

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΩΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ΣΥΓΚΑΘΙΣΤΟΣ “ΛΕΒΕΝΤΗΣ ΕΙΣΑΙ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ”
ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΩΤΣΙΚΑΣ

Επιβλέπων Καθηγητής: Λάμπρος Λιάβας

Αθήνα 2020

Στους γονείς μου

Επιτροπή Αξιολόγησης

1. Επιβλέπων καθηγητής

Λάμπρος Λιάβας, Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

2. Μέλος επιτροπής

Αναστάσιος Χαπούλας, Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

3. Μέλος επιτροπής

Βασιλική Λαλιώτη, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, αντιπροσωπεύει τις προσωπικές απόψεις και δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής. Όλες οι δημοσιευμένες και μη πηγές που έχω χρησιμοποιήσει αναφέρονται στη βιβλιογραφία.

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση της παρούσης εργασίας δεν θα ήταν δυνατή χωρίς τη σημαντική βοήθεια ορισμένων ανθρώπων.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους καθηγητές μου στο ΠΜΣ “Ερμηνεία ενόργανης και φωνητικής μουσικής” του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ: Λάμπρο Λιάβα, Χάρη Σαρρή, Δημήτρη Πυργιώτη και Γιώργο Μαρινάκη. Οι γνώσεις τους, η εμπειρία τους και το πάθος τους για την Ελληνική λαϊκή μουσική μου άνοιξαν νέους πνευματικούς ορίζοντες.

Τους πληροφορητές μου: Λάμπρο και Μάκη Τσιοτικά, Σάκη Φασούλα και ιδιαίτερα τον Στέργιο Πουρνάρα για τις πολύτιμες πληροφορίες που μου έδωσε και τις ιδιαίτερα εποικοδομητικές συζητήσεις που είχαμε.

Τους συμφοιτητές μου Πέτρο Παπαγεωργίου και Δημήτρη Κωνσταντή, καθώς και το συνάδελφο Νικόλα Αγγελόπουλο, για τη στήριξη τους και τη βοήθεια τους σε διάφορα ζητήματα εθνομουσικολογικής και ρυθμολογικής φύσης.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την οικογένεια μου, η οποία βρίσκεται πάντα στο πλευρό μου και με στηρίζει άοκνα σε ό,τι κι αν κάνω.

Περίληψη

Στόχος της παρούσης εργασίας είναι η διερεύνηση ενός μέρους της πλούσιας βιολιστικής παράδοσης της περιοχής των Γρεβενών και ιδιαίτερα των ορεινών οικισμών της βόρειας Πίνδου, μέσα από την περίπτωση του τραγουδιού «Λεβέντης είσαι μάτια μου», ηχογραφημένο από τον Νίκο «Σιούλη» Γκιουλέκα. Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος η έρευνα κινήθηκε γύρω από τρεις άξονες. Ο πρώτος άξονας ήταν η τοποθέτηση της έρευνας στο χώρο και στο χρόνο καθώς και η μελέτη της βιβλιογραφίας σχετικά με την περιοχή και το Ελληνικό Παραδοσιακό Βιολί. Ο δεύτερος, ήταν η ανάλυση των δεδομένων που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα και τις ημιδομημένες συνεντεύξεις με ντόπιους μουσικούς, απόγονους παλιών μουσικών οικογενειών της περιοχής. Ο τρίτος, αφορά την κατάθεση των προσωπικών εμπειριών του συγγραφέα ως ενεργού επαγγελματία μουσικού που ειδικεύεται στο Ελληνικό Παραδοσιακό Βιολί. Η ανάλυση της ηχογράφησης πραγματοποιήθηκε με τη χρήση διττής προσέγγισης. Αφενός, από την οπτική του λαϊκού μουσικού κι αφετέρου μέσω των κλασσικών μεθόδων μουσικολογικής ανάλυσης που αφορούν στην καταγραφή της μουσικής με χρήση δυτικής σημειογραφίας, την ανάλυση του ρυθμού, τη μοτιβική και τροπική ανάλυση. Τα αποτελέσματα της έρευνας κατέδειξαν διαφοροποίηση μεταξύ των τραγουδιστικών και βιολιστικών μερών και πιο συγκεκριμένα, το ρυθμικό και τροπικό εμπλουτισμό της φωνητικής μελωδίας από το βιολί. Παρουσιάζονται τέλος, συμπερασματικά σχόλια σχετικά με τους μουσικούς της περιοχής, τη μορφολογία του Συγκαθιστού καθώς και το βιολιστικό στυλ του Νίκου Γκιουλέκα.

Λέξεις κλειδιά : Ελληνικό Παραδοσιακό Βιολί, Γρεβενά, Συγκαθιστό, Πίνδος, Βλάχοι, Τροπικότητα, Γκιουλέκας.

Abstract

This study investigated a part of the rich violinistic tradition of the area of Grevena and especially of the mountainous villages of northern Pindos, through the song “Leventis ise matia mou”, recorded by Nikos “Sioulis” Gioulekas. To that end, the research was structured around three themes. The first was focused on time and space, namely the study of modern bibliography concerning the Grevena region and the Greek Traditional Violin. The second was focused on the analysis of the data that resulted from field research and semi-structured interviews with local musicians, descendants of old musician families of the region. The third was tailored around the author’s personal expertise as an active, professional musician specialized in Greek Traditional Violin. The analysis of the recording was conducted in a twofold manner through: a.) a folk musician’s perspective and b.) systematic musicological analysis via the recording of music with the use of western musical notation, rhythm analysis, motif and tropical identification. Results suggest a differentiation between the vocal and violin parts and in particular, a rhythmic and tropical enrichment of the vocal melody from the violin. Finally, further implications related to the regional musicians, the structure of Sygathisto and the violin style of Nikos Gioulekas are presented.

Keywords: Greek Traditional Violin, Grevena, Sygathisto, Pindos, Vlachs, Tropicality, Gioulekas

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	5
Περίληψη.....	6
Abstract.....	7
Ευρετήριο εικόνων.....	9
1. Εισαγωγή.....	10
2. Τοποθέτηση της έρευνας στο χώρο και το χρόνο.....	11
2.1. Τα βλαχοχώρια των δυτικών Γρεβενών.....	11
2.2. Η μουσική και οι μουσικοί των δυτικών Γρεβενών.....	12
2.3. Ο Νίκος «Σιούλης» Γκιουλέκας (1925-2010).....	16
2.4. Η κομπανία.....	18
3. Μεθοδολογία.....	22
3.1. Μεθοδολογική προσέγγιση.....	22
3.2. Παρουσίαση ερευνητικών μεθόδων.....	22
3.3. Μεθοδολογία μουσικολογικής ανάλυσης.....	24
3.4. Η επιλογή του κομματιού.....	25
3.5. Ο Συγκαθιστός.....	26
3.6. Ο Συγκαθιστός στα βλαχοχώρια των Γρεβενών.....	27
3.7. Επιλογή ηχογράφησης.....	28
4. Επισκόπηση βιβλιογραφίας.....	31
5. Ανάλυση.....	34
5.1. Μορφολογική ανάλυση.....	34
5.2. Μέτρο και ρυθμική αγωγή (τέμπο).....	34
5.3. Κούρδισμα.....	37
5.4. Μοτιβικό υλικό και ανάλυση τροπικής συμπεριφοράς.....	37
6. Συμπερασματικά σχόλια.....	42
Παράρτημα καταγραφής ηχογράφησης.....	45
Οι πληροφορητές μας.....	46
Βιβλιογραφία.....	49

Ευρετήριο εικόνων

Εικόνα 1: Δύο διαφορετικές παραλλαγές της ίδιας οργανικής απάντησης από τον Σιούλη.....	16
Εικόνα 2: Ο ρυθμός του συγκαθιστού.....	33
Εικόνα 3: Ο ρυθμός στο στρωτό.....	33
Εικόνα 4: Η αλλαγή από συγκαθιστό σε στρωτό.....	34
Εικόνα 5: Η έναρξη του στρωτού.....	34
Εικόνα 6: Οι τονισμοί του κρουστού πάνω στις συλλαβές.....	34
Εικόνα 7: Μέτρα 1-2.....	35
Εικόνα 8: Μέτρα 3-4.....	35
Εικόνα 9: Η κλίμακα καρτσιγάρ από βάση Λα.....	36
Εικόνα 10: Μέτρα 5-8.....	37
Εικόνα 11 : Μέτρα 17-20.....	37
Εικόνα 12: Μέτρα 21-27.....	38
Εικόνα 13: Μέτρα 28-31.....	38
Εικόνα 14 : Μέτρα 40-50.....	39
Εικόνα 15: Η κλίμακα νικρίζ με βάση το Λα.....	40
Εικόνα 16: Το χρωματικό ανέβασμα του Σιούλη.....	41
Εικόνα 17: Το κατέβασμα καρτσιγάρ του Σιούλη.....	41

1. Εισαγωγή

Η Ελλάδα είναι μια χώρα με ιδιαίτερα πλούσια βιολιστική παράδοση. Το Ελληνικό Παραδοσιακό Βιολί (από εδώ και στο εξής θα αναφέρεται ως ΕΠΒ) μετράει τουλάχιστον 4 αιώνες ζωής όπως αναφέρεται σε γραπτές πηγές που εντόπισε ο Ανωγιαννάκης (1991, σ. 293) και ενώ συναντάται στις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας έχει συνδεθεί στο μυαλό των περισσότερων Ελλήνων με τα νησιά του Αιγαίου και ειδικά των Κυκλάδων μιας και στις νησιώτικες «ζυγιές» που αποτελούνται από βιολί, λαούτο και μερικές φορές σαντούρι, το βιολί έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Τον ίδιο ρόλο κατείχε και σε πολλά μέρη της Ηπειρωτικής Ελλάδας¹ πριν την εμφάνιση του κλαρίνου (Σαρρής, 2014, σ. 298). Όπως αναφέρει η Μαζαράκη (1984, σ. 24) :

Στη Δυτική Μακεδονία, η ανάγκη ψιλής φωνής δημιουργήθηκε πολύ νωρίς. Δημιουργήθηκε σ'εποχή που το ευρωπαϊκό κλαρίνο δεν είχε ακόμα διαμορφωθεί καλά-καλά σαν όργανο. Γι'αυτό, το πρώτο ευρωπαϊκό όργανο που εμφανίστηκε στην περιοχή ήταν το βιολί, που σε ηλικία είναι πολύ μεγαλύτερο από το κλαρίνο. Στο συγκρότημα από βιολί, φλογέρα και στάμνα ή νταϊρέ, προστέθηκε το κλαρίνο αντικαθιστώντας τη φλογέρα.

Από τη στιγμή που το κλαρίνο έφτασε στην περιοχή το βιολί άρχισε σταδιακά να παίζει δεύτερο ρόλο στην τοπική κομπανία, όχι αδιαμαρτύρητα από τους βιολιτζήδες όπως φαίνεται από το παρακάτω σχόλιο του Λάμπρου Τσιοτίκα, ντόπιου κλαριτζή των Γρεβενών και γόνου της μεγάλης μουσικής οικογένειας των Τσιοτικαίων:

Μέχρι τον πατέρα μου δεν είχαμε κλαρίνα στα Γρεβενά ικανά να σταθούν. Ένας λόγος ήταν δεν ήταν δυναμικοί και δεύτερος λόγος ήταν, είχαν να κάνουν οι βιολιτζήδες. Δεν τους έπαιρνε κιόλας να βγουν μπροστά

Παρόλο που παρέδωσε σταδιακά τα σκήπτρα του πρωταγωνιστή, το βιολί εξακολούθησε να κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στις καρδιές των κατοίκων της οροσειράς της Πίνδου και ειδικότερα στους πληθυσμούς των σημαντικών Βλάχικων κοινοτήτων της βόρειας Πίνδου όπως η Τούργια

¹ Σε πολλές περιοχές όταν θέλουν να πουν ότι έφτασαν οι μουσικοί, «τα όργανα», λένε ακόμη και σήμερα «ήρθαν τα βιολιά».

Κρασιά, το Περιβόλι, η Σμίξη και η Αβδέλλα (Σπύρου, 2009). Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι ακόμη κι αφού επικράτησε το κλαρίνο υπάρχουν περιπτώσεις όπου η δεξιοτεχνία του βιολιστή (π.χ Νίκος “Σιούλης” Γκιουλέκας) το επέβαλε ως πρώτο σολιστικό όργανο σε χωριά όπως η Σμίξη (Μπαρμπάκη, 2016) .

Η περιοχή της Βόρειας Πίνδου ή αλλιώς των Δυτικών Γρεβενών χαρακτηρίζεται μουσικά από ένα παίξιμο ρυθμικά πολύπλοκο και δυναμικό στο βιολί. Το γεγονός αυτό σχετίζεται με την ιδιαιτερότητα των ρυθμών που χρησιμοποιούνται στην περιοχή, καθώς και με τη χρήση ιδιαίτερων ρυθμικών σχημάτων όπως χτυπήματα των κρουστών και τονισμοί της μελωδίας σε *contra tempo*, καθώς και αλλαγές ρυθμού μέσα στην ίδια μουσική ενότητα οι οποίες κεντρίζουν το ενδιαφέρον του ακροατή. Αυτή η ιδιόμορφη τεχνική παιξίματος η οποία είναι καθαρά διακριτή σε σχέση με άλλα στυλ παιξίματος στο ΕΠΒ, σε συνδυασμό με τις εξαιρετικές μελωδίες της περιοχής, γνώριμες στα αυτιά μας από μικρή ηλικία και στη συνέχεια μέρος της ζωής μας ως επαγγελματία λαϊκού μουσικού, ήταν τα στοιχεία που μας ώθησαν στην εκπόνηση αυτής της έρευνας. Μιας μελέτης γύρω από μια περιοχή, σχεδόν ολότελα, άγνωστη στο κοινό που ασχολείται με την παραδοσιακή μουσική και το χορό στην Αθήνα. Στόχος της παρούσης εργασίας είναι η περιγραφή και διερεύνηση των χαρακτηριστικών της τεχνικής αυτής μέσω της ανάλυσης του κομματιού «Λεβέντης είσαι μάτια μου» που θεωρείται από τους ντόπιους πληροφορητές μας ως απόλυτα χαρακτηριστικό για το συγκεκριμένο ύφος παιξίματος και αναπόσπαστο κομμάτι του τοπικού ρεπερτορίου.

2. Τοποθέτηση της έρευνας στο χώρο και το χρόνο

2.1. Τα βλαχοχώρια των δυτικών Γρεβενών

Ως “δυτικά Γρεβενά” εννοούμε το τρίγωνο που σχηματίζεται από τα χωριά Κρασιά στα νότια, Δίστρατο στα Δυτικά και Μαυραναίοι στα Ανατολικά με μεγαλύτερα χωριά την Σμίξη, το Περιβόλι, την Αβδέλλα και το Ζιάκα . Όλα απέχουν μικρή σχετικά απόσταση (από 20 έως 45 χιλιόμετρα) από την πόλη των Γρεβενών. Είναι όλα ορεινά, τοποθετημένα πάνω στην οροσειρά της Πίνδου δίπλα στον εθνικό δρυμό της Βάλια Κάλντα (Ζεστή Κοιλιάδα στη βλάχικη γλώσσα) με μέσο υψόμετρο τα 1100 μέτρα. Οι πληθυσμοί τους είναι κυρίως Βλάχοι που ασχολούνται παραδοσιακά με την κτηνοτροφία, την υλοτομία και πλέον με τον τουρισμό λόγω της εγγύτητας που έχουν τα χωριά με το χιονοδρομικό κέντρο της Βασιλίτσας και τον Εθνικό Δρυμό Πίνδου

(Νασίκας, 1971; Βαβρίτσας Α. , 1992; Μούσιος, 1999; Παλάτζα, 2006; Μπαρμπάκη, 2016). Μεγάλο μέρος των κατοίκων τους δεν διαμένει πλέον μόνιμα εκεί αλλά σε κοντινές πόλεις όπως τα Γρεβενά, η Λάρισα, τα Τρίκαλα κ.α, γεγονός που άλλαξε τον χαρακτήρα των χωριών από κτηνοτροφικά σε θέρετρα διακοπών (Ζούκας, 1991).

