίες για τον παππού του.

Για την παραχώρηση φωτογραφιών ευχαριστώ επίσης τον Κώστα Κόκκινο, εγγονό του βιολάρη Γιώργου Κκιάμπλου από την Κερύνεια, τον Μάριο Δρουσιώτη και το Αρχείο Παλαιών Φωτογραφιών Δευτεράς, καθώς και τον Κυριάκο Κωστέα και το Αρχείο του Συγκροτήματος Καλλιτεχνών Λύσης (ΣΥ. ΚΑ.ΛΥ.). Για επιπλέον πληροφορίες σχετικά με εικονιζόμενους σε φωτογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν, ευχαριστώ τον Ανδρέα Σάββα και τον Σάββα Παπανεοκλέους. Ευχαριστώ επίσης τον Πολύβιο Δημητρίου, για τις πληροφορίες που μου παραχώρησε σχετικά με τους προγόνους του μουσικούς από τις Κέδαρες.

Ευχαριστώ την Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, ομότιμη καθηγήτρια λαϊκής τέχνης και αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Κύπρου, για τη βοήθειά της με τη συλλογή πληροφοριών σχετικά με την πεθερά της, μουσικό Μάγδα Ηγουμενίδου, όπως επίσης και για τις «οικογενειακές ορχήστρες» της Λευκωσίας στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα.

Για σειρά ετών ο αείμνηστος Κωστής Κωστέας, ιδρυτής και διευθυντής του ιστορικού ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ., με την πνευματική νεότητα που τον διέκρινε μέχρι τα τελευταία χρόνια της ζωής

του, υπήρξε αστείρευτη πηγή πληροφοριών για τους παλιούς μουσικούς, τους παλιούς γάμους και τα πανηγύρια. Μαζί με τον Χριστοφή Τζιρτζιπή, τον Μιχάλη Κουλλεπό και τον Κέκκο Παύλου, μοιραστήκαμε πολλά όμορφα πρωινά «στο περίπτερον του Κωστέα» στη Λάρνακα συζητώντας για τα παλιά. Τους είμαι ευγνώμων για την αγάπη και την καθοδήγηση.

Ευχαριστώ τον φίλο Nuri Sılay, που, όποτε χρειάστηκε, με βοήθησε να κατανοήσω λέξεις και έννοιες της τουρκικής γλώσσας γενικά και της τουρκοκυπριακής διαλέκτου ειδικά.

Ευχαριστώ τον Παύλο Χόπλαρο, παλιό φίλο, νεαρό βιολάρη και ερασιτέχνη κατασκευαστή βιολιών, που άκουσε τις ιστορίες και τους προβληματισμούς μου για τους συναδέλφους του και με βοήθησε να βρω χρονολογίες που χρειαζόμουν για το βιβλίο.

Για τον σχεδιασμό του χάρτη στο Μέρος Ε΄ του Παραρτήματος, ευχαριστώ θερμά την Πόπη Πισσουρίου.

Είμαι τυχερή για τους καλούς φίλους που έχω δίπλα μου, με τους οποίους σε πολλές περιπτώσεις συζητήσαμε θέματα παράδοσης, γλώσσας, μουσικής, χορού, ιστορίας, πολιτισμού και άπειρα άλλα. Οι Σταύρος Καραγιάννης, Νίκος Φιλίππου, Ελλάδα Ευαγγέλου, Έλενα Ιωαννίδου, Δέσπω Πασιά, Διομήδης Κουφτερός και Μιχάλης Ερωτοκρίτου, εκτός από υπέροχη παρέα, υπήρξαν επίσης αναγνώστες και σχολιαστές. *Ευχαριστώ, παιθκιά.*

Ευχαριστώ τον Σύμη Σουκιούρογλου για τις κατά καιρούς συζητήσεις μας, αλλά και για τις αναγνωστικές του προτάσεις. Όταν, εν μέσω κορωνοϊού, καμιά βιβλιοθήκη στην Κύπρο δεν μπορούσε να με εξυπηρετήσει, ο Σύμης μού δώρισε την πρώτη έκδοση του βιβλίου της Δέσποινας Μαζαράκη από τη βιβλιοθήκη του, με το χαρακτηριστικό και ανεκτίμητο «Εγώ ίνταμπου ᾽ννα το κάμω;».

Ο Ιωσήφ Χατζηκυριάκος είναι πάντα έμπνευση για όλα και τον ευχαριστώ.

Ο Γιάννης Τσιουλάκης, επίκουρος καθηγητής εθνομουσικολογίας στο Queen's University στο Μπέλφαστ, πρόθυμα δέχτηκε να διαβάσει το βιβλίο ως «ειδικός αναγνώστης» – και μάλιστα ως ειδικός αναγνώστης χωρίς πρότερη γνώση της κυπριακής. Τον ευχαριστώ για τον χρόνο του, τα γενναιόδωρα σχόλιά του, αλλά και την ευαίσθητη ματιά με την οποία κοίταξε το βιβλίο.

Με την Ελένη Καλλιμοπούλου, επίκουρη καθηγήτρια εθνομουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, συζητήσαμε θέματα προφορικής ιστορίας και μουσικής βιογραφίας, αλλά και τη διδασκαλία των θεμάτων αυτών στα ελληνικά ΑΕΙ. Γι' αυτό και για όλες τις κατά καιρούς συζητήσεις μας την ευχαριστώ. Την ευχαριστώ επίσης που, ως δεύτερη ειδική αναγνώστρια του βιβλίου, μου έδωσε πληθώρα πολύτιμων σχολίων, χωρίς τα οποία το βιβλίο θα ήταν σίγουρα φτωχότερο.

Ο Χρίστος Μάης και η Μαρία Κελετζή από τις Εκδόσεις Ψηφίδες αγκάλιασαν με θέρμη τον *Βιολάρη* εξαρχής. Γι' αυτό, αλλά και για την προσοχή που έδωσαν στο βιβλίο μέχρι τέλους, τους ευχαριστώ πολύ. Ευχαριστώ ιδιαιτέρως τον Χρίστο για τα οξυδερκή του σχόλια και το μοναδικό του (παφίτικο) χιούμορ, που έκανε τη διαδικασία των διορθώσεων ενός βιβλίου πιο ευχάριστη από ποτέ. Ευχαριστώ επίσης τον Αντρέα Παναγιώτου, επιμελητή της σειράς «Ρότσος», που στήριξε το βιβλίο και πρότεινε την έκδοσή του.

Οι δύο μεγάλες κορούδες μου, η Ζαφείρω και η Αναστασία, δέχτηκαν το «πείραμα» που τους πρότεινα την άνοιξη του 2021, εν μέσω λοκντάουν, να τους διαβάζω μια αφήγηση κάθε βράδυ για να μου λένε τα σχόλια και τις απορίες τους, ως άτομα της νεότερης γενιάς. Έγιναν έτσι οι πρώτες ακροάτριες του βιβλίου, σε μια σειρά βραδινών αναγνώσεων. Τις ευχαριστώ που δέχτηκαν και αυτή τη δοκιμασία, την τελευταία σε μια μακροχρόνια σειρά δοκιμασιών (και σίγουρα όχι την τελευταία γενικά!).

Οι γονείς μου, Μάμας και Ζαφείρω, έπρεπε «να ζήσουν» με τους βιολάρηδες για πολλά χρόνια στο σπίτι τους, αλλά και να υποστούν τις πολύωρες απουσίες μου όταν πήγαινα να επισκεφτώ «τους παππούδες». Τους ευχαριστώ για την υπομονή, τη στήριξη και την αγάπη τους, χωρίς την οποία τίποτε απ᾽ όλ᾽ αυτά δεν θα ήταν δυνατό.

Το μεγαλύτερο χρέος του βιβλίου αυτού, όμως, είναι προς τον Μιχάλη Τερλικκά, φίλο και συμπαραστάτη για δεκαετίες, ο οποίος με σύστησε σε πολλούς από τους μουσικούς που εμφανίζονται εδώ, ήταν μαζί μου σε πάμπολλες συνεντεύξεις, εκτέλεσε κατά καιρούς χρέη φωτογράφου, κινηματογραφιστή και τεχνικού, άκουσε τις σκέψεις και τους προβληματισμούς μου γύρω από τους βιολάρηδες, μου εξήγησε λέξεις και έννοιες όταν όλα τα λεξικά είχαν αποτύχει και υπήρξε ένας από τους πρώτους μου αναγνώστες. Ψάχνοντας τους βιολάρηδες μαζί όλα αυτά τα χρόνια ταξιδέψαμε, συζητήσαμε, γελάσαμε, συμφωνήσαμε, διαφωνήσαμε και φωνάξαμε ο ένας στον άλλον άπειρες φορές, όμως η στήριξη και η γενναιοδωρία του ήταν και είναι πάντα δεδομένες. Ο Μιχάλης μού άνοιξε τον δρόμο για την έρευνα, το τραγούδι και τους βιολάρηδες από τα πρώτα κιόλας εφηβικά μου χρόνια και μέχρι σήμερα, αρκετές δεκαετίες μετά, μου τον κρατά ανοιχτό. Γι᾽ αυτά και για άλλα πολλά, τον *ευχαριστώ πολλά*. Ελπίζω να φανώ αντάξια του κόπου και των προσπαθειών του.

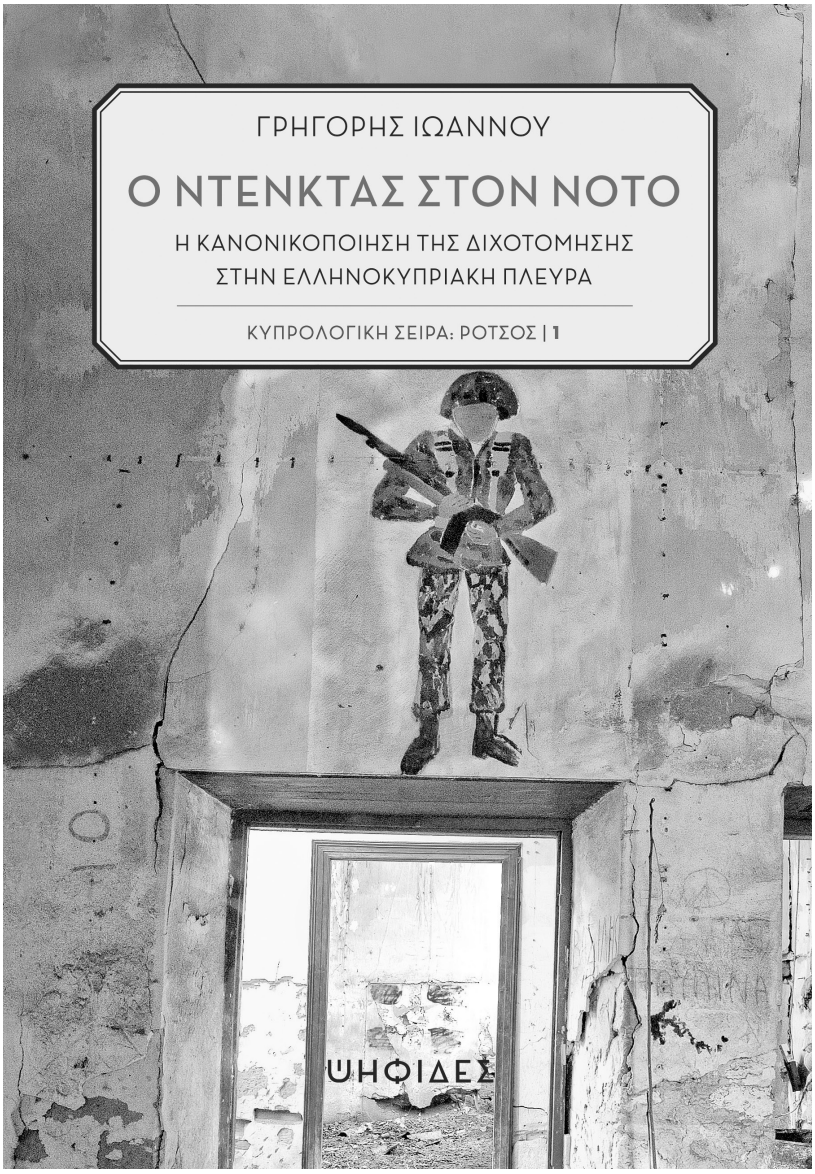
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΗΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΣ

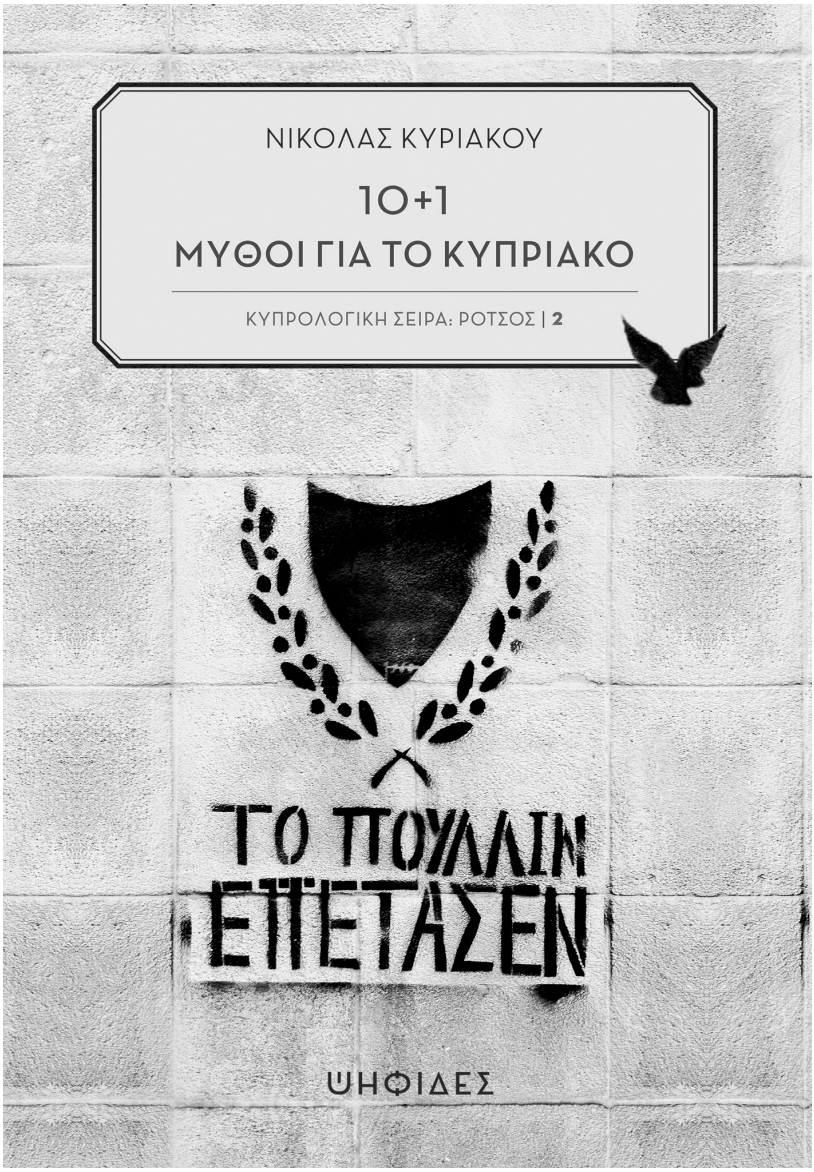
Η Νικολέττα Δημητρίου σπούδασε μουσική στη Θεσσαλονίκη, τη Βιέννη και το Λονδίνο, απ' όπου έλαβε διδακτορικό στην εθνομουσικολογία (SOAS, 2008). Σπούδασε επίσης δημιουργική γραφή στο Πανεπιστήμιο East Anglia, με ειδίκευση στην αυτο/βιογραφική γραφή. Υπήρξε ερευνητική εταίρος εθνομουσικολογίας και αυτο/βιογραφικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και διδάσκουσα μη μυθοπλαστικής αφηγηματικής γραφής στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα δημιουργικής γραφής του ίδιου πανεπιστημίου (2012-19). Υπήρξε επίσης υπότροφος του Ιδρύματος Fulbright, καθώς και επισκέπτρια στο Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Seeger του Πανεπιστημίου Πρίνστον. Από το 2019 μέχρι σήμερα εργάζεται ως ειδική επιστήμονας έρευνας στο Πανεπιστήμιο Κύπρου. Είναι συνεπιμελήτρια, με τον Jim Samson, του συλλογικού τόμου *Music in Cyprus* (Routledge, 2015), καθώς και συγγραφέας/επιμελήτρια του τρίτομου corpus *Τα τσιαττιστά του παλιωμάτου στον Κατακλυσμό Λάρνακας* (Ίδρυμα Φοίβου Σταυρίδη – Αρχεία Λάρνακας, 2018–20). Το ερευνητικό πρόγραμμα *Ο Κύπριος Βιολάρης* διακρίθηκε από τη Βρετανική Ακαδημία και παρουσιάστηκε ως μελέτη περίπτωσης. Το ομώνυμο ντοκιμαντέρ, καθώς και επιπρόσθετες πληροφορίες για τους βιολάρηδες είναι διαθέσιμα στην ιστοσελίδα www.thecypriotfiddler.com.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΝΙΚΟΛΕΤΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ «Ο ΚΥΠΡΙΟΣ ΒΙΟΛΑΡΗΣ» ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΣΤΟ «ΑΝΑΓΡΑΜΜΑ» ΜΕ ΣΤΟΙΧΕΙΑ GFS ARTEMISIA 10 ΣΤΙΓΜΩΝ. ΤΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΑΝΕΛΑΒΑΝ Ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΛΑΓΙΟΣ ΚΑΙ Η ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ «ΨΙ ΜΥΘΙ ΕΠΕ» ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΣΑΜΟΥΑ 85 ΓΡΑΜΜΑΡΙΩΝ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΙΚΟ ΚΑΡΑΚΩΣΤΑ ΣΕ 1.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΤΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 2022. ΤΗ ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΕΙΧΕ Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΑΗΣ

Αριθμός έκδοσης

1 3


ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΟΥ
Ο ΝΤΕΝΚΤΑΣ ΣΤΟΝ ΝΟΤΟ
Η ΚΑΝΟΝΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΔΙΧΟΤΟΜΗΣΗΣ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΟΚΥΠΡΙΑΚΗ ΠΛΕΥΡΑ
ΚΥΠΡΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΡΟΤΣΟΣ | 1
ΨΗΦΙΔΕΣ


ΝΙΚΟΛΑΣ ΚΥΡΙΑΚΟΥ
10+1
ΜΥΘΟΙ ΓΙΑ ΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ
ΚΥΠΡΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΡΟΤΣΟΣ | 2
ΤΟ ΠΟΥΛΛΙΝ
ΕΠΕΤΑΣΕΝ
ΨΗΦΙΔΕΣ

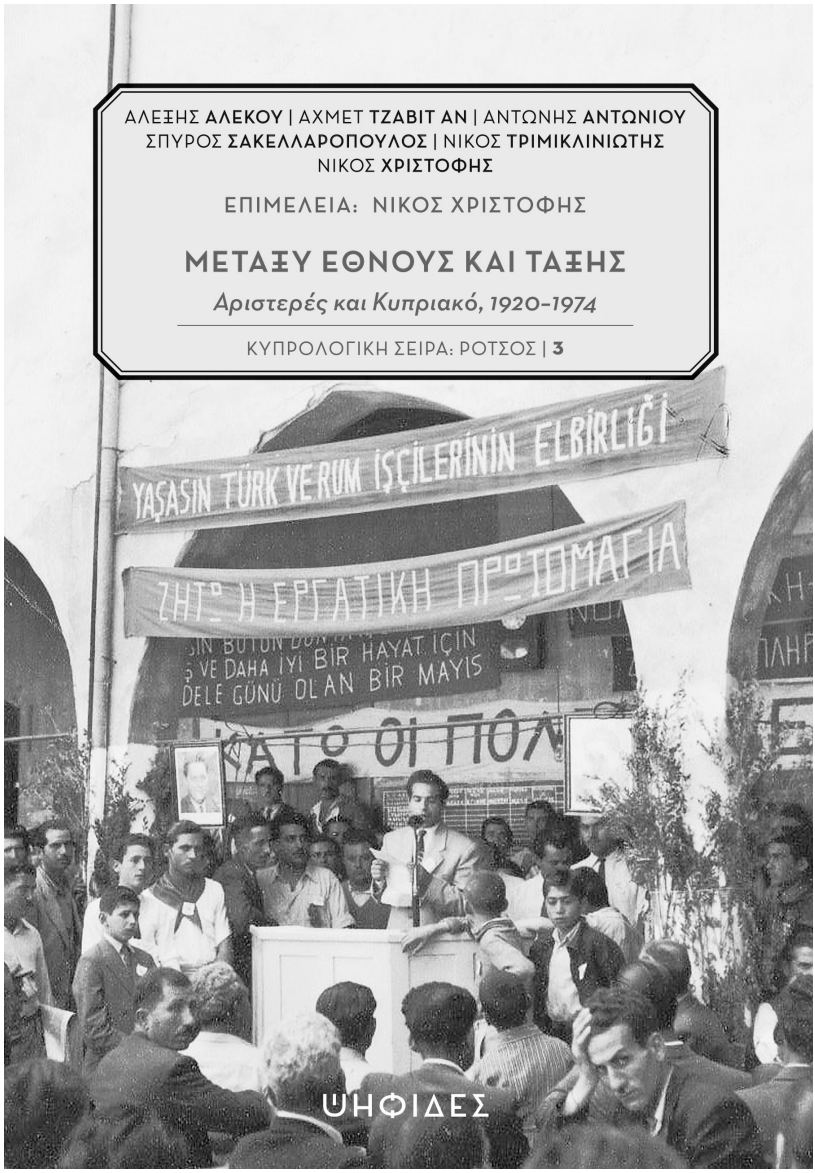
ΑΛΕΞΗΣ **ΑΛΕΚΟΥ** | ΑΧΜΕΤ **ΤΖΑΒΙΤ ΑΝ** | ΑΝΤΩΝΗΣ **ΑΝΤΩΝΙΟΥ**
ΣΠΥΡΟΣ **ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ** | ΝΙΚΟΣ **ΤΡΙΜΙΚΛΙΝΙΩΤΗΣ**
ΝΙΚΟΣ **ΧΡΙΣΤΟΦΗΣ**

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΝΙΚΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΗΣ

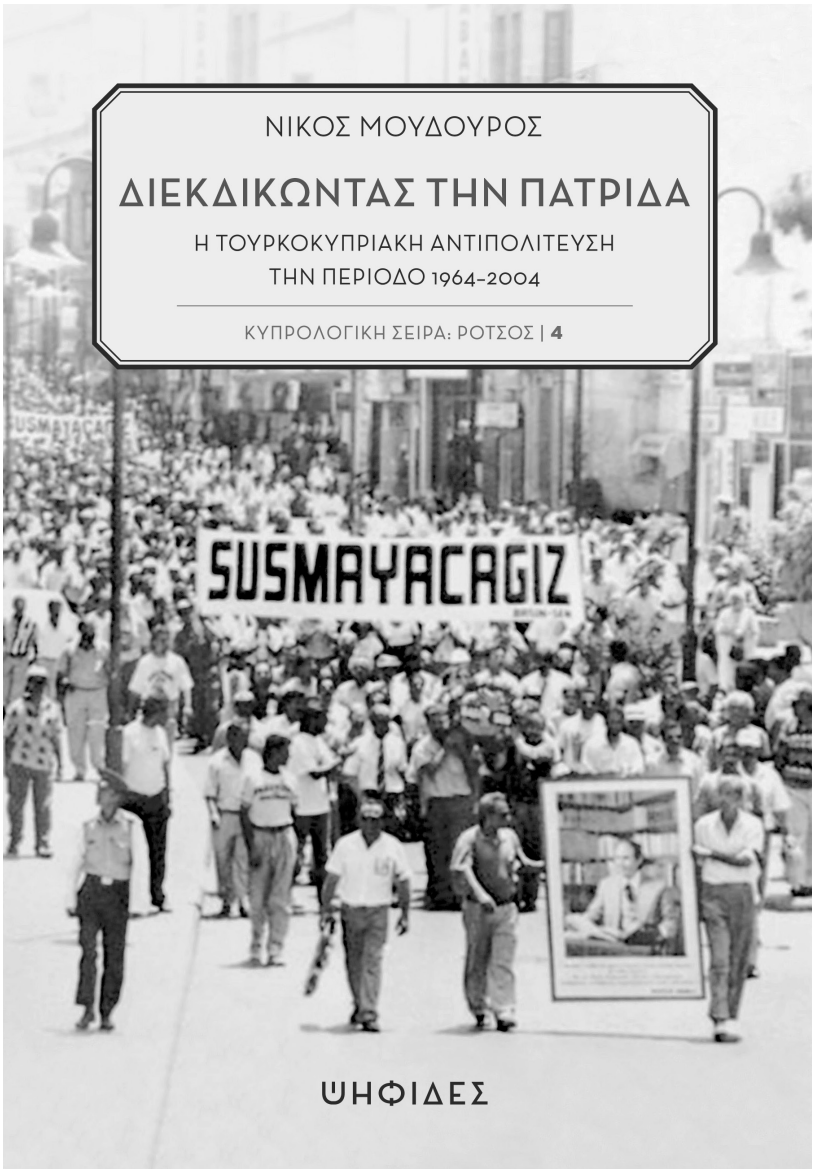
ΜΕΤΑΞΥ ΕΘΝΟΥΣ ΚΑΙ ΤΑΞΗΣ

Αριστερές και Κυπριακό, 1920–1974

ΚΥΠΡΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΡΟΤΣΟΣ | **3**



ΨΗΦΙΔΕΣ



ΝΙΚΟΣ ΜΟΥΔΟΥΡΟΣ

ΔΙΕΚΔΙΚΩΝΤΑΣ ΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ

Η ΤΟΥΡΚΟΚΥΠΡΙΑΚΗ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΣΗ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1964-2004

ΚΥΠΡΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΡΟΤΣΟΣ | **4**

ΨΗΦΙΔΕΣ