



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**  
**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Γιάννης Ντομπρίδης**  
**η προσωπογραφία ενός δεξιοτέχνη της γκάιντας**

**Δανάκης Α. Χρίστος**

**Επιβλέπων: Χαρίδημος Σαρρής**

**Δρ. Εθνομουσικολόγος ΕΚΠΑ**

**Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:**

**Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής**

**GIANNIS DOBRIDIS**  
**THE PORTRAIT OF A SKILFUL GAIDA BAGPIPE**  
**PLAYER**

**Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή**

Αθήνα, 07/02/2020

## **ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ**

1. Επιβλέπων καθηγητής

Λάμπρος Λιάβας

Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Μαρία Παπαπαύλου

Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Παναγιώτης Πούλος

Υπογραφή

**Ο Διευθυντής του ΠΜΣ**

Αχιλλέας Χαλδαιάκης

Υπογραφή

**Αφιερωμένο**

*στον παππού- Χριστάκη*

*στη γιαγιά- Τανίτσα*

*στην Ελιζαμπέτα...*

*στον Θανάση...*

### **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.**

### **Υπογραφή**

## Περίληψη

Η Θράκη αποτελεί μια σύνθετη ανθρωπογεωμορφολογική περιοχή, αποτέλεσμα μεγάλων και σύνθετων μεταβολών που έχουν λάβει χώρα στο πρόσφατο και απώτερο παρελθόν της. Η ποικιλομορφία και πολυχρωμία των μουσικών της ακουσμάτων είναι απόρροια μιας συνεχούς εξέλιξης και μιας αέναης προσαρμογής στα ιστορικά γεγονότα, τις πολιτικές και πολιτισμικές διεργασίες που συντελούνται στο χώρο της.

Δεσπόζουσα θέση στην πλούσια και έντονη μουσικοχορευτική της παράδοση κατείχε παραδοσιακά η γκάιντα, η οποία μαζί με το τραγούδι αποτελούσαν τις δύο όψεις της μουσικής ζωής του τόπου. Σημαντικά ιστορικά και πολιτισμικά γεγονότα σήμαναν την αρχή του τέλους των δεδομένων κοινωνικών δομών που οδήγησαν αναπόφευκτα στην περιθωριοποίηση της γκάιντας.

Η προσφορά του Γιάννη Ντομπρίδη στα δύσκολα αυτά χρόνια της είναι περισσότερο από σπουδαία. Με καταγωγή από τη Θράκη, με έντονο το μουσικό και το “γκαϊντικό” βίωμα, στήριξε την γκάιντα στα δύσκολα χρόνια της και η σχέση του μαζί της κατέστη ταυτοτική. Ως οργανοποιός και οργανοπαίχτης είναι από τους παλαιότερους και σπουδαιότερους σύγχρονους δεξιότεχνες της θρακιώτικης γκάιντας.

Οργανοποιός και οργανοπαίχτης, αποτελούν τις δύο όψεις της γκαϊντινικής ζωής του Γιάννη. Ως οργανοποιός είναι ο πιο σημαντικός σύγχρονος κατασκευαστής. Έχει πειραματιστεί αρκετά ώστε σύγχρονοι ερευνητές του εθνομουσικολογικού χώρου να διαπιστώνουν πως κατάφερε να “ξανα - ανακαλύψει” την κατασκευή της γκάιντας. Ως οργανοπαίχτης άφησε το μουσικό του αποτύπωμα του έντονο στη μουσική παράδοση της Θράκης. Παραστάσεις, εκδηλώσεις, στουντιακές ηχογραφήσεις καθώς και η παρουσία του στα αναστενάρια συνθέτουν την πλούσια μουσική εργογραφία του Γιάννη.

**Λέξεις κλειδιά:** Θρακιώτικη γκάιντα, Ντομπρίδης Γιάννης, οργανοποιός, γκαϊντατζής, προσωπογραφία

## **Abstract**

Thrace is a compound anthropological and geological area, result of excessive, complex modifications that took place in the recent and distant past. The variety and diversity of the musical sounds is a product of a continuous evolution and eternal adjustment to the historical events as well as the political and cultural processes happening in the region.

The gaida (bagpipe) used to have a dominant role in the vivid music and dance tradition of Thrace. Combined with singing, they were the two sides of the same coin when it comes to the musical life in the area. Decisive historical and cultural events marked the beginning of the end of established social structures that led to the marginalization of the gaida (bagpipe). The contribution of Giannis Ntobridis during these hard times is more than important. With origin from Thrace, with bright musical and “gaida” experiences, he supported the instrument and the relationship with it became identical. As maker and player of gaida he is one of the most established and noteworthy modern artisans of Thracian gaida.

Maker and player of musical instruments are two sides of Giannis’s life. As maker he is the most important modern manufacturer. He has experimented so much that contemporary researchers of the national musical world have remarked that he managed to “reinvent” the manufacturing of Greek gaida. As player he has left an intense musical imprint in the traditional music of Thrace. Performances, events, studio recordings as well as his presence in Anastenaria construct Giannis’s rich musical work.

**Key words:** Thracian gaida (Greek bagpipe), Dobridis Giannis, music instrument manufacturer, gaida player, portrait.

# Περιεχόμενα

<b>Περίληψη</b>	5
<b>Abstract</b>	6
<b>Περιεχόμενα</b>	7
<b>Πρόλογος</b>	8
<b>Ευχαριστίες</b>	10
<b>1. Στη γη της Θράκης</b>	11
1.1. Η Θράκη στο πέρασμα των αιώνων - Σύντομη ιστορική αναδρομή	11
<b>2. Η μουσική στις κοινωνίες της Θράκης</b>	14
2.1 Φωνητική και οργανική μουσική στον Έβρο	14
2.2 Η μουσική πορεία της γκάιντας στην οικονομική και κοινωνική πορεία της Θράκης	16
<b>3. Η προσωπογραφία του Γιάννη</b>	20
3.1. Γιάννης Ντομπρίδης - σύντομο βιογραφικό	20
<b>4. Η βιοϊστορία του Γιάννη</b>	22
4.1. Σταθμός πρώτος: οι πρώτες εμπειρίες	22
4.2. Σταθμός δεύτερος: οι πρώτες δυσκολίες	26
4.3. Σταθμός τρίτος: η πρώτη γκάιντα	31
<b>5. Η προσφορά του Γιάννη</b>	34
5.1 Η μουσική πορεία - το ξεκίνημα	34
5.2 Ως οργανοποιός	36
5.3 Ως οργανοπαίχτης	38
5.3.1 Πολιτιστικές εκδηλώσεις	40
5.3.2 Αναστενάρια	43
5.3.3 Δισκογραφία	46
5.3.4 Ρεπερτόριο	47
<b>Επίλογος</b>	51
<b>Βιβλιογραφία</b>	54



## Πρόλογος

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Ερμηνεία Ενόργανης και Φωνητικής Μουσικής» με ειδίκευση το «Παραδοσιακό Τραγούδι» του τμήματος «Μουσικών Σπουδών» του «Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών» και αποτελεί το τελευταίο βήμα για την ολοκλήρωση των σπουδών μου σε αυτό. Το αντικείμενο που πραγματεύεται αφορά την προσωπογραφία του μουσικού, οργανοπαίχτη και οργανοποιού, Ντομπρίδη Γιάννη, ο οποίος είναι ξεχωριστή μορφή του θρακιώτικου μουσικού χώρου.

Αναλυτικότερα, τα θέματα που απασχολούν την προκείμενη εργασία είναι εισαγωγικά το κοινωνικοοικονομικό και μουσικό περιβάλλον της Θράκης, ενώ το κύριο μέρος επιχειρεί να σκιαγραφήσει, κατά το δυνατόν, τις πτυχές της μουσικής προσωπικότητας του Γιάννη. Μελετά το πώς η γκάιντα υπήρξε σύμβολο και συνοδοιπόρος του από τα παιδικά του χρόνια μέχρι την ώριμη ηλικία, ποιο ρόλο διαδραμάτισε αντίστοιχα σε κάθε περίοδο της ζωής του, πώς η γκάιντα επηρέασε και «διαμόρφωσε» τον Γιάννη και πώς ο Γιάννης επηρέασε και «διαμόρφωσε» την γκάιντα, καθώς επίσης και πώς ο ίδιος προβλέπει ή αναλογίζεται το μέλλον του παραδοσιακού αυτού οργάνου.

Η επιλογή, βέβαια, της συγκεκριμένης προσωπικότητας δεν έγινε τυχαία. Ο Γιάννης Ντομπρίδης αποτελεί, αναμφισβήτητα, μια από τις σημαντικότερες αιτίες που το παραδοσιακό όργανο της γκάιντας, ύστερα από σειρά ετών σιωπής - τα μαύρα χρόνια - βρήκε ξανά φωνή και το «ντιλιλι» της άρχισε να σέρνει το χορό. Έπειτα από τα δύσκολα χρόνια, ο Γιάννης άρχισε πρώτος να κατασκευάζει και να ξαναζωντανεύει τη γκάιντα. Κάθε ενασχόληση και αναζήτηση στη μουσική παράδοσή της περνά σίγουρα από το εργαστήριο του.

Στο Γιάννη με οδήγησε κι εμένα η αγάπη μου και το ενδιαφέρον μου για την εκμάθηση του παραδοσιακού αυτού οργάνου πριν από αρκετά χρόνια. Και στην ενασχόληση με την ξεχωριστή αυτή προσωπικότητα στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού οδηγήθηκα αυθόρμητα και φυσικά, μιας και κοντά του, στο εργαστήριο του, πρώτη φορά φαίνεται να συναντιούνται η εμπειρία του ειδικού, οργανοποιού και οργανοπαίχτη, με τις προσωπικές εμπειρίες και βιώματα που διέθετα.

Η ενασχόληση προσωπικά με τη βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική γενικότερα και ειδικότερα της Θράκης, γενέτειράς μου, ξεκίνησε από πολύ νωρίς. Τα μουσικά ερεθίσματα στο στενό οικογενειακό και ευρύτερο περιβάλλον υπήρξαν πολλά. Από τη μεριά της μητέρας μου, τα παιδικά βιώματα κοντά στον Ανατολικοθρακιώτη πρόσφυγα παππού

μου Χρίστο Καλογεράκη (παππού Χριστάκη), τον γκαϊντατζή του χωριού των Καλών Δένδρων Σερρών, κι από την άλλη του πατέρα μου, με τη γιαγιά Σουλτάνα Δανάκη (γιαγιά Τανίτσα) που τραγουδούσε στις γιορτές και πανηγύρια του χωριού στον Πέπλο Φερών, αποτελούν τα πρώτα λιθαράκια. Έπειτα, η παραδοσιακή και βυζαντινή μουσική που ακουγόταν τόσο συχνά στο σπίτι μας από τον ιερέα πατέρα μου, διαμόρφωσαν μια σταθερή βάση και μια πλούσια πηγή ακουσμάτων και ερεθισμάτων για τη μουσική μου πορεία και το προσωπικό μουσικό οικοδόμημα που άρχισα σιγά σιγά να χτίζω.

Η μαθητεία μου, λοιπόν, στο συγκεκριμένο μεταπτυχιακό πρόγραμμα και η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής εργασίας είναι προφανείς. Η ίδια η εργασία είναι μια μαθητεία στη μουσική παράδοση της Θράκης μέσα από το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα της γκαϊντας και την εξέχουσα μουσική φυσιογνωμία του Γιάννη Ντομπρίδη.

## Ευχαριστίες

Στο σημείο αυτό και πριν ξεκινήσουμε την οδοιπορία μας στη ζωή του Γιάννη Ντομπρίδη, οφείλουμε να απευθύνουμε ευχαριστίες πολλές και θερμές. Πρωτίστως, στην σύζυγό μου Ελιζαμπέτα και στον μικρό μας Θανασάκη, στους αγαπητούς μας γονείς, π.Αθανάσιο και Ασημένια, Παναγιώτη και Κυριακή καθώς επίσης και στα αδέρφια μου γιατί χωρίς την στήριξη, την υπομονή και την συμπαράσταση όλων τους δεν θα ήταν δυνατόν να ολοκληρωθεί αυτός ο κύκλος μεταπτυχιακών μουσικών σπουδών μου. Στον αγαπητό φίλο και “δάσκαλό” μας για την παραχώρηση της πολύωρης συνέντευξης και τις πλούσιες συζητήσεις μας Γιάννη Ντομπρίδη, ο οποίος από την πρώτη στιγμή μού άνοιξε την καρδιά και το εργαστήριό του και καθ’ όλη την πορεία της εργασίας με βοήθησε με όσες επιπλέον πληροφορίες και διευκρινίσεις χρειάστηκαν. Προς την Κατερίνα Παπαδοπούλου, η οποία μου στάθηκε όχι μόνο ως καθηγήτρια αλλά ως “δασκάλα” και συνοδοιπόρος αυτά τα δύο χρόνια. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στους έμπειρους και ιδιαίτερα υποστηρικτικούς καθηγητές μας κ. Χαρίδημο Σαρρή και κ. Λάμπρο Λιάβα για την καθοδήγηση και υποστήριξη, τις παρατηρήσεις και τις συμβουλές τους που μας παρείχαν σε όλη τη διάρκεια του Μεταπτυχιακού αυτού Προγράμματος Σπουδών.

# Κεφάλαιο 1ο

## 1. Στη γη της Θράκης

Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρήσουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην περιοχή της Θράκης. Τόπος με μακραίωνη ιστορική διαδρομή διαμόρφωσε το δικό του μουσικό χαρακτήρα. Τόσο στις ιστορικές όσο και στις μουσικές εξελίξεις θα ακούσουμε το Γιάννη συχνά να αναφέρεται στο δεύτερο μέρος της εργασίας μας. Είναι απαραίτητη η ιστορική διαδρομή για να κατανοήσουμε πληρέστερα τη μουσική προσωπογραφία του Γιάννη.

### 1.1. Η Θράκη στο πέρασμα των αιώνων - Ιστορική αναδρομή

Θράκη: σταυροδρόμι ηπείρων και πολιτισμών. Χώρος συνύπαρξης και συνάμα αντιπαράθεσης λαών και ιδεών. Κόμβος Δύσης και Ανατολής, κόμβος λαών της Βαλκανικής. Η γεωγραφική της θέση την καθιστούσε ανέκαθεν πεδίο εξέλιξης σημαντικών ιστορικών, πολιτικών και πολιτισμικών διεργασιών. Η μακραίωνη συμβίωση εθνοπολιτισμικών ομάδων καθώς και η έντονη κινητικότητα προσφυγικών πληθυσμών σε δεδομένες ιστορικές στιγμές καθόρισαν τη φυσιογνωμία της σύγχρονης θρακικής πραγματικότητας. Θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη η μουσική της παράδοση;

Μέσα στο πέρασμα των αιώνων, και η ιστορία της αριθμεί πολλούς, η περιοχή της Θράκης, όπως την γνωρίζουμε σήμερα, διαμόρφωσε τη δική της πολιτισμική ταυτότητα, με μια έντονη μουσική, χορευτική και εθμική παράδοση. Μουσικές φράσεις, κλίμακες, ρυθμικά σύμβολά της μαρτυρούν τη σχέση της άλλοτε με την αρχαιοελληνική και βυζαντινή μουσική, άλλοτε με την ανατολίτικη οθωμανική παράδοση και άλλοτε με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά βαλκανικών χωρών.

Η μουσική παράδοση της Θράκης ανάγεται στο πολύ μακρινό παρελθόν. Η ιδιαίτερη σχέση της περιοχής της Θράκης με τη μουσική μαρτυρείται ακόμη από την εποχή των μυθικών αιδών. Χαρακτηριστικά αναφέρουν ο Στράβων ότι “όσοι στους αρχαίους χρόνους επιδίδονταν στη μουσική λέγεται πως ήταν Θράκες” και ο Κόνων πως “φιλόμουσον το Θρακικόν και μακεδονικόν γένος” (Λιάβας, 1999α: 23). Ορφέας, Θάμυρις, Εύμολπος, ξακουστοί μουσικοί της αρχαιότητας με τη θρακική τους καταγωγή, επιβεβαιώνουν τις σχετικές αναφορές.

Αργότερα, η πλούσια ψαλτική παράδοση που καλλιεργείται κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο αφήνει το δικό της αποτύπωμα στη μουσική παράδοση της Θράκης που βρίσκεται τόσο κοντά σε τέτοια στενή επικοινωνία με την Κωνσταντινούπολη. Παράλληλα, και ήδη από τους χρόνους της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, η Εγνατία οδός, που διασχίζει την περιοχή της Θράκης, γίνεται δίαυλος επικοινωνίας Ανατολής και Δύσης και δρόμος μεταφοράς όχι μόνο εμπορευμάτων και προϊόντων, αλλά και πολιτισμικών αγαθών. Η Θράκη καθίσταται χώρος ανταλλαγής και διακίνησης ιδεών, μουσικών σχημάτων, τρόπων και παραδόσεων. Την περίοδο αυτή ο Λιάβας ξεχωρίζει ονόματα- μορφές θρακικής καταγωγής, Χαρσίζης, Δαβίδ Ραιδεστινός (14<sup>ος</sup> αι.), Γεώργιος Ραιδεστινός (17<sup>ος</sup> αι.) Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης, Ιωάννης Βατάτζης (Λιάβας, 1999α: 24) και άλλα που αποτελούν εξέχουσες προσωπικότητες της εκκλησιαστικής κυρίως μουσικής.

Την περίοδο, έπειτα, της οθωμανικής κυριαρχίας, όπως επισημαίνει ο Χτούρης (1999: 41) “οι πόλεις της Θράκη αποτελούν το σημαντικότερο πεδίο πολιτισμικής ανάμιξης, αμοιβαίου εκπολιτισμού και πολιτισμικής αλληλοδιαμόρφωσης”. Την περίοδο αυτή οι μετακινήσεις πληθυσμών αποτελούν συνήθη πρακτική της Πύλης. Οι πληθυσμοί αυτοί μεταφερόμενοι μεταφέρουν και τις τοπικές τους παραδόσεις. Έλληνες, Βούλγαροι, Σέρβοι, Οθωμανοί στη θρακική γη αλληλεπιδρούν, επηρεάζουν και επηρεάζονται, δανείζουν και δανείζονται. Στοιχεία από γειτονικές παραδόσεις άλλοτε αφομοιώνονται, άλλοτε διαφοροποιούνται και προσαρμόζονται στις τοπικές τελεστικές ανάγκες.

Με την κατάρρευση της οθωμανικής αυτοκρατορίας κάθε λαός προσπαθεί να ανασυγκροτηθεί, να δημιουργήσει τη δική του ιδιαίτερη εθνική ταυτότητα και να καθορίσει τα σύνορά του στη Βαλκανική. Τη χρονική αυτή περίοδο συντελείται η μετάβαση από την πολυεθνική κοινωνία της θρακικής γης σε κοινωνία βασισμένη στο κράτος - έθνος. Οι μέχρι τώρα συνυπάρχουσες παραδόσεις θα διαχωριστούν για να ακολουθήσουν την πορεία του λαού τους, κουβαλώντας άθελά τους συχνά στοιχεία γειτονικών τους παραδόσεων. Τα διάφορα τμήματα της Θράκης αλλάζουν συχνά χέρια μέχρι τη συνθήκη της Λωζάνης οπότε η Θράκη, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, ενώνεται τοπικά και μουσικά με την Ελλάδα.

Η ένταξη της στο ελληνικό κράτος από τις αρχές του 20ου αιώνα είχε επίπτωση στη διαμόρφωση των μουσικών πρακτικών και των ρεπερτορίων. Τώρα επαναπροσδιορίζεται και η εθνοτοπική ταυτότητα του πληθυσμού της, καθώς οι πρόσφυγες απ’ τη Βόρεια Θράκη (μέρος της σημερινής Βουλγαρίας) και την Ανατολική Θράκη (μέρος της Τουρκίας) φέρνουν και διατηρούν στη σημερινή Θράκη και τη Μακεδονία τις παραδόσεις και τα τραγούδια τους.

Ορόσημο στην μετέπειτα πορεία της μουσικής της Θράκης αποτελούν οι δεκαετίες '50, '60, '70, οπότε η ελληνική κοινωνία βρίσκεται χρονικά στην εποχή όπου πραγματοποιείται μια μαζική οικονομική μετανάστευσή της προς τη Δυτική Ευρώπη. Από την περιοχή της Θράκης μεταναστεύουν κυρίως προς τη Γερμανία, και λιγότεροι προς άλλες ευρωπαϊκές χώρες ή την Αμερική. Δεν ήταν δυνατόν να μην επηρεαστεί και η μουσική της Θράκης από ένα τέτοιο καθολικό γεγονός. Την περίοδο αυτή τραγούδια μιλούν για τον πόνο, την ξενιτιά, την “απώλεια” αγαπημένου προσώπου. Και στην ξενιτειά η παράδοση γίνεται νοσταλγία και σύνδεσμος με την πατρίδα.