2.2. Η μουσική και οι μουσικοί των δυτικών Γρεβενών

Η μουσική της περιοχής είναι ένα κράμα που περιλαμβάνει βλάχικα τραγούδια, «Γρεβενιώτικα²» και περισσότερες επιρροές από την Ήπειρο παρά από την Δυτική Μακεδονία, πράγμα φυσικό λόγω της μεγάλης εμπορικής σχέσης των κατοίκων με την Ήπειρο καθώς και την υπαγωγή κάποιων χωριών όπως η Σμίξη στο πασαλίκι των Ιωαννίνων (Νασίκας, 1971, σ. 156). Η Ηπειρώτικη μουσική επιρροή γίνεται ακόμη πιο προφανής αν αναλογιστούμε την αγάπη των ντόπιων για τα μοιρολόγια (τοπικά αναφέρονται και ως Νουμπέτια) και τα Κυρατζίδικα (και οι δύο κατηγορίες κομματιών παίζονται σε πεντατονικές κλίμακες) με τα οποία σχεδόν πάντα ξεκινάνε και τελειώνουν τα γλέντια τους. Χαρακτηριστικοί χορευτικοί σκοποί της περιοχής είναι τα Μπέρατια (7/8) ή αλλιώς ξεχωριστά ή σκόρπια τα οποία συνήθως ακολουθούνται από γυρίσματα (2/4) όπως π.χ. το τραγούδι «Τασιά», τα Τσάμικα (6/8), τα Στρωτά (7/8), τα Συγκαθιστά (8/4), οι χοροί «Στα τρία» (2/4) κι ο Κολοβός (5/4) και μη χορευτικοί το Μοιρολόι ή Νουμπέτι και τα Κυρατζίδικα (Βαβρίτσας Ν. , 2003; Πραντσιδής, 2004; Μπαρμπάκη, 2016). Το ρεπερτόριο αυτό, με την διάδοση της δισκογραφίας, εμπλουτίζεται σταδιακά και με άλλα τραγούδια, κυρίως Ηπειρώτικα και λιγότερα Θεσσαλικά. Ο βιολιτζής Σάκης Φασούλας, γεννημένος στην Κρανιά το 1951, αναφέρει ότι το ενδιαφέρον του κόσμου για το κλαρίνο αυξήθηκε, όταν «βγήκε ο Πετρολούκας», με τις ηχογραφήσεις του δηλαδή που άρχισαν να κυκλοφορούν μετά το 1979 (Α. Φασούλας, συνέντευξη στον Γ. Κώτσικας, 22/8/2018). Αυτήν η επιρροή, από κλαρίνα εκτός Γρεβενών, επιβεβαιώνεται και από τον Λάμπρο Τσιοτίκα μετά από ερώτηση μας σχετικά με το αν υπήρχαν κλαρίνα εκτός Γρεβενών που να τον επηρέασαν στον ξεκίνημα του την δεκαετία του 1970 (Α. Τσιοτίκας, συνέντευξη στο Γ. Κώτσικας, 22/8/2018) :

Στο ραδιόφωνο όταν ακούγαμε... Παράδειγμα ο Τάσος ο Χαλκιάς, ο Γρηγόρης ο Καυγάλης, ακόμη κι ο Βασιλόπουλος. Το Βασίλη το Σαλέα τον παλιό. Πάντα ο μουσικός πέρα από αυτό που κάνει θέλει να ξεφύγει, να πάει και παραπέρα, να ανοίξει το μυαλό, να βγει παραπέρα.

² Ως «Γρεβενιώτικα» νοούνται τα τραγούδια του κοινού, υπερτοπικού ρεπερτορίου της ευρύτερης περιοχής των Γρεβενών.

Οι πληροφορητές μας, αναφέρουν ότι μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960 εκτός από τους γάμους και τα πανηγύρια που είχαν πάντοτε οργανοπαίχτες, υπήρχαν και περιστάσεις που όλα γίνονταν μόνο φωνητικά. Αυτό μπορεί να συνέβαινε για παράδειγμα στο γλέντι του αρραβώνα, όπου για λόγους οικονομίας το γλέντι γινόταν μόνο με τα τραγούδια που τραγουδούσαν κυρίως οι γυναίκες. Μια άλλη περίπτωση είναι αυτή των Κυριακάτικων γλεντιών που γινόντουσαν σε κάποια χωριά. «Κάθε Κυριακή έβγαιναν στις ράχες και χόρευαν ο κόσμος» μας ανέφερε η κυρία Μαρία Φούφα από την Κρανιά. Στο δικό της χωριό βέβαια όπου είχαν «γυφτομαχαλά», δηλαδή γειτονιά που μένανε μουσικοί, το Κυριακάτικο γλέντι γινότανε με όργανα. Μάλιστα η Κρανιά, είχε και μια γυναίκα βιολίστρια, την Τάμω (μάλλον από το Σταματία) Φασούλα η οποία μαζί με το γιο της στο ντέφι, αναλάμβανε το γλέντι στη μια από τις δύο ράχες του χωριού, ενώ στην άλλη πήγαινε ο Σάκης Φασούλας κι ο πατέρας του. Η περίπτωση της Τάμω είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα γιατί είναι και η μοναδική περίπτωση γυναίκας οργανοπαίχτριας στην περιοχή πριν το 2000.

Οι κομπανίες, παλιότερα, αποτελούνταν αποκλειστικά από οικογένειες. Στην περιοχή αυτήν ανέπτυξαν κι αναπτύσσουν δράση κάποιες οικογένειες μουσικών με εκπροσώπηση τεσσάρων τουλάχιστον γενεών. Ενδεικτικά: οι Γκιουλεκαίοι από το Κηπουριό με κυριότερο εκπρόσωπο τον Νίκο “Σιούλη” Γκιουλέκα, οι Κασιαραίοι από τον Ζιάκα με τον Βαγγελάκο και τον Ζήκο Κασιάρρα, οι Φασουλαίοι από την Κρανιά με τον Κώστα και το γιό του το Σάκη, οι Τσιοτικάιοι από τα Γρεβενά με τον Ζήση, το γιό του το Λάμπρο και τα εγγόνια του Μάκη και Αποστόλη. Τα χρόνια πριν τη δεκαετία του 1970 οι μετακινήσεις σε μεγάλες αποστάσεις ήταν δύσκολες καθώς γινότανε με τα πόδια ή περιστασιακά με κάποιο φορτηγό, όπως μας ανέφερε ο Λάμπρος Τσιοτίκας. Συνεπώς, κάθε οικογένεια δραστηριοποιούνταν σε μια μικρή σχετικά περιοχή όπου μπορούσε να φτάσει με τα διαθέσιμα για την εποχή μέσα και εντός αυτής της περιοχής δημιουργούνται ισχυροί δεσμοί μεταξύ κατοίκων και επαγγελματιών μουσικών. Για παράδειγμα, η οικογένεια Γκιουλέκα ήταν αγαπημένοι μουσικοί της Σμίξης όπου μάλιστα τους είχε παραχωρηθεί και οικία προς χρήση (Νασίκας, 1971), οι Κασιαραίοι και οι Τσιοτικάιοι της Αβδέλλας, οι Φασουλαίοι στο Περιβόλι. Όπως μας ανέφερε ο Μάκης Τσιοτίκας (Θ, Τσιοτίκας, συνέντευξη στον Γ. Κώτσικα, 22/08/2018) :

Και γενικά τότε, παλιότερα, το κάθε συγκρότημα είχαν και τα δικά τους χωριά. Ας πούμε ο τάδε είχε δύο τρία χωριά, στάνταρ ήταν αυτός εκεί. Ο άλλος είχε δύο τρία χωριά, στάνταρ ήταν αυτός εκεί. Κάπως έτσι δηλαδή, μείναν μετά από τους παππούδες τα χωριά, στους πατεράδες, από τους πατεράδες στα παιδιά.

Παρατηρούμε λοιπόν, ότι αναπτύσσονταν μεταξύ χωριών και μουσικών μια στενή σχέση που για λόγους πρακτικούς (αδυναμία μετακίνησης, γνώση του τοπικού ρεπερτορίου) αλλά και συναισθηματικούς (π.χ. προσωπικό δέσιμο λόγω κοινών αναμνήσεων από γλέντια) κρατούσε για ολόκληρες γενιές. Άλλωστε, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των μεγαλύτερων σε ηλικία μουσικών, παλιότερα ο κόσμος είχε ιδιαίτερα υψηλές απαιτήσεις με αποτέλεσμα να είναι δύσκολο να ικανοποιηθεί από κάποιον άγνωστο προς αυτούς μουσικό όσο καλός κι αν ήταν.

Από τη δεκαετία του 1980 και μετά αρχίζει να αλλάζει η οικογενειοκρατία στην κομπανία παρόλο που πρώτη επιλογή αποτελούν πάντα τα μέλη της οικογένειας. Οι ορχήστρες γίνονται μικτές και περιλαμβάνουν περιστασιακά μέλη για διάφορους λόγους. Πρώτον, λόγω της διευκόλυνσης των μετακινήσεων με το αυτοκίνητο, της μείωσης των αποστάσεων και της βελτίωσης των δρόμων, οι μουσικοί δραστηριοποιούνται πλέον σε πολύ μεγαλύτερη περιοχή, οπότε ανάλογα με το μέρος που θα παίξουν, το ποιος έχει κλείσει τη «δουλειά³» κ.ά. ποικίλει και η σύνθεση της ορχήστρας. Δεύτερον, πολλοί γόννοι μουσικών οικογενειών σταματούν να ακολουθούν την οικογενειακή παράδοση και να ασχολούνται με τη μουσική κυρίως για να αποφύγουν τον κοινωνικό ρατσισμό που αναπόφευκτα συνόδευε το επάγγελμα του λαϊκού μουσικού στα Γρεβενά αλλά και σε όλη την δυτική Μακεδονία. Ο ρατσισμός αυτός περιγράφεται γλαφυρά στο παρακάτω απόσπασμα της συνέντευξης που κάναμε στους Τσιοτικάιους και τον Δημήτρη Κώτσικα (Δ. Κώτσικας, Λ. Τσιοτικάς, συνέντευξη στον Γ.Κώτσικα, 22/08/2018) :

Δημήτρης Κώτσικας : Πήγα μια μέρα στο Μήτσο το Βρέττα (σ.σ. κλαριτζής από την Εράτυνα που είχε δική του ορχήστρα στην περιοχή από τη δεκαετία του 40 έως το 70). Η Βρέττενα (σ.σ. η γυναίκα του Μήτσου Βρέττα), μας έδωσε από το σπίτι και λέει «Φύγετε. Εμείς δεν παίζαμε ποτέ όργανο και μουσική και κλαρίνο» και μάλιστα ο κύριος Τάκης αν

³ «Δουλειά» ονομάζουν οι λαϊκοί μουσικοί οποιαδήποτε περίσταση καλούνται να παίξουν επαγγελματικά. Ο όρος αυτός είναι γενικός και περιλαμβάνει οποιαδήποτε περίπτωση από ένα απλό γλέντι σε μαγαζί ή σπίτι μέχρι το γάμο και τα πανηγύρια.

τον έκοβες με ξυράφι αίμα δεν έβγαζε. Ντροπιάστηκε. Ήμασταν στην αυλή του σπιτιού του και μας είπε «σηκωθείτε και φύγετε έξω», έτσι εν ψυχρώ. Γιατί έγινε αυτό Λάμπρο;

Λάμπρος Τσιοτίκας : Θα σου εξηγήσω γιατί. Γιατί οι μουσικές οικογένειες, Τάκη, τον έβλεπε ο άλλος με ένα όργανο και έλεγε «α γύφτος είναι αυτός» κι αυτό τους ακολουθούσε από κοντά και τα παιδιά τους. Πήγαινε ο δικός μου ο γιός για παράδειγμα με μια κοπέλα και λέγανε «εεε ποιόν, τον γύφτο θα παρς;». Κι αυτήν είναι πάλι πικρία, γιατί δεν υπήρχε επίπεδο και δεν είχε αναγνώριση ποτές ο μουσικός παλιά. Σήμερα δεν είναι έτσι τα πράματα. Καταλαβαίνεις λοιπόν τι βιώματα είχε αυτήν η γυναίκα, για να ντρέπεται και να μη θέλει να ακούσει καν, τι δουλειά έκανε ο άντρας της. Εγώ γιατί δεν έχω τέτοια προβλήματα ή δεν έχει το παιδί; Γιατί με αγκάλιασε ο κόσμος, αγκάλιασαν τα παιδιά μου και τους χαίρονται για αυτό που κάνουν και τους καμαρώνουν. Ενώ παλιά, δεν υπήρχε αυτό το πράμα. Εγώ πιτσιρίκι παράδειγμα, όταν μπήκα στο όργανο, δεν άκουγες τίποτα άλλο (σ.σ. εννοεί υποτιμητικά σχόλια περί γύφτων). Αυτά τα ζήσαμε. Είναι βιώματα. Ο πατέρας μου παράδειγμα εκείνες τις εποχές τον έλεγαν «ααα το γύφτο». Δεν είναι έτσι τα πράματα. Δεν υπήρχε επίπεδο. Και τολμώ να πω και το λέω και θα το πω ξανά. Ευτυχώς που υπήρχαν αυτοί και κατάφεραν από γενιά σε γενιά και κράτησαν την πολιτιστική κληρονομιά και τη βρήκαμε εμείς. Από αυτούς τους ανθρώπους που υπόφεραν τόσα, νηστικοί, με τα πόδια για δουλειά, ούτε να κοιμηθούν, ούτε να ξεκουραστούν. Ευτυχώς που υπήρχαν αυτοί που το κάναν για λόγους επιβίωσης.

Η κοινωνική απαξίωση οδήγησε πολλούς μουσικούς στην αλλαγή επαγγέλματος, όπως συνέβη, για παράδειγμα, στη Σιάτιστα και την Εράτυνα του νομού Κοζάνης τη δεκαετία του 1970. Οι μουσικοί άρχισαν να ασχολούνται επαγγελματικά με την επεξεργασία της γούνας, με αποτέλεσμα να εξαφανιστούν οι τοπικές ορχήστρες. Άλλοι, όπως ο Λάμπρος Τσιοτίκας, έκαναν μια «κανονική» δουλειά παράλληλα με τη μουσική έτσι ώστε να εξασφαλίζουν ένα βαθμό κοινωνικό-οικονομικής ανεξαρτησίας:

Έκανα και άλλη δουλειά (σ.σ. είχε δικό του μαγαζί, αλουμινάδικο). Εγώ ξεκίνησα από μικρός στη δουλειά με τον πατέρα μου. Δεν ήταν και οι καλύτερες συνθήκες τότε και είπα το εξής: ότι εγώ δε θα έχω εξάρτηση από το όργανο, από το κλαρίνο. Εγώ θα έχω τη δουλειά μου, θα αποφασίζω για τον εαυτό μου και θα το παίζω γιατί θέλω εγώ, γιατί το αγαπάω εγώ, όχι γιατί θα με πληρώσεις εσύ και θα μου πεις «κάτσε-σήκω». Εγώ

τουλάχιστον, από τη μέρα που πήρα το όργανο στα χέρια μέχρι σήμερα, δούλεψα με καμάρι, με περηφάνια και δεν πήγα ποτέ με γνώμονα μόνο να πάρω το μεροκάματο. Δεν με ενδιέφερε αυτό το πράγμα.

Αυτήν η κατάσταση ξεκινάει να αλλάζει από τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Σταδιακά, σταματάει να αποτελεί ταμπού η ενασχόληση με τα παραδοσιακά όργανα από «λευκούς» και αρχίζει να ανοίγει το επάγγελμα του παραδοσιακού μουσικού με αποτέλεσμα να υπάρχουν πλέον περισσότεροι μουσικοί «εκτός οικογένειας». Η αρχή γίνεται από ερασιτέχνες που αγαπάνε την παραδοσιακή μουσική και παίζουν για το κέφι τους ενώ η βασική τους εργασία είναι άλλη, που θεωρείται από την τοπική κοινωνία πολύ ανώτερης κοινωνικά στάθμης από αυτήν του μουσικού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι πληροφορητές μας Στέργιος Πουρνάρας και Δημήτρης Κώτσικας, καθηγητές Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης σε σχολεία των Γρεβενών και της Κοζάνης αντίστοιχα, κατά τη δεκαετία του 1980. Οι δύο τους γνωρίστηκαν κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής τους θητείας. Η κοινή τους αγάπη για το κλαρίνο και το τραγούδι τους οδήγησε, στην αρχικά ερασιτεχνική και αργότερα επαγγελματική, ενασχόληση με τη μουσική. Ήταν από τους πρώτους λαϊκούς μουσικούς της δυτικής Μακεδονίας που δεν προέρχονταν από μουσική οικογένεια.

Σήμερα, τα πράγματα έχουν αλλάξει. Ο κόσμος, στην πλειοψηφία του, δεν αντιδράει αρνητικά προς τους μουσικούς και οι σημερινοί απόγονοι των μουσικών οικογενειών συνεχίζουν την οικογενειακή παράδοση με υπερηφάνια όπως είδαμε να αναφέρει λίγο παραπάνω ο Λάμπρος Τσιοτίκας.

Καθώς η εργασία αυτήν ασχολείται με την ανάλυση ενός κομματιού παιγμένου από τον Νίκο «Σιούλη» Γκιουλέκα, παρακάτω θα προχωρήσουμε σε μια σύντομη παρουσίαση της βιογραφίας του.

2.3. Ο Νίκος «Σιούλης» Γκιουλέκας (1925-2010)

Γεννήθηκε στο Κηπουριό Γρεβενών και είναι γόνος μουσικής οικογένειας. Ο παππούς του Νίκος έπαιζε κι αυτός βιολί και μετοίκησε περί το 1850 στο Κηπουριό από το Δίστρατο της Κόνιτσας. Ο πατέρας του Αθανάσιος «Σιούλης» Γκιουλέκας (φημισμένος βιολιτζής της περιοχής και ο ίδιος) γεννήθηκε το 1904 στο Κηπουριό και πέθανε στον εμφύλιο το 1945. Ο Νίκος πήρε κι αυτός το παρατσούκλι «Σιούλης» λόγω της ομοιότητας που είχε, όπως λέγεται, με τον πατέρα του όταν ήταν νεαρός. Βιολί έμαθε από τον θείο του τον Τσιντό, αδερφό της μάνας του. Όλη η

οικογένεια Γκιουλέκα ήταν εκτός από μουσικοί και σιδεράδες στο επάγγελμα και περνούσαν την μουσική παράδοση από πατέρα σε γιό. Όπως αναφέρουν οι γείτονες των Γκιουλεκαίων, όλη τη μέρα ακούγανε τους ήχους του σίδερου και το βράδυ τους ήχους του κλαρίνου και του βιολιού. (Τζιόλας, 2009, σ. 35). Άλλωστε, εκτός από τον Νίκο, μουσικοί ήταν και τα αδέρφια του Σπύρος (βιολί), Δημήτρης «Μήτρος» (λαούτο) και Πέτρος (κλαρίνο). Την οικογενειακή παράδοση συνέχισε ο γιός του, Θανάσης «Σούλης» στο λαούτο και το τραγούδι, καθώς και ο ανιψιός του (γιος του Μήτρου) Βαγγέλης στο βιολί, ο οποίος χάθηκε πρόωρα το 2010. Ο «Σιούλης» μπήκε στην ορχήστρα του πατέρα του σε ηλικία 13-14 χρονών και στα 16-17 έκανε δικό του συγκρότημα, ενώ μετά τον εμφύλιο μετακόμισε στα Γρεβενά. Συνεργάστηκε με όλους σχεδόν τους μουσικούς των Γρεβενών και δραστηριοποιήθηκε σε όλο το νομό Γρεβενών και σε γειτονικές περιοχές όπως τα Τρίκαλα. Ταξίδεψε και στο εξωτερικό όπως στη Γερμανία, καλεσμένος των τοπικών συλλόγων Γρεβενιωτών. Παρέμεινε επαγγελματικά ενεργός μέχρι τις αρχές του 2000. Λόγω της δεξιοτεχνίας του επηρέασε όλους τους νεότερους του βιολιτζήδες της περιοχής και όχι μόνο. Αναφέρει σχετικά ο Σάκης Φασούλας: «ακούγαμε αυτόν και παίζαμε και μεις... Εκεί που έπαιζε θα στηνόμουν εκεί με τις ώρες για να ακούσουμε τι παίζει, τι κάνει. Έδειχνε την εμπειρία του, έδειχνε αυτό που έχει ζήσει με τον κόσμο. Τον αγαπούσε κι ο κόσμος πολύ.» (Α. Φασούλας, συνέντευξη στον Γ. Κώτσικα, 22-08-2018). Η επιρροή αυτή, μέσω των ηχογραφήσεων του, φτάνει ως τις μέρες μας και φυσικά μέχρι και τη δικιά μας γενιά βιολιτζήδων, την οποία εξακολουθεί να εμπνέει με τη δεξιοτεχνία του παιξίματος του καθώς και με τα βέρσα⁴ του ο μπάρμπα-Νίκος. Το παίξιμο του Σιούλη χαρακτηρίζεται από καθαρό και δυνατό ήχο, κοφτές δοξαριές και τονισμένο παίξιμο. Είχε απaráμιλλη φαντασία στον αυτοσχεδιασμό τόσο κατά την διάρκεια του βέρσου όσο και στις παραλλαγές μιας μουσική φράσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η υπό μελέτη ηχογράφιση, όπου ο Σιούλης διαφοροποιεί αισθητά την πρώτη οργανική απάντηση στο τραγούδι από την δεύτερη (βλ. εικόνα 1) . Στην πρώτη απάντηση παίζει μια μελωδία κοντινή στην φωνητική με λίγες παραλλαγές κυρίως τονικές κι όχι τόσο ρυθμικές. Στην δεύτερη απάντηση αντίθετα, παραλλάσει έντονα την βασική φωνητική μελωδία τόσο ρυθμικά, χρησιμοποιώντας πολλά δέκατα έκτα, όσο και τροπικά, χρησιμοποιώντας ελαττωμένη έκτα και χρωματικό ανέβασμα αντί να μένει στην καθαρά πεντατονική κλίμακα της φωνής.

⁴ Με την λέξη «βέρσο» αναφέρονται οι λαϊκοί μουσικοί σε ένα αυτοσχεδιαστικό σόλο που γίνεται συνήθως στο τέλος ενός κομματιού.

Εικόνα 1: Δύο διαφορετικές παραλλαγές της ίδιας οργανικής απάντησης από τον Σιούλη

2.4. Η κομπανία

Η σύνθεση της τοπικής ορχήστρας πέρασε από διάφορα στάδια πριν φτάσει στην σημερινή της μορφή. Μπορούμε να χωρίσουμε, βάσει της εμπειρίας μας και των συζητήσεων μας με τους πληροφορητές μας, αυτά τα στάδια σε τρία: Πριν τη διάδοση του κλαρίνου, μετά τη διάδοση του κλαρίνου και τέλος, μετά τη διάδοση των ηλεκτρικών οργάνων. Στις πολυάριθμες φωτογραφίες των αρχών του 20^{ου} αιώνα που περιλαμβάνονται στο βιβλίο του Τζιόλα (2009) «Μουσικοί και ορχήστρες της ΒορειοΑνατολικής Πίνδου» παρατηρούμε το εξής τακίμι⁵ έως περίπου το 1930 : δύο ή παραπάνω βιολιά και ένα ντέφι. Από εκεί και έπειτα, φαίνεται να εδραιώνεται το κλαρίνο και λίγο αργότερα το λαούτο. Όπως αναφέρει ο Νίκος Γκιουλέκας (Τζιόλας, 2009, σ. 36) «το λαούτο σαν όργανο εμφανίστηκε στα Γρεβενά όταν ήμουν 18-20 χρόνων.» Από το 1930-1970 λοιπόν, έχουμε στην περιοχή την λεγόμενη «κομπανία» αποτελούμενη από κλαρίνο, βιολί, λαούτο και ντέφι.

Γύρω στο 1970 οι μουσικοί της περιοχής ακολουθούν την μόδα που επικρατεί σε όλη σχεδόν την Ελλάδα και υιοθετούν σταδιακά την ηλεκτρική κιθάρα στη θέση του λαούτου, τα ντραμς στη θέση του ντεφιού και προσθέτουν στην ορχήστρα τα πλήκτρα. Εκτός από τη μόδα, την αλλαγή αυτήν επιβάλλει και η δυσκολία της λειτουργίας των ακουστικών οργάνων με τα μέσα ηχοληψίας της εποχής. Δεν υπάρχουν ακόμη μικρόφωνα ειδικά σχεδιασμένα για ακουστικά όργανα, οι κονσόλες μίξης του ήχου είναι σε πρωτόγονο στάδιο και τέλος δεν υπάρχει ποτέ εξειδικευμένος τεχνικός ηχολήπτης δίπλα στους μουσικούς. Αυτοί μαθαίνουν να ρυθμίζουν και να χειρίζονται τα μηχανήματα μόνοι τους, εμπειρικά. Ντραμς, κιθάρα και πλήκτρα, όλα όργανα φτιαγμένα για να παίζουν ηλεκτρικά και σε μεγάλες εντάσεις, διευκολύνουν το πολύωρο παίξιμο

⁵ Τακίμι ονομάζεται το μουσικό συγκρότημα.

για τους μουσικούς και δίνουν ταυτόχρονα στιβαρές “πλάτες”⁶ στα σολιστικά όργανα. Με την αλλαγή των οργάνων αναγκαστικά ακολουθεί και μια αλλαγή αισθητικής, η οποία είναι πλέον σε ανοιχτό διάλογο με το λεγόμενο λαϊκό τραγούδι που ανθίζει τη δεκαετία του 1970 και 1980. Η αλληλεπίδρασή αυτήν θα οδηγήσει σταδιακά στο υβριδικό μουσικό είδος του νεοδημοτικού⁷. Αλλαγή, παρατηρείται και στον τρόπο παιξίματος, πριν και μετά, ειδικότερα μεταξύ λαούτου και κιθάρας. Στο λαούτο εκείνη την περίοδο, το παίξιμο είναι κυρίως με συγχορδίες παιγμένες με στυλ «βούρτσα»⁸ και με απλή εναρμόνιση, ενώ στην κιθάρα προστίθεται το παίξιμο με αναλυμένες συγχορδίες και πιο πολύπλοκη εναρμόνιση.

Από τότε μέχρι σήμερα παρατηρούμε τη συνύπαρξη των ακουστικών και των ηλεκτρικών οργάνων. Πολλές φορές, οι μουσικοί χρησιμοποιούν τα ακουστικά όργανα όταν παίζουν «στα σκέτα» όπως σε μια πατινάδα⁹ ή ένα γλέντι σε μικρό κλειστό χώρο και τα ηλεκτρικά όταν παίζουν σε κέντρα εκδηλώσεων ή σε πανηγύρια. Ακόμη, παρατηρείται η μίξη ηλεκτρικών και ακουστικών οργάνων όπως ηλεκτρική και κιθάρα με ντέφι αντί για ντραμς και ακορντεόν αντί για αρμόνιο. Από την πλευρά τους, οι ντόπιοι μουσικοί φαίνεται να προτιμούν τα ηλεκτρικά όργανα εκτός κι αν παίζουν κάπου όπου ο κόσμος (ή ο διοργανωτής πολιτιστικός σύλλογος) απαιτούν τα ακουστικά. Το παίξιμο στα σκέτα αποφεύγεται σε εκδηλώσεις με πολύ κόσμο καθώς κουράζει ιδιαίτερα τους μουσικούς και τους κάνει να ασχολούνται περισσότερο με το να ακουστούν παρά με το να εκφραστούν όπως αναφέρει ο Λάμπρος Τσιοτίκας (Λ. Τσιοτίκας, συνέντευξη στον Γ. Κώτσικα, 22/08/2018).

Η αλλαγή αυτήν δεν είναι πάντα καλοδεχούμενη από τον κόσμο καθώς μια μερίδα του προτιμάει τα «παραδοσιακά» όργανα αλλά και τον φυσικό ήχο (παίξιμο στα σκέτα), καθώς πιστεύει ότι με τα ηλεκτρικά όργανα αλλοιώνεται το τοπικό χρώμα (Μπαρμπάκη, 2016, σ. 57), ενώ άλλοι δεν φαίνεται να ενοχλούνται. Έχουμε παρατηρήσει, από την επαγγελματική μας εμπειρία, ότι τις περισσότερες φορές η προτίμηση στα «παραδοσιακά» όργανα, δηλαδή το λαούτο και το ντέφι, δεν έχει να κάνει τόσο με την αισθητική προτίμηση όσο με την ανάγκη των ακροατών να κρατήσουν την «παράδοση» και να καταπολεμήσουν το «σκυλάδικο» ή το νεωτερικό που αισθάνονται ότι απειλεί αυτήν την «παράδοση». Το περίεργο βέβαια, είναι ότι υπέρμαχοι της

⁶ Ένας σολίστας (κλαρίνο, βιολί ή τραγουδιστής) νιώθει ότι έχει “πλάτες” όταν έχει πίσω του όργανα συνοδείας (τα λεγόμενα “τέμπα” στην αργκό των μουσικών) με μεγάλο όγκο ήχου και καλό ρυθμό (groove ή γκρούβα).

⁷ Για περισσότερα σχετικά με το «νεοδημοτικό» βλ. (Κοκκώνης, 2008)

⁸ Έτσι ονομάζεται από τους λαϊκούς μουσικούς το στυλ παιξίματος του λαούτου όπου οι χορδές παίζονται όλες μαζί ταυτόχρονα χωρίς να υπάρχει ανάλυση της συγχορδίας σε μπάσα χορδή (τονική της συγχορδίας) και μετά οι υπόλοιπες χορδές.

⁹ Πατινάδα είναι η συνοδεία με τα όργανα της νύφης ή του ζευγαριού από το σπίτι προς την εκκλησία.

«παράδοσης» συνήθως είναι άνθρωποι που δεν μένουν μόνιμα στο εκάστοτε χωριό αλλά άνθρωποι που διαμένουν σε κάποιο αστικό κέντρο και βιώνουν την μουσική υπό το πρίσμα κάποιου πολιτιστικού συλλόγου ή το καλοκαίρι στα πανηγύρια. Αυτό οφείλεται στην ρομαντική θεώρηση των εθίμων και παραδόσεων του χωριού ως σταθερά και αμετάβλητα στο χρόνο με αποτέλεσμα να οδηγούμαστε σε μια εξιδανικευμένη παράδοση όπου τίποτα δεν αλλάζει ποτέ, ενώ στην πραγματικότητα ακόμη και οι λεγόμενες «παραδοσιακές» κοινωνίες αλλάζουν. (Hobsbawm, 1983, σ. 11). Οι μόνιμοι κάτοικοι, στην πλειοψηφία τους, δεν ασχολούνται τόσο με το τι είδους όργανα παίζονται, αρκεί οι μουσικοί να είναι «καλοί» και να «ξέρουν να παίζουν τα θκα (δικά) μας» όπως τα θέλουν οι μεγαλύτερης ηλικίας και τις πιο σύγχρονες επιτυχίες που επιθυμούν οι νεότεροι. Παρατηρείται λοιπόν, μια προσπάθεια επιβολής απόψεων από το κέντρο προς τη περιφέρεια, συχνά μέσω των πολιτιστικών συλλόγων, έτσι ώστε «να μην αλλοιωθεί το πανηγύρι του χωριού μας» και η υπεράσπιση ενός προτύπου κατασκευασμένου από τους αστούς, μη μόνιμους κατοίκους για λογαριασμό των μόνιμων κατοίκων της περιφέρειας (Κοκκώνης, 2008, σ. 106). Την ίδια σύγκρουση παρατηρήσαμε κατά την έρευνα μας κι από μίαν άλλη πλευρά, αυτήν της ηλικίας του ακροατή. Στη συνέντευξη που μας παραχώρησαν οι Τσιοτικάιοι, πατέρας και γιος είχαν εντελώς διαφορετική οπτική γύρω από τα σύγχρονα τραγούδια. Ο πατέρας ηλικίας 60 χρονών, δέχεται μεν την ανάγκη των νέων να ακούσουν σύγχρονες επιτυχίες και τραγούδια αλλά σε πολύ περιορισμένη έκταση και χωρίς να παραγκωνίσουν τα παλιά, παραδοσιακά, τραγούδια (Λ. Τσιοτίκας, συνέντευξη στον Γ. Κώτσικα, 22/08/2018) :

Εγώ τουλάχιστον, ό,τι αφορά εμένα, εγώ προσπαθώ 90% να κρατήσω ζωντανό τον πατέρα μου και νομίζω ότι το κάνω. Και τη δουλειά του και τα ακούσματα του και τις φράσεις του. Βέβαια αυτό εγώ το πληρώνω επαγγελματικό κόστος. Δεν το μετανιώνω όμως. Λέω όποιος μ' αγαπάει... Όταν εγώ κάθομαι και κάνω την παράδοση και είμαι αυστηρός στην παράδοση οι νεότεροι λένε ότι «αα καλός ο Τσιοτίκας αλλά έχει τα παλιά». Αυτό έχει επαγγελματικό κόστος σε μένα... Τώρα στα 60 εγώ θα αλλάξω γιατί άλλαξε η κατάσταση και παν τα πιτσιρίκια και παν στη δουλειά και μ' αρχινάν απ' την αρχή το «ώπωπω» (σ.σ. εννοεί το τραγούδι «τα καγκέλια» που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές σε όλη την Ελλάδα από το 2014 και μετά.); Θα το πω κι εγώ σαν επαγγελματίας αλλά θα το πω μια φορά στο τόσο.

Ο γιος του ο Θωμάς έχει άλλη άποψη (Θ. Τσιοτίκας, συνέντευξη στον Γ. Κώτσικα, 22/08/2018):

Καλή η βάση, καλή η παράδοση, συμφωνώ. Μα κι εγώ με αυτό μεγάλωσα, με την παράδοση και την Γρεβενιώτικη τη μουσική... Πλέον, καλώς ή κακώς, άλλαξε ο κόσμος γιατί οι παλιοί φύγαν, άλλοι πλέον δεν τραβάν μπροστά, ήρθε η νεολαία επηρεασμένη από το Youtube, φεύγει και παραέξω κι ακούει τι γίνεται. Αναγκαστικά ήρθαν κι άλλα τραγούδια στους τόπους... Εγώ θεωρώ σαν Θωμάς, ωραία να προσαρμοστείς με την εμπορικότητα, να το παίζεις κι αυτό. Δηλαδή, πάλι καλώς ή κακώς, κάποια εμπορικά τραγούδια έχουν γίνει και βασικά... Δεν θα σε ζητήσει ο 20χρονος τα Γκιούμια, τη Φραγκίτσα, το Λεωνίδα, το Δημητράκη. Ε αυτός θα σε πει «παίξ'τα Καγκέλια, παίξ'το Ραβασάκι, παίξ'το Μαντήλι, παίξε μας εκείνο το καινούριο ηπειρώτικο».

Η διαμάχη αυτή συνεπώς, μεταξύ «παραδοσιακού» και «νεοδημοτικού» δεν κινείται μόνο γύρω από το δίπολο κέντρο-περιφέρεια αλλά και γύρω από το δίπολο γηραιότερος-νεότερος.

Πρέπει να σημειώσουμε στο σημείο αυτό ότι μέσα από την 15ετή επαγγελματική μας εμπειρία έχουμε παρατηρήσει τα εξής: 1.) Μια μερίδα όσων εμπλέκονται ενεργά με πολιτιστικούς συλλόγους και θεωρούν τους εαυτούς τους συνειδητοποιημένους ή/και «ψαγμένους¹⁰» χορευτές, καθώς και οι μεγαλύτεροι σε ηλικία, «παλιοί μερακλήδες»¹¹ επιμένουν στη διατήρηση του ρεπερτορίου που ίδιοι γνώρισαν ως παραδοσιακό. Αυτό φυσικά, μπορεί να περιλαμβάνει και κομμάτια που έχει ξεχαστεί πλέον ότι δεν είναι τοπικά ή δημοτικά και μπορεί να έφτασαν στην περιοχή μέσω της δισκογραφίας. 2.) Μια μερίδα νέων θέλει να διασκεδάζει αποκλειστικά με «νεοδημοτικά» και σνομπάρει όλα τα παλαιότερα τραγούδια ως βαρετά ή μουσειακά. 3.) Ο μέσος χορευτής των πολιτιστικών συλλόγων καθώς και η πλειοψηφία όσων δεν ανήκουν σε κάποιο σύλλογο, φαίνεται να προτιμάνε τα παραδοσιακά τραγούδια και ταυτόχρονα να απολαμβάνουν την προσθήκη μικρού αριθμού σύγχρονων επιτυχιών μέσα στο πρόγραμμα του γλεντιού, χωρίς να θεωρούν την προσθήκη αυτήν ως αλλοίωση της μουσικής μας παράδοσης.

¹⁰ Το «ψαγμένο» μέλος του συλλόγου αναζητά συστηματικά λαογραφικά στοιχεία σχετικά με τους χορούς ή τα έθιμα που μαθαίνει, ακούει συστηματικά παραδοσιακή μουσική στην καθημερινότητα του και παρακολουθεί συχνά σεμινάρια σχετικά με τον παραδοσιακό χορό.

¹¹ Ως «παλιούς μερακλήδες» εννοούμε τους μεγαλύτερους σε ηλικία ανθρώπους που έχουν μια ιδιαίτερη σχέση αγάπης με την μουσική και το χορό, μεγαλύτερη από αυτήν του μέσου ακροατή. Αυτοί οι άνθρωποι θεωρούν τη παραδοσιακή μουσική, το χορό και το τραγούδι ως βασικά κομμάτια της καθημερινότητας και της ζωής τους.

3. Μεθοδολογία

3.1. Μεθοδολογική προσέγγιση

Η συγκεκριμένη έρευνα είναι μια μελέτη περίπτωσης του τραγουδιού «Λεβέντης είσαι μάτια μου», το οποίο γίνεται η αφορμή για να εξετάσουμε ένα μέρος της βιολιστικής παράδοσης των Δυτικών Γρεβενών. Στόχο αποτελεί επίσης, η κατανόηση της τεχνικής παιξίματος από την σκοπιά όχι μόνο του θεωρητικού ερευνητή αλλά και του πρακτικού ερμηνευτή, πράγμα που απαιτεί μια πολύπλευρη μεθοδολογική προσέγγιση. Από τη μία, η γραπτή καταγραφή, περιγραφή και ανάλυση του κομματιού με τη χρήση θεωρητικών μουσικολογικών μεθόδων που αναλύονται παρακάτω. Από την άλλη, η συλλογή πληροφοριών και δεδομένων από γραπτές και προφορικές πηγές (μέσω συνεντεύξεων με πληροφορητές) που τοποθετούν αυτό το κομμάτι σε ένα συγκεκριμένο ερευνητικό πλαίσιο όσον αφορά στο χώρο, το χρόνο και τους ανθρώπους της περιοχής. Τέλος, η προσέγγιση του κομματιού από την πλευρά του βιολιστή-ερμηνευτή και “εκ των έσω” ερευνητή που έχει την δυνατότητα να εξετάσει και να κατανοήσει σε βάθος τη μουσική παράδοση που διερευνά αφού αποτελεί κι ο ίδιος μέλος της (Ζαρία, 2013, σ. 72) (Nettl, 2005, σ. 66).

3.2. Παρουσίαση ερευνητικών μεθόδων

Καθώς στην παρούσα έρευνα στόχος μας είναι η περιγραφή και ανάλυση ενός χαρακτηριστικού βιολιστικού σκοπού των Δυτικών Γρεβενών χρησιμοποιώντας μια συγκεκριμένη εκτέλεση με συγκεκριμένο πλαίσιο, επιλέχθηκε ως καταλληλότερη μεθοδολογία η ποιοτική μελέτη περίπτωσης (qualitative case study), η οποία στο εξής θα αναφέρεται ως ΠΜΠ.

Στη βιβλιογραφία συναντάμε διάφορους ορισμούς για την ΠΜΠ.

Ο Yin (2002, σ. 13) ορίζει την περίπτωση (case) ως ένα :

Σύγχρονο φαινόμενο μέσα στο πλαίσιο της ζώσας πραγματικότητας, ειδικά όταν τα όρια μεταξύ φαινομένου και πλαισίου δεν είναι ξεκάθαρα κι ο ερευνητής έχει μικρό έλεγχο επί του φαινομένου και του πλαισίου.

Σύμφωνα με την οπτική του Yin η ΠΜΠ είναι μια εμπειρική έρευνα που διερευνά περιπτώσεις που συμφωνούν με τον παραπάνω ορισμό, απαντώντας στο “πώς” ή το “γιατί” που αφορά το υπό εξέταση φαινόμενο.

Για τον Stake (1995, σ. 2) η περίπτωση (case) είναι «ένα συγκεκριμένο, πολύπλοκο, λειτουργικό πράγμα» και συμφωνώντας με τον ορισμό του Smith (1978) θεωρεί ότι οι ερευνητές πρέπει να αντιμετωπίζουν την περίπτωση ως οριοθετημένο σύστημα και αντικείμενο παρά ως διαδικασία.

Η Merriam (1998, σ. 27) την ορίζει ως εξής : «Μια ποιοτική μελέτη περίπτωσης είναι μια ενδελεχής, ολιστική περιγραφή και ανάλυση μιας μεμονωμένης περίπτωσης, φαινομένου ή κοινωνικής μονάδας» και μας παρουσιάζει τρία συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν την ΠΜΠ σε σχέση με άλλα μεθοδολογικά εργαλεία έρευνας. Η ΠΜΠ σύμφωνα με την Merriam είναι :

1. “Συγκεκριμένη” (Particularistic), επικεντρώνει σε μια συγκεκριμένη κατάσταση, γεγονός, πρόγραμμα ή φαινόμενο.
2. “Περιγραφική” (Descriptive), έχει σαν στόχο την πλούσια, ολοκληρωμένη και κυριολεκτική περιγραφή της περίπτωσης ή του αντικειμένου που ερευνάται.
3. “Ευρετική” (Heuristic), αποσκοπεί στην εμβάθυνση της γνώσης του ερευνητικού αντικειμένου από τον αναγνώστη.

Συνοψίζοντας, η ΠΜΠ είναι μια ερευνητική μεθοδολογία που ασχολείται με την σε βάθος περιγραφή και ανάλυση ενός συγκεκριμένου φαινομένου-αντικειμένου εντός του πλαισίου του. Στην συγκεκριμένη εργασία, το πλαίσιο είναι τα δυτικά Γρεβενά και ο μουσικός πολιτισμός τους και η περίπτωση (case) είναι η συγκεκριμένη ηχογράφηση του συγκαθιστού «Λεβέντης είσαι μάτια μου».

Η συλλογή δεδομένων πραγματοποιήθηκε μέσα από ημιδομημένες συνεντεύξεις (ακολουθώντας τα πρότυπα των συνεντεύξεων που γίνανε στην Θράκη για τις ανάγκες του ερευνητικού προγράμματος «Θράκη» του συλλόγου «Οι φίλοι της Μουσικής» (Λιάβας, 1999, σσ. 332-335; Κάβουρας, 1999, σσ. 419-433) με ντόπιους μουσικούς και κατοίκους της περιοχής με θεματικές σχετικές με την βιογραφία τους, τη μουσική επιτέλεση, τη μουσική παιδεία, τον τρόπο εκμάθησης και εκτέλεσης του οργάνου κ.ά. Δεδομένα συλλέχθηκαν κι από την υπάρχουσα βιβλιογραφία που σχετίζεται με την περιοχή (βλ. κεφάλαιο 3).

3.3. Μεθοδολογία μουσικολογικής ανάλυσης

Η ΕΠΜ αποτελεί μια προφορική μουσική παράδοση που παρουσιάζει ιδιαιτερότητες καθώς και ποικίλα στοιχεία που δεν απαντώνται στη δυτική μουσική και για αυτό δεν μπορεί να αναλυθεί μόνο με την χρήση του θεωρητικού μοντέλου της δυτικής μουσικής. Η χρήση φυσικών διαστημάτων πέραν του ημιτονίου και του τόνου, η πολυτροπικότητα (Davis, 2000) της μελωδίας, η χρήση πολλών σύνθετων μέτρων όπως 7/8, 9/8 κλπ. και η ύπαρξη κομματιών ελεύθερου ρυθμού, είναι τα πιο χαρακτηριστικά. Η ανάλυση της γίνεται, συνήθως, με τη χρήση τριών θεωρητικών μοντέλων. Όπως αναφέρει ο Σκούλιος (2006, σ 76) «Για την ανάλυση των ιδιωμάτων αυτών αξιοποιούνται σήμερα στην Ελλάδα το θεωρητικό μοντέλο της Βυζαντινής μουσικής (που σε μεγάλο βαθμό αξιώνει να θεωρείται κληρονόμος του αρχαιοελληνικού), το δυτικό και σπανιότερα το ανατολικό», όπου ως «ανατολικό» σύστημα εννοεί το σύστημα του Τούρκικου Μακάμ.

Ο όρος «Βυζαντινή μουσική» αναφέρεται στη μουσική που αναπτύχθηκε στο Βυζάντιο κατά τους Βυζαντινούς χρόνους και χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα στο τελετουργικό και την λατρεία της ορθόδοξης ανατολικής εκκλησίας (Ηλιόπουλος, 2000). Η Βυζαντινή μουσική θεωρείται απόγονος της αρχαίας Ελληνικής μουσικής που στην πορεία εξελίχθηκε σε μια αυθύπαρκτη μουσική κουλτούρα (Καράς, 1982). Το σύστημα του Τούρκικου Μακάμ είναι η βασική οργανωτική αρχή της Τουρκικής κλασσικής και λαϊκής μουσικής (Signell, 1986).

Τα δύο αυτά θεωρητικά μοντέλα μοιράζονται πολλά κοινά στοιχεία που μπορούν να περιγράψουν το ίδιο καλά κάποιες από τις ιδιαιτερότητες της ΕΠΜ. Τέτοια στοιχεία είναι η χρήση φυσικών διαστημάτων με αφετηρία το έργο των αρχαίων Ελλήνων θεωρητικών όπως ο Πυθαγόρας, η τροπική (modal) οργάνωση της μελωδίας (makam στο σύστημα των Μακάμ και ήχοι στην Βυζαντινή μουσική) (Signell, 1986) (Μαυροειδής, 1999). Μια σημαντική διαφορά τους (όχι η μόνη φυσικά) αποτελεί η προσέγγιση της σημειογραφίας, όπου η μεν Βυζαντινή μουσική χρησιμοποιεί το δικό της σύστημα (την λεγόμενη Βυζαντινή παρασημαντική) που περιγράφει με ειδικούς χαρακτήρες όχι το απόλυτο ύψος των φθόγγων αλλά την διαστηματική κίνηση μεταξύ τους (Γιαννέλος, 2009, σ. 13) ενώ στο σύστημα των Τούρκικων Μακάμ χρησιμοποιείται μια προσαρμοσμένη έκδοση της Δυτικής μουσικής (πεντάγραμμο) όπου με την προσθήκη κάποιων ειδικών χαρακτήρων επιτυγχάνεται η απεικόνιση των φυσικών διαστημάτων (Signell, 1986).

Όλα τα προαναφερόμενα συστήματα περιέχουν χρήσιμα αναλυτικά εργαλεία για την περιγραφή και ανάλυση της ΕΠΜ χωρίς όμως κάποιο από αυτά να είναι από μόνο του αρκετό καθώς εξελίχθηκαν και διαμορφώθηκαν για να περιγράψουν το καθένα διαφορετική μουσική με διαφορετική φιλοσοφία, αισθητική και χρήση από αυτήν της ΕΠΜ η οποία περιλαμβάνει και κάποιους σκοπούς των οποίων μελωδική κίνηση δεν μπορεί να ενταχθεί σε κανένα από τα παραπάνω συστήματα (Σκούλιος, 2006). Για τους παραπάνω λόγους άλλωστε, επιλέξαμε για την παρούσα εργασία να χρησιμοποιήσουμε ένα συνδυασμό των παραπάνω αναλυτικών εργαλείων. Ειδικότερα, θα χρησιμοποιήσουμε την ορολογία των Μακάμ για την περιγραφή των τροπικών υπομονάδων (τετράχορδα και πεντάχορδα) η οποία άλλωστε χρησιμοποιείται, σύμφωνα με την εμπειρία μας, από σχεδόν όλους τους λαϊκούς μουσικούς. Από τη θεωρία της Βυζαντινής μουσικής θα χρησιμοποιήσουμε τον διαχωρισμό την κλίμακας σε 72 τμήματα (Μαυροειδής, 1999, σ. 43) και τέλος ,την κοινή μεταξύ των δύο συστημάτων, ανάλυση των τετράχορδων-πεντάχορδων με βάση τους δεσπόζοντες φθόγγους (ή τονικά κέντρα) της μελωδίας (Μαυροειδής, 1999, σ. 91) (Signell, 1986, σ. 48)

Από την κλασική θεωρία της Δυτικής μουσικής θα χρησιμοποιήσουμε το σύστημα σημειογραφίας (πεντάγραμμο) καθώς και τις τεχνικές μορφολογικής ανάλυσης όπως είναι η περιγραφή του μέτρου, της ρυθμικής αγωγής (τέμπο) και του μοτιβικού υλικό

3.4. Η επιλογή του κομματιού

Το προσωπικό μας ενδιαφέρον για το βιολιστικό ύφος των Γρεβενών υπήρξε το αρχικό κίνητρο για την επιλογή του συγκεκριμένου ερευνητικού αντικειμένου. Φυσικά, μια ολοκληρωμένη ανάλυση του συνόλου του βιολιστικού ύφους της περιοχής των δυτικών Γρεβενών ξεφεύγει κατά πολύ από το εύρος της παρούσης εργασίας οπότε αποφασίσαμε ότι έπρεπε να επικεντρώσουμε την προσοχή μας σε ένα μόνο κομμάτι το οποίο να είναι όσο το δυνατόν πιο αγαπητό και δημοφιλές στην περιοχή.

Στο σημείο αυτό προκύπτουν τρία βασικά ερωτήματα: Μέσα από ποια κατηγορία σκοπών της περιοχής θα επιλεγθεί το κομμάτι, ποιο κομμάτι θα επιλεγθεί και τέλος από ποια ηχογράφηση.

3.5. Ο Συγκαθιστός

Ο συγκαθιστός είναι χορός ιδιαίτερα αγαπητός στα Δυτικά Γρεβενά, χορεύεται αντικρυστά και μεικτά, συνήθως από ζευγάρια ενός άνδρα και μιας γυναίκας. Τοπικά αναφέρεται ως «συγκαστός», «συγκαθικός» ή «συγκατστό». Η ονομασία συγκαθιστός προέρχεται από τη λέξη συγκάθισμα η οποία σημαίνει το ελαφρύ λύγισμα των γονάτων (Ράφτης, 1995). Παλαιότερα, ο συγκαθιστός χορεύονταν στο πλαίσιο του γάμου, από τους νεόνυμφους, το νούνο (κουμπάρος) και τους γονείς τους (Βήκας, 2017; Νασίκας, 1971). Αυτό φαίνεται να έχει αλλάξει σήμερα καθώς παρατηρείται ότι ο συγκαθιστός χορεύεται στα γλέντια και στα πανηγύρια της περιοχής και μάλιστα ως ο εναρκτήριο χορός (Μπαρμπάκη, 2016). Στην περιοχή αποδίδεται είτε ως ρυθμός 15/8 είτε ως 8/4 (το γιατί θα σχολιαστεί στο κεφάλαιο 4). Ο συγκαθιστός μπορούμε να πούμε με επιφύλαξη ότι δεν τραγουδιέται χωρίς όργανα τα τελευταία 140 περίπου χρόνια. Αυτό, με βάση τα εξής δεδομένα που προέκυψαν από την έρευνα της βιβλιογραφίας και του πεδίου καθώς και σύμφωνα με τη γνώμη των πληροφορητών μας : 1.) Ο συγκαθιστός είναι χορός-τραγούδι συνδεδεμένος με το γάμο και δεν χορευέται-τραγουδιέται εκτός του πλαισίου αυτού. 2.) Οι γάμοι στην περιοχή γίνονται πάντα με όργανα, τουλάχιστον από τα τέλη του 1800. Η περαιτέρω διερεύνηση της λειτουργίας του συγκαθιστού ιστορικά ξεφεύγει από τα όρια της παρούσης έρευνας.

Χορούς ή τραγούδια με την ονομασία “συγκαθιστός” συναντάμε και σε άλλα μέρη της Ελλάδας όπως στη Θράκη. Ο ρυθμός τους είναι εντελώς διαφορετικός π.χ (7/8 ή 9/8) αλλά σχεδόν πάντα πρόκειται για αντικρυστούς, ζευγαρωτούς χορούς του γάμου (Λουτζάκη, 1999, σ. 250; Ρόμπου-Λεβίδη, 1999). Ύπαρξη συγκαθιστού (με βασικό τραγούδι το «Βαριά βαρούν τα σήμαντρα») διαπιστώνεται και σε μια άλλη Βλάχικη κοινότητα ,αρκετά νοτιότερα, στο Συρράκο του νομού Ιωαννίνων, Βλάχικο κεφαλοχώρι, σκαρφαλωμένο στην οροσειρά των Τζουμέρκων. Η λειτουργία κυρίως στο πλαίσιο του γάμου, σπάνια σε καφενεία και ποτέ στα πανηγύρια ίσχυε και στο Συρράκο όπως αναφέρει ο Δήμας (1989, σ. 79) . Η βασική διαφορά είναι ότι σε αντίθεση με τα άλλα βλαχοχώρια της Πίνδου (π.χ Σαμαρίνα, Μέτσοβο, Σμίξη κλπ) όπου ακούγεται το συγκαθιστό ρυθμού 8/4, στο Συρράκο (και στους γειτονικούς του Καλαρρύτες) το συγκαθιστό έχει ρυθμό 5/4. Τέλος, «συγκαθιστό» συναντάμε επίσης στη Θεσσαλία καθώς και σε κάποια χωριά του Βοΐου Κοζάνης αλλά σε αυτές τις περιπτώσεις ονομάζουν έτσι το χορό «μπεράτι» ή «σκόρπιο» που είναι ρυθμού 7/8 και χορευέτε κι αυτό ελεύθερα και μεικτά αλλά όχι ζευγαρωτά. Παρατηρούμε λοιπόν, σε όλο τον άξονα της Πίνδου την ύπαρξη χορού με το όνομα

«συγκαθιστός», ο οποίος είναι ζευγαρωτός, αντικρυστός και με λειτουργία παλαιότερα στο πλαίσιο μόνο των γαμήλιων πρακτικών, ενώ σήμερα παρατηρείται και η επιτέλεση του εκτός του γάμου.

3.6. Ο Συγκαθιστός στα βλαχοχώρια των Γρεβενών

Ήδη, από την προσωπική-επαγγελματική μας εμπειρία, γνωρίζαμε ότι τα συγκαθιστά ήταν μια κατηγορία τραγουδιών που ξεχώριζαν από τα υπόλοιπα της περιοχής. Ενώ όλοι οι άλλοι τοπικοί ρυθμοί συναντώνται σε πολλές διαφορετικές περιοχές, το συγκαθιστό με την συγκεκριμένη μορφή, το συναντάμε αποκλειστικά στον άξονα της Βόρειας Πίνδου¹², με μικρές ρυθμικές διαφορές από μέρος σε μέρος. Ακόμη, το συγκαθιστό θεωρείται από τους ντόπιους ως απόλυτα χαρακτηριστικό κομμάτι της περιοχής πράγμα που επιβεβαιώθηκε από τους πληροφορητές μας (Στέργιο Πουρνάρα, Σάκη Φασούλα, Λάμπρο και Μάκη Τσιοτίκα κ.ά) αλλά κι από την συχνότητα της εμφάνισης του σκοπού στις διάφορες ηχογραφήσεις που προέρχονται από την περιοχή καθώς σχεδόν σε όλες περιέχεται τουλάχιστον ένα συγκαθιστό. Η σημασία του συγκαθιστού για την περιοχή φαίνεται κι από το γεγονός ότι όπως προαναφέραμε είναι και ο εναρκτήριο χορός του γλεντιού του γάμου. Χαρακτηριστικό είναι και το παρακάτω απόσπασμα από συνέντευξη του μεγάλου κλαριτζή της περιοχής Ζήση «Ζήσιο» Τσιοτίκα στον Αλέξανδρο Τζίολα (2003, σ. 45) :

Ερ. Πιο τραγούδι θα έπαιζες εσύ στο Τορόντο για να δείξεις ότι είσαι από τα Γρεβενά. Το πιο αντιπροσωπευτικό λεβέντικο κι ωραίο. Αν τους έλεγες «θα σας παίξω ένα τραγούδι από τον τόπο μου» πιο θα έπαιζες;

Απ. Θα ξεκινούσα με ένα μοιρολόι, μετά θα έπαιζα το «Εσείς πουλιά πετούμενα», και μετά ένα συγκαθιστό, ας πούμε το «Αηδόνι» ή το «Λεβέντης είσαι μάτια μου» ...

Όπως παρατηρούμε, ο Ζήσιος όταν ερωτάται για το ποιο τραγούδι θα αντιπροσώπευε τον τόπο του δεν απαντάει με ένα συγκεκριμένο τραγούδι αλλά παραθέτει μια σειρά τραγουδιών που μόνο τυχαία δεν είναι. Συγκεκριμένα, παραθέτει το ξεκίνημα ενός τυπικού Γρεβενιώτικου γλεντιού της εποχής του. Ξεκίνημα με μοιρολόι, στη συνέχεια ένα δημοφιλές «στρωτό» και μετά ένα

¹² Εκτός από τα Γρεβενά αντίστοιχος ρυθμός υπάρχει και στο Μέτσοβο με χαρακτηριστικό κομμάτι το «Αϊντε μωρ μηλιά», στην Κόνιτσα το «Κονιτσιώτικο μπεράτι» και σκέτο «Μπεράτι» των περιοχών Φιλατίου και Πωγωνίου (Δήμας, Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου, 1993, σ. 224)

δημοφιλές συγκαθιστό. Βλέπουμε λοιπόν ότι ο Ζήσιος δεν αντιμετωπίζει την τοπική του μουσική παράδοση ως μεμονωμένα τραγούδια αλλά ως μια ενότητα, ένα «όλον» το οποίο αποτελείται από επιμέρους στοιχεία (οι διάφοροι σκοποί και τραγούδια) τα οποία αν απομονωθούν και βγουν εκτός πλαισίου αδυνατούν να απεικονίσουν την μουσική πραγματικότητα της περιοχής του.

Τα δύο πιο χαρακτηριστικά συγκαθιστά της περιοχής, όπως φαίνεται κι από το παραπάνω απόσπασμα, είναι το «αηδόνι» και το «λεβέντης είσαι μάτια μου». Το «αηδόνι» είναι το πιο γνωστό από τα δύο στους μη-ντόπιους που ασχολούνται με την ΕΠΜ οπότε επιλέξαμε για την έρευνα αυτή το «λεβέντης είσαι μάτια μου». Τα συγκαθιστά ποτέ δεν παίζονται σαν μεμονωμένα κομμάτια αλλά είναι πάντα μέρος μιας ενότητας τραγουδιών που μπορεί να λάβει διάφορες μορφές όπως (δίπλα στα κομμάτια αναγράφεται ο ρυθμός τους): Συγκαθιστό (15/8 ή 8/4) – Στρωτό (7/8)– Γύρισμα (2/4), Συγκαθιστό – Γύρισμα και Συγκαθιστό – Μπεράτι (7/8) – Γύρισμα.

3.7. Επιλογή ηχογράφησης

Στη συνέχεια έπρεπε να γίνει επιλογή ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τις διαθέσιμες ηχογραφήσεις του κομματιού. Το συγκεκριμένο κομμάτι έχει παιχτεί από όλα τα σημαντικά βιολιά και κλαρίνα της περιοχής αλλά αφού η παρούσα έρευνα ασχολείται με το βιολί θεώρησαμε σωστό η επιλογή να γίνει μέσα από ηχογράφηση στην οποία δεν παίζει κλαρίνο για δύο λόγους.

Πρώτον, για να είναι πιο εύκολη η καταγραφή του σε σημειογραφία (σε ηχογραφήσεις που παίζουν ταυτόχρονα βιολί και κλαρίνο πολλές φορές είναι δυσδιάκριτες οι μελωδικές γραμμές του κάθε οργάνου και πολλές φορές το κλαρίνο καλύπτει το βιολί) και δεύτερον γιατί όταν το βιολί είναι μόνο του τότε είναι ελεύθερο να παίζει την μελωδία όπως ακριβώς επιθυμεί χωρίς να δεσμεύεται από την μελωδική γραμμή που επιβάλλει το κλαρίνο ως όργανο-αρχηγός. Η εύρεση ηχογράφησης χωρίς κλαρίνο αποδείχτηκε πιο δύσκολη από ότι περιμέναμε και ενώ το κομμάτι είναι ηχογραφημένο από όλους του γνωστούς δεξιότεχνες της περιοχής όπως οι Νίκος Γκιουλέκας, Βαγγελάκος Κασιάρας, Γιώργος Αδάμος, Σάκης Φασούλας σε ηχογραφήσεις με κλαρίνο, ηχογραφήσεις μόνο με βιολί βρέθηκαν μόνο τρεις. Δύο του Νίκου Γκιουλέκα και μία του Βαγγελάκου Κασιάρα. Ειδικά όσο προσεγγίζουμε χρονικά το σήμερα, το παίξιμο **μόνο** από βιολί ουσιαστικά εξαφανίζεται και οι ηχογραφήσεις από νέους, σύγχρονους μουσικούς

περιορίζονται σχεδόν αποκλειστικά σε ζωντανά βίντεο αναρτημένα σε online πλατφόρμες όπως το YouTube και το Facebook στα οποία παίζουν με ορχήστρες που περιλαμβάνουν κλαρίνο.

Τελικά, επιλέχθηκε μια από τις δύο ηχογραφήσεις του Νίκου Γκιουλέκα για τους παρακάτω λόγους:

1. Όλοι οι πληροφορητές μας συμφωνούν ότι ήταν το μεγαλύτερο βιολί που πέρασε από την περιοχή επηρεάζοντας συνολικά το τοπικό παίξιμο και όλους τους νεότερους του βιολιστές.
2. Εξαιτίας αυτού του καλλιτέχνη ενδιαφερθήκαμε τόσο έντονα για αυτήν την περιοχή. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι και ο λόγος που γίνεται αυτήν η έρευνα.

Από τις δύο ηχογραφήσεις που πληρούσαν τα κριτήρια τα οποία θέσαμε, η μία προέρχεται από το δίσκο “Σμίξη - Ηχογραφήσεις 1958-68 από τη Σμίξη Γρεβενών” και η άλλη από το δίσκο “Τα βλάχικα N°1 με τον Νίκο Γκιουλέκα” (Γκιουλέκας, 1978) του 1978. Καθώς και οι δύο εκτελέσεις είχαν θετικά κι αρνητικά στοιχεία η τελική επιλογή ήταν αρκετά δύσκολη.

Στο δίσκο “Σμίξη - Ηχογραφήσεις 1958-68 από τη Σμίξη Γρεβενών” το κομμάτι έχει τον εύστοχο τίτλο “Λεβέντης είσαι μάτια μου-λαϊκή σουίτα” και παίζουν μέσα οι: Νίκος Γκιουλέκας στο βιολί και το τραγούδι, ο Δημήτρης Γκιουλέκας στο λαούτο και το τραγούδι και οι Μιχάλης Παναγούλας και Χρήστος Τσιντός στο ντέφι. Ο τίτλος είναι εύστοχος ακριβώς επειδή όπως αναφέρθηκε παραπάνω τα συγκαθιστά δεν παίζονται ποτέ μεμονωμένα. Η ηχογράφιση είναι ζωντανή, από κάποιο γλέντι στη Σμίξη την περίοδο 1958-1968 και όπως αναφέρεται και στο ένθετο του δίσκου «...τα περισσότερα τραγούδια ηχογραφήθηκαν στο φυσικό τους περιβάλλον, δηλαδή στον τόπο και χρόνο κατά τον οποίο λειτουργούσαν.» Το θετικό της ηχογράφησης αυτής λοιπόν, είναι ότι αποτελεί μια πιστή απεικόνιση του κομματιού μέσα ακριβώς στο πλαίσιο που λαμβάνει χώρα η επιτέλεση του. Δυστυχώς, λόγω της φασαρίας, και της παλαιότητας του μέσου (μπομπινόφωνο Lweve Orta) πολλές φορές δεν είναι ξεκάθαρη η μελωδική γραμμή του βιολιού πράγμα που δυσχεραίνει πολύ την καταγραφή. Ένα ακόμη αρνητικό για την καταγραφή και ανάλυση της εν λόγω ηχογράφησης, είναι ότι ο Νίκος Γκιουλέκας ακολουθώντας ακριβώς την ροή του γλεντιού και προσπαθώντας να ξεσηκώσει τους χορευτές-ακροατές παίζει πολύ ελεύθερα και αυτοσχεδιαστικά, πράγμα που αποτελεί ένα πεδίο έρευνας από μόνο του και το οποίο ξεφεύγει από τα πλαίσια αυτής της εργασίας.

Στον δίσκο “Τα βλάχικα Ν°1 με τον Νίκο Γκιουλέκα” σε αντίθεση με τον ζωντανό χαρακτήρα της προηγούμενης ηχογράφησης, έχουμε μια στουντιακή ηχογράφηση, η οποία ακολουθεί τις προδιαγραφές της δισκογραφίας. Το κομμάτι είναι παιγμένο σε κάποιο στούντιο (πιθανώς στη Θεσσαλονίκη όπου είχε έδρα η δισκογραφική VASIPAP) με τον Νίκο Γκιουλέκα στο βιολί, τον γιό του τον Θανάση (Σούλη) στην κιθάρα και το τραγούδι. Η ταυτοποίηση του ντεφίστα δεν ήταν δυνατή. Η ηχογράφηση είναι πολύ καλής ποιότητας και το παίξιμο του βιολιού ακούγεται δυνατά και καθαρά. Το κομμάτι ξεκινάει με το συγκαθιστό «Λεβέντης είσαι μάτια μου» και γυρίζει στο στρωτό «Δε στο πα μια, δε στο πα δυό» και στο τέλος έχει ένα μικρό βέρσο . Δυστυχώς, το κομμάτι δεν συνεχίζει και με γυρίσματα όπως γίνεται στα γλέντια, πιθανότατα για λόγους που έχουν να κάνουν με την χωρητικότητα του δίσκου βινυλίου των 33 στροφών. Παρόλα αυτά, η συγκεκριμένη ηχογράφηση είναι κατάλληλη για καταγραφή και ανάλυση για τους παρακάτω λόγους :

1. Η μελωδική γραμμή του βιολιού είναι ξεκάθαρη και προσφέρεται για καταγραφή και ανάλυση.
2. Ο «Σιούλης» παίζει ακριβώς όπως όταν παίζει ζωντανά, αν εξαιρέσουμε τους αυτοσχεδιασμούς που αναφέρθηκαν παραπάνω.
3. Το κομμάτι περιλαμβάνει το χαρακτηριστικό γύρισμα από συγκαθιστό σε στρωτό άρα είναι σύμφωνο με τον τρόπο που επιτελείται σε ένα ζωντανό γλέντι.

4. Επισκόπηση βιβλιογραφίας

Η περιοχή των Δυτικών Γρεβενών έχει γίνει αντικείμενο ποικίλων μελετών από λαογράφους, ανθρωπολόγους και τοπικούς μελετητές, ήδη από το 1950, οι οποίες έχουν ασχοληθεί κυρίως με την καταγραφή των εθίμων όπως του γάμου, του αρραβώνα καθώς και των τραγουδιών που συνοδεύουν τις τελετουργίες αυτές αλλά και με τη συλλογή πληροφοριών που αφορούν στον τόπο και τους ανθρώπους του (Κοτζιάς, 1951; Καραπατάκης, 1960; Νασίκας, 1971; Μούσιος, 1999; Νιτσιάκος, 1995) . Από το 2000 και μετά ξεκινάει η έκδοση ενός, μικρού σχετικά, αριθμού ερευνών που σχετίζονται κυρίως με τους χορούς της περιοχής (Βαβρίτσας Ν. , 2003; Πραντσιδής, 2004), καθώς και κάποιες εθνογραφίες (Παλάτζα, 2006; Μπαρμπάκη, 2016), που μελετούν τα χωριά Περιβόλι και Σμίξη. Διαπιστώνεται λοιπόν η ύπαρξη ενός κενού στην μελέτη της περιοχής από εθνομουσικολογική σκοπιά.

Η εθνομουσικολογική έρευνα στην Ελλάδα , ιδιαίτερα μετά την ίδρυση των τμημάτων Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου και του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης καθώς και του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, έχει αναπτυχθεί ιδιαίτερα και καλύπτει ένα ευρύ φάσμα μελετών γύρω από τον Ελληνική λαϊκή μουσική. Παρόλα αυτά οι έρευνες που ασχολούνται αποκλειστικά με την μελέτη του Ελληνικού λαϊκού βιολιού είναι λίγες.

Η πρώτη έρευνα του είδους είναι του Γεώργιου Αμαργιανάκη για τη “βιολιστική παράδοση στην Κρητική δημοτική μουσική” (το σύνολο της έρευνας είναι αναρτημένο στην ιστοσελίδα <http://thalitas.ims.forth.gr/>). Κατά τη διάρκεια της έρευνας που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του προγράμματος “Θαλήτας” στην Κρήτη τις χρονιές 1998 και 1999, η ομάδα του Αμαργιανάκη κατέγραψε πάνω από εβδομήντα μελωδίες της βιολιστικής παράδοσης της Ανατολικής και Δυτικής Κρήτης , πραγματοποίησε πενήντα εννιά ηχογραφημένες συνεντεύξεις από λαϊκούς βιολάτορες (η ονομασία που χρησιμοποιούν στην Κρήτη για τους βιολιστές). Επίσης, κατέγραψε σε παρτιτούρα με χρήση Ευρωπαϊκής σημειογραφίας και ανέλυσε μουσικολογικά μεγάλο αριθμό Κρητικών σκοπών. Η έρευνα πέρα από την καταγραφή και την ανάλυση της βιολιστικής παράδοσης της Κρήτης πέτυχε και μια αναβίωση του βιολιού στην Κρήτη μέσω της προβολής παλιών βιολατόρων και της ανάδειξης της βιολιστικής παράδοσης του νησιού.

Όπως αναφέρει ο Σηφάκης (Σηφάκης, χ.χ.):

Οι εκτεταμένες ηχογραφήσεις, πρώτα, και οι μουσικολογικές αναλύσεις, κατόπιν, που έκαμε η ερευνητική ομάδα του Αμαργιανάκη στην Κρήτη τα τελευταία χρόνια, αποκρυπτογράφησαν, μπορούμε να πούμε, τον τρόπο που συντίθενται και παραλλάσσονται οι λαϊκοί σκοποί, έτσι που να μένουν βασικά οι ίδιοι, αλλά χωρίς να είναι ποτέ απaráλλαχτοι, καθώς επιδέχονται άπειρους συνδυασμούς των επιμέρους μελωδικών στοιχείων τους μέσω της διαδικασίας του δημιουργικού και ανανεωτικού αυτοσχεδιασμού.

Στα πλαίσια του προγράμματος ακολουθήθηκε και μια πρωτότυπη μεθοδολογία μουσικολογικής ανάλυσης των καταγραφών η οποία στόχευε στην ανάδειξη των δομικών χαρακτηριστικών των κομματιών, όπως επισημαίνει ο (Σπυρόπουλος, 2012, σ. 26), αυτός ο τρόπος καταγραφής διευκολύνει ταυτόχρονα και την μουσικολογική ανάλυση αλλά και την μελέτη του σκοπού από έναν μαθητή του οργάνου.

Η πρώτη διπλωματική εργασία που ασχολείται ειδικά με την τεχνική του ΕΠΒ είναι αυτήν του Κατσούρα (2001) και ερευνά θέματα σχετικά με την ιδιωματική τεχνική του ΕΠΒ και συγκεκριμένα με την βιολιστική παράδοση της Ηπείρου κάνοντας και κάποιες καταγραφές με χρήση Ευρωπαϊκής σημειογραφίας.

Αξιοσημείωτη είναι η διδακτορική διατριβή του Σπυρόπουλου (2012) που μελετά τα “βιολιά” στη Νάξο. Ο Σπυρόπουλος έγραψε μια μουσική εθνογραφία για το βιολί στην Νάξο όπου παρουσιάζει ενδιαφέροντα στοιχεία για την επιτέλεση, το Ναξιώτικο γλέντι με τη χρήση βιολιού, τους κυριότερους τοπικούς σκοπούς (που επίσης καταγράφει ενδεικτικά την μελωδία τους σε πεντάγραμμο) καθώς και βιογραφικά στοιχεία ντόπιων μουσικών. Παρόλα αυτά, δεν ασχολείται καθόλου με την ανάλυση της ιδιωματικής τεχνικής του βιολιού στην Ναξιώτικη μουσική παράδοση ούτε και παρουσιάζει στην καταγραφή των σκοπών τα ποικίλα που χρησιμοποιούνται από τους Ναξιώτες μουσικούς. Συνεπώς, η εργασία του είναι χρήσιμη συμπληρωματικά για την παρούσα έρευνα αλλά χωρίς να σχετίζεται ολοκληρωτικά με το ερευνητικό αντικείμενο.

Έρευνα σταθμό για το ΕΠΒ αποτελεί η διδακτορική διατριβή του Ζαριά (2013). Στη διατριβή του ο Ζαριάς μελετά διεξοδικά την διαποίκιση στο ΕΠΒ και τα δομικά της στοιχεία

διαχωρισμένα από την επιτέλεση και τα τοπικά χαρακτηριστικά συγκεκριμένων περιοχών, καταλήγοντας σε μια καθαρά μουσικολογική ανάλυση της τεχνικής αυτής στην Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική (ΕΠΜ). Με την ανάλυση των ποικιλικών τεχνικών στο ΕΠΒ, προμηθεύει οποιονδήποτε θέλει να ασχοληθεί με την μελέτη και ανάλυση ιδιοματικών τεχνικών του ΕΠΒ με ένα πρώτης τάξης αναλυτικό εργαλείο, μια «εγκυκλοπαίδεια» στην οποία βρίσκονται όλοι οι πιθανοί συνδυασμοί ποικιλικών τεχνικών. Όπως εξηγεί ο Ζαριάς (2013, σ 4) :

Η διαποίκιση αποτελεί μια ιδιαίτερα περίπλοκη πρακτική της ΕΠΜ τεχνοτροπίας, είναι πλήρως ενσωματωμένη στο μελωδικό σύστημα της τελευταίας, και αποτελεί ζωτικής σημασίας εκφραστικό παράγοντά της. Ως ερμηνευτική πρακτική αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής έκφρασης του λαϊκού μουσικού

Τα τελευταία χρόνια, παρατηρείται σταδιακά μια αύξηση στην έκδοση ερευνών που ασχολούνται αποκλειστικά με το ΕΠΒ. Η Φουντουλάκη (2014) μελετάει τις βιολιστικές τεχνικές στη Δυτική και Ανατολική Κρήτη, με στόχο της την διάσωση της βιολιστικής παράδοσης της Κρήτης και την ηθική ενίσχυση των φορέων της. Πιο πρόσφατα, ο Πούλιος (2019) πραγματοποιεί μια καταγραφή, αρκετά αναλυτική, αλλά παραλείποντας κάποιες αποτζίατούρες καθώς και τον τρόπο δεσίματος των δοξαριών, σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, όλων των κομματιών του δίσκου «Ανατολικά του Αιγαίου» του Ναξιώτη βιολάτορα Στάθη Κουκουλάρη. Ο Πούλιος κάνει μια εξαιρετικά λεπτομερή, τροπική ανάλυση των κομματιών αλλά στο κομμάτι της ανάλυσης των τεχνικών παιξίματος και του συνολικού ύφους, κινείται μάλλον επιφανειακά αφιερώνοντας τους μόλις μια παράγραφο.

Συνοψίζοντας, η μέχρι σήμερα μουσικολογική βιβλιογραφία αποτελείται από έναν μικρό αριθμό ερευνών η οποία εστιάζει στην καταγραφή και ανάλυση σκοπών, κυρίως σε ότι αφορά στο μορφολογικό και τροπικό κομμάτι, με λιγότερη ή καθόλου έμφαση στην ανάλυση της βιολιστικής τεχνικής, με εξαίρεση τη διπλωματική εργασία του Κατσούρα και τη διδακτορική διατριβή του Ζαριά. Κενό παρατηρείται στην προσέγγιση της τεχνικής του ΕΠΒ, αλλά και στην μελέτη αυτής της τεχνικής μέσα στο πολιτισμικό πλαίσιο επιτέλεσης της, λαμβάνοντας υπόψιν τις ενδεχόμενες επιρροές που προκύπτουν από τη φωνητική μουσική ή από άλλα όργανα.

5. Ανάλυση

5.1. Μορφολογική ανάλυση

Θα αναλύσουμε το κομμάτι (αναφερόμαστε με τον όρο κομμάτι για λόγους ανάλυσης, η τοπική ορολογία είναι «τραγούδι» ή «χορός» ή απλά η ονομασία του εκάστοτε τραγουδιού π.χ. το «Λεβέντης είσαι μάτια μου») με βάση τα εξής στοιχεία: το μέτρο, την ρυθμική αγωγή (τέμπο), το κούρδισμα, το μοτιβικό υλικό¹³ και την τροπική συμπεριφορά¹⁴. Θα χρησιμοποιήσουμε μια διττή προσέγγιση, «ημική» και «ητική»¹⁵, υπογραμμίζοντας ανά περίπτωση την οπτική της ανάλυσης.

5.2. Μέτρο και ρυθμική αγωγή (τέμπο)

Οι ντόπιοι μουσικοί ανάλογα με την ηλικία τους και το κατά πόσο έχουν κινηθεί επαγγελματικά έξω από τα στενά πλαίσια του νομού και άρα είχαν ανάγκη να συνεννοηθούν με μουσικούς που ενδεχομένως χρησιμοποιούν άλλη ορολογία, προσεγγίζουν διαφορετικά αυτό το μέρος. Οι γηραιότεροι αναφέρονται στα τραγούδια με ονομασίες χορών που αυτόματα υποδηλώνουν και ρυθμό. Για παράδειγμα λένε το «Αϊντε και σεις πουλιά» είναι «στρωτό» και μέσα σε αυτήν την ορολογία εμπεριέχεται ότι ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 4/4 καθώς και η συγκρότηση αυτού του ρυθμού. Οι νεότεροι σε ηλικία αλλά και αυτοί που έχουν ενδεχομένως δουλέψει επαγγελματικά εκτός νομού, γνωρίζουν σίγουρα τις βασικές έννοιες της δυτικής μουσικής, όπως τι είναι το μέτρο και ξέρουν να κατηγοριοποιούν τα τοπικά τραγούδια και με βάση αυτή την προσέγγιση.

Το κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο είναι το συγκαθιστό «Λεβέντης είσαι μάτια μου» και το δεύτερο το στρωτό «Δε στο πα μια δε στο πα δυό».

¹³ Ως μοτίβο και φράση ο Πυργιώτης (2000, σ. 62) ορίζει “Μοτίβο είναι η μικρή αυτοτελής μουσική ιδέα με αναγνωρίσιμο ρυθμό και μελωδία” και “Η φράση είναι το μουσικό χωρίο μέσα στο οποίο η μουσική ιδέα αναπτύσσεται σε περισσότερο ολοκληρωμένη σκέψη. Απαρτίζεται συχνά από δύο μοτίβα, όμοια ή ανόμοια, ενώ το μήκος της είναι συνήθως τέσσερα έως οκτώ μέτρα.”

¹⁴ Ως τροπική συμπεριφορά εννοούμε την αναγνώριση της χρήσης των διάφορων μουσικών τρόπων (Μαυροειδής, 1999, σσ. 18-19) μέσα στο κομμάτι.

¹⁵ Για περισσότερα γύρω από το «ημικό» και «ητικό» βλ. (Γκέφου-Μαδιανού, 1999) σ.79

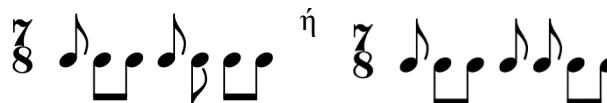
Το πρώτο μέρος του κομματιού έχει μέτρο 15/8 με εσωτερική κατανομή :

Εικόνα 2: Ο ρυθμός του
συγκαθιστού

Και τέμπο όγδοο=160bpm σταθερό σε όλο το πρώτο μέρος. Πρόκειται δηλαδή για έναν σύνθετο ρυθμό που θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε, για να διευκολύνουμε την ανάλυση, σε ένα μέρος 9/8 και ένα μέρος 6/8. Οι ντόπιοι μουσικοί το αντιμετωπίζουν σαν ένα ενιαίο ρυθμικό σχήμα.

Τα συγκαθιστά της περιοχής ακολουθούν δύο τάσεις σε ότι αφορά στο ρυθμό. Στη μια εκδοχή¹⁶ που φαίνεται να είναι η πιο παλιά ο ρυθμός του συγκαθιστού είναι ο προαναφερόμενος 15/8. Ο τρόπος που φαίνεται να παίζεται περισσότερο σήμερα είναι να «στρογγυλεύεται» ο ρυθμός και να γίνεται 16/8 ή όπως περιγράφεται τις περισσότερες φορές 8/4¹⁷.

Το στρωτό έχει μέτρο 7/8 με εσωτερική κατανομή:



Εικόνα 3: Ο ρυθμός στο
στρωτό

και τέμπο που ξεκινάει από τα 178 bpm, ανεβαίνει σταδιακά και καταλήγει στα 192. Τα όγδοα με κατεύθυνση πάνω υποδηλώνουν την «μπότα», δηλαδή τα χτυπήματα στο μέσα μέρος του ντεφιού ενώ αυτά με κατεύθυνση κάτω υποδηλώνουν τα «πρίμα», δηλαδή τα χτυπήματα κοντά στη στεφάνη.

¹⁶ Ενδεικτικές ηχογραφήσεις: «Λεβέντης είσαι μάτια μου-Λαϊκή Σουίτα» από τον δίσκο «Σμίξη - Ηχογραφήσεις 1958-68 από τη Σμίξη Γρεβενών», «Πάρε τα γκιούμια» και «έχασα μαντήλι» από το CD «Τα δημοτικά των Γρεβενών Νο 1».

¹⁷ Ενδεικτικές ηχογραφήσεις: «Ακούς τ'αηδόνι» από το CD «Ζωντανή ηχογράφιση - Ακούς τ'αηδόνι. Γλέντι με τους Παναγιώτη Πανουσάκο και Κώστα Τσιοτίκα», «Λεβέντης είσαι μάτια μου» από το CD «Παραδοσιακά τραγούδια Αβδέλλας Γρεβενών».

Η αλλαγή ρυθμού γίνεται στο μέτρο 20 χωρίς να ολοκληρωθεί όλο το μέτρο των 15/8. Το ντέφι παίζει μια μπότα¹⁸ συνδετική και το βιολί κάνει χρήση ενός ογδούου ως λεβάρε για να μπει στο στρωτό, οπότε έχουμε ένα συνδετικό μέτρο 4/8 και μετά συνεχίζουμε κανονικά με τα 7/8 του στρωτού, όπως φαίνεται και στην εικόνα 4 :



Εικόνα 4: Η αλλαγή από συγκαθιστό σε στρωτό

Αυτό συμβαίνει διότι στο συγκεκριμένο στρωτό που ακολουθεί, το τραγούδι ξεκινάει με λεβάρε στο τρίτο όγδοο του μέτρου όπως φαίνεται στην εικόνα 4 :



Εικόνα 5: Η έναρξη του στρωτού

Καθώς το κομμάτι δεν έχει κάποια οργανική εισαγωγή το βιολί απλά ξεκινάει παίζοντας ότι λέει το τραγούδι. Παρατηρούμε ότι ενώ ο βασικός ρυθμός του τραγουδιού είναι 7/8 με την κατανομή που περιγράψαμε παραπάνω, το συγκεκριμένο τραγούδι ανά δύο μέτρα τονίζει μέσω των στίχων το τέταρτο όγδοο του μέτρου, ενώ στα ενδιάμεσα μέτρα. Σε αυτό ακολουθεί ακριβώς και το κρουστό τονίζοντας με δύο μπότες τις δύο συλλαβές του τραγουδιού, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.



Εικόνα 6: Οι τονισμοί του κρουστού πάνω στις συλλαβές

¹⁸ Τα χτυπήματα του ντεφιού είναι δύο: Τα μπάσα που γίνονται προς το κέντρο του οργάνου και έχουν βαθύ ήχο και τα πρίμα που γίνονται κοντά στην στεφάνη του οργάνου και έχουν πιο πρίμο ήχο. Στην αργκό των λαϊκών μουσικών μπότα ονομάζεται το χτύπημα στα μπάσα.

5.3. Κούρδισμα

Τα όργανα είναι κουρδισμένα σε $A_4 = 440$ και το βιολί σε κούρδισμα ΜΙ-ΛΑ-ΡΕ-ΣΟΛ. Το κομμάτι έχει σαν τονική βάση το A_4 . Δεν παρατηρήθηκε χρήση αλλοιωμένων νοτών (μορίων) σε κάποιο σημείο του κομματιού.

5.4. Μοτιβικό υλικό και ανάλυση τροπικής συμπεριφοράς.

Για την ανάλυση θα χωρίσουμε το κομμάτι σε ενότητες. Στα περισσότερα μέτρα παρατηρείται ότι περιέχεται μια μουσική φράση αποτελούμενη από δύο μοτίβα¹⁹.

Ενότητα Α – Μέτρα 1-2



Εικόνα 7: Μέτρα 1-2

Οι φράσεις έχουν διαφορετικά μοτίβα στο πρώτο μέρος τους αλλά ίδια καταληκτικό μοτίβο και κινούνται σε κλίμακα σολ μείζονα χωρίς ποτέ να παίζεται η 2^η βαθμίδα. Η εναρμόνιση είναι με συγχορδία σολ μείζονα.

Ενότητα Β – Μέτρα 3-4



Εικόνα 8: Μέτρα 3-4

Το μοτίβο του μέτρου 3 ξεκινάει με άρση από την τελευταία νότα του μέτρου 2, πράγμα που συμβαίνει σε όλες τις ενώσεις των μοτίβων από μέτρο σε μέτρο καθ'όλη τη διάρκεια του συγκαθιστού. Από το μέτρο 3 έχουμε αλλαγή τρόπου από σολ μείζονα σε λα καρτσιγάρ (βλ. εικόνα 9). Η εναρμόνιση ακολουθεί την αλλαγή τρόπου με συγχορδία λα ελάσσονα.

¹⁹ Για τον ορισμό του μοτίβου και της φράσης βλ. (Πυργιώτης, Μουσική Θεωρία και Πρακτική, 2000, σ. 62)



Εικόνα 9: Η κλίμακα καρτσιγάρ από βάση Λα

Στο μέτρο 4 γίνεται χρωματικό πέρασμα από ρε μέχρι σολ αντί για το ρε μιβ φα# σολ που έχουμε στο μέτρο 3. Αυτό το μοτίβο συναντάται συχνά σε όλο το κομμάτι. Πρέπει να σημειωθεί ότι το καρτσιγάρ στο οποίο αναφερόμαστε είναι μια ορολογία που χρησιμοποιούν οι λαϊκοί μουσικοί για να αναφερθούν στο συγκεκριμένο λοκρικό²⁰ πεντάχορδο με την ελαττωμένη 5^η βαθμίδα το οποίο φέρει ομοιότητες με το συνώνυμο μακάμ χωρίς να ταυτίζεται μαζί του λόγω διαφορών στην μελωδική συμπεριφορά. Στο «Ελληνικό» καρτσιγάρ (το λέμε «Ελληνικό» για λόγους διαχωρισμού καθώς δεν υπάρχει άλλη ορολογία που να υπάρχει και να το διαχωρίζει από το μακάμ καρτσιγάρ) δεν παίζεται η δεύτερη βαθμίδα, γεγονός που υποδεικνύει μια σχέση με την πεντατονία και τον ανημίτονο χαρακτήρα της ηπειρωτικής μουσικής που είχε διαπιστώσει ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο Baud-Bovy (1994, σσ. 38-40). Επίσης, δεν υπάρχει ποτέ στάση ή περιστροφή της μελωδίας γύρω από την 5^η βαθμίδα αλλά κυρίως χρήση αυτής σαν αποτζιατούρα στην 4^η είτε με λεγκάτο (γλίστρημα) είτε χωρίς. Χρήση του πάνω πεντάχορδου ρε-λα παρατηρείται μόνο περαστικά για να διανθίσει τον κορμό της βασικής, φωνητικής μελωδίας η οποία κινείται πεντατονικά και ποτέ δεν υπάρχει στάση της μελωδίας σε αυτό ή μετατόπιση του τονικού κέντρου πάνω στην τέταρτη βαθμίδα. Αυτό φαίνεται πιο καθαρά στην ανάλυση του φωνητικού μέρους του κομματιού που ξεκινάει στην παρακάτω ενότητα. Όλες οι παραπάνω διαφορές μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η κλίμακα αυτήν είναι μια αυθύπαρκτη Ελληνική κλίμακα της οποίας η χρήση και διάδοση σε μεγάλο μέρος της ηπειρωτικής Ελλάδας χρήζει έρευνας που ξεφεύγει από τα πλαίσια της εργασίας αυτής.

²⁰ Το λοκρικό πεντάχορδο είναι το πρώτο πεντάχορδο της δωρικής ελάσσονας ελαττωμένης 5^{ης} που είναι γνωστή εμπειρικά ως καρτσιγάρ. (Πυργιώτης, 2003, σ. 364)

Ενότητα Γ - Μέτρα 5-8

5 Αί ντε λε βε ε ντης ει σαυ Μωρε μα λε λε μα α τια α μουυ

7 αι ντε λε βε ε ντι ι καα α χο ρεε ε χε εεε ε υεις

Εικόνα 10: Μέτρα 5-8

Το τραγούδι ξεκινάει σε Σολ μείζονα πεντατονική και μένει εκεί για τα δύο πρώτα μέτρα. Στη συνέχεια στο τρίτο μέτρο (μέτρο 7 στην παρτιτούρα) αλλάζει τρόπο και μεταφέρεται σε Λα ελάσσονα πεντατονική.

Μέτρα 9-12

Τα μέτρα 9-10 της ενότητας Δ είναι μια οργανική επανάληψη του τραγουδιστικού μέρους. Τα επόμενα δύο μέτρα είναι παραλλαγμένη επανάληψη των μέτρων 3-4.

Μέτρα 13-16

Στα μέτρα 13-16 έχουμε επανάληψη του τραγουδιστικού μέρους με την συνέχεια των προηγούμενων στίχων : «άντε λεβέντικα πατάς στη γη και κουρνιαχτός δεν βγαίνεις».

Μέτρα 17-20

16 ΑΠΑΝΤΗΣΗ *tr b*

18 *tr*

19

20

Εικόνα 11 : Μέτρα 17-20

Στα μέτρα 17 και 18 έχουμε την οργανική απάντηση του τραγουδιστικού μέρους σε παραλλαγή, σε λα καρτσιγάρ . Το μέτρο 19 είναι ελλιπές 10/8 και αποτελεί το τελευταίο μέτρο του συγκαθιστού πριν γυρίσει στο στρωτό.

Ενότητα Δ

Μέτρα 21-27

21

24 Αχ δε στο πα μια δεε στο παα δυό να μην πее ρα σεις α ποοο

Εικόνα 12: Μέτρα 21-27

Από το μέτρο 20 το κομμάτι γυρίζει στο στρωτό. Η αλλαγή αυτή αναλύθηκε στο 4.1.1. Το συγκεκριμένο στρωτό δεν έχει κάποια ξεχωριστή οργανική εισαγωγή οπότε το βιολί κάνει την αλλαγή παίζοντας τη μελωδία του πρώτου μέρους του τραγουδιού. Από εδώ κι εμπρός φωνή και βιολί ταυτίζονται τροπικά αφού η φωνή εγκαταλείπει το πεντατονικό μινόρε και κινείται πλέον σε καρτσιγάρ. Η εναρμόνιση συνεχίζει με την ίδια εναλλαγή συγχορδιών : λα ελάσσονα και σολ μείζονα.

Μέτρα 28-31

28 δω

30

Εικόνα 13: Μέτρα 28-31

Στο μέτρο 28 ξεκινάει η απάντηση του βιολιού στο τραγουδιστή. Συνήθως, η απάντηση είναι ίδια με το τραγουδιστικό μέρος ή αποτελεί μια παραλλαγή αυτού. Στην συγκεκριμένη περίπτωση όμως, παρατηρούμε μια εντελώς διαφορετικά οργανική απάντηση. Ο Σιούλης ξεκινάει με ένα καθοδικό πέρασμα όλης της κλίμακας και αμέσως μετά το αγαπημένο του, όπως φαίνεται, χρωματικό ανέβασμα από ρε σε σολ. Στη συνέχεια αντί να καταλήξει στη τονική βάση A₄, κάνει ένα απότομο καταληκτικό πέταγμα στο A₅. Πέρα από τον εντυπωσιασμό του ακροατή, η κατάληξη στο ψηλό ρετζίστρο του βιολιού ίσως να εξυπηρετεί και μια άλλη λειτουργία. Η γενιά του Σιούλη ανδρώθηκε μουσικά παίζοντας κυρίως στα σκέτα, είτε σε κλειστούς χώρους με

οχλαγωγία και φωνές, είτε σε ανοιχτούς χώρους, άρα έπρεπε να βρεθεί τρόπος να ακουστεί το βιολί. Όπως μας ανέφερε και ο Φασούλας (Α. Φασούλας, συνέντευξη στον Γ. Κώτσικα, 22/08/2018) «Παίζανε από παλιά ψηλά στη μι χορδή για να ακουστούνε στα σκέτα.».

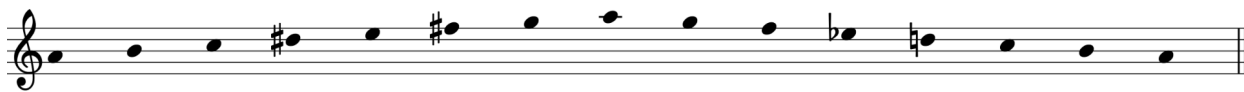
Μέτρα 32-39

Στα μέτρα αυτά απλά γίνεται απλά επανάληψη των μέτρων 24-31.

Μέτρα 40-50

Εικόνα 14 : Μέτρα 40-50

Από το μέτρο 40 ξεκινάει πλέον το σόλο του βιολιού. Η εναρμόνιση καθ' όλη τη διάρκεια του σόλο γίνεται με συγχορδία λα ελάσσονα. Αρχικά, έχουμε μεταφορά του τονικού κέντρου στην 5^η της κλίμακας, δηλαδή στο E₅. Αμέσως μετά ο Σιούλης κάνει ένα ανέβασμα από το Σι αλλά, αντί να ανέβει σύμφωνα με το δρόμο καρτσιγάρ ανεβαίνει με πεντάχορδο νικρίζ ή όπως λέγεται πολλές φορές εμπειρικά από τους λαϊκούς μουσικούς «ποιμενικός» ή «ρουμάνικος» δρόμος (Πυργιώτης, 2003, σ. 363) και καταλήγει ξανά στην τονική αλλά μια οκτάβα πάνω. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι αυτοί οι δύο δρόμοι συχνά διασταυρώνονται σε κομμάτια όπως ο σκάρος. Εντούτοις, δεν είναι βέβαιο για ποιο λόγο πέρασε για μόνο ένα μέτρο αυτό το πεντάχορδο ο Σιουλής. Πιθανολογούμε ότι το έκανε για να δώσει λίγο ενδιαφέρον στο σόλο του, αλλά, δεν μπορεί να αποκλειστεί και η πιθανότητα να ήθελε να ανέβει με καρτσιγάρ και κατά λάθος να ανέβηκε με νικρίζ (βλ. εικόνα 13) καθώς οι δύο δρόμοι είναι αρκετά κοντινοί.



Εικόνα 15: Η κλίμακα νικρίζ με βάση το Λα

Για τα μέτρα 45-47 το σόλο του Σιούλη δεν ακολουθεί τη δομή της κλίμακας του υπόλοιπου κομματιού και εκτιμάμε ότι απλά παίζει ελεύθερα με την εναλλαγή των νοτών ρε-σι ύφεση επειδή δημιουργούν αίσθηση στον ακροατή λόγω του ρετζίστρου στο οποίο παίζει.

6. Συμπερασματικά σχόλια

Από τα δεδομένα που προέκυψαν μέσω της ανάλυσης της ηχογράφησης, της διαθέσιμης βιβλιογραφίας καθώς και της επιτόπιας έρευνας, μπορούμε να προχωρήσουμε στη διατύπωση κάποιων συμπερασματικών σχολίων. Τα δυτικά Γρεβενά παρουσιάζουν βιολιστική παράδοση διάρκειας τουλάχιστον 150 ετών. Από τότε μέχρι σήμερα, το βιολί πέρασε σταδιακά από διαφορετικές θέσεις στην μουσική παράδοση της περιοχής. Αρχικά, από το 1900 μέχρι το 1940 περίπου, παίζει πρώτο ρόλο ενώ από εκεί και έπειτα το κλαρίνο σταδιακά παίρνει τα ηνία. Τα δύο όργανα δανείζονται τεχνικές και μουσικές ιδέες το ένα από το άλλο και συνδιαμορφώνουν το μουσικό ύφος της περιοχής. Όπως μας σχολιάζει ο Κρανιώτης βιολιτζής Σάκης Φασούλας:

Πάνω στο παίξιμο θα κάνεις και δικά σου πράγματα, θα κάνεις κι απ' το τραγούδι πράγματα, θα κάνεις κι απ' το κλαρίνο πράγματα. Πρέπει να τα συνδυάσεις αυτά.

Σήμερα, οι ντόπιοι εξακολουθούν να αγαπάνε το βιολί και να το θεωρούν αναπόσπαστο κομμάτι της τοπικής κομπανίας αλλά δεν φαίνεται να συμβαίνει το ίδιο και με τη νέα γενιά μουσικών οι οποίοι δείχνουν ξεκάθαρη προτίμηση προς το κλαρίνο. Όπως μας ανέφερε Φασούλας : «Κανένας δεν θέλει να ασχοληθεί με το βιολί. Με κλαρίνα μόνο. Τραγουδιστής νέος στα Γρεβενά δεν έχει βγει κανένας. Κλαρίνα μόνο.».

Η περιοχή γέννησε πολλές οικογένειες εξαιρετικών μουσικών, δεξιοτεχνών τόσο στο βιολί όσο και στο κλαρίνο. Κυρίαρχη θέση ανάμεσα σε αυτούς κατέχει ο βιολιτζής Νίκος «Σιούλης» Γκιουλέκας ο οποίος άφησε ένα ανεξίτηλο σημάδι στην μουσική παράδοση των Γρεβενών και καθόρισε σε μεγάλο βαθμό, μέσω της επιρροής του, το στυλ παιξίματος των μετέπειτα γενεών.

Το τοπικό μουσικό ρεπερτόριο έχει παραμείνει σε γενικές γραμμές το ίδιο τα τελευταία 70 χρόνια, με τα τραγούδια να διαχωρίζονται από του ντόπιους σε Βλάχικα, Γρεβενιώτικα,

Ηπειρώτικα και «Μοντέρνα», όρος με τον οποίον αναφέρονται στις νέες συνθέσεις λαϊκοδημοτικών τα οποία είναι δημοφιλή σε μια μεγάλη μερίδα της νεολαίας. Βασικό κομμάτι του τοπικού ρεπερτορίου αποτελεί ο χορός συγκαθιστός που χορεύεται με τραγούδια όπως το «Αηδόνι», το «Λεβέντης είσαι μάτια μου», τα «Γκιούμια» κ.α. Το συγκαθιστό, παλαιότερα συνδεδεμένο με το έθιμο του γάμου, σήμερα χορεύεται ελεύθερα σε όλες τις περιστάσεις γλεντιού και πάντοτε ακολουθείται από άλλα τραγούδια. Το «Λεβέντης είσαι μάτια μου», του οποίου την ηχογράφηση αναλύσαμε παραπάνω, ακολουθεί μορφολογικά το μοτίβο της περιοχής που θέλει πρώτα το συγκαθιστό και έπειτα γύρισμα σε στρωτό.

Τροπικά, παρατηρήθηκε διαφοροποίηση μεταξύ του φωνητικού μέρους και του βιολιστικού, ειδικά στο συγκαθιστό. Συγκεκριμένα, το δεύτερο τραγουδιστικό μέρος του συγκαθιστού είναι σε κλίμακα λα πεντατονική, ενώ το ίδιο μέρος παίζεται σε λα καρτσιγάρ από το βιολί. Αυτό που συμβαίνει, είναι μια διεύρυνση, από το βιολί, της αρχικής κλίμακας. Μέχρι την τέταρτη βαθμίδα (το ρε), οι παραλλαγές του βιολιού ακολουθούν τη φωνητική μελωδία. Από το ρε και μετά, το βιολί διαφοροποιεί το δικό του μέρος από του τραγουδιού και παραλλάσει τη μελωδία, εμπλουτίζοντας την με άλλες φωνές. Βέβαια, ο εμπλουτισμός αυτός αφορά μόνο στις νότες που ούτως ή άλλως είναι εκτός της έκτασης του τραγουδιού, δηλαδή από την 5η της κλίμακας και πάνω. Ο Σιούλης χρησιμοποιεί συστηματικά δύο μοτίβα για να παραλλάσει τη βασική μελωδία και στο συγκαθιστό και στο στρωτό. Το ένα είναι το χρωματικό ανέβασμα από ρε σε σολ που παρατηρούμε στα μέτρα 4,12,19,29 και 37.



Εικόνα 16: Το χρωματικό ανέβασμα του Σιούλη

Το άλλο μοτίβο είναι το κατέβασμα από το ψηλό σι ύφεση ή από σολ-σι ύφεση, με τη χρήση κλίμακας καρτσιγάρ που παρατηρήθηκε στα μέτρα, 3,11,28,36 και 48.



Εικόνα 17: Το κατέβασμα καρτσιγάρ του Σιούλη

Εκτός από αυτά τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, ο Σιούλης φροντίζει πάντοτε να εμπλουτίζει και ρυθμικά την βασική γραμμή της μελωδίας με το να κάνει πάντοτε παραλλαγές δεκάτων έκτων ή και μικρότερης αξίας σε σημεία που η φωνητική μελωδία χρησιμοποιεί μόνο όγδοα. Με αυτό τον τρόπο πετύχαινε να έχει ένα πυκνό και πολύπλοκο παίξιμο που τόσο εντυπωσίαζε τους συντοπίτες του.

Η εργασία αυτήν μπορεί να αποτελέσει το έναυσμα για μια πιο ευρεία διερεύνηση της βιολιστικής παράδοσης του νομού Γρεβενών, της οποίας το παίξιμο του Σιούλη αποτελεί απλά ένα μέρος. Η συγκριτική μελέτη μεταξύ του ύφους διαφόρων ντόπιων δεξιοτεχνών της ίδιας χρονικής περιόδου, όπως ο Σιούλης, ο Βαγγελάκος Κασιάρας και ο Σπύρος Γκιουλέκας κ.α. θα μπορούσε να σκιαγραφήσει πιο ολοκληρωμένα το στυλ παιξίματος του Γρεβενιώτικου βιολιού, τη διαμόρφωση του στη διαχρονία και φυσικά το αν αποτελεί μια ενιαία στυλιστική κατηγορία ή αν υπάρχουν διαφοροποιήσεις ακόμη και μεταξύ του νομού.

Θέμα προς περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να αποτελέσει και η μουσική σχέση μεταξύ των οικισμών της Πίνδου και της Ηπείρου που οι ίδιοι οι ντόπιοι σκιαγραφούν, αφού όπως προαναφέραμε σχολιάζουν ότι η μουσική τους είναι πιο επηρεασμένη από την Ήπειρο παρά από τη δυτική Μακεδονία. Αντίστοιχα με τον τρόπο που προτάθηκε από το Λιάβα (1997) για τη διερεύνηση των μουσικών δικτύων²¹ στο Αιγαίο, θα είχε ενδιαφέρον η διερεύνηση των αλληλεπιδράσεων των οικισμών της Πίνδου με την Ήπειρο και την κυκλοφορία τραγουδιών και ρυθμών μεταξύ αυτών, ώστε να διαπιστωθεί σε τι βαθμό ο άξονας της Πίνδου αποτελεί ένα κοινό μουσικό δίκτυο.

²¹ Δίκτυο σύμφωνα με τον (Κάβουρας, Μουσικά Δίκτυα στο Αιγαίο, 1997, σ. 41) είναι η «διαπλοκή ομοειδών ή ετερογενών δομικών στοιχείων σε ενιαία σύνολα. Τα δομικά αυτά στοιχεία ονομάζονται κλάδοι του δικτύου, και τα σημεία στα οποία συναντώνται οι κλάδοι, κόμβοι του δικτύου.»

Παράρτημα καταγραφής ηχογράφησης

Λεβέντης είσαι μάτια μου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

2

3

4

5 Αί ντε λε βε ε ντης ει σαι Μωρε μα λε λε μα α τια α μουυ

7 αι ντε λε βε ε ντι ι καα α χο ρεε ε γε εεε ε νεις ΑΠΑΝΤΗΣΗ

9 glis 8va 3 glis 8va

11 5

12 3 3

13 CANTO

Οι πληροφορητές μας

Σάκης Φασούλας



Ο Αθανάσιος Φασούλας γεννήθηκε το 1951 στην Τούργια Κρασιά Γρεβενών όπου ζει έως και σήμερα. Είναι γόνος μουσικής οικογένειας, γιος του βιολιτζή Κώστα Φασούλα. Ξεκίνησε με το λαούτο συνοδεύοντας τον πατέρα του και στη συνέχεια έμαθε βιολί και συνεργάστηκε με το Ζήση Τσιοτίκα από το 1971 καθώς και με πολλούς άλλους τοπικούς μουσικούς. Είναι ένας από τους παλιότερους βιολιτζήδες της περιοχής των Γρεβενών και είναι ενεργός έως και σήμερα.

Λάμπρος και Θωμάς Τσιοτίκας



Λάμπρος (1958) στο κλαρίνο και ο γιος του Θωμάς (1992) στο βιολί, ζουν και εργάζονται στα Γρεβενά, συνεχίζοντας την οικογενειακή παράδοση που ξεκίνησε ο πατέρας του Λάμπρου, ο ιδιαίτερα αγαπητός στην περιοχή Ζήσης Τσιοτίκας. Οι Τσιοτικαίοι είναι μια από τις ιστορικές μουσικές οικογένειες των Γρεβενών και είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς στην τοπική κοινότητα.

Στέργιος Πουρνάρας



Γεννήθηκε στη Μηλιά Μετσόβου το 1958, αλλά διαμένει από το 1982 στα Γρεβενά. Είναι καθηγητής φιλόλογος, απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Έχει συγγράψει δύο βιβλία ιστορικού και λαογραφικού περιεχομένου, «Η Βλαχομηλιά της Πίνδου, Ιστορία – Λαογραφία» και «Τα δημοτικά τραγούδια των Γρεβενών». Από το 1988 μέχρι και σήμερα ασχολείται με το παραδοσιακό κλαρίνο και το τραγούδι της μουσικής παράδοσης των Γρεβενών και της

Μηλιάς Μετσόβου και συνεργάστηκε με πολλούς αξιόλογους μουσικούς. Έχει ηχογραφήσει 4 CDs με τον Αλέξη Κασιάρα και τον Γιάννη Κουτελέκο: 1. Των Γρεβενών και του Μετσόβου 2. Γρεβενιώτικος Γάμος 3. Βούλω μώρη Τσιβούλω, βλάχικα Γρεβενών και Μετσόβου 4. Μηλιώτικος γάμος.

Βιβλιογραφία

- Baud-Bovy, S. (1994). *Δοκίμιο για το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Davis, R. (2000). *New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- Hobsbawm, E. (1983). Εισαγωγή. Στο T. R. Eric Hobsbawm, *Η Επινόηση της Παράδοσης* (σσ. 9-24). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Merriam, S. B. (1998). *Qualitative research and case study applications in education*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology*. University of Illinois Press.
- Signell, K. L. (1986). *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo Press.
- Smith, L. (1978). An evolving logic of participant observation, educational ethnography, and other case studies. (L. Shulman, Επιμ.) *Review of researching education*, 316-377.
- Stake, R. E. (1995). *The art of case study research*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Yin, R. K. (2002). *Case study research : Designs and methods*. Thousand Oaks: SAGE publications.
- Ανωγιαννάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Βαβρίτσας, Α. (1992). *Αρχαιότητες και μνημεία της Δυτικής Μακεδονίας*. Θεσσαλονίκη: Ο.Δ.Σ.Θ.
- Βαβρίτσας, Ν. (2003). *Η σχέση των ρυθμικών και κινητικών στοιχείων των Ελληνικών παραδοσιακών χορών και η εφαρμογή στη διδασκαλία τους. Η περίπτωση των χορών στο χωριό Σπήλαιον Γρεβενών*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Τομέας Ανθρωπιστικών Σπουδών.
- Βήκας, Β. (2017). Ο γάμος παρά τοις βλαχοφώνοις. *αμήλια έθιμα των Βλαχοχωρίων της Πίνδου : πρώιμες λαογραφικές καταγραφές φοιτητών του Ν. Γ. Πολίτη*, 49-70. (Ε. Καραμανές, Επιμ.) Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας.
- Γιαννέλος, Δ. Σ. (2009). *Σύντομο Θεωρητικό της Βυζαντινής Μουσικής*. Κατερίνη: Επέκταση.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γκιουλέκας, Ν. (1978). Λεβέντης είσαι μάτια μου. Στο *Τα βλάχικα Νο1 με τον Νίκο Γκιουλέκα*. Vasirap. Ανάκτηση Μάρτιος 15, 2019, από <https://www.youtube.com/watch?v=HntocdxCU8M>
- Δήμας, Η. (1989). Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο. Λαογραφική και ανθρωπολογική προσέγγιση. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.

- Δήμας, Η. (1993). *Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου*. Αθήνα.
- Ζαριάς, Ι. (2013). Η διαποίκιση στην Ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη. Θεσσαλονίκη.
- Ζούκας, Α. (1991). Σμίξη : Ηχογραφήσεις 1958-1968 από τη Σμίξη Γρεβενών. Λάρισα: Σύνδεσμος Σμιξιωτών Λάρισας.
- Ηλιόπουλος, Δ. (2000). *Μέθοδος Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα.
- Κάβουρας, Π. (1997). Μουσικά Δίκτυα στο Αιγαίο. *Πρακτικά του συνεδρίου Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (σσ. 39-69). Σάμος: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου.
- Κάβουρας, Π. (1999). Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. 341-450. Αθήνα: Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Ερευνητικό πρόγραμμα "Θράκη".
- Καραπατάκης, Κ. (1960). *Γάμος του παλιού καιρού : λαογραφικό της περιοχής Γρεβενών*. Αθήνα: [χ.ό.].
- Καράς, Σ. Ι. (1982). *Μέθοδος της Ελληνικής μουσικής, Θεωρητικόν* (Τόμ. Α). Αθήνα.
- Κατσούρας, Σ. (2001). *Τεχνική του Βιολιού στην Ηπειρώτικη Παραδοσιακή Μουσική*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αριστοτελείου Παν/μίου Θεσσαλονίκης.
- Κοκκώνης, Γ. (2008). Το " ταυτόν" και το " αλλότριον" της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας. *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια, τα κείμενα, τετράδιο 4* (σσ. 100-110). Άρτα: Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Κοτζιάς, Ν. Χ. (1951). Σπίλο, Σπύλιο, Σπήλαιον, Πύλαιον και η εν αυτώ Ι. Μονή. Στο *Αρχαιολογική Εφημερίς, 1950/5* (Τόμ. Τόμος 89-90, 14-31, σσ. 14-31). Εκ του τυπογραφείου των αδελφών Περρή.
- Λιάβας, Λ. (1997). Μουσικά Δίκτυα στο Αιγαίο. *Πρακτικά του συνεδρίου Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (σσ. 71-77). Σάμος: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου.
- Λιάβας, Λ. (1999). Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. 269-340. Αθήνα: Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Ερευνητικό πρόγραμμα "Θράκη".
- Λουτζάκη, Ρ. (1999). Ο σύλλογος ως χώρος χορευτικής δραστηριότητας. *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση : Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής.
- Μαζαράκη, Δ. (1984). *Το Λαϊκό Κλαρίνο Στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μαυροειδής, Μ. Δ. (1999). *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto.
- Μούσιος, Γ. (1999). *Τούργια Κρανιά :ιστορία - λαογραφία*. Αθήνα.
- Μπαρμπάκη, Χ. (2016). Πανηγύρι στο χωριό Σμίξη Γρεβενών : Ζητήματα επιτέλεσης, αναβίωσης και μνήμης . Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης.

- Νασίκας, Γ. (1971). *Το χωριό μας η Σμίξη του Νομού Γρεβενών : ιστορία, ήθη και έθιμα*. Αθήνα.
- Νιτσιάκος, Β. (1995). *Το Περιβόλι της Πίνδου*. (Μ. Α. Βασίλης Νιτσιάκος, Επιμ.) Περιβόλι: Εξωραϊστικός Εκπολιτιστικός Σύλλογος Περιβολίου "Βάλια Κάλντα".
- Παλάτζα, Κ. (2006). *Περιβόλι : Ο πολιτισμός και οι χοροί του τόπου μου*. Τρίκαλα: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού .
- Πούλιος, Γ. (2019). *Συστηματική ανάλυση του ερμηνευτικού ύφους του βιολιστή Στάθη Κουκουλάρη* . Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Μουσικών Σπουδών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Πραντσιδής, Ι. (2004). *Ο χορός στην Ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του* . Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου.
- Πυργιώτης, Δ. (2000). *Μουσική Θεωρία και Πρακτική*. Αθήνα: Fagotto.
- Πυργιώτης, Δ. (2003). *Θησαυρός Μουσικών Κλιμάκων*. Fagotto Books.
- Ράφτης, Α. (1995). *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού χορού*. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών "Δόρα Στράτου".
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (1999). Ψηφίδες χορού στον Έβρο. Το παρελθόν, τον παρόν, η τοπική πρακτική και η υπερτοπική ιδεολογία. *Μουσικές την Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση : Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής.
- Σαρρής, Χ. (2014). Στις Διαδρομές των Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων. Στο *Ελληνική λαϊκή παράδοση. Από το παρελθόν στο μέλλον*. (σσ. 289-305). Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ.
- Σηφάκης, Γ. (χ.χ.). *Μουσική Παράδοση Ανατολικής Κρήτης*. Ανάκτηση Ιούλιος 26, 2018, από <http://www.easterncretanviolonmusic.gr/a-thalitis.htm>
- Σκούλιος, Μ. (2006). Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. *Πολυφωνία(8)*, σσ. 75-86.
- Σπυρόπουλος, Σ. (2012). *Η παραδοσιακή μουσική της Νάξου : Η περίπτωση των βιολιών*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Σπύρου, Θ. (2009). Οι Βλάχοι και οι Τόποι τους: Κοινωνικός μετασχηματισμός και "μεταμορφώσεις" της ταυτότητας σε μια βλαχόφωνη κοινότητα της Πίνδου. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών Και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Κοινωνίας.
- Τζιόλας, Α. (2009). *Μουσικοί και ορχήστρες της ΒορειοΑνατολικής Πίνδου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Δίαυλος.
- Τσιοτίκας, Ζ. (2003). Συζητάμε με τον κλαρινίστα Ζήση Τσιοτίκα. 43-45. (Α. Τζιόλας, Δημοσιογράφος)

Φουντουλάκη, Ά. (2014). *Ομοιότητες και διαφορές στη βιολιστική παράδοση της Δυτικής και Ανατολικής Κρήτης*. Άρτα: Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.