Σταθμό, τέλος, στην ιστορία της Θρακικής μουσικής σύμφωνα με την Τερζοπούλου (1999: 136), αποτελεί από τη δεκαετία του '50 “η διάδοση του ραδιοφώνου αρχικά, η εμφάνιση της τηλεόρασης, του βίντεο και της δισκογραφίας, η ίδρυση τοπικών ή πανθρακικών συλλόγων με χοροδιδασκάλους, χορωδίες οδήγησαν στη διαμόρφωση υπερτοπικών τραγουδιστικών μοντέλων”. Την περίοδο αυτή συντελείται η δημιουργία ενός ενιαίου πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου, με υπερτοπικό κυρίως χαρακτήρα. Οικοδομείται η σύγχρονη θρακιώτικη μουσική πάνω σε μια νέα διττή βάση, σε ένα “μουσικό δίπολο”, από τη μια η περισσότερο «λόγια» μουσική προσέγγιση του Χρόνη Αηδονίδη κι από την άλλη «λαϊκότερη» προσέγγιση του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη με τις κόρες του.

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη ιστορική αναφορά διαπιστώνουμε ότι, τα τελευταία χρόνια επιστήμονες του εθνομουσικολογικού χώρου, αναγνωρίζοντας την ποικιλομορφία και πολυχρωμία της περιοχής, εστιάζουν την έρευνα και μελέτη τους στην τοπική ιδιαίτερη παράδοση κάθε γωνιάς της Θράκης. Ακολουθούν μια αντίστροφη στη μέχρι τώρα πορεία κι από το υπερτοπικό στο τοπικό, αναζητούν την αρχή και την πηγή της δημιουργίας κάθε τοπικής παράδοσης. Ο Λιάβας (1999α: 33) διαπιστώνει πως “οι μουσικές καταγραφές επιβάλλεται να επικεντρωθούν πλέον στα ιδιαίτερα γνωρίσματα των επιμέρους περιοχών, εστιάζοντας από τη γενική μουσική “διάλεκτο” στα ειδικότερα “ιδιώματα” και “ιδιόλεκτα”.

Με ένα τέτοιο ιστορικό κοινωνικοοικονομικό πλαίσιο θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε και να μελετήσουμε την περίπτωση του Γιάννη Ντομπρίδη που αποτελεί σημαντική μορφή της σύγχρονης θρακιώτικης δημοτικής μουσικής.

## Κεφάλαιο 2ο

### 2. Η μουσική στις κοινωνίες της Θράκης

Στο κεφάλαιο αυτό θα ασχοληθούμε με τα παραδοσιακά όργανα της περιοχής της Θράκης, όπως αυτά τα συναντάμε στη μακραίωνη ιστορία της. Εκτενέστερη αναφορά γίνεται στην πορεία της γκάιντας μέσα στις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της περιοχής, αυτές που διαμόρφωσαν το περιβάλλον μέσα από το οποίο ξεχώρισε το πρόσωπο του Γιάννη Ντομπρίδη, με την προσωπογραφία του οποίου ασχολείται η παρούσα εργασία.

#### 2.1. Φωνητική και οργανική μουσική στον Έβρο

Η μουσική, φωνητική ή οργανική, αποτελούσε ανέκαθεν αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας των χωριών της Θράκης σε όλο τον κύκλο του έτους. Επίσημες και ημιεπίσημες περιστάσεις, κρατάνε τη μουσική ζωντανή στη ζωή των κατοίκων. Ο Σαρρής (2007: 105) αναφερόμενος “στις περιστάσεις όπου ακουγόταν η γκάιντα” διαπιστώνει την “επαλληλία του εορταστικού κύκλου του χρόνου με τον κύκλο της βλάστησης και τον κύκλο της ανθρώπινης ζωής”. Γεγονότα ιδιωτικού και δημόσιου βίου διαμόρφωσαν ένα έντονο μουσικό τοπικό περιβάλλον και ένα ετήσιο κύκλο πλούσιο σε μουσική και χορό.

Ο Λιάβας (1999α: 29-30) μας αναφέρει πως ο Καβακόπουλος διακρίνει τα τραγούδια σε τέσσερα “ρεύματα” με κριτήριο την ποιότητα, το ρυθμό, το ύφος και το μουσικό χαρακτήρα. Είναι τα τραγούδια της Ανατολικής Θράκης, της Δυτικής Θράκης, τα λόγια προέλευσης και τα τραγούδια με εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική χροιά. Η μουσική αυτή ταξινόμηση έχει “σαφή γεωπολιτισμικό προσανατολισμό” (Λιάβας, 1999α 29). Σε κάθε περίπτωση και σε όλες τις μουσικές ομάδες όλη “η ιστορική πορεία της περιοχής, ως μνήμη και ως τραύμα, ως κίνητρο διαμαρτυρίας και ως επιτακτική ανάγκη μετάδοσης έχει αποτυπωθεί στο τραγουδιστικό της ρεπερτόριο.” (Τερζοπούλου, 1999: 129)

Παραδοσιακά η κοινωνική και οικονομική οργάνωση των περιοχών της Θράκης βασίζεται στις αγροκτηνοτροφικές ασχολίες της οικογένειας, κάθε μέλος της οποίας είχε και το δικό του ρόλο. Διακρίνονται από έναν συγκεκριμένο και σταθερό καταμερισμό εργασιών που αποτυπώνεται έντονα και στη μουσική “οργάνωση” τους. Και στη μουσική υπάρχει φυλετικός διαχωρισμός και ρόλοι που αντιστοιχούν σε κάθε φύλο, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην εργασία. Ο Σαρρής (2007: 99) επισημαίνει πως “το τραγούδι ήταν περισσότερο

μια υπόθεση των γυναικών, οι οποίες συνήθιζαν να συνοδεύουν το χορό τους τραγουδώντας, ενώ η οργανική μουσική ήταν μια καθαρά αντρική υπόθεση”.

Το φωνητικό τραγούδι αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα του θρακικού μουσικού γίγνεσθαι. Κυριαρχεί περισσότερο στις κοινότητες του βόρειου Έβρου ως μουσική έκφραση τόσο με κοινωνικό όσο και με τελετουργικό ρόλο (Σπανός, 2013: 15). Ο Σαρρής (2007: 101) μας πληροφορεί πως για τις γυναίκες, που ήταν και οι κύριες “διαχειρίστριές” του, “το τραγούδι στο σπίτι ήταν μια επιθυμητή ασχολία, που τις συντρόφευε στις δουλειές του νοικοκυριού, ενώ στο χοροστάσι προσέφερε τη μουσική συνοδεία για τον χορό.

Στα μουσικά δρώμενα του τόπου η οργανική μουσική, μια αυστηρά αντρική υπόθεση, απαντάται είτε σε περιπτώσεις μεμονωμένου οργανοπαιχτη είτε σε σχήμα ζυγιάς. Γκάιντα, καβάλ και φλογέρα, ζουρνάς, νταούλια, κλαρίνο, βιολί και ούτι είναι τα βασικότερα όργανα που θα συναντήσουμε στη μουσική διαδρομή της Θράκης. Τα όργανα αυτά άλλοτε συνυπάρχουν κι άλλοτε “ανταγωνίζονται” το ένα το άλλο, το ένα υπερισχύει ενώ το άλλο υποχωρεί.

Κυρίαρχο όργανο παραδοσιακά ήταν η γκάιντα, η οποία φαίνεται να συνοδεύει όλες τις κοινωνικές πολιτισμικές δραστηριότητες της τοπικής κοινωνίας, μέχρι τουλάχιστον την την εμφάνιση και ευρεία διάδοση του κλαρίνου. Εμφανίζεται σε όλα τα μουσικά δίκτυα της περιοχής και πάνω στο ρεπερτόριο του “γκαϊντατζή” ή “γκαϊντιέρη” δομείται το μουσικό ρεπερτόριο του τόπου. Αργότερα, βέβαια, όπως θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο υποκεφάλαιο, επικρατούν πλέον όργανα με ηχόχρωμα μαλακότερο, εύκαμπτο, ραφιναρισμένο όπως το κλαρίνο και το βιολί (Λιάβας, 1999β: 272), διαμορφώνοντας ένα νέο πολιτισμικό μουσικό περιβάλλον.

Έπειτα το καβάλ (ή καβάλι) και η φλογέρα, όργανα “ποιμενικού χαρακτήρα”, ακούγονται σχεδόν παντού, άλλοτε συνυπάρχουν με τη γκάιντα και άλλοτε την υποκαθιστούν σε δεδομένες μουσικές περιστάσεις. Σε κάθε περίπτωση στη μουσική συνείδηση του τόπου η γκάιντα θεωρείται “ανώτερη” των δύο οργάνων, μεσουρανάει και καθορίζει το μουσικό ιδίωμα του τόπου.

Νταχαρέδες και νταούλια, όργανα κρουστά, είναι πιθανόν να συνοδεύουν τόσο τη γκάιντα όσο το καβάλ και τη φλογέρα. Παρόλα αυτά η συνοδεία αυτή δεν παρατηρείται σε ευρεία κλίμακα, είτε γιατί η παρουσία κρουστού οργανοπαίχτη ήταν σπάνια είτε γιατί δίνεται “έμφαση στη μελωδία και ελάχιστα στη ρυθμική συνοδεία της” (Σπανός, 2013: 15).



Τα κρουστά αυτά όργανα τα συναντάμε να συνοδεύουν πολύ συχνά τη λύρα. Η θρακιώτικη λύρα που ακούγεται από τη βυζαντινή ακόμη Θράκη, χρειάζεται τη ρυθμική υποστήριξη κρουστού οργάνου. Οι τεχνικές παιξίματος με τη συνήχηση χορδών και την ιδιαίτερη χροιά του ήχου, καθώς και η σχετικά χαμηλή ένταση του οργάνου ιδιαίτερα σε ανοιχτούς χώρους, καθιστούν απαραίτητη την παρουσία ρυθμικού οργάνου. Τεχνικές παιξίματος της λύρας, ύφος και μουσικές φράσεις φαίνεται να περνούν στο βιολί, όργανο που κυριαρχεί αργότερα μαζί με το κλαρίνο.

Στο γεωγραφικό και μουσικοπολιτισμικό δίκτυο της κοιλάδας του Ερυθροποτάμου, περιοχή του Διδυμοτείχου, συναντάμε τη ζυγιά ζουρνάς - νταούλι ή δύο ζουρνάδες και ένα νταούλι, η οποία συνδέεται με το τοπικό μουσουλμανικό στοιχείο της περιοχής και με τους πιο ανατολίτικους ήχους του. Οι τσιγγάνικες, χριστιανικές ή μουσουλμανικές κοινότητες, γνωστές από τις παλαιότερες πηγές ως “Κατσιβελιοί”, χρησιμοποιούν τη συγκεκριμένη ζυγιά στην πλειονότητα των μουσικών περιστάσεων.

Τα όργανα αυτά, όπως παρουσιάστηκαν, δημιούργησαν ένα ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα στην περιοχή της Θράκης, το οποίο χαρακτηρίζει και αποτυπώνει όλη την ιστορική, μουσική, κοινωνική και πολιτισμική πορεία της περιοχής.

## **2.2. Η μουσική πορεία της γκάιντας στην οικονομική και κοινωνική πορεία της Θράκης**

Αν θεωρήσουμε ότι το κλαρίνο συνδέεται με τα αστικά κέντρα της Θράκης και το πέρασμα από το τοπικό στο υπερτοπικό ρεπερτόριο, τότε η γκάιντα προβάλλει ως το κατεξοχήν παραδοσιακό όργανο - φορέα του οργανικού ρεπερτορίου στην περιοχή βόρεια του Σουφλίου (Λιάβας, 1999β: 285). Τη βλέπουμε να μετασχηματίζεται στο πέρασμα των χρόνων και να επηρεάζεται από τις οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις που συντελούνται στην περιοχή.

Συχνά συνδέεται ή και αντιπαραβάλλεται με τη θέση που κατέχει μουσικά στη γειτονική Βουλγαρία. Ενώ, όμως, στη γειτονική χώρα παρατηρείται μια ανοδική πορεία και ανάδειξη του οργάνου της γκάιντας σε παραδοσιακό όργανο της χώρας, η φθίνουσα πορεία και η σταδιακή απαξίωση και εξαφάνιση της γκάιντας στην Ελλάδα είναι αποθαρρυντική.

Η απαρχή της στην περιοχή χάνεται μέσα στο χρόνο. Παραδοσιακά, όμως, η μουσική του βορείου Έβρου συνδέεται με το όργανο της γκάιντας, μέχρι και το 1945, οπότε με τη λήξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου σηματοδοτείται η αρχή μιας περιόδου δύσκολης για τη γκάιντα, η αρχή μιας περιόδου σιωπής. Ο Σαρρής (2007: 112) επισημαίνει πως “τα γεγονότα

που ξεκίνησαν από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και συνεχίστηκαν με τον Εμφύλιο και με τη μετανάστευση του '60 και του '70 προκάλεσαν μια τέτοια καταλυτική διασάλευση” και ανέτρεψαν το κοινωνικοοικονομικό καθεστώς της περιοχής καθώς και το μουσικό περιβάλλον της γκάιντας.

Στη δίνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και κυρίως του Εμφυλίου, “κάποιοι από τους παλαιούς γκαϊντατζήδες σκοτώθηκαν ενώ άλλοι αναγκάστηκαν να καταφύγουν σε χώρες του τότε Ανατολικού Μπλοκ, για να προστατευτούν από το μένος των μετέπειτα νικητών του Εμφυλίου” (Σαρρής, 2007: 113) ενώ συχνά γκαϊντατζήδες “επιστρατεύονταν” με τα όργανά τους από τα σώματα ανταρτών. Προκειμένου να αποφύγουν την επιστράτευση αυτή, είτε έκρυβαν τις γκάιντες, είτε τις κατέστρεφαν, είτε τις έκαιγαν οι ίδιοι. Σε κάθε περίπτωση οι κοινωνικές σχέσεις “ψυχράνθηκαν” και το χοροστάσι σώπασε.

Στις ήδη υπάρχουσες δυσχερείς κοινωνικές συνθήκες έρχεται να προστεθεί κι άλλη μια. Η ραγδαία διάδοση του κλαρίνου έρχεται να αντικαταστήσει το παραδοσιακό όργανο της γκάιντας. Με πικρία οι γκαϊντατζήδες βλέπουν το όργανό τους να υποχωρεί και να δίνει τη θέση του στο νέο όργανο. Αν και υπήρχε και προπολεμικά, με τη λήξη του εμφυλίου ο ήχος του κλαρίνου κυριαρχεί στο μουσικό σκηνικό. Άλλωστε τα τεχνικά του χαρακτηριστικά, η έκταση, οι δυναμικές, οι δυνατότητες του οργάνου του δίνουν ένα ισχυρό προβάδισμα έναντι της γκάιντας (Σαρρής, 2007: 115-118).

Η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση που ακολούθησαν και κορυφώθηκαν τις δεκαετίες του '60 και του '70, επέτειναν τη διαρροή πληθυσμού προς τις χώρες της Ευρώπης (από τον Έβρο φεύγουν κυρίως για τη Γερμανία) ή μεγάλα αστικά κέντρα. Η γκάιντα, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν ακολούθησε τη μαζική αυτή μετανάστευση. Έπαψε να ακούγεται στον τόπο καταγωγή της, καθώς τα νέα μέλη που θα μπορούσαν να αναλάβουν τη σκυτάλη φεύγουν και πίσω μένουν οι παλαιότεροι, μεγάλης ηλικίας πια και ελάχιστοι σε αριθμό γκαϊντατζήδες. Δεν ακούγεται, όμως, ούτε και στα νέα μέρη όπου εγκαθίστανται οι μετανάστες, παρά μόνο σε ορισμένες περιστάσεις και με ένα νοσταλγικό και συγκινησιακό περισσότερο χαρακτήρα.

Την ίδια περίοδο παρατηρείται και μια “αθρόα εισβολή ξένων πολιτιστικών στοιχείων στον Έβρο, συνέπεια της παγκοσμιοποίησης και της ραγδαίας αλλαγής των κοινωνικών και οικονομικών δομών σε παγκόσμιο επίπεδο” (Σαρρής 2007: 120-122). Οι μετανάστες “έρχονται σε επαφή με την γενέτειρά τους κατά τη διάρκεια της άδειάς τους” (Λουτζάκη, 1999: 232-233). Επηρεασμένοι από το ρεπερτόριο των άλλων Ελλήνων της διασποράς, μεταφέρουν άλλων περιοχών μουσικά γνωρίσματα και στοιχεία συμβάλλοντας στο μετασχηματισμό του χορευτικού ήθους στον Έβρο.

Παράλληλα, το ραδιόφωνο τη δεκαετία του '50 και αργότερα η τηλεόραση τη δεκαετία του '70 αργότερα, επηρέασαν με τη σειρά τους και άλλαξαν τα αισθητικά κριτήρια του κοινού. Ο οξύς και τραχύς ήχος της γκάιντας έγινε μια μακρινή ανάμνηση για το κοινό που έχει συνδέσει τη θρακική μουσική με τον εξευγενισμένο ήχο των νεότερων παραδοσιακών τραγουδιστών, κυρίως τους Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσιδίη. Από την άλλη είναι ένα όργανο στενά συνδεδεμένο με κοινωνίες παλαιότερες και εποχές δυσκολότερες. Η γκάιντα, όργανο “πρωτόγονο” και “επαρχιακό” δεν ταίριαζε πια με τον νέο τρόπο ζωής. Ο Σαρρής (2007: 120-121) επισημαίνει πως “νέα ακούσματα του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης, με τον πρωτόγνωρο ήχο, τις περίτεχνες ενορχηστρώσεις και τη λόγια γραφή πιθανόν να εντυπωσίαζαν τους Εβρίτες ακροατές και να λειτουργούσαν ως πρότυπα, κάνοντάς τους να απαξιώσουν τα τραγούδια και τους σκοπούς της κοινότητάς τους”.

Από την άλλη, η έντονη δράση των συλλόγων που ανθίζουν ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες επηρεάζουν με το δικό τους τρόπο την πορεία της γκάιντας. Στη διδασκαλία, σε εκδηλώσεις, σε φεστιβάλ φαίνεται να προτιμώνται δισκογραφικές ηχογραφήσεις στις οποίες κυριαρχεί το κλαρίνο, ενώ και στην περίπτωση της ζωντανής μουσικής συχνά, επίσης προτιμάται το κλαρίνο, είτε γιατί το άκουσμα είναι πια περισσότερο οικείο, είτε γιατί μπορεί να εξυπηρετήσει περισσότερες περιοχές. Ο Σαρρής (2007: 126) διαπιστώνει πως “οι εκδηλώσεις (μουσικοχορευτικές παραστάσεις, χοροεσπερίδες κλπ.) γίνονται με ορχήστρα και η γκάιντα παίζει για λίγη ώρα, για λόγους ποικιλίας αλλά και «υπόμνησης» του παλαιού αυτού οργάνου”. Η γκάιντα φαίνεται πάλι να χάνει τη θέση της και να κατέχει δευτερεύοντα ρόλο.

Το βασικό, ωστόσο, και συνάμα ιδιαίτερα ενθαρρυντικό χαρακτηριστικό αυτής της τελευταίας περιόδου, με κορύφωση την τελευταία δεκαετία, είναι η απότομη μεταστροφή του ενδιαφέροντος και η δυναμική επανεμφάνιση της γκάιντας. Η μουσική της Θράκης αρχίζει ξανά να ταυτίζεται με τον ήχο της γκάιντας. Το κλαρίνο συνεχίζει να ακούγεται, αλλά δεν κυριαρχεί. Σταδιακά αναλαμβάνει δευτερεύοντα ρόλο. Έχοντας διαγράψει τη δική του πορεία, δημιούργησε τη δική του παράδοση, άφησε το δικό του στίγμα και επανέρχεται στην αρχική του θέση στη θρακική οργανική μουσική, αυτή μετά τη γκάιντα.

Παράλληλα, οι έρευνες των ειδικών του εθνομουσικολογικού τομέα στρέφουν το ενδιαφέρον του μουσικού προβολέα από τον υπερτοπικό και πανθρακικό χαρακτήρα στα ιδιαίτερα γνωρίσματα της εκάστοτε τοπικής ιδιαίτερης κοινωνίας στα χωριά του Έβρου. Στην ποικιλομορφία και πολυχρωμία της Θράκης αναδεικνύεται και πάλι η ιδιαίτερη μουσική φυσιολογία της γκάιντας.

Συνοψίζοντας, η πορεία της γκάιντας μέχρι την περίοδο του Β' Παγκοσμίου πολέμου έχει μια σταθερά εξέχουσα παρουσία στο μουσικό προσκήνιο της θρακικής μουσικής. Από τότε και ως απόρροια ιστορικοκοινωνικών ανατροπών, ακολουθούν τα δύσκολα χρόνια του οργάνου, απαξιώνεται και σχεδόν αφανίζεται. Τις τελευταίες δεκαετίες και κυρίως την τελευταία δεκαετία η γκάιντα φαίνεται να επανακτά την αρχική ζωνή της παρουσία στο μουσικό γίγνεσθαι.

## Κεφάλαιο 3ο

### 3. Η προσωπογραφία του Γιάννη

Από το κεφάλαιο αυτό κι έπειτα η παρούσα εργασία αναφέρεται διεξοδικά στη ζωή του Γιάννη και τη σχέση του με τη γκάιντα όπως αυτή εξελίσσεται καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Η βιοϊστορία του αναπτύσσεται σε επιμέρους κεφάλαια που μελετούν, αρχικά με άξονα το χρόνο, τις πρώτες του εμπειρίες και προσπάθειες στο χωριό κι έπειτα, με θεματική ακολουθία, όλες εκείνες τις πτυχές της ζωής του στις οποίες αποτυπώνεται το πολυδιάστατο μουσικό του έργο. Η βιοματική αναφορά του Γιάννη συναντά τη εθνομουσικολογική ερευνητική αναφορά και με το σχολιασμό του γράφοντος αναδεικνύουν την ταυτοτική σχέση του με τη γκάιντα, σαν τις δύο όψεις ενός νομίσματος- η ζωή του Γιάννη και η ζωή της γκάιντας του.

Η ανάπτυξη των κεφαλαίων δομείται βάσει των δύο συνεντεύξεων που μου παραχώρησε ο Γιάννης τον Οκτώβριο του 2016 και τον Νοέμβριο του 2019. Αποσπάσματα από τις σχετικές συνεντεύξεις θα παρατίθενται σε εισαγωγικά χωρίς ανάλογη παραπομπή, αποτελούν λόγο του Γιάννη.

#### 3.1. Γιάννης Ντομπρίδης - σύντομο βιογραφικό

Ο Γιάννης γεννήθηκε το 1955 στη Λάδη Διδυμοτείχου, ένα χωριό του βορείου Έβρου. Εκεί τελείωσε το δημοτικό και έπειτα στο Σουφλί το εξατάξιο τότε γυμνάσιο. Το “δαιμόνιο” ενδιαφέρον για τη γκάιντα είχε ήδη αρχίσει και στην τελευταία τάξη του γυμνασίου κατασκεύασε την πρώτη του αυτοσχέδια γκάιντα. Τότε άρχισαν και οι πρώτοι πειραματισμοί στην κατασκευή και το παίξιμο της γκάιντας. Μετά το γυμνάσιο, υπηρέτησε την 28μηνη τότε στρατιωτική θητεία στην Κόρινθο και το Διδυμότειχο ('77- '79) κι έπειτα έφυγε στην Αθήνα για σπουδές. Αποφοίτησε από το ΤΕΙ Αθήνας το τμήμα Ραδιολογίας Ακτινολογίας το '85 και λίγο αργότερα ξεκίνησε να εργάζεται στο Ιπποκράτειο Νοσοκομείο Θεσσαλονίκης μέχρι και τη συνταξιοδότησή του το 2013.

Σε όλη την πορεία της επαγγελματικής και προσωπικής του ζωής, η γκάιντα αποτελεί ζωτικό κομμάτι. Έπαιζε και μάθαινε γκάιντα, άλλοτε μόνος του άλλοτε κοντά σε γνώστες του οργάνου, ενώ σιγά σιγά άρχισε να κατασκευάζει και τα δικά του όργανα, στην αρχή γκάιντες και αργότερα και θρακιώτικες λύρες.

Στην μουσική του αυτή διαδρομή συνάντησε και συνεργάστηκε με πολλές μουσικές προσωπικότητες, περισσότερο ή και λιγότερο ακουστές. Η συνεργασία του κυρίως με τη Δόμνα Σαμίου, τον Χρόνη Αηδονίδη και τον Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα τον καθιέρωσαν στην παραδοσιακή θρακική μουσική, ενώ καταλυτική υπήρξε η συνεργασία του με το Γιάννη Στρίκο, ο οποίος τον “μύησε” στη θρακιώτικη λύρα και στα Αναστενάρια. Στην τριαντάχρονη πορεία του στη μουσική παράδοση δεσπόζουν επιβλητικές συνεργασίες με περισσότερο παραδοσιακούς όπως τη Δόμνα Σαμίου, και λιγότερο όπως τον Διονύση Σαββόπουλο και το Μανώλη Φάμελλο, ακόμη και με μουσικούς του εξωτερικού όπως τον Ρος Ντέλι. Συνεργάστηκε με πολλούς συλλόγους στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ενώ σημαντικό σταθμό αποτελούν οι δισκογραφικές ηχογραφήσεις του Γιάννη, σπουδαία παρακαταθήκη για τους νεότερους του χώρου. Όλα αυτά τα χρόνια πολλοί νεότεροι, μουσικοί και μη, ήρθαν και μαθήτευσαν κοντά του.

Σήμερα, 66 χρονών, τον βρίσκουμε στο μικρό, συμπαθητικό εργαστήρι του στην οδό Δημητσάνας στην Κάτω Τούμπα. Περισσότερο κατασκευάζει γκάντες και λύρες και λιγότερο παίζει, γιατί όπως χαρακτηριστικά τονίζει “οι νέοι χρειάζονται χώρο και οι παλαιότεροι πρέπει να ξέρουμε πότε να κάνουμε στην άκρη. Είμαστε εδώ για να τους στηρίξουμε.”

Στο εργαστήρι αυτό, ανάμεσα σε γκάντες και λύρες, δημιουργήματα - παιδιά δικά του, θα τον ακούσουμε να μας μιλά για τη μεγάλη του αγάπη, τη μουσική, με “βασίλισσα” τη γκάντα του σε κάθε διαδρομή της ζωής του. Η ζωή του Γιάννη και η “ζωή” της γκάντας του. Ζωές απόλυτα συνυφασμένες, πλεγμένες και αλληλοδιαμορφούμενες.

## Κεφάλαιο 4ο

### 4. Η βιοϊστορία του Γιάννη

#### 4.1. Σταθμός πρώτος: Οι πρώτες εμπειρίες

Ο Γιάννης γεννήθηκε και πέρασε τα παιδικά του χρόνια σε ένα χωριό του βορείου Έβρου, με έντονη μουσικοχορευτική ζωή, όπως, άλλωστε συνέβαινε σε όλα σχεδόν τα χωριά της περιοχής. Τα μουσικά ακούσματα, οι εμπειρίες και προσλαμβάνουσές του ως παιδί είναι γεμάτες από τους ήχους του τοπικού οργάνου, τη γκάιντα. Αυτό ήταν το κυρίαρχο όργανο της περιοχής.

Ο Σαρής (2007: 368), σε μια εις βάθος “χαρτογράφηση” της γκάιντας, διαπιστώνει πως “ήταν ένα όργανο απόλυτα εναρμονισμένο με τον τρόπο ζωής των παλαιών αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών του Έβρου το οποίο αποτελούσε την “υλική διάσταση” του ήχου τους”. Ο Λυκέσας (1993: 218) επίσης, αναφέρει πως “είχε τον πρωταρχικό ρόλο σχεδόν σε κάθε μουσικοχορευτική περίπτωση αυτών των κοινωνιών”. Αντίστοιχα στη λαϊκή της διάσταση θα ακούσουμε και το Γιάννη να μας αναφέρει ήδη από την αρχή της συζήτησης- συνέντευξης πως

(Η γκάιντα) ήταν κυρίαρχη και ακουγόταν παντού, σε όλα τα χωριά της περιοχής μας...

Και ήταν αυτή και μόνη της έβγαζε τα πανηγύρια και ώρες πολλές. Χόρευαν εκατό, γκάιντα μία, αυτή τα κράταγε τα πανηγύρια.

Η μουσικοχορευτική ζωή του χωριού του, “στενά διαπλεγμένη με το σύνολο της κοινωνικής ζωής, αφού συνόδευε όλες τις εκδηλώσεις του ιδιωτικού και δημόσιου βίου” (Τερζοπούλου, 1999: 122) ήταν ιδιαίτερα έντονη, με μουσικά δρώμενα σταθερά στον ετήσιο κύκλο. Οι βιωματικές αναφορές του Γιάννη σε τέτοιες ευκαιρίες είναι πολλές. Ευχάριστα γεγονότα των ανθρώπων της κοινότητας, γάμοι και βαφτίσεις, νυχτέρια των γυναικών, πανηγύρια του χωριού ή και σε διπλανά χωριά καθώς επίσης και τοπικά έθιμα (δωδεκαήμερου, απόκριες, πάλη κ.ά.) είναι μερικές από τις μουσικές ευκαιρίες στις οποίες αναφέρεται. Ήταν μια ανάπαυλα από την κοπιαστική χειρωνακτική και βαριά δουλειά της εβδομάδας, όπως θα δούμε απλά να ερμηνεύει ο Γιάννης.

Για μουσικές είχαμε πολλές ευκαιρίες. Χορό να δεις και τραγούδι. Δούλευαν πολύ οι άνθρωποι στο χωριό, άνδρες και γυναίκες. Είτε στα χωράφια, είτε στα ζώα, μ’ αυτά ασχολούνταν, η δουλειά ήταν σκληρή και κουραστική. Έ, ήταν και μια ευκαιρία να

χαρούν κι αυτοί. Πρώτα ήταν τα θρησκευτικά πανηγύρια, τότε και τις δουλειές τους τις είχαν πανω σε θρησκευτικές γιορτές, ξέρες. Και μετά είχαμε απόκριες, την πάλη που ήταν χορός της περιοχής. Κι άλλα, γάμοι, βαφτίσια.

Ιδιαίτερα όμως, ο Γιάννης μιλάει για τις Κυριακές, για εκείνα τα απογεύματα και βράδια που στήνονταν πάνδημοι χοροί στις πλατείες. Τα γλέντια είχαν καθιερωθεί αυθόρμητα από τους ανθρώπους του χωριού και είχαν γίνει αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των ανθρώπων του χωριού. Αυτή ήταν η έξοδος και διασκέδαση των ανθρώπων. Εκεί αντάμωναν κι εκεί συχνά γινόταν οι γνωριμίες των νέων και τα προξενιά. Ο Σαρρής (2007: 106) μας πληροφορεί πως “ο δημόσιος χορός ήταν μια καλή ευκαιρία για την προβολή των νεαρών γυναικών μέσα από τον χορό και το τραγούδι. Οι άντρες είχαν μια εξίσου σημαντική ευκαιρία να συναντήσουν τις κοπέλες”.

Απόγευμα, βραδάκι κάθε Κυριακή γινόταν στην πλατεία του χωριού, χορός, πανηγυράκι, όπως και στα περισσότερα ντόπια χωριά.. Εκεί μαζεύονταν όλο το χωριό, μικροί μεγάλοι, όλοι. Εκεί να δεις γκάντα. Μόνη της έβγαζε τα πανηγύρια. Αυτή ήταν τότε η διασκέδαση των ανθρώπων.

Η αναφορά του στην τοπική μουσική παράδοση, όπου το τραγούδι είναι υπόθεση των γυναικών, είναι χαρακτηριστική, αναδεικνύοντας πως οι “μουσικοί ρόλοι”, όπως η εθνομουσικολογική έρευνα ονομάζει, είναι διακριτοί, ξεκάθαροι και έχουν καθιερωθεί στη συλλογική συνείδηση. Ο Σαρρής (2007: 103-104) μας πληροφορεί σχετικά για το τοπικό μουσικό γίγνεσθαι πως “τα αγόρια πέρναγαν με την γκάντα την ώρα τους στα βοσκοτόπια, τη στιγμή που τα κορίτσια μάθαιναν να τραγουδούν στο πλαίσιο της αγωγής τους μέσα στο σπίτι”. “Οι μουσικοί κόσμοι των ανδρών και των γυναικών, που κατ’ ουσίαν ήταν “οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος” (Sarris- Tzevelekos, 2008), ενώνονταν στα γλέντια, τα οποία συνήθως λάμβαναν χώρα στις πλατείες των χωριών.

Ο Γιάννης, με τις βιωματικές του αναφορές, προσθέτει τις δικές του ψηφίδες, όμοιες με αυτές της επιστημονικής έρευνας. Οι γυναίκες, παραδοσιακά, φαίνεται να ξεκινούν τον κυριακάτικο χορό. Κυρίαρχο ρόλο είχε το τραγούδι των κοριτσιών και ο αρχικός πυρήνας των κοριτσιών που χόρευαν εμπλουτιζόταν σταδιακά και με ενηλίκους, γυναίκες και άντρες.

Μαζεύονταν 6-7 γυναίκες στην αρχή, μετά μπορεί κι άλλες. Αυτές πíanαν το τραγούδι και το χορό μπορεί. Ή μαζί ή έλεγαν οι μπροστά, μετά λέγαν οι πίσω. Και κάπως έτσι ξεκινούσε. Πρώτα οι γυναίκες. Ε, καμιά φορά και άντρες, αλλά όχι πολύ, οι γυναίκες πρώτα.

“Το οργανικό κομμάτι της μουσικής αποτελούσε μέρος του κόσμου των αντρών”, τονίζει ιδιαίτερα ο Σαρρής (2007: 99), οι οποίοι αναλάμβαναν τη μουσική και όλο το γλέντι



μετά τα πρώτα τραγούδια των γυναικών. Εκεί έμπαιναν και οι γκαίντες τις οποίες έπαιζαν, βέβαια, μόνο άνδρες. Αποτυπώνοντας το μουσικό αυτό σκηνικό μας πληροφορεί πως το τραγούδι σταματούσε και τον κύριο ρόλο τον είχε πλέον η γκαίντα, η οποία οδηγούσε τους χορευτές. Αυτό, φυσικά, δεν σημαίνει ότι δεν μπορούσαν να τραγουδήσουν μαζί με την γκαίντα, αν αυτή έπαιζε κάποιο τραγούδι, ενώ συνήθιζαν και εναλλαγές, ανάμεσα σε τραγουδιστικές και οργανικές φράσεις. Ο Γιάννης θυμάται από πολύ μικρός να παρακολουθεί όλα αυτά τα γκαϊντικά δρώμενα με ιδιαίτερα έντονο ενδιαφέρον.

Από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου, 6-7 χρονών να κατεβαίνω στην πλατεία, εκείνο που θαύμαζα ήταν ο γκαϊντατζής. Ξεχώριζε εκείνος. Εκείνος μου προκαλούσε εντύπωση. Εμείς μια ομαδούλα πηγαίναμε από πίσω. Οι περισσότεροι πήγαιναν για καλαμπούρι, ξέρεις, ν' ακούσουν το μπουρί πως κάνει, έτσι περίεργα να βγάζει τη φωνή. Εγώ θυμάμαι, όμως, κοίταζα πώς έκανε, πώς έπαιζε αυτό, πώς στεκόταν, πώς άφηνε τη γκαίντα και δεν ξεφούσκωνε... Όλο αυτό το θαύμαζα ή το ζήλευα με την καλή έννοια.

Έτσι φαίνεται, λοιπόν, πως αντίθετα με τα άλλα παιδιά που το αντιμετώπιζαν σαν αστείο, ο Γιάννης έδειξε την κλίση του και το μεράκι του για τη γκαίντα από πολύ μικρός. Ήταν κάτι που και ο ίδιος δεν μπορεί καλά να εξηγήσει, αλλά λέει χαρακτηριστικά πως “βγήκε από μέσα μου”. Κι επειδή το ενδιαφέρον του και η περιέργειά του ήταν μεγάλη, παρά το μικρό της ηλικίας του, μόλις 11 χρονών έδωσε τα “κάλαντα” για να αγοράσει την πρώτη του φλογερίτσα, σαν μια πρώτη προσέγγιση και κοντινότερη στη γκαίντα. Έπειτα θα επιχειρήσει να φτιάξει και την πρώτη του γκαίντα.

Γύρω στα έντεκα θα ‘μουν, πήρα μια φλογερίτσα. Είχαμε γυρίσει στο Λάζαρο κι όταν μοιραστήκαμε τα αυγά και τα κέρματα, με μιάμιση δραχμή πήγα τότε και πήρα μια φλογέρα. Ήταν κάτι τενεκεδένιες κόκκινες, είχαν ένα αγγελάκι ζωγραφισμένο επάνω, οι οποίες ήταν και δεν ήταν σωστές, δεν καταλάβαινα και πολλά. Κι εκεί άρχισα να σπάζω τα δάχτυλα μου, να φυσάω, να δοκιμάζω τις νότες.

Θυμάται και αφηγείται με λεπτομέρειες το πρώτο του σπουδαίο αυτό απόκτημα, όπως επίσης και το πρώτο του εγχείρημα για την κατασκευή οργάνου. Διηγείται με γλαφυρότητα τα παιδικά του καμώματα και γελάει σε ορισμένα σημεία με τις παιδιάστικες σκέψεις του και δοκιμές. Το σίγουρο είναι, πως από πολύ νωρίς είχε αυτό το “μικρόβιο” του οργανοπαίχτη όσο και του οργανοποιού, που αργότερα θα το αξιοποιήσει, θα το αναδείξει και θα αναδειχθεί. Σε λίγο ήρθε και η πρώτη προσπάθεια “ν’ αγκαλιάσει ένα τουλούμ”. Αξίζει να τον ακούσουμε να μας τα αφηγείται ο ίδιος.

Μετά σκέφτηκα... (γελάει) αν αυτή τη φλογέρα τη δέσω σε μια σακούλα πλαστικά και βάλω ένα μασούρ να φυσάω, δε θα γένει γκάιντα; Πού να βρεις τότε τέτοια σακούλα. Σα σκέψη ήταν καλή, στην πράξη ήταν δύσκολη. Τώρα μιλάμε το '65- '66. Όταν πήγα στο γυμνάσιο, το '67, για Χριστούγεννα που θα πήγαινα στο χωριό, μου παρήγγειλαν η μάνα μου κι οι θειές μου να τις πάω κανταΐφια. Και στο ζαχαροπλαστείο μου τα 'βαλαν σε σακούλες. Αυτές ήταν όπως τις ήθελα, μεγάλες, ωραίες, δυνατές. Στο χωριό, παίρνω τη φλογέρα, παίρνω και τη σακούλα, τη δένω από πίσω όπως φανταζόμουν, τη φλογερίτσα στη μια άκρη, το μασούρ στην άλλη και φυσούσα και έπαιζα και κοίταζα και τον ίσκιο μου, φαίνονταν σαν γκάιντα αυτό το πράμα. Αυτή ήταν η πρώτη προσπάθεια να φτιάξω γκάιντα, ν' αγκαλιάσω ένα τουλούμ.

Αυτό ήταν το πρώτο ξεκίνημα του Γιάννη ως οργανοποιός και ως οργανοπαίχτης. Φτιάχνει το δικό του όργανο και μ' αυτό προσπαθεί να παίξει όλους αυτούς τους ήχους που έχει μέχρι τώρα ως άκουσμα μόνο. Τα χρόνια πέρασαν. Ο Γιάννης δεν έπαψε ποτέ να ασχολείται με τη γκάιντα, αν και όπως αναφέρει “έμενε στην άκρη από άλλες ασχολίες” αλλά πάντα ήταν στο μυαλό του.

Σε ηλικία 13 χρονών, ήρθε αντιμέτωπος με μια σημαντική αλλαγή στη ζωή του, η οποία θα αποδειχθεί αργότερα καθοριστική για την “γκαϊντική” του πορεία. Οι γονείς του, πρώτα ο πατέρας κι έπειτα η μητέρα, ακολουθούν το δρόμο της ξενιτιάς προς τη Γερμανία, όπως άλλωστε και οι περισσότεροι κάτοικοι των χωριών της περιοχής. Η εθνομουσικολογική έρευνα όπως και η αναφορά μας στο πρώτο μέρος της εργασίας μας, καθαρά το φαινόμενο της μαζικής μετανάστευσης με οικονομικά κίνητρα, η οποία θα φέρει ανατρεπτικές αλλαγές στις τοπικές κοινωνίες. Ο Γιάννης ζει τη δική του μικρή “μετανάστευση”, καθώς φεύγει από το χωριό του, τη Λάδη, για το χωριό της μητέρας του, το Μαυροκκλήσι, ένα χωριό όπως το χαρακτηρίζει “προσφυγικό και πολυπολιτισμικό”. Εκεί θα ζήσει κοντά στον παππού και τους θείους μέχρι να φύγει για σπουδές.

Στις διηγήσεις και περιγραφές του Γιάννη αποκαλύπτονται και ξεδιπλώνονται σημαντικές ιστορικές, κοινωνικοοικονομικές και μουσικές πτυχές της εποχής. Από τις δυσκολίες του χωριού και την ανάγκη μετανάστευσης των γονέων για δουλειά και των παιδιών σε μεγαλύτερες πόλεις “για να μάθουν γράμματα”, την αξία που αυτό είχε για την κοινωνική τους πορεία, μέχρι τη δυσκολία να βρουν και να ασχοληθούν με τα ενδιαφέροντά τους, τα εμπόδια είναι πολλά και εμφανή. Οι κοινωνικές αντιλήψεις θα είναι οι πρώτες που θα δυσκολέψουν το Γιάννη στην ενασχόλησή με τη γκάιντα.

## 4.2. Σταθμός δεύτερος: οι πρώτες δυσκολίες

Την περίοδο αυτή ο Γιάννης την συνδέει με την “απαξίωση και έναν αρνητισμό” των ανθρώπων της περιοχής προς το παραδοσιακό όργανο της γκάιντας. Όταν αρχίζει πάλι να ενδιαφέρεται έντονα, στις τελευταίες τάξεις του γυμνασίου, να ρωτά και να ψάχνει διαπιστώνει πως η τοπική κοινωνική αντίληψη έχει διαφοροποιηθεί. Η γκάιντα, το κατεξοχήν όργανο της περιοχής, “παρεξηγημένη” πια, μας αναφέρει ο Γιάννης “αρχίζει να χάνεται”. Ο Σαρρής (2009: 325) μας επιβεβαιώνει πως “μέχρι τα χρόνια του ‘50 περίπου η γκάιντα ακουγόταν παντού και ότι ήταν το μόνο όργανο, ενώ στα τέλη του ‘90 είχαν απομείνει και στους τρεις νομούς της Θράκης μόλις τριάντα περίπου γκαϊντατζήδες”.

Επιγραμματικά και ουσιαστικά ο Σαρρής (2009: 326) μας επισημαίνει πως “η κατάσταση άλλαξε δραματικά και με ταχύτατους ρυθμούς μετά το Β’ Παγκόσμιο πόλεμο”. Ο Εμφύλιος, η τεράστια εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση και η είσοδος του κλαρίνου έφεραν τη συρρίκνωση της γκάιντας. Ο Γιάννης δίνει τις δικές του ερμηνείες και εξηγήσεις για το θλιβερό αυτό γεγονός, οι οποίες συνάδουν απόλυτα με τις παραπάνω επιστημονικές διατυπώσεις. Αρχικά αναφέρεται στα “πανελλαδικά” γεγονότα που έφεραν ανατροπές στον κοινωνικό και πολιτισμικό ιστό της χώρας, κι έπειτα στις τοπικές αντιλήψεις της περιοχής για την γκάιντα και τους γκαϊντατζήδες που ενέτειναν ακόμη περισσότερο τις δυσκολίες.

Μια πρώτη και πλέον καθοριστική παράμετρος για την περίοδο παρακμής της γκάιντας, σύμφωνα με το Γιάννη, είναι η μετανάστευση. Η Τερζοπούλου (1999: 136) αναφέρει χαρακτηριστικά πως “κατά γενική ομολογία, ορόσημο για τη βαθιά κοινωνική και πολιτισμική αλλαγή θεωρείται ο Εμφύλιος, οι αναγκαστικές μετακινήσεις χωριών και η επακόλουθη εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση. Ο Σαρρής (2009: 326-327) μας παρέχει μια “ολογραφική απεικόνιση” της εποχής. Ο Εμφύλιος στάθηκε “ένα συμβολικό ορόσημο, το οποίο σήμανε την αρχή του τέλους για τις κοινωνίες αυτές, ενώ η αποσάθρωσή τους κορυφώθηκε τις δεκαετίες του 60 και του 70, εξαιτίας της τεράστιας εσωτερικής και εξωτερικής μετανάστευσης, οι οποίες επέφεραν την ερήμωση της περιοχής από νεανικό πληθυσμό”.

Ο ανδρικός και γυναικείος πληθυσμός που κρατάει ζωντανή τη μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου, αναγκάζεται λόγω οικονομικών δυσκολιών, να εγκαταλείψει τις εστίες του. Οι νεότεροι δεν μένουν να συνεχίσουν την παράδοση και οι παλαιότεροι που μένουν δεν μπορούν να συνεχίσουν την παράδοση. Οι εξελίξεις αυτές που αναφέρονται σε

όλο τον ελλαδικό χώρο δε θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστη την περιοχή της Θράκης. το μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα που ακολούθησε οδήγησαν στη διασάλευση των κοινωνικών δομών στα χωριά του Έβρου. Στα μουσικά πράγματα, η γκάιντα υποχώρησε με ταχύτατους ρυθμούς (Σαρρή, 2007: 112). Οι διηγήσεις του Γιάννη επιβεβαιώνουν απόλυτα τις αναφορές αυτές.

Όταν τελείωνα το γυμνάσιο άρχισα να ρωτώ από δω κι απο κει. Αλλά να σκεφτείς ότι τότε ήταν και η μετανάστευση. Ήταν και ο εμφύλιος πριν. Πολλοί είχαν φύγει. Και ποιοι έφυγαν; Να αυτοί που θα τραγουδούσαν και θα χόρευαν και θα παίζαν. Έμειναν στα χωριά κάτι παππούδες και γιαγιάδες και μεγάλωναν εμάς που είχαν φύγει οι δικοί μας. Από πού να δεις κι από πού να μάθεις.

Παράλληλα, η ευρεία διάδοση και επικράτηση του κλαρίνου οδήγησε στην υποχώρηση της γκάιντας. “Ο εκλεπτυσμένος ήχος του καθώς και ο πλούσιος ήχος των οργάνων της «παρέας» σε σχέση με το αδρό ηχόχρωμα της γκάιντας, η αποσάθρωση των κοινωνιών στις οποίες ανήκε η γκάιντα καθώς και η κυριαρχία του κλαρίνου στη δισκογραφία των 78 στροφών” είναι σύμφωνα με το Σαρρή (2007: 116) οι βασικότεροι λόγοι επικράτησής του. Ο Αυδίκος (2002: 65-66) σημειώνει πως οι “παρέες” αυτές του κλαρίνου κυριαρχούν στον δημόσιο χώρο, περιορίζοντας την γκάιντα στα καφενεία και στις ανεπίσημες περιστάσεις. Στον γάμο τα προτιμούσαν εκείνοι που δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να “κλείσουν” κάποια παρέα. Ανάλογα ο Γιάννης μας πληροφορεί πως

Γύρω στο ‘70 θυμάμαι, αυτός που αποφάσιζε να φέρει ορχήστρα με όργανα, δεν είχε γκάιντα, απλά. Εκείνος που δεν είχε να πληρώσει ορχήστρα τα έκανε όλα με τη γκάιντα. Τα ‘βγαζε όλα. Αλλά ήταν γι αυτούς που δεν είχαν να πληρώσουν.

Ο Γιάννης, έπειτα, αναφέρεται σε ένα ακόμη πολιτισμικό και συνάμα πολιτικό και κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο ευθύνεται καθοριστικά για την περιθωριοποίηση της γκάιντας και δεν είναι άλλο από τα νέα δυτικά ακούσματα που φτάνουν στην περιοχή. Ο Γιάννης αναφέρεται στη διάδοση του ραδιοφώνου με τα “άλλα ακούσματα”, όπως τα χαρακτηρίζει, και της δισκογραφίας ως παρουσίες καταλυτικές για την αποχώρηση και απουσία της γκάιντας από το μουσικό σκηνικό τα επόμενα χρόνια. Ο Σαρρή (2007: 120-121) σημειώνει πως “τα νέα ακούσματα του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης, με τον πρωτόγνωρο ήχο, τις περίτεχνες ενορχηστρώσεις και τη λόγια γραφή πιθανόν να εντυπωσίαζαν τους Εβρίτες ακροατές και να λειτουργούσαν ως πρότυπα, κάνοντάς τους να απαξιώσουν τα τραγούδια και τους σκοπούς της κοινότητάς τους.

Αυτό που ο Γιάννης επισημαίνει ως “απότομη μεταστροφή του κόσμου προς τη δυτική μουσική”, η Λουτζάκη (1999: 214) στην εθνομουσικολογική της έρευνα θα

χαρακτηρίσει ως “δίνη απαλλαγής από τον παραδοσιακό πολιτισμό”. Ο Σαρρής (2007: 121), αναφέρει πως “με τη ραγδαία εισροή ξένων πολιτισμικών στοιχείων από κάθε κατεύθυνση, μπορούμε να πούμε ότι στα παιδιά εκείνων των χρόνων επικρατούσε ένα είδος “πολιτισμικής σύγχυσης”. Η γκάιντα απαξιώθηκε ως μέρος του παλαιού κόσμου και συρρικνώθηκε δραστικά.

Η πιθανή εξήγηση που δίνει ο Γιάννης για τη “μεταστροφή” αυτή είναι κοντά σε άλλα και η αντίδραση των ανθρώπων στο καθεστώς της Χούντας, καθώς τα προηγούμενα χρόνια προέβαλλε έντονα τη δημοτική μουσική. Η σύνδεση της δημοτικής μουσικής με τα δύσκολα χρόνια της Χούντας είναι προφανής και δικαιολογημένη για το Γιάννη, όπως και η προσπάθεια απαλλαγής απ’ οτιδήποτε σχετίζεται μ’ αυτήν. Η γκάιντα, μέρος της δημοτικής μουσικής, παραμερίζεται ως μέρος ενός κόσμου από τον οποίο οι περισσότεροι θέλουν να ξεφύγουν.

Ξέρεις. Την περίοδο αυτή είχε γίνει μια απότομη μεταστροφή του κόσμου, της νεολαίας σε οτιδήποτε δυτικό. Ξένα τραγούδια κι από ελληνική μουσική, μπουζούκια με ό,τι σήμαινε αυτό. Ίσως ήταν μια αντίδραση του κόσμου στη Χούντα που έβαζε δημοτικά τραγούδια και μάλιστα από ένα μέρος της Ελλάδος, την Πελοπόννησο ή τη Στερεά Ελλάδα... Άσε που όταν τ’ ακούγαμε λέγαμε, ωχ, κι άλλο πραξικόπημα έγινε.

Στο σημείο αυτό ο Γιάννης μιλά και για “μια υφέρπουσα προπαγάνδα” πως η γκάιντα ήταν βουλγαρικό όργανο. Μια τέτοια αντίληψη φαίνεται να ενισχύεται ακόμη περισσότερο από το γεγονός πως η γκάιντα καθιερώθηκε στη γειτονική Βουλγαρία ως παραδοσιακό όργανό της. Μπήκε η διδασκαλία της στη σχολική εκπαίδευση και τράβηξε το δικό της δρόμο. Υιοθετήθηκε από το βουλγαρικό κράτος ως μέσο άμβλυνσης ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις και στην άνοδο του μορφωτικού επιπέδου του λαού. Η γκάιντα χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο της χρήσης της λαϊκής τέχνης ως προπαγανδιστικού εργαλείου από το Κράτος. Σκοπός ήταν να δημιουργηθεί μια “υβριδική τέχνη”, συνδυάζοντας λαϊκά και λόγια στοιχεία ώστε ο κόσμος να μπορέσει στη συνέχεια να προσεγγίσει την έντεχνη δυτική μουσική. Ο Rice (1994: 183) μας πληροφορεί πως ήταν “το πρώτο βήμα προς την τέχνη”, ώστε “ο κόσμος να μπορέσει στη συνέχεια να προσεγγίσει την έντεχνη δυτική μουσική”. Η βιωματική αναφορά του Γιάννη συναντά κι εδώ τη σχετική επιστημονική αναφορά.

Τη δεκαετία του ‘60 υπήρχαν πολλές (γκάιντες). Με τη μετανάστευση και τα άλλα όλα, σώπασαν. Αραιά και που έβρισκες κανέναν να παίζει. Υπήρχε και μια υφέρπουσα προπαγάνδα ότι αυτό ήταν βουλγαρικό όργανο. Αυτοί το έβαλαν και στα σχολεία. Το άλλαξαν κιόλας και το μάθαιναν τα παιδιά. Τους νέους μπορεί να τους επηρέασε.

Κοντά στα πανελλήνιας εμβέλειας αυτά φαινόμενα με τις αλλαγές που επέφεραν στον κοινωνικό ιστό και τον πολιτισμικό χαρακτήρα της χώρας, ο Γιάννης αφιερώνει αρκετή ώρα για να μας μιλήσει για τις τοπικές αντιλήψεις σχετικά με τη γκάιντα. Το σίγουρο είναι πως την περίοδο αυτή η γκάιντα είναι φοβερά παρεξηγημένη στην περιοχή της Θράκης. Το μέχρι πρότινος κυρίαρχο όργανο της περιοχής, χάνει τη θέση του στον τόπο καταγωγής του.

Ένας ακόμη λόγος, σύμφωνα με το Γιάννη, είναι ότι οι οργανοπαίχτες της γκάιντας δεν είχαν πολύ καλό όνομα στην τοπική κοινωνία. Αφιερώνει αρκετή ώρα για να μας περιγράψει την κοινωνική ταυτότητα ενός γκαϊντατζή. Και ενώ ο γκαϊντατζής αποτελούσε “αναπόσπαστο τμήμα του γενικότερου πολιτισμικού περιβάλλοντος του χωριού” (Σαρρής, 2007: 122) το κοινωνικό του κύρος του δεν είναι υψηλό. Έτσι προσπαθεί να μας δικαιολογήσει και την αντίδραση του παππού, όταν του είπε ότι θέλει να μάθει γκάιντα: “σαν αυτόν θελς να γινς;”. Μια απάντηση- ερώτηση που περικλείει όλη την εντόπια κοινωνική αντίληψη για τη γκάιντα.

Άκου, τώρα, να δεις. ο γκαϊντατζής ήταν μες στην κοινωνία του χωριού, ήταν χρειαζούμενος, πώς το λένε, αλλά όχι με κανένα μεγάλο κύρος. Υπήρχε ένας αρνητισμός να μάθει γκάιντα ένα παιδί που μαθαίνει γράμματα. Ο παππούς δεν ήθελε καθόλου. Ε, δεν είχε και πολύ άδικο. Ξέρεις, λίγο αστείο, αλλά όλοι οι γκαϊντατζήδες κάπως ήτανε. Μάζευε ο άλλος κανένα γρόσι, αμέσως το ξόδευε, τα ‘πινε όλα. Όταν ο παππούς το άκουσε ότι θέλω γκάιντα, σαν εκείνον θελς να γινς, μου πε και γω τι να πω. Σώπασα. Γιατί εγώ τη γκάιντα την ήθελα.

Ο Γιάννης παραθέτει εδώ και μια άλλη κοινωνική παράμετρο που αντιπαραβάλλει το επάγγελμα του γεωργού και του βοσκού. Μας δίνει μια κοινωνική αντίληψη για την υπόληψη που έχει η κοινότητα για τα δύο κύρια επαγγέλματα της εποχής. Ο γεωργός είχε πιο “μόνιμη δουλειά”, ήταν απασχολημένος κατά τη διάρκεια του έτους με τα κτήματα και τις γιορτές και αργίες μπορούσαν, αναφέρει ο Γιάννης, “να ντυθούν καλά, να κατέβουν και στο καφενείο”. Είχαν “άλλο κύρος”, σύμφωνα με το Γιάννη, στις κοινωνίες τις “δικές μας”. Επιπλέον, δεν ήταν εύκολη η πρόσβασή τους σε δέρματα, υλικό κατεξοχήν απαραίτητο για την κατασκευή της γκάιντας.

Από την άλλη οι βοσκοί έχουν το χρόνο δίπλα στα κοπάδια που έβοσκαν να απασχολούνται παίζοντας τα ποιμενικά όργανα και στην περιοχή ιδιαίτερα την γκάιντα. Η πρώτη ύλη για την κατασκευή της ήταν στα χέρια τους. Αλλά και πάλι φαίνεται πως γκάιντα έπαιζαν οι λιγότερο πλούσιοι βοσκοί για επιπλέον εισόδημα. Το προφίλ κάποιου επίδοξου γκαϊντατζή είναι πολλές φορές πολύ συγκεκριμένο. Ο Σαρρής (2007: 135-136) το σκιαγραφεί ολόκθαρα. Πρόκειται συνήθως για νεαρό άνδρα, κυρίως όταν βρίσκεται ακόμα

στην εφηβική του ηλικία, ασχολείται με την αγροκτηνοτροφική οικονομία της διευρυμένης οικογένειάς του και μάλιστα πολλές φορές είναι τσοπάνης. Ανάλογα μας το παρουσιάζει και ο Γιάννης.

(Οι γκαϊντατζήδες) ήταν όλοι βοσκοί, όχι γεωργοί. Αυτοί (οι γεωργοί) δεν είχαν χρόνο, ξάδεια που λέμε. Είχαν τα χωράφια να κοιτάζουν και πού να βρουν και δέρματα. Οι άλλοι (οι βοσκοί) κάθονταν με τα ζώα κατα κει και μπορούσαν και να παίξουν. Αυτοί που μάθαιναν (γκάιντα) ήταν και πιο κάτω ακόμα, δεν ήταν από τους πλούσιους. Έπαιζαν γιατί ήθελαν, τους άρεσε και γιατί θα ‘χαν και ένα δώρισμα, θα μάζευαν κάτι...

Αξιοσημείωτη είναι η ιδιαίτερη αναφορά του Γιάννη στους γύφτους της περιοχής. Αν και στο χωριά του δεν είχαν Ρομά, αυτοί συχνά, από τα χωριά Ερυθροπόταμου, περιόδευαν στα γύρω χωριά. Διαπιστώνει πως και οι γύφτοι δεν την ήθελαν την γκάιντα. Για τους δικούς τους, βέβαια, λόγους. Προτιμούσαν περισσότερο το ζουρνά και το καβάλι. Και αποδίδει την “απαξίωσή” τους αυτή στο γεγονός πως οι ήχοι που προτιμούν, ανατολίτικοι, δεν μπορούν να αποδοθούν τεχνικά και μελωδικά από τη γκάιντα. Ο Σαρρής (2007: 134) σχετικά αναφέρει πως “η χρήση της γκάιντας από τους Ρομά είναι υπόθεση των τελευταίων χρόνων”. Έχουν επιφανειακή και κυρίως “επαγγελματική” σχέση με το όργανο. “Ούτε και οι γύφτοι, να σκεφτείς, δεν ήθελαν την γκάιντα. Από άλλο λόγο αυτοί, βέβαια. Δεν την ήθελαν, γιατί δεν μπορεί να κάνει πολλά, να κάνει αμανέδες και μακάμια, δεν μπορεί να απλώσει μελωδία.”

Πολύ συχνά ο Γιάννης αναφέρεται στη δυσκολία του να βρει όργανο για να μάθει να παίζει. Αυτό αναφέρει και ως ένα τελευταίο λόγο παρακμής της γκάιντας. Δεν έβρισκε όργανο, ούτε καινούριο ούτε όμως και παλιό. Δεν έβρισκε κάποιον να φτιάχνει όργανα για να αγοράσει ένα δικό του. Δε φτιάχνονται, λοιπόν, καινούργια όργανα. Ο Σαρρής (2009: 327) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι “οι περισσότεροι από τους γκαϊντατζήδες χρησιμοποιούσαν όργανα κατασκευασμένα πριν από τον Β’ Παγκόσμιο πόλεμο και πως η παράδοση των θρυλικών προπολεμικών κατασκευαστών, οι οποίοι χειρίζονταν τον τόρνο με επιδεξιότητα, δε συνεχίστηκε μετά τον πόλεμο με ελάχιστες εξαιρέσεις”.

Ανάλογα μας τα διηγείται και ο Γιάννης. Ό,τι κυκλοφορεί, λοιπόν, είναι παλαιότερο και για να το αγοράσει χρειάζεται γενναία οικονομική αμοιβή. Μας δίνει το μέγεθος με όρους της εποχής. “Ό,τι υπήρχε ήταν από πριν το ‘40, προπολεμικά. Καινούρια σπάνια θα ‘βλεπες. Και ήταν πολύ ακριβές. 300 δραχμές περίπου έπρεπε να δώσεις. Να σκεφτείς 300 δραχμές ίσα με μια αγελάδα. Περιουσία δηλαδή.”

Δεν μπορούσε να βρει καινούριο όργανο. Τον ρωτήσαμε, λοιπόν, για παλαιότερα όργανα, τι απέγιναν οι γκάιντες των προηγούμενων γκαϊντατζήδων που πιθανόν, παρά την παλαιότητά τους, θα μπορούσαν να είναι μια λύση. Κι εδώ, μας ξεδιπλώνει τη συναισθηματική αξία της γκάιντας για τον γκαϊντατζή και το βαθύ δέσιμο κάποιων από τους γκαϊντατζήδες με τα όργανά του. Ο Σαρρής (2007: 217) αναφέρει σχετικά πως κανείς από τους ιδιοκτήτες των παλαιών οργάνων δεν συζητούσε την πώλησή τους, για οποιοδήποτε αντίτιμο, ενώ μια καλή γκάιντα είναι δύσκολο ακόμη και να δανειστεί. Η γκάιντα ήταν το “φετίχ” του γκαϊντατζή. Τις περισσότερες φορές την “έπαιρνε” μαζί του και στο θάνατο, όπως την έπαιρνε πάντοτε μαζί του και στη ζωή.

Δεν έβρισκα ούτε καινούριες ούτε παλιές. Ήταν και λίγο φετίχ. Πέθαινε, την έβαζαν μαζί του, πάει. Ήταν τέτοιες αντιλήψεις τότε. Άντε και πού να βρεις, ούτε παλιά δε βρίσκαμε. Έτυχαν κάτι περιστατικά με γκαϊντατζήδες. Τώρα περίεργα ακούγονται, αλλά έτσι τα’ χαν τότε.

Συνοψίζοντας, από τη μια ιστορικά γεγονότα, όπως ο εμφύλιος, η μετανάστευση και το πνεύμα των «μοντέρνων καιρών» στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο κι από την άλλη οι τοπικές αντιλήψεις για τη γκάιντα και τους γκαϊντατζήδες αποσάθρωσαν τον “βιότοπο” του οργάνου. Οι αιτίες και οι ερμηνείες που δίνει ο Γιάννης για την απαξίωση και περιθωριοποίηση του οργάνου φαίνεται να ταυτίζονται απόλυτα με την κοινωνικοπολιτισμική προσέγγιση των ειδημόνων της εθνομουσικολογικής έρευνας, όπως αυτή παρουσιάστηκε στο πρώτο μέρος.

### **4.3. Σταθμός τρίτος: η πρώτη γκάιντα**

Φτάνουμε, λοιπόν, στην πρώτη γκάιντα. Η διήγηση του Γιάννη αλλάζει εμφανώς ύφος. Σηκώνεται από την καρέκλα, ισιώνει το πουκάμισό του, πίνει λίγο νερό και ξανακάθεται. Είναι χαμογελαστός και με χαρακτηριστικό μειδίαμα όσο μιλά. Από την αφήγησή του προκύπτουν πολλά ιστορικά, κοινωνικά και λαογραφικά στοιχεία, χρήσιμα στην ιστορική και εθνομουσικολογική έρευνα.

Αυτό το όργανο που τώρα κατασκευάζει από την αρχή μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια μόνος του και παραδίδει έτοιμο και εκλεπτυσμένο από το εργαστήρι του, τότε χρειάστηκε αρκετό καιρό, ίσαμε χρόνο, για να μπορέσει να συγκεντρώσει ένα ένα τα μέρη του και τα συναρμολογήσει για να φτιάξει το πρώτο του όργανο. Πρώτα βρίσκει τη γκαϊντανίτσα, έπειτα τα δέρματα, τα κεφαλάρια και τέλος το μπουρί.



Παραμονή της 17ης Νοεμβρίου 1973. Στο καφενείο, παρά την απαγόρευση της κυκλοφορίας, κάποιοι ντόπιοι χωρικοί μαζεύονται για τη βόλτα τους. Εκεί έχουν δώσει τόπο συνάντησης. Είχε βρει από τους παππούδες στο καφενείο, “από αυτούς που μιλούν και μαθαίνεις πολλά, κι αυτά που πρέπει κι αυτά που δεν πρέπει”, όπως χαριτολογώντας σχολιάζει κάποιον “γνωστό γνωστού” που είχε κάποιο όργανο. Το παράδοξο εδώ, όσο και ελπιδοφόρο και ενθαρρυντικό για το νεαρό Γιάννη, είναι πως εκείνοι οι παππούδες που ως “παλαιοί” είχαν απαξιώσει την γκάιντα, είναι εδώ τώρα για να στηρίζουν το νέο. Αφηγείται με γλαφυρότητα όλο το σκηνικό μέσα στο καφενείο που εκτυλίσσεται.

Η πρώτη γκάιντα, λοιπόν. Χριστάκο, δε φαντάζεσαι τη χαρά μου. 16 Νοεμβρίου το ‘73, σημαδιακό ε;! Βγήκε απαγόρευση κυκλοφορίας. Σε μας στα χωριά ήταν λίγο αλλιώς. Βρεθήκαμε στο καφενείο. Κάθονταν αυτές οι παρέες παππούδες, ξέρεις. Και πού να πηγαίναμε, ήταν και τέτοια μέρα. Εκεί είχαμε δώσει συνάντηση. Έβγαλε την γκαϊντανίτσα, μιαν ωραία μικρή. Τι ωραία ήταν. Την έβγαλε, τη φύσηξε λίγο. Έπαθα πλάκα, ε! Έπαθα πλάκα... Άλλο πράμα! Την έδινε 150 δραχμές. Εξωφρενικό! Μ’αυτά εγώ έτρωγα ένα μήνα στο εστιατόριο. Και ξεσηκώθηκαν οι παππούδες, και του φώναξαν: “Δεν αντρέπεται! Το παιδί πού να τα βρει! Μαθητής είναι! Εγώ ιδρώνω, πολλά ήταν, δεν είχα να τα δώσω. Τον μάλωσαν, τον έριξαν στα ‘90. Αλλά πλήρωσα και τις ρετσίνες, την κερασιά (το κέρασμα στις παρέες του καφενείου εννοεί και γελάει) και πάλι στα ίδια ήρθα. Αλλά, ήμουν πανευτυχής. Τι να σου πω. Την κοίταζα, τη θαύμαζα. Ήταν...!

Η ικανοποίηση και η χαρά του Γιάννη αποτυπώνεται στο πρόσωπό του και τόσα χρόνια μετά! Έπειτα από μια σύντομη παύση συνεχίζει να περιγράφει εκείνα τα συναισθήματα χαράς που τον διακατείχαν.

Όλη νύχτα δεν κοιμούμαν απ’ τη χάρη της. Ξύπναγα το βράδυ και την κοίταζα, τη χάζευα, τη χάιδευα. Αστείο ακούγεται τώρα. Αλλά μη κοιτάς, τώρα μπορείς να βρεις όσες θες. Δεν ήταν έτσι τότε, ήταν πολύ διαφορετικά. Τώρα έχεις και μια και δυο και όσες θες. Δεν ήταν έτσι.

Στη συνέχεια, μας αφηγείται πώς βρήκε κι έφτιαξε τα δέρματα. Κι εδώ η διήγησή του είναι ζωντανή και παραστατική, δείχνει με τα χέρια σαν να αναπαριστά πώς δούλεψε τότε με τα δέρματα. Από την διήγησή του ξεπηδούν πολλά λαογραφικά στοιχεία.

Τώρα δέρμα να βρω. Από έναν φίλο ενός φίλου που δούλεψε σε σφαγεία βρήκαμε ένα, μας έδωσε. Κατσικίσιο ήταν. Μαύρο, ξερό, σκισμένο, όπως τα γδέρνουν, όχι για γκάιντα... Να το μαλακώσω έπρεπε. Λάδια μου λεγαν, ξίδια. Παίρνω μια κοπάνα, από τσίγκο, μεταλλικές που ήταν, ρίχνω λάδια, ξίδια κι αυτό μέσα, βρώμισε το

δωμάτιο... (γελάει) Το γύρισα μετά, το κούρευα. Έπρεπε και να το κολλήσω. Πήρα δερματοκόλλα και τσιγαρόχαρτα, σα γάζα να φανταστείς και το σφράγισα με κείνο.

Συνεχίζει για τα υπόλοιπα μέρη της γκάντας με τα κεφαλάρια και το φουσάρι. Για τα κεφαλάρια, μας λέει “έδωσα κανα δυο φράγκα σ’ ένα γύφτο και μου τα ‘φταιξε, καλά ήταν.”, ενώ το φουσάρι “το έφτιαξα μονάχος μου, όπως μπορούσα”.

Τελευταίο βρήκε το μπουρί, το οποίο αντικαθιστούσε, όπως αναφέρει, με καλάμια για να δοκιμάζει να παίζει μέχρι να το βρει. Για άλλη μια φορά, χρειάζεται να “κεράσει” για να αποκτήσει το τελευταίο κομμάτι του οργάνου του κι αυτό πάλι όχι ολόκληρο, μερικά μόνο μέρη.

Μπουρί μου φτιαξε ένας παππούς. Δεν ξέρω πόσες ρετσίνες τον κέρασα για να μου τα κάνει, ήταν ο συγχωρεμένος μπεκρής... Και μου κάνε μόνο τα δυο κομμάτια... Τ’ άλλα τα βρήκα από μια μπάμπω (γιαγιά), είχε κάτι μαζεμένο, άλλο από δω, άλλο απ’ την Ανατολική Θράκη. Τα ταίριαξα κάπως εκεί να κάνουν και μ’ αυτό πολεμούσα να παίζω.

Σε ηλικία 19 χρονών και σε μια ημερομηνία επίσης σημαδιακή, την Κυριακή του ‘74 που θα κηρυχθεί επιστράτευση, ο Γιάννης θα ολοκληρώσει τη γκάντα του με ένα καλό δέρμα που θα του δώσει ένας παππούς. Με κόπο πολύ, σιγά σιγά αλλά υπομονετικά, αποκτά το πρώτο δικό του όργανο, την πρώτη του γκάντα. Παρά τις μειονεξίες και ελλείψεις, είναι το το πρώτο του όργανο.

Σηματοδοτείται, λοιπόν, από δύο μεγάλα ιστορικά γεγονότα. Αρχίζει με την παραμονή του Πολυτεχνείου και ολοκληρώνεται με την επιστράτευση του ‘74. Το παιδικό του όνειρο γίνεται πραγματικότητα και από δω και πέρα θα διαγράψει τη δική του, προσωπική, κάθε άλλο παρά εύκολη αλλά και συνάμα συναρπαστική πορεία. Η ώριμη ηλικία του Γιάννη και της γκάντας, αφού πια γίνεται αναπόσπαστο μέρος της ζωής του, θα δικαιώσουν τόσο τη λαχτάρα όσο και τον αγώνα που έκανε από μικρός για το όργανο με το οποίο θα ταυτιστεί αργότερα το όνομά του.

## Κεφάλαιο 5ο

### 5. Η προσφορά του Γιάννη

Ο Γιάννης μας μίλησε διεξοδικά για τα παιδικά του χρόνια κι αυτό γιατί όπως σημειώνει χαρακτηριστικά “καθόρισαν τα βήματά μου”. Το μουσικό και ιδιαίτερα γκαϊντινικό υπόβαθρο της ιδιαίτερης πατρίδας του θα αποτελέσουν τις πρώτες και σημαντικότερες εμπειρίες - ακούσματα πάνω στα οποία θα οικοδομήσει το πλούσιο και πολυδιάστατο μουσικό του έργο. Το όνομά του θα ταυτιστεί με τη θρακική μουσική και ιδιαίτερα τη γκάιντα κι αυτή πάντα θα θυμίζει πάντα την ιδιαίτερη πατρίδα του τη Θράκη. Ο Γιάννης μας αναφέρει χαρακτηριστικά.

“Η γκάιντα παίζει κι ένα ρόλο δεσίματος με την πατρίδα, με την καταγωγή, είναι μια νοσταλγία και ένα είδος ταυτότητας.”

Μέχρι εδώ ακούμε το Γιάννη να μιλά για τη ζωή του. Από εδώ και πέρα θα αφήσουμε τα έργα του να μιλήσουν για το Γιάννη. Αφήνουμε τη χρονολογική αφήγηση για να μελετήσουμε θεματικά το έργο του Γιάννη όπως αυτό αναπτύσσεται πολυεπίπεδα και πολυτροπικά σε όλες τις πτυχές της θρακικής μουσικής.

#### 5.1 Η μουσική πορεία - το ξεκίνημα

Η ζωή του Γιάννη αλλάζει καθοριστικά όταν φεύγει από το χωριό για το στρατό. Μαζί με τη ζωή του Γιάννη αλλάζει και η ζωή της γκάιντας. Είναι ίσως κάποιου είδους απελευθέρωση από το πλαίσιο του χωριού και μια ανάσα από τις τοπικές κοινωνικές αντιλήψεις που θέλουν την γκάιντα στο περιθώριο. Ο ίδιος μας διηγείται.

Μετά πια το ‘74, το ‘79 πήγα φαντάρος. Εκεί τώρα μεγάλωσα κι εγώ, έφυγα κι απ’ το χωριό και τα πράματα ήρθαν, αλλιώς. Ωραία για τη γκάιντα... Ξέρεις, αν έμενα στο χωριό, δεν θα έπαιζα. Ο πατέρας μου, μου το δήλωσε και μετά από χρόνια, ότι δεν πρόκειται να με άφηνε να παίζω γκάιντα.

Ο Γιάννης μεγάλωσε και μαζί του μεγάλωσε και η γκάιντα. Πρώτα σα φαντάρος, λιγότερο έπειτα σα σπουδαστής στην Αθήνα, και κυρίως αργότερα στη Θεσσαλονίκη, ο Γιάννης θα διαγράψει μια σπουδαία μουσική πορεία στον παραδοσιακό χώρο. Την είχε πάντοτε μαζί του και, όπως αστεειυόμενος λέει, “την τυραννούσα όσο μπορούσα”. Πρώτα θα παίζει κι αργότερα θα ασχοληθεί και με την κατασκευή. Πριν μας τα αναλύσει ένα- ένα, μας δίνει μια συνολική εικόνα της πορείας που θα ακολουθήσει ο ίδιος και η γκάιντα του.

Κι επειδή εδώ δεν υπήρχαν γκαίντες, όταν γνωριστήκαμε στη στρατιωτική εστία ερχόταν ο Χρήστος ο Γιαννόπουλος έπαιζε λίγο, έπαιζα κι εγώ λίγο, αλλά πιο πολύ τουμπερλέκι μαζί του. Πηγαίναμε και σε καμιά δουλειά κι εκεί γνώρισα το Στρίκο το Γιάννη που έπαιζε λύρα και με μάθαινε διάφορα από τη λύρα να τα παίζω στην γκαίντα και κάναμε ένα δίδυμο. Και μετά είχα την τύχη να γνωρίσω τον Αηδονίδη και μαζί δουλέψαμε χρόνια. Πάντα σκέφτομαν, όμως, ότι πρέπει να αρχίσω να κάνω γκαίντες.

Οργανοπαίχτης και οργανοποιός, γκαϊντατζής και κατασκευαστής. Ο Γιάννης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Σαρρής (2009: 328), έχει βαθιά βιωματική γνώση για το όργανο, τη μουσική και τους μουσικούς του. Από εκεί και πέρα το όνομά του θα ταυτιστεί με την γκαίντα ως παίξιμο και ως κατασκευή και όπως ο ίδιος συγκρατημένα και μετρημένα αναγνωρίζει

Θέλω να πιστεύω και νομίζω ότι κάτι έκανα όλα αυτά τα χρόνια. Και στη γκαίντα και στη μουσική. Μου λένε άλλοι δηλαδή, να εμείς σε ξέρουμε που έπαιξες εκεί και εκεί και σ' ακούμε. Νιώθεις ότι κάπου βοήθησε κι εσύ. Δεν είναι λίγο πράμα αυτό.

Στο σημείο αυτό και πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση του έργου του αξίζει να αναφέρουμε κάποιες παρατηρήσεις του για τα “πρακτικά” εμπόδια που συνάντησε καθ’ όλη την πορεία του. Εμπόδια που ταυτίζονται με τα εμπόδια του γράφοντος και που πιθανότητα αποτελούν εμπόδια τη πλειοψηφίας των γκαϊντατζήδων. Ο οξύς και “πρωτόγονος” ήχος της γκαίντας, μονότονος και ιδιαίτερος δεν είναι πάντοτε ευχάριστος για όσους δεν το γνωρίζουν ή δεν τον θέλουν. Ψάχνουμε κι εμείς ένα χώρο, ένα μέρος μια ώρα για να παίζουμε, να προετοιμαστούμε, να εργαστούμε. Εμπόδια που αντιμετώπισε και ο Γιάννης, τα οποία, όμως, δεν επέτρεψε να τον σταματήσουν.

Εδώ που τα λέμε, αν δεν αγαπούσα έτσι τη γκαίντα, τώρα δε θα ‘παιζα. Πήγα φοιτητής. Και άντε τώρα εκεί στο διαμέρισμα να παίζεις γκαίντα. Κι εδώ μετά. Εμάς μας αρέσει. Αλλά, αλήθεια είναι ότι ο ήχος της είναι διεγερτικός και υποβλητικός για μας, για τον άλλο είναι μονότονος και ενοχλητικός. Λίγο έπαιζα, λίγο σταμάταγε. Έψαχνα ένα μέρος και ευκαιρία να παίζω.

Το έργο του, παρά τις “τρικλοποδιές”, είναι πλούσιο και επιβλητικό. Θα το παρακολουθήσουμε να εξακτινώνεται σε δύο κύριους θεματικούς άξονες. Θα τον δούμε, λοιπόν, ως οργανοποιό και ως οργανοπαίχτη με τις επιμέρους θεματικές- πολιτιστικές εκδηλώσεις, δισκογραφία, ρεπερτόριο - που ο ίδιος ξεδιπλώνει στη συζήτηση - συνέντευξή μας.

## 5.2 Ως οργανοποιός

*“Ξεκίνησα να κατασκευάζω γκάντες γιατί, όταν προσπάθησα να βρω, δυσκολεύτηκα πολύ”*

Η αφήγηση του Γιάννη για την ενασχόλησή του με την κατασκευή του οργάνου απηχεί στοιχεία ενός ευρύτερου βιοματικού και ερευνητικού λόγου. Ο Σαρρής (2009: 327) αποτυπώνει ολοκάθαρα τη δυσκολία των νέων οργανοπαιχτών στην εύρεση οργάνου, διατυπώνοντας ότι όταν η ανάγκη για νέα όργανα έγινε επιτακτική, ιδιαίτερα κατά τα τέλη της δεκαετίας του ‘80 και εξής, όταν και παρατηρήθηκε ανανέωση του ενδιαφέροντος για τη γκάντα, οι γκαιντατζήδες ήταν αναγκασμένοι να καταπιαστούν και με την κατασκευή, χωρίς ωστόσο να έχουν ούτε τα μέσα ούτε την τεχνογνωσία των παλαιότερων.

Δεν έβρισκα να φτιάξω τα όργανα. Δεν έβρισκες κατασκευαστή. Με πίεζαν κι εκείνοι (οι συνεργάτες) να μάθω να κουρδίζω τη γκάντα, με το δυτικό τρόπο. Με τη δυτική έννοια ήμουν μισό τόνο κάτω. Προσπαθούσα στην αρχή με τα ξύλα, με το δέρμα, μόνος μου, με το χέρι, με χίλιες δυσκολίες. Κι έπρεπε να βρίσκω κάθε φορά ένα τοναδόρο και να τα κάνει. Και αυτός πού να ξέρει, τα έκανε όπως τον έκοβε και όπως καταλάβαινε, όχι όπως τα ‘θελα εγώ... Δυσκολεύτηκα πολύ τότε.

Η άλλη εναλλακτική που παρουσιάζει ο Γιάννης για την απόκτηση ή κατασκευή οργάνου και η οποία παραπέμπει στη σχετική εθνομουσικολογική έρευνα, είναι τα όργανα από τη γειτονική Βουλγαρία. Οι ειδήμονες του κλάδου Σαρρής (2007: 226-230) και Rice (1994: 191-192) επισημαίνουν ότι η δεύτερη επιλογή ήταν να αγοράσουν τυποποιημένες γκάντες από τη Βουλγαρία, οι οποίες, σημειωτέον, είχαν περάσει από σειρά οργανολογικών μετασχηματισμών κατά τη σοσιαλδημοκρατική περίοδο της χώρας, ώστε να πληρούν τις προδιαγραφές της δυτικής μουσικής και να μπορούν να συμπράξουν με άλλα όργανα.

Είχαν αρχίσει να φέρνουν όργανα απ’ έξω, από τη Βουλγαρία. Αλλά αυτά τα όργανα μιλούν άλλη γλώσσα, να το πούμε έτσι. Έχουν κάτι άλλο, δυτικότερο. Είναι το άκουσμα λίγο σαν ακορντεόν. Τα όργανα εκεί τα έφτιαξαν, τα πείραξαν. Έφτιαξαν δικά τους, δηλαδή, όργανα. Οπότε αλλάζει ο ήχος, αλλάζει και το παίξιμο. Δεξιότητες έχουν πολλή, το ύφος τους είναι διαφορετικό. Αυτοί το έφτιασαν σε άλλο επίπεδο...

Αφενός, λοιπόν, απουσιάζουν τα μέσα και η ανάλογη τεχνογνωσία στην κατασκευή της γκάντας, αφετέρου, έχουν αρχίσει να διεισδύουν γκάντες από τη Βουλγαρία. Τα νέα όργανα διαφέρουν αισθητικά και ηχητικά από τη γκάντα όπως τη γνωρίζει και τη θέλει ο

Γιάννης. Για το λόγο αυτό θα αρχίσει να κατασκευάζει τις δικές του γκάντες και αργότερα, όταν θα “μυηθεί” στα αναστενάρια, και θρακιώτικες λύρες.

Γύρω στο ‘90 πήρα ένα τórνο. Οργάνωσα σιγά - σιγά και το χώρο αυτό. Κι έρχομαι εδώ και κάνω το μεράκι μου. Φτιάχνω γκάντες και λύρες. Χάλασα ένα σωρό, αλλά νομίζω κάτι έκανα. Τώρα περισσότερο φτιάχνω.

Την πρώτη ύλη, στο ξεκίνημά του τουλάχιστον, προμηθευόταν από το χωριό του, τη Λάδη. Δέρματα και ξύλα για τις γκάντες παρήγγελλε και του κρατούσαν φίλοι στο χωριό. Μ’ αυτά τα υλικά που είχαν στη διάθεσή τους οι παλαιότεροι γκαϊντατζήδες στα τοπικά χωριά, μ’ αυτά πειραματίστηκε τότε ο Γιάννης και μ’ αυτά κατασκευάζει μέχρι και σήμερα τα όργανά του.

Ξύλα έπαιρνα από το χωριό, όταν πήγαινα. Κρανιές είχαμε κι αμυγδαλιές. Αυτά είχε ο τόπος, αυτά χρησιμοποιούσαν και οι γκαϊντατζήδες. Το μπαϊρ ήταν γεμάτο. Τους έλεγα, μου κρατούσαν. Μετά εδώ θα δεις και άλλα υλικά, πυξάρι, βερυκοκιά, έβενο, παλλίσανδρο και άλλα πιο τροπικά ξύλα. Από δέρμα έπαιρνα κατσικίσιο, κατά προτίμηση θηλυκό, για τεχνικούς λόγους. Για τις λύρες βρίσκεις πιο εύκολα ξύλα.

Ο Γιάννης δείχνει μεγάλη αγάπη για το εργαστήρι του, ικανοποίηση και περηφάνια για τα όργανα που φτιάχνει. Κατασκευάζει γκάντες και λύρες και εισάγει την καινοτομία του κουρδίσματος της γκάντας σε Λα για να ταιριάζει με τα άλλα όργανα σε αντίθεση με τις παλαιές που ήταν πιο ψηλά κουρδισμένες, πιο “τζουράτκες” όπως τις χαρακτήριζαν παραδοσιακά οι γκαϊντατζήδες. Άφησε τη σφραγίδα του στον κατασκευαστικό χώρο των θρακικών οργάνων και η προσφορά του φαίνεται να αναγνωρίζεται. Μας αναφέρει με απλοϊκό, χαρακτηριστικό τρόπο.

“Μπορώ να χαιρόμαι και να περηφανευτώ ότι πολλά παιδιά, νέα στο όργανο και πολλοί μεγάλοι εκεί στα χωριά, στον Έβρο, έχουν προτιμήσει τα δικά μου όργανα. Είναι μεγάλη υπόθεση αυτό.”

Η προσφορά στον κατασκευαστικό όσο και δεξιοτεχνικό χώρο της γκάντας είναι, αναμφισβήτητα, περισσότερο από σπουδαία. Ο Γιάννης αποτελεί τον εναρκτήριο μοχλό της ανακατασκευής της γκάντας και της γέννησης νέων οργανοποιών. Ο Σαρρής (2009: 328), αποτυπώνοντας την κοινή “γκαϊντινική” σκέψη, επισημαίνει, εύστοχα και αληθινά, πως ο Γιάννης Ντομπρίδης, παρότι, ασχολείται με την κατασκευή ερασιτεχνικά, είναι ο πιο σημαντικός σύγχρονος κατασκευαστής. Διαθέτει σύγχρονο εργαστήρι με τórνο, όπου έχει πειραματιστεί αρκετά ώστε να “ξανα- ανακαλύψει” την κατασκευή της γκάντας.

### 5.3 Ως οργανοπαίχτης

*“Η γκάιντα είναι ιδιωματικό όργανο.  
Μιλάει θρακιώτικα.  
Με το ντιλ, σηκώνει κόσμο.”*

Η γκάιντα του Γιάννη, με τον χαρακτηριστικό, ευγενικό και ταυτόχρονα συναρπαστικό και ξεσηκωτικό ήχο της, συνοδεύει τη θρακική μουσική σε μια πλειάδα μουσικών γεγονότων. Είναι η ώριμη, η γόνιμη και δημιουργική παρουσία του που αφήνει τη σφραγίδα της στα πολιτιστικά δρώμενα της μουσικής σκηνής των τελευταίων δεκαετιών. Η συμβολή του είναι, αναμφισβήτητα, περισσότερο από σπουδαία.

Το μουσικό περιβάλλον της γκάιντας έχει διαφοροποιηθεί ριζικά. Είναι εμφανές. Από την ανοιχτή πλατεία στο στούντιο, από το ατελείωτο γλέντι στο σωστό κλείσιμο της παράστασης και της ηχογράφησης, από την αυθόρμητη δημιουργία στην αναβίωση, δηλώνουν καθαρά την αλλαγή του πλαισίου. Ακούγεται όμως, γεγονός που αποδεικνύει πως, τουλάχιστον, δεν παρέμεινε μουσειακό είδος. Βγήκε ξανά στη ζωή και κατάφερε να εισδύσει σ' ένα σημαντικό μέρος της καθημερινότητας και να συνεχίσει τη δική της πορεία. Ο Γιάννης μας αναφέρει χαρακτηριστικά.

*“Οι ευκαιρίες να παίζεις είναι διαφορετικές πια. Κάποτε έπαιζαν στην πλατεία για ώρες ατελείωτες. Τώρα θα παίζεις σε χορευτικά, σε παραστάσεις, σε πολιτιστικές εκδηλώσεις και ανταμώματα. Είναι και οι δίσκοι. Δεν παίζει όπως έπαιζε παλιά. Είναι αλήθεια.”*

Η γκάιντα επανήλθε λοιπόν, αλλά όχι στην αρχική της θέση. Είναι προφανές. Και μέχρι και σήμερα δεν έχει βρει την πρώτη της εκείνη κυρίαρχη θέση. Δεν πρωτοστατεί. Μπορεί να ακούγεται σε ένα ένα γάμο ή μια εκδήλωση Θρακιωτών, αλλά σίγουρα με άλλα όργανα και για να δώσει χρώμα. Ίσως και σε κάποια παρέα. Αλλά αυτό που γινόταν παλιά που το γλέντι άρχιζε και τελείωνε με γκάιντα, δεν γίνεται. Ο Σαρρής (2007: 126) αποτυπώνοντας το σύγχρονο μουσικό σκηνικό αναφέρει πως συνήθως εικόνα είναι οι εκδηλώσεις (μουσικοχορευτικές παραστάσεις, χοροεσπερίδες κλπ.) να γίνονται με ορχήστρα και η γκάιντα να παίζει για λίγη ώρα, για λόγους ποικιλίας αλλά και “υπόμνησης” του παλαιού αυτού οργάνου.

Ο Γιάννης το γνωρίζει πολύ καλά και παρά το γεγονός ότι τον διακρίνει ένα παράπονο- όχι άδικα- σπεύδει αμέσως να “δικαιολογήσει” την νέα κατάσταση. Οι συνθήκες ζωής έχουν αλλάξει. Δε θα μπορούσαν να μην αλλάξουν και οι συνθήκες ζωής της γκάιντας.

Τώρα δεν τη χρησιμοποιούν όπως παλιά. Τώρα είναι φιλοξενούμενη, σαν gest. Μπαίνουμε λίγο σα σφήνα. Μπορεί να ξαναγύρισε αλλά δεν πήρε τη θέση που είχε. Αλλά κοίτα, κι έτσι, ας είναι. Φαντάσου να μην ακούγονταν και καθόλου. Θα 'χε χαθεί. Άλλαξαν τα πράματα, πως να γίνει.

Σύλλογοι, παραστάσεις, ανταμώματα και αναβιώσεις εθίμων, συναυλίες και σπουδαιότερες ηχογραφήσεις είναι πλέον το σύγχρονο περιβάλλον για τον ήχο της γκάιντας. Τον πολύπλευρο και πολύτροπο ήχο της γκάιντας του Γιάννη θα τον συναντήσουμε σε όλες τις ανάλογες ευκαιρίες θρακικής μουσικής. Ο ίδιος μας αναφέρει πως δεν είχε σταθερές συνεργασίες. Όλα αυτά τα χρόνια ήρθε σε συνάντηση με πολλές σημαντικές μορφές του μουσικού χώρου και έπαιξε σε πολλές εκδηλώσεις και συλλόγους σε Ελλάδα και εξωτερικό.

Η κατηγοριοποίηση του “παιχτικού” έργου σε δύο τομείς είναι για να διευκολύνει την πληρέστερη παρουσίαση. Οι εκδηλώσεις και παραστάσεις χορευτικών συλλόγων καθώς και διοργανώσεις μεγαλύτερου βεληνεκούσ από τη μια, η δισκογραφία από την άλλη αποτελούν τις δύο κύριες πτυχές της γκαϊντικής του ζωής που θα μας αναπτύξει ο Γιάννης. Εκεί ανάμεσα θα μας ξεδιπλώνει και προσωπικές σκέψεις για θέματα που άπτονται της μουσικής γενικότερα ή και ειδικότερα της γκαϊντικής. Επισημαίνουμε, επίσης, ότι τα αναστενάρια, τα οποία ανήκουν στην πρώτη κατηγορία, ως ξεχωριστό υποκεφάλαιο της μουσικής ζωής του Γιάννη, θα αναλυθούν σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Οι πρώτες επίσημες εμφανίσεις του ως γκαϊντατζής στις οποίες αναφέρεται ο Γιάννης είναι οι “Λαϊκοί Χειμώνες” οι ετήσιες εκδηλώσεις γνωριμίας και επικοινωνίας λαϊκών οργανοπαιχτών, τραγουδιστών και χορευτών της ελληνικής υπαίθρου με το κοινό της Θεσσαλονίκης, που γίνονταν στην Αίθουσα Τελετών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου. Ο Γιάννης θεωρεί πως αποτέλεσε εφαλτήριο για την μετέπειτα μουσική του πορεία. Πέρα από την ηθική, προσωπική ικανοποίηση και την δεξιοτεχνική του αναγνώριση, ήταν αφορμή να γίνει το όνομά του γνωστό στους μουσικούς κύκλους, να έρθει σε επικοινωνία με μουσικές προσωπικότητες καθώς και να δώσει ο ίδιος “μια ανάσα” στην περιθωριοποιημένη γκάιντα. Μας αναφέρει χαρακτηριστικά:

Τότε με τους λαϊκούς χειμώνες άρχισα έπαιζα, με γνώριζαν. Νέος ήμαν, με ήθελαν, κολακεύεσαι κιόλας. Ήμαν περιζήτητος. Έκανα γνωριμίες και μετά έπαιζα και με τον Αηδονίδα και με τη Σαμίου, ακολούθησαν μετά ένα σωρό. Ξέρεις, έμμεσα ένιωθα κιόλας ότι βοηθάω. Ίσως κατάφερα και να “τσιμπήσω”, να το πω έτσι, νέα παιδιά. Πιστεύω ότι, όταν έβλεπαν ένα νεαρό να παίζει, έ, ήταν αλλιώς. Δεν ήμαν, να πούνε, και εντελώς τσομπάνης που λέγαν για τους γκαϊντατζήδες, δεν τραβάει και πολύ. Εγώ



δούλευα και στο Ιπποκράτειο, με ήξεραν. Ένιωθα ότι βοηθάω τη γκάιντα. Που με ζητούσαν ένιωθα ότι ήμουν και καλός, οτι έπαιζα καλά.

Με αφορμή την έκφρασή του αυτή, και πριν αρχίσουμε τη διεξοδική παρουσίαση των τελεστικών παραστάσεών του, του ζητήσαμε να μας “ορίσει” τι σημαίνει καλός γκαϊντατζής. Η περιγραφή του δικαιώνει την αναγνώρισή του και τη θέση που κατέχει στο θρακικό μουσικό χώρο ως άριστος δεξιότηχνης της γκάιντας.

Καλός γκαϊντατζής. Καλός γκαϊντατζής είναι εκείνος που καταφέρνει να μερακλώσει την παρέα. Εκείνος που μόλις αρχίζει να παίζει, με το ντιλ, ακούγονται διάφορα επιφωνήματα ενθουσιασμού, τους ακούς (μας παρουσιάζει μερικά επιφωνήματα) και δεν σταματάνε να χορεύουν οι άνθρωποι που τον ακούν ή να συγκινούνται όσο παίζει του τραπεζιού. Αυτός είναι καλός, όχι μόνο γκαϊντατζής και λυρατζής και καλώς οργανοπαίχτης γενικά. Χρίστο, άκου. Αυτά τα όργανα έγιναν για να βγάζουν μεράκι. Μπορεί κάποιος να είναι τέλειος, να παίζει τέλεια να είναι άρτιος στις νότες αλλά να μη σε κάνει να χορεύεις. Ο καλός γκαϊντατζής βγάζει μεράκι.

Με τις σκέψεις αυτές και ως καλό γκαϊντατζή θα τον συναντήσουμε να παίζει σε πολιτιστικές εκδηλώσεις συλλόγων, μικρότερων και μεγαλύτερων διοργανώσεων, θα τον παρακολουθήσουμε στα αναστενάρια καθώς και στη δισκογραφική του δουλειά.

### 5.3.1 Πολιτιστικές εκδηλώσεις

Οι σύλλογοι που αρχίζουν να δημιουργούνται με την αλλαγή του πολιτικού καθεστώτος και τη λήξη της επταετίας είναι οι πρώτοι που θα καλέσουν το Γιάννη να παίζει για τα χορευτικά και τις παραστάσεις τους. Τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης δεν είναι πολλοί, αλλά συχνά, θρακιώτικοι και μη, θέλουν να ακούσουν γκάιντα. Όσο θα αυξάνονται αργότερα σιγά σιγά οι σύλλογοι θα αυξάνονται και οι προσκλήσεις να παίζει. Αναφέρεται κυρίως στο χορευτικό σύλλογο του Αλεξάνδρειου Μέλαθρου (γνωστό και ως Παλέ ντε Σπορ) και σε θρακιώτικους τοπικούς συλλόγους. Τα τραγούδια του Χρόνη Αηδονίδη, τον οποίο συχνά καλούν για το θρακικό μέρος της μουσικής, συνοδεύει η γκάιντα του Γιάννη.

Κάπου από το ‘80 και μετά άρχισαν να δημιουργούνται σύλλογοι. Δεν ήταν όπως βλέπεις τώρα σε κάθε γειτονιά. Γνωστοί ήταν και με καλούσαν οι χορευτικοί σύλλογοι του Παλέ ντε Σπορ και κάποιοι τοπικοί σύλλογοι του Έβρου εδώ στη Θεσσαλονίκη που ήθελαν να ακούσουν και λίγο γκάιντα. Αυτοί έπαιρναν τον Αηδονίδη τότε και μαζί του έπαιζα κι εγώ. Μετά ο Αηδονίδης με πήρε στην ορχήστρα του και παίζαμε μαζί.

Στο σημείο αυτό ο Γιάννης, απαντώντας σε σχετική δική μας ερώτηση, αναφέρεται στο ρόλο που έπαιξαν οι σύλλογοι στην πορεία και διαμόρφωση της παραδοσιακής μουσικής. Λιτά και επιγραμματικά επισημαίνει τη θετική τους συμβολή στη διάσωση μεγάλου μέρους της πολιτισμικής κληρονομιάς και του οργάνου της γκάιντας. Η βιωματική του προσέγγιση παραπέμπει στην αντίστοιχη αναφορά του Νιτσιάκου (1994), ο οποίος μας αναφέρει πως οι σύλλογοι δημιουργούν το πλαίσιο όπου είναι δυνατόν να συνυπάρχουν τόσο η συνέχεια και η αναβίωση και η αναπαράσταση, τόσο οι άμεσοι φορείς όσο και οι χρήστες της παράδοσης.

Από την άλλη, δεν παραλείπει να επισημάνει τις αρνητικές επιρροές που η κακή διαχείριση από μέρους τους άφησε. Η όποια «αυθεντικότητα» όπως πολλοί συχνά, από άγνοια ή υποκριτικά, διατείνονται, η πιστότητα ή η απόκλιση της αναπαράστασης από το πρωτότυπο επαφίεται στη βιωματική ή επαγγελματική σχέση του διαύλου επικοινωνίας (συνήθως του χοροδιδασκάλου) με το “πρωτογενές” υλικό. Το πρόβλημα, λοιπόν, προκύπτει όταν, χωρίς περίσκεψη (και, συχνά, χωρίς αιδώ) εισβάλλουν σ’ αυτόν τον ευαίσθητο χώρο άτομα που δεν έχουν την πρέπουσα συναίσθηση με σοβαρές επιπτώσεις στη μουσική παράδοση.

Χρίστο, εγώ νομίζω ότι αν δεν ήταν οι σύλλογοι δε θα είχαμε τόσες γκάιντες και τόσα όργανα και τόσα άτομα να παίζουν. Ουδέν κακόν αμιγές καλού που λένε. Θυμάμαι στην αρχή ήταν κάτι σύλλογοι που κατακρεουργούσαν αυτό που προσπαθούσαν να χορέψουν. Ο κάθε χοροδιδάσκαλος όπως τα ‘ξερε ή όπως τα φαντάζονταν. Σιγά-σιγά μετά κάτι έκαναν, λίγο λίγο. Αλλά να σου πω. Είναι δύσκολο να ξεφύγει από το φολκλόρ και να φτάσει στην αναπαράσταση, ακόμα καλά, στην αναγέννηση. Είναι και λογικό.

Κι εδώ θέτει μια κομβική για τη μουσικολογική έρευνα έννοια. Την έννοια του φολκλόρ. Ο Λιάβας σε άρθρο του με θέμα “παράδοση, φολκλόρ και έθνικ” (σημ. μαθήματος) επισημαίνει πως είναι συχνό φαινόμενο, ιδιαιτέρως τις μεταπολεμικές δεκαετίες της έντονης αστικοποίησης, όλο αυτό το «αυθεντικό» πρωτογενές υλικό να μεταλλάσσεται σε «φολκλόρ», δηλαδή να αποκόβεται από τον τόπο, τον χρόνο ή ακόμη και από τους φορείς του και ν’ αναπαράγεται σε διαφορετικές συνθήκες και χώρους, συνήθως με τη μορφή «αναβίωσης» ή (ανα)παράστασης. Σε μια τέτοια συνθήκη, βέβαια, το φολκλόρ δεν αποτελεί παρά μια φωτογραφική εκδοχή - αποτύπωση του παραδοσιακού, καθώς, όπως επισημαίνει ο Λιάβας, το φολκλόρ υπακούει και σε άλλους κανόνες που σχετίζονται με την «οργάνωσή» του και την, ως ένα βαθμό, αναπόφευκτη τυποποίηση ώστε να υπηρετηθούν οι «θεατρικές»

συμβάσεις μιας δημόσιας παρουσίασης. Ο Γιάννης δίνει το δικό του “ορισμό” για το περιεχόμενο του όρου “φολκλόρ”.

Τι λέω φολκλόρ. Να, οι επιτηδευμένες μαζικές κινήσεις, που δεν υπήρχαν έτσι στο χορό. Μια στητή παρουσία σώματος και κραυγών, σαν ηθοποιία ένα πράμα, που δεν υπήρχαν παλιά. Έτσι αυθόρμητα έβγαινε πάνω στο χορό και τα έκαναν, τώρα προσπαθούν να τα κάνουν έτσι. Δεν είναι που τα απολαμβάνει και βγαίνει αυθόρμητα. Έπρεπε, σίγουρα, να ‘χουν ένα πόδι στο χορό. Εννοείται. Αλλά όχι αυτό που βλέπουμε τώρα. Δεν ήταν έτσι στα γνήσια.

Ο Γιάννης συνόδευσε με την γκάιντα του πολλές χορευτικές εκδηλώσεις συλλόγων τόσο του εσωτερικού όσο και του εξωτερικού. Αρχικά στη Θεσσαλονίκη, έπειτα σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας κυρίως της Βορείου, ο ήχος της γκάιντας του ακούγεται και συνδέεται με τη θρακιώτικη μουσική. Έπειτα, επισκέπτονται και συλλόγους του απόδημου Ελληνισμού σε διάφορες χώρες του εξωτερικού της Ευρώπης και της Αμερικής. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως

“Έχουμε παίξει έξω, όπου μπορείς να φανταστείς. Όπου υπήρχαν σύλλογοι και μας καλούσαν πηγαίναμε. Κάποιοι ήταν θρακιώτικοι, άλλοι όχι. Θέλανε ν’ ακούσουν γκάιντα. Φεστιβάλ και διαγωνιστικά, ανταμώματα. Όπου μας καλούσαν, πηγαίναμε. Γερμανία, Γαλλία, Αμερική, παντού...”

Στο ίδιο μουσικό πλαίσιο, αλλά με ευρύτερη εμβέλεια, ο Γιάννης τοποθετεί και τις μεγαλύτερες διοργανώσεις. Αναφέρεται σε φεστιβάλ διαγωνιστικά και παραστασιακά, πολιτιστικές συνδιοργανώσεις συλλόγων και ανταμώματα, τοπικού και υπερτοπικού, πανελλήνιου ή πανθρακικού χαρακτήρα, στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στο εξωτερικό.

Είναι ανέφικτο να απαριθμηθούν καθεμία ξεχωριστά οι εκδηλώσεις στις οποίες ακούγεται η γκάιντα του Γιάννη. Επισημαίνουμε, συνοψίζουμε και παραθέτουμε τις πιο αντιπροσωπευτικές. Όσον αφορά στην Ελλάδα, αναφέρουμε παραστάσεις στη Μικρή Επίδαυρο, σε Μέγαρα Μουσικής σε όλη την Ελλάδα καθώς και σε πολλές κυρίως της Βορείου Ελλάδος (Ξάνθη, Σέρρες, Κικλίσ, Πτολεμαΐδα κ.α). Όσον αφορά στο εξωτερικό, στην Ευρώπη έχει παίξει στη Γερμανία (Στουτγάρδη, Μόναχο κ.α), στην Πορτογαλία και την Ιταλία (Σικελία, Ρώμη, Καλαβρία κ.α), στην Ισπανία (Βαρκελώνη), Γαλλία (Saint), στις Βρυξέλλες κ.α., ενώ και στην Αμερική έχει παίξει σε παραστάσεις στο New Jersey, Chicago, California κ.α.

### 5.3.2 Τα Αναστενάρια

Τα αναστενάρια αποτελούν ένα πολυδιάστατο λαογραφικό φαινόμενο και ταυτόχρονα ένα ιδιαίτερα ξεχωριστό κεφάλαιο στη ζωή του Γιάννη. Με τη θρακιώτικη λύρα στην αρχή κι έπειτα με τη γκάιντα ο Γιάννης, γίνεται “οργανικό” μέρος του παράδοξου αυτού έθιμου κι αυτό “οργανικό” μέρος της μουσικής του πορείας.

Θρακιώτες πρόσφυγες, από την Ανατολική Θράκη, σε πέντε χωριά στη Μακεδονία (στην Αγία Ελένη και στο Στρυμωνικό Σερρών, στο Λαγκαδά, στη Μελίκη της Ημαθίας και στη Μαυρολεύκη της Δράμας) καθώς και σε κάποια χωριά στη Βουλγαρία και την Ουκρανία, αναβιώνουν το έθιμο αυτό της ακαΐας ανήμερα των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Με αρχηγό τον αρχιαναστενάρη, οι πρόσφυγες χορεύουν με τα εικονίσματα των Αγίων και πατούν πάνω σε κάρβουνα, πάνω σε φωτιά. Ρυθμός μονότονος, αναστενάρικα τραγούδια, επιφωνήματα και αναστεναγμοί, κουδούνισμα των εικόνων συνεπαίρνουν και παρασύρουν σε έναν παράδοξο ενθουσιαστικό εκστατικό χορό.

Ο Γιάννης θεωρεί πως χάρη σε αυτό το έθιμο κατάφερε και “επεβίωσε” η λύρα της Θράκης, ενώ κι αυτή είναι υπό εξαφάνιση, όπως ακριβώς η γκάιντα ιδιαίτερα τα προηγούμενα χρόνια. Οι Αναστενάρηδες κράτησαν τη λύρα γιατί τα τραγούδια τους τα παίζουν με λύρα, ενώ επισημαίνει ο Γιάννης, “κι αυτοί έχουν μεγάλη έλλειψη σε λυράρηδες”.

Για την παρέα των οργάνων που συνόδευαν το έθιμο οι πηγές δε συγκλίνουν, ενώ και ο ίδιος ο Γιάννης μας αναφέρει πως “μέχρι και τώρα δεν είναι ξεκάθαρο τι όργανα είχαν”. Μας αναφέρει πως ο Χουρμουζιάδης, ο πρώτος που φαίνεται να αναφέρεται στο συγκεκριμένο έθιμο, θεωρεί μουσικά αναστενάρικα όργανα τη λύρα, το νταούλι και παλαιότερα και τη γκάιντα. Το ίδιο υποστήριζε, σύμφωνα με το Γιάννη, και ο Στρίκος, ο οποίος μιλούσε για συνύπαρξη των οργάνων λύρας και γκάιντας. Από την άλλη, υπάρχουν οι προφορικές περιγραφές που μιλούν και για καβάλι. Ο Γιάννης υποστηρίζει πως τα δύο όργανα γκάιντα - λύρα, δεν έπαιζαν μαζί λόγω διαφορετικών τεχνικών χαρακτηριστικών. Σε κάθε περίπτωση το κύριο όργανο ήταν η θρακιώτικη λύρα την οποία είτε πριν, είτε μετά, είτε παράλληλα την ακολουθούσαν κι άλλα όργανα, γκάιντα, νταούλι ή και καβάλι.

Δεν ξέρουμε αν υπήρξαν ταυτόχρονα. Σαν όργανα ταιριάζουν πάρα πολύ καλά, σαν ήχος. Σαν κούρδισμα, όμως, τεχνικά, δεν ταιριάζουν. Ο Στρίκος έλεγε ότι ήταν μαζί. Εγώ λέω δεν ήταν. Όταν έπαιζε γκάιντα, έπαιζε η γκάιντα κι όταν έπαιζε λύρα, έπαιζε η λύρα.

Την πρώτη επαφή με τα αναστενάρια ο Γιάννης την τοποθετεί στα τελευταία γυμνασιακά χρόνια, μια δεκαετία περίπου πριν ο δεξιοτέχνης της θρακιώτικης λύρας Γιάννης Στρίκος, τον “μυήσει” στην τέλεση του εθίμου. Το ενδιαφέρον του είναι η γκάιντα κι όπως μας αποκαλύπτει “έψαχνε και σκάλιζε ό,τι είχε γκάιντα”. Σ’ αυτή την αναζήτηση θα συναντήσει και τη γκάιντα μέσα στο ασυνήθιστο αυτό έθιμο της πυροβολισίας. Το ενδιαφέρον ήταν κατά βάση γκαϊντινικό.

Για τ’ αναστενάρια είχα μια περιέργεια από το γυμνάσιο, που ‘χα διαβάσει ένα άρθρο σ’ ένα από τα αρχεία του Θρακικού Θησαυρού. Εκεί είδα μια φωτογραφία από την Αγία Ελένη που έκαναν το κουρμπάνι και είχαν μια λύρα, ένα νταούλι και μια γκάιντα. Φυσικά η γκάιντα μ’ ενδιέφερε εμένα, που είδα ότι έπαιζε.

Αργότερα, και όταν πια έχει εγκατασταθεί στη Θεσσαλονίκη, με παρέα φίλων επισκέπτονται το Λαγκαδά ανήμερα του εθίμου στις 21 Μαΐου να παρακολουθήσουν τα δρώμενα. Του έκανε ιδιαίτερη εντύπωση, αλλά η φωτογραφία που είχε στο βιβλίο δεν ήταν όμοια με τη εικόνα που συνάντησαν. Δεν βρήκε γκαϊντες και δίνει αμέσως τη δική του εξήγηση, είχαν έλλειψη οργανοπαιχτών.

“Μ’ έκαναν πολλή εντύπωση. Με τις λύρες όμως, έπαιζαν, γκάιντα δεν είχαν. Η γκάιντα παλιά υπήρχε, αλλά δεν υπήρχαν γκαϊντατζήδες πια να παίζουν σ’ αυτό. Γκαϊντατζήδες δεν είχαν καθόλου και στους λυράρηδες τώρα έχουν έλλειψη.”

Εκεί γνώρισε τη θρακιώτικη λύρα, ως αναστενάρικο όργανο και έτσι ξεκίνησε μια νέα “οργανική” σχέση. Έψαξε να βρει όργανο για να αρχίσει να πειραματίζεται, άλλα όπως και στην περίπτωση της γκάιντας, δυσκολεύτηκε πολύ. Ένα όργανο που βρήκε τελικά και αγόρασε δεν τον ικανοποίησε όπως ήθελε και έτσι αποφάσισε να φτιάξει και δικιά του θρακιώτικη λύρα. Η καθοδήγηση και βοήθεια του Στρίκου ήταν καθοριστική.

Βρήκα μια στην Κερκίνη, αλλά δεν ήταν συμμετρική. Τα μάγουλά της ήταν κάπως και δε μ’ άρεσε. Μου ‘ρχόταν άσχημα. Είπα θα φτιάξω μία. Και μετά ρώτησα το Στρίκο, μου’ πε, μου’ δείξε, μου ζωγράφισε. Με βοήθησε πολύ. Πειραματίστηκα κι εγώ και τώρα φτιάχνω.

Η συμμετοχή του στα Αναστενάρια, όπως αναφέρει απλοϊκά ο Γιάννης, προέκυψε “λίγο τυχαία, επειδή υπήρξε μια ανάγκη”. Χρειάστηκε να εξυπηρετήσει, του το ζήτησαν κι εκείνος δέχτηκε να δοκιμάσει και να βοηθήσει. Κι από τότε το όνομά του θα συνδεθεί με τα σύγχρονα αναστενάρια. Θα δώσει, θα δοθεί και θα παραμείνει μέχρι και σήμερα. Έμεινε. Μας διηγείται λακωνικά και ουσιαστικά.

Το ‘82 ύστερα πήγα στο Λαγκαδά. Αυτοί είχαν πρόβλημα τότε. Οι οργανοπαίχτες της Αγίας Ελένης δεν μπορούσαν να πάνε για διάφορους λόγους, είχε παεί μόνο ένας

λυρατζής. Πήγα εγώ ν ανάψω ένα κερι, με είδαν κάποιες γυναίκες που με είχαν δει εδώ κάπου να παίζω με το Στρίκο. Το είπαν στον αρχιαναστενάρη και ηρθε το παιδί, μου ζήτησε αν μπορώ κι εγώ είπα να δοκιμάσω. Πράγματι έπαιξα. Πήγα κι έμεινα. Και πηγαίνω κάθε χρόνο.

Έμεινε ο Γιάννης στα αναστενάρια. Έμεινε και το δικό του ιδιαίτερο αποτύπωμα σ' αυτά, η είσοδος- επαναφορά της γκάιντας στα τελετουργικά όργανα του εθίμου. Τα αναστενάρια πρώτα τα 'μαθε στη λύρα, τους σκοπούς και τα τραγούδια. Με τη λύρα συμμετείχε, μέχρι να δοκιμάσουν με το Στρίκο να εισάγουν και τη γκάιντα. Κι εδώ ακριβώς αφήνει τη σφραγίδα του, την καινοτομία τους, τη ζυγιά γκάιντα- λύρα. Μας διηγείται το γεγονός.

Στην αρχή έπαιζα λύρα και μετά βάλουμε και την γκάιντα. Μόνος μου την κούρδισα, μετά και με το Στρίκο. Δεν ήταν και εύκολο. Σκέψου να φέρεις τα δυο όργανα μαζί. Σαν όργανα ταίριαζαν πάρα πολύ καλά. Σαν κούρδισμα, τεχνικά, δεν ταίριαζαν.

Με ύφος γεμάτο ικανοποίηση, μετρημένο και σοβαρό, μας μεταφέρει κι ένα σχετικό σχόλιο του Λιάβα που νιώθει ότι αναγνωρίζει την προσφορά του στον κόσμο των αναστενάρηδων. Είναι η αναγνώριση της προσφοράς του. Έπειτα χαμογελάει με ικανοποίηση.

“Ο Λιάβας είπε κάτι που μπορεί και να 'ναι αλήθεια, ότι η ζυγιά γκάιντα - λύρα είναι εφεύρεση Στρίκου - Ντομπρίδη. Κάναμε τις αλλαγές και φέραμε τα όργανα μαζί. Αλλιώς μαζί δύσκολα έπαιζαν.”

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο προσπαθεί να μας εξηγήσει τον ρόλο των δύο οργάνων, γκάιντας - λύρας, στην αναστενάρικη μουσική. Με ύφος αυθόρμητο και παραστατικό, με έντονες κινήσεις στα χέρια προσπαθεί να περιγράψει τον ξεσηκωτικό ήχο της γκάιντας και το παραπονιάρικο χαρακτήρα της λύρας.

Η λύρα μπορεί να κεντήσει παραπάνω, αλλά το ξεσήκωμα που κάνει η γκάιντα στο πανηγύρι δεν μπορεί να το κάνει η λύρα. Η λύρα κάνει κάτι πιο θηλυκό, θα σε βγάλει παράπονο, ενώ να ξεσπάσεις... Αυτό το κάνει η γκάιντα με το ντιλ, και τώρα να ρθεις να δεις, εντάξει παίζουν τις λύρες, αλλά μόλις βάλουμε τη γκάιντα, γίνεται κάτι άλλο, πιο ενθουσιώδες, το άλλο είναι πιο θρηνώδες. Η λύρα, με τη χορδή μπορεί να κάνει κι άλλα πράγματα η γκάιντα δεν μπορεί...

Τα αναστενάρια αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής προσωπικότητας του Γιάννη. Η συμβολή του πολύτιμη και καθοριστική, συνέδεσε το όνομά του με το παράδοξο προσφυγικό έθιμο και την ιδιότυπη αναστενάρικη μουσική, εκεί που το ξεσήκωμα

της γκάιντας του Ντομπρίδη συναντά το παράπονο της λύρας του Στρίκου. Παρακαταθήκη πολύτιμη.

### 5.3.3 Δισκογραφία

Αφού ολοκληρώσουμε την συζήτησή μας για το πολιτιστικό περιβάλλον των συλλόγων, ερχόμαστε στην επόμενη “ευκαιρία” που μπορούμε να ακούσουμε την γκάιντα του Γιάννη. Με τον ήχο της υπογράφει πολλές ραδιοφωνικές εκπομπές όσο και δισκογραφικές δουλειές. Εδώ, η αναφορά του είναι λιγότερο αναλυτική, αλλά εξίσου ευκρινής και κατατοπιστική.

Το όνομά του το συναντάμε σε μια ποικιλία από δισκογραφικές συνεργασίες, όχι μόνο παραδοσιακού και δημοτικού αλλά και σύγχρονου έντεχνου χαρακτήρα. Η Δόμνα Σαμίου, ο Γιώργος Μελίκης, ο Πέτρος Ταμπούρης από τον ευρύτερο παραδοσιακό χώρο, ο Χρόνης Αηδονίδης, ο Βαγγέλης Δημούδης και ο Μάνος Κουτσαγγελίδης από τη μουσική περιοχή της Θράκης, ο Διονύσης Σαββόπουλος και ο Μανόλης Φάμελλος από τον έντεχνο χώρο της ελληνικής μουσικής σκηνής είναι μερικά από την πληθώρα μουσικών με τους οποίους συνεργάστηκε.

Παρά το γεγονός ότι νιώθει τη διαδικασία της ηχογράφησης, “δεσμευτική και αγχωτική”, όπως ο ίδιος τη χαρακτηρίζει, αναγνωρίζει την αξία της, τόσο για τον ίδιο όσο και για τους επόμενους που ακολουθούν. Από τη μια είναι η παρουσίαση της δουλειάς του καλλιτέχνη και από την άλλη είναι μια μουσική πηγή για τους νεότερους του χώρου. Είναι ο καρπός τόσων χρόνων προσωπικής αναζήτησης του Γιάννη που παρέχει εφόδια και μουσικές εμπειρίες πολύτιμες για την πορεία την οποία εμείς οι νέοι γκαϊντατζήδες ξεκινάμε να χαράζουμε.

Το στούντιο είναι άλλο πράμα. Η δισκογραφία είναι δεσμευτική και αγχωτική. Ξανά και ξανά μέχρι να βγει όπως το θέλεις, δεν είναι όπως έξω που το απολαμβάνεις κιάλας, με τον κόσμο και το πανηγύρι, είναι αλλιώς. Αλλά, ξέρεις ότι κάτι μένει. Κι εσύ μετά ακούς τον εαυτό σου και μετά οι νέοι που θ’ ασχοληθούν έχουν κάτι.

Ακούμε τη γκάιντα του Γιάννη σε πολλές δισκογραφικές συνεργασίες. Ενδεικτικά αναφέρουμε αυτές που ο ίδιος θεωρεί ως πιο χαρακτηριστικές.

- “Σαββόραμα” με το Διονύση Σαββόπουλο, 2001, cd
- “Τραγούδια και σκοποί της Θράκης” με τον Χρόνη Αηδονίδη στις εκδόσεις του Πανεπιστημίου Κρήτης, 1994, cd
- “Γλέντια Θρακιωτών” του Βαγγέλη Παπαναστασίου, 2018, cd

- “Φίλοι καλωσορίσατε” με το Γιάννη Στρίκο σε μια έκδοση από το “εν Χορδαίς” το 1999, cd
- “Στο Πάρκο Των Σκύλων” με τον Μανώλη Φάμελλο και τους Ποδηλάτες, 1996, Δίσκος Βινυλίου
- “The Greek Folk Instruments - Γκάνιντα Τσαμπούνα Ζουρνάς” με τον Πέτρο Ταμπούρη στα τέλη της δεκαετίας του ‘90, cd
- “Θύραθεν” με τον Πέτρο Ταμπούρη στα τέλη της δεκαετίας του ‘90, cd
- “Εμορφή Καλή μου Αγάπη - Δημοτικά Τραγούδια” με τον Γιώργο Μελίκη στη σειρά Λαϊκός Χειμώνας Νο5, 1983, Δίσκος Βινυλίου
- “Πουλάκι κλαίει μοναχό” με το Δημούδη Βαγγέλη, 1997, cd

Ο Γιάννης παίζει και σε πολλούς ακόμη δίσκους ως κρουστός με τουμπερλέκι και νταούλι ενώ, δική του δισκογραφική δουλειά επίσημα δεν εκδόθηκε. Με την Κατερίνα Δούκα και τη Βασιλική Τσιαφογιάννη ο Γιάννης συνεργάστηκε και μαζί ετοίμασαν ένα cd το οποίο τελικά δεν κυκλοφόρησαν επίσημα και μόνο ανεπίσημα προωθήθηκε στους μουσικούς κύκλους.

### 5.3.4 Ρεπερτόριο

*“ Το ρεπερτόριο της γκάνιντας έχει αλλάξει δραματικά.”*

Με την διατύπωση - διαπίστωση αυτή ο Γιάννης θα αρχίσει να μας εξηγεί για τις αλλαγές που επήλθαν στο ρεπερτόριο της γκάνιντας κατά το διάστημα της τελευταίας 20ετίας. Χαρακτηριστικό της περιόδου είναι, όπως επισημαίνει ο Σαρρής (2009: 327), η απότομη αλλαγή του πολιτισμικού περιβάλλοντος, το οποίο διακατείχε το πνεύμα της μοντερνικότητας. Νέα όργανα, νέα ακούσματα, διαδόσεις και αλληλεπιδράσεις μουσικών τόπων διαμορφώνουν και παγιώνουν νέα μουσικά στερεότυπα, “καθιερώνοντας” ουσιαστικά το “πανθρακικό” ή “δυτικοθρακιώτικο” ύφος.

Το νέο αυτό ρεπερτόριο οικοδομείται πάνω σε δύο μουσικές προσωπικότητες, αυτήν του Χρόνη Αηδονίδη με το περισσότερο “λόγιο” ύφος και αυτή του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα με τη “λαϊκότερη” προσέγγιση. Η κοινή του καταγωγή, από την Καρωτή Διδυμοτείχου συνετέλεσε ώστε να προβληθεί ιδιαίτερα η μουσική της συγκεκριμένης περιοχής και σε “ενορχηστρωμένη” πλέον μορφή με συνοδεία κομπανίας να καθιερωθεί ως “πανθρακικό” είδος, ομογενοποιώντας την ποικιλομορφία της μουσικής παράδοσης της Θράκης και



εξαλείφοντας τα ιδιαίτερα μουσικά τοπικά ιδιώματα. Από διάλεκτος, επισημαίνει ο Γιάννης, έγινε “επίσημη γλώσσα”, με συνέπεια να υπάρχει αλλαγή στο ύφος.

Ο Γιάννης συνεργάστηκε και με τους δύο, καθώς και με πληθώρα μουσικών τόσο του θρακικού χώρου όσο και άλλων τοπικών παραδόσεων, σε εκδηλώσεις, σε παραστάσεις και δισκογραφική δουλειά. Η γκάιντα του Γιάννη ως μέλος κομπανίας έχει να συνεργαστεί και να δημιουργήσει με άλλα όργανα. Ο ίδιος δίνει τις προσωπικές του εκτιμήσεις και προεκτάσεις για το μετασχηματισμό του ρεπερτορίου και του ύφους της γκάιντας.

Οι ερμηνείες που δίνει ο Γιάννης στη διαμόρφωση του νέου ρεπερτορίου της γκάιντας είναι τρεις, τα νέα όργανα που μπήκαν στη μουσική σκηνή, οι σύλλογοι που τα τελευταία χρόνια ανθίζουν ιδιαίτερα καθώς και η δισκογραφία που προωθεί και τελικά καθιερώνει συγκεκριμένο ύφος. Μας εξηγεί έναν έναν τους λόγους απλά και βιωματικά, ερμηνεύοντας τις αλλαγές και στο δικό του μουσικό χαρακτήρα.

Όσον αφορά στη πρώτη διάσταση, ο Γιάννης αναφέρει πως από την ώρα που ακούστηκαν νέα όργανα και έπαιξαν “τα τραγούδια μας” και η γκάιντα αναγκαστικά θα άλλαζε. Ο ίδιος, πολλά από τα τραγούδια- αυτά που δεν ήξερε, τα μαγνητοφώνουσε παιγμένα από κλαρίνο για να τα μάθει στην γκάιντα, κάτι το οποίο “ήταν πολύ δύσκολο, γιατί η γκάιντα έχει περιορισμένες τεχνικές δυνατότητες”. Σύμφωνα με το Γιάννη, η γκάιντα έπρεπε να ακολουθεί τα άλλα όργανα.

Οι κομπανίες, άλλωστε, δεν απαντώνται στη μουσική ιστορία της Θράκης. Η γκάιντα κυριαρχούσε και μόνος της δέσποζε στο μουσικό οργανικό προσκήνιο. Ο Σαρρής (2009: 335) αναφέρει χαρακτηριστικά πως η γκάιντα ποτέ δεν είναι αυθύπαρκτη. Αποτελεί τη μία όψη του νομίσματος, με την άλλη να είναι το τραγούδι. Γκάιντα και τραγούδι είναι ό,τι συνθέτει τη θρακική μουσική. Άλλα όργανα και κυρίως ζυγιές δεν συναντάμε.

Από αυτό και μόνο το καταλαβαίνεις. Πρώτα να σκεφτείς έπαιζε μόνη της - τη θυμάμαι - υπήρχε μόνο αυτό, ούτε καν κρουστό. Οι κομπανίες δεν ήταν στην κουλτούρα μας... Τώρα δε θα τη βρεις μόνη της ποτέ. Άλλο είναι να παίζεις μόνο σου κι άλλο να ‘σαι με άλλα όργανα. Τώρα αν είναι ένα κλαρίνο ή ένα ακορντεόν, δεν μπορείς. Αυτά δύσκολα σε μιμούνται, εσύ τα μιμείσαι και μόνο στα σόλα κάνεις γκαϊντίσια πράγματα.

Οι σύλλογοι διαδραμάτισαν, επίσης, σημαντικό ρόλο στην αλλαγή του ρεπερτορίου της γκάιντας. Συνέβαλαν στον μετασχηματισμό τόσο του χορευτικού ήθους όσο και του μουσικού ύφους, καθώς αποτελούν τον κατεξοχήν χώρο χορευτικής δράσης. Όπως επισημαίνει η Λουτζάκη (1999: 211), “η διδακτική διαδικασία επιδρά στο χορό, όπου μεταπλαστά κινητικά στοιχεία αποκτούν σταθερή μορφή. Ισοπεδώνεται η χορευτική

φυσιογνωμία ευρύτερων περιοχών, η οποία συρρικνώνεται σ' ένα πλέγμα ομοειδών κινητικών στοιχείων". Με την παρέμβαση του "χοροδιδασκάλου", επιβάλλεται ένας και μοναδικός τρόπος ερμηνείας με αποτέλεσμα ο ελληνικός "παραδοσιακός" χορός να τείνει σε μια ομογενοποιητική ομοιομορφία.

Αναπόφευκτα, το "επάγγελμα" του γκαϊντατζή αναδιαρθρώνεται και προσαρμόζεται στις νέες αυξημένες ανάγκες του χορευτικού κοινού. Πρέπει, σύμφωνα με το Γιάννη, ο οργανοπαίχτης να προσαρμοστεί με τις απαιτήσεις του συλλόγου και στο είδος και στο ύφος. Η μουσική περισσότερο ομοιογενής, μονοσήμαντη και στιλιζαρισμένη (Λουτζάκη, 1999) καταργεί τις τοπικές μουσικές θρακικές "διαλέκτους", οι οποίες είναι άγνωστες στο μεγαλύτερο μέρος του χορευτικού κοινού.

Κοίτα να δεις, τότε ο κάθε γκαϊντατζής έπαιζε ό,τι ήξερε από το χωριό του, ούτε και ήξεραν άλλα. Τώρα τα χορευτικά χορεύουν διάφορες περιοχές της Θράκης, μέρη που είχαν μεγάλες διαφορές μεταξύ τους (Κωστελίδικα λες, Μεταξαδιώτικα, Ρωμυλιώτικα κτλ). Και τα χορεύουν και ίδια. Δεν τις ξέρουν και τις διαφορές όλοι.

Αυτό στο οποίο, επίσης, δίνει ιδιαίτερη σημασία ο Γιάννης είναι οι παραστάσεις. Οι διάφορες εκδηλώσεις και παραστάσεις στις οποίες καλείται να παίξει η γκάιντα δεν έχουν καμία σχέση με το αρχικό, το πρώτο της πλαίσιο. Στην απότομη μεταφορά από την πλατεία του χωριού και το αυθόρμητο γλέντι των ανθρώπων στη σκηνή και την οργανωμένη παράσταση, η δυναμική της μουσικής "εγκλωβίζεται", "χαλιναγωγείται" και στιλιζάρεται για να ανταποκριθεί στις δεδομένες συνθήκες και χορευτικές απαιτήσεις.

Το παίξιμο εκεί (στις παραστάσεις) δεν έχει καμία σχέση με την πλατεία που έπαιζε παλιά. Επηρεάζει οπωσδήποτε και το χορό επηρεάζει και το παίξιμο. Δεν είναι όπως στο γλέντι που θες να τελειώσεις και δε σ' αφήνουν. Εκεί σου λένε, τόσο θα παίξεις, τόσα θα χορέψουν, εκεί πρέπει να τελειώσεις. Επηρεάζει σίγουρα.

Το ραδιόφωνο και η δισκογραφία, τέλος, για το Γιάννη είναι καθοριστική παράμετρος για τη διαμόρφωση ενός νέου ρεπερτορίου. Τα "μέσα", ραδιόφωνο και μαγνητόφωνο, προβάλλουν από τη δεκαετία του '60, τη δεξιοτεχνία των "αθηναίων" οργανοπαιχτών (Λιάβας, 1999β: 276). Τα ακούσματα αυτά, αφενός επηρεάζουν και μετασχηματίζουν το παίξιμο των ντόπιων, ακόμη και των παλαιότερων γκαϊντατζήδων, αφετέρου αποτελούν τη μουσική "δεξαμενή" για τους νεότερους του χώρου. Η ομογενοποίηση και διαμόρφωση ενός "πανθρακικού", ενίοτε και "πανελλαδικού" ρεπερτορίου, η μεταφορά από το τοπικό στο υπερτοπικό είναι εμφανής συχνά και στη μουσική νεότερων του χώρου.

Από τους δίσκους, το ραδιόφωνο, τα τζουκ μποξ. Να, από αυτά ακούγαμε ή μου τα τραγουδούσαν ή τα έπαιζαν συνήθως στο κλαρίνο, κι εγώ τα μαγνητοφώνουσα για να τα βγάλω να τα παίζω στη γκάιντα. Από πού αλλού να τα μάθεις τότε. Τώρα βρίσκεις πολλά. Κι εκτός από τα γνωστά, θα βρεις κι από τη μια μπάμπω και την άλλη.

Οι νέες αυτές μουσικές πραγματικότητες που διαμορφώνονται την τελευταία εικοσαετία, επηρεάζουν και επηρεάζονται από τη μουσική φυσιογνωμία του Γιάννη. Το θρακικό ρεπερτόριο και το ρεπερτόριο του Γιάννη αλληλοδιαμορφώνονται. Είναι μια σχέση αμφίδρομη, “δούναι” και “λαβείν”. Ως μουσικός δέχεται επιδράσεις από το μουσικό περιβάλλον του και ως καλός μουσικός αφήνει κάτι από το δικό του μουσικό χαρακτήρα.

Μ’ αυτά και με τ’ άλλα, παραστάσεις και εκδηλώσεις και δίσκοι, λίγο παίζεις έτσι και λίγο αλλιώς. Ε, μετά μαθαίνεις να παίζεις μ’ αυτό τον τρόπο. Έμαθα κι έπαιζα μ’ αυτό τον τρόπο που ξέρεις και τώρα. Μαθαίνεις και παίζεις. Φτιάχνεις τον τρόπο σου.

Συνοψίζοντας, το ρεπερτόριο της γκάιντας, όπως και στο σύνολό της η θρακική μουσική, δέχθηκε ισχυρές επιδράσεις από τρεις δυναμικές κατευθύνσεις. Την είσοδο νέων οργάνων και κυρίως του κλαρίνου, την ομογενοποιητική δράση των χορευτικών και την “αυθεντία” όπως καθιερώθηκε μέσω του ραδιοφώνου και της δισκογραφίας. Αυτά τα τρία επικάθισαν στην μουσικοχορευτική θρακική παράδοση και διαμόρφωσαν ένα νέο, ενιαίο “πανθρακικό” ύφος, επιδρώντας στη μετέπειτα πορεία της.

## Επίλογος

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι η αποτύπωση της προσωπογραφίας του Γιάννη Ντομπρίδη. Επιχειρήθηκε μια συνολική προσέγγιση της ζωής του Γιάννη και της “ζωής” της γκάιντας του. Ζωές απόλυτα συνδεδεμένες, συνυφασμένες, πλεγμένες και αλληλοδιαμορφούμενες. Ο αφηγηματικός βιοματικός λόγος του Γιάννη στις διάφορες συνεντεύξεις, βάσει των οποίων δομήθηκε η προκειμένη εργασία, απηχεί ποικίλα ιστορικοκοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία, καθιστώντας τη διερευνητική διαδικασία μια σύνθετη βιογραφική όσο και εθνογραφική απεικόνιση.

Η γκάιντα είναι ένα όργανο εναρμονισμένο με τον παλαιότερο τρόπο ζωής των αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών του Έβρου, το οποίο αποτελούσε την «υλική διάσταση» του ήχου τους. Οι ραγδαίες ανατροπές των κοινωνικών δομών που ακολούθησαν τις δεκαετίες του ‘50, ‘60, ‘70, ως απόρροια σημαντικών ιστορικών γεγονότων, οδήγησαν στη διασάλευση της πολιτισμικής ζωής του Έβρου και στην περιθωριοποίηση της γκάιντας. Ο Εμφύλιος και η μετανάστευση, η ευρεία διάδοση του κλαρίνου και η είσοδος νέων δυτικών ήχων αποτελούν τις κυριότερες αιτίες απαξίωσης και υποχώρησης της γκάιντας.

Όταν αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του ‘80, η γκάιντα άρχισε να επανέρχεται στο μουσικό προσκήνιο δειλά δειλά, οι συνθήκες είχαν διαφοροποιηθεί ριζικά. Τόσο οι πολιτισμικές ευκαιρίες όσο και το ρεπερτόριό της, δέχθηκαν ισχυρές επιδράσεις από τρεις δυναμικές κατευθύνσεις. Η είσοδος νέων οργάνων και κυρίως του κλαρίνου, η ομογενοποιητική δράση των χορευτικών και η “αυθεντία” όπως καθιερώθηκε μέσω του ραδιοφώνου και της δισκογραφίας, επικάθισαν στην μουσικοχορευτική θρακική παράδοση και διαμόρφωσαν ένα νέο, ενιαίο “πανθρακικό” ύφος, επιδρώντας στη μετέπειτα πορεία της.

Ο Γιάννης Ντομπρίδης, είναι ένας από τους παλαιότερους και σπουδαιότερους σύγχρονους δεξιотέχνες της θρακιώτικης γκάιντας, μια ξεχωριστή μουσική μορφή που διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην πορεία του οργάνου. Σε μια γενιά ανάμεσα στον παλαιό κόσμο που καταρρέει ολοταχώς και σε αυτόν τον νέο που οραματίζεται το μοντέρνο, σε μια περίοδο πολιτισμικής σύγχυσης, ο Γιάννης φαίνεται να κατόρθωσε μια σπουδαία ισορροπία. Πέτυχε να συνδυάσει τους δύο κόσμους, τον παλαιό με τον νέο. Μορφώθηκε, αστικοποιήθηκε και ταυτόχρονα έμαθε και εντρύφησε στην γκάιντα. Ο Γιάννης στήριξε την γκάιντα στα δύσκολα σκοτεινά χρόνια της ουσιαστικά και καθοριστικά.

Ο Γιάννης με σεμνότητα και ευθύνη υπηρέτησε τη θρακική μουσική ως οργανοποιός και οργανοπαίχτης, λειτουργώντας ως ασφαλής γέφυρα για να περάσει το όργανο από την παλαιότερη προς τη νεότερη εποχή του. Παρά το γεγονός πως δεν πρωτοστατεί όπως

παλαιότερα, εντούτοις η γκάιντα ταυτίστηκε και αναδείχθηκε σε σύμβολο της θρακιώτικης μουσικής παράδοσης. Διαμόρφωσε ένα νέο πολιτισμικό μουσικό περιβάλλον και μέσα σε αυτό πλέον κινείται και παίζει. Το όνομα του Γιάννη, που άξια κατέχει ξεχωριστή θέση στο νέο αυτό περιβάλλον, έχει ταυτιστεί με το παραδοσιακό όργανο της Θράκης και αποτελεί σημείο αναφοράς σε κάθε ενασχόληση με τη μουσική παράδοσή της.

Ως οργανοποιός ο Γιάννης αποτέλεσε τον εναρκτήριο μοχλό της ανακατασκευής της γκάιντας και της γέννησης νέων οργανοποιών θρακιώτικων οργάνων. Είναι ο σπουδαιότερος σύγχρονος κατασκευαστής θρακιώτικης γκάιντας. Διαθέτει σύγχρονο εργαστήριο με τόρνο, όπου πειραματίστηκε και ανέπτυξε τη δική του τεχνογνωσία. Επανεισήγαγε παλαιότερες τεχνικές, ενώ εισήγαγε την καινοτομία του κουρδίσματος της γκάιντας σε Λα για να ταιριάζει με τα υπόλοιπα όργανα με τα οποία πλέον συνυπάρχει.

Ως οργανοπαίχτης, με τον χαρακτηριστικό, ευγενικό και ταυτόχρονα συναρπαστικό και ξεσηκωτικό ήχο της γκάιντας του, ο Γιάννης συνοδεύει τη θρακική μουσική σε μια πλειάδα μουσικών γεγονότων. Η ώριμη, γόνιμη και δημιουργική παρουσία του στα πολιτισμικά μουσικά δρώμενα των τελευταίων δεκαετιών αφήνει τη σφραγίδα της χαρακτηριστικά και ανεξίτηλα. Τον πολύπλευρο και πολύτροπο ήχο της γκάιντας του τον ακούμε σε μουσικοχορευτικές παραστάσεις, ανταμώματα και αναβιώσεις εθίμων και δρώμενα, συναυλίες και στουντιακές ηχογραφήσεις, ό,τι αποτελεί πλέον το σύγχρονο περιβάλλον για τον ήχο της γκάιντας.

Ιδιαίτερα ξεχωριστό κεφάλαιο στη ζωή του Γιάννη αποτελούν τα αναστενάρια. Στο πολυδιάστατο αυτό λαογραφικό φαινόμενο “μυήθηκε” από το Γιάννη Στρίκο. Η μαθητεία πλάι του και η συνεργασία μαζί του ήταν αυτές που επανέφεραν τον ήχο της γκάιντας στην αναστενάρικη μουσική, έπειτα από τρεις περίπου δεκαετίες σιγής. Από την πρώτη του συμμετοχή μέχρι σήμερα ο Γιάννης αποτελεί “οργανικό” μέρος του παράδοξου αυτού εθίμου της πυροβασίας κι αυτό “οργανικό” μέρος της μουσικής του διαδρομής.

Τη γκάιντα του Γιάννη την ακούμε σε πολλές δισκογραφικές συνεργασίες, όχι μόνο παραδοσιακού και δημοτικού αλλά και σύγχρονου έντεχνου χαρακτήρα. Δόμνα Σαμίου, Γιώργος Μελίκης, Πέτρος Ταμπούρης, Χρόνης Αηδονίδης, Βαγγέλης Δημούδης, Μάνος Κουτσαγγελίδης, Διονύσης Σαββόπουλος, Μανόλης Φάμελος αποτελούν τις πλέον ονομαστές συνεργασίες του. Δικός του προσωπικός δίσκος δεν εκδόθηκε. Ωστόσο, κάθε αποτύπωμά του σε δισκογραφική δουλειά αποτελεί πολύτιμη παρακαταθήκη για τους νεότερους του χώρου.

Επιλογικά, η προσφορά, συμβολή και παρουσία του Γιάννη Ντομπρίδη στο μουσικό θρακικό γίνεσθαι είναι, αναμφισβήτητα και αναντίρρητα περισσότερο από σπουδαία κι

ακόμη παραπάνω. Η σεμνότητα και η ευθύνη με την οποία υπηρέτησε τη μουσική μας παράδοση, η γνώση του, η εμπειρία του, η τεχνογνωσία και δεξιοτεχνία του αποτελεί για εμάς τους νεότερους οδηγό πολύτιμο, πυξίδα πορείας και προσανατολισμού ανεκτίμητη.

Η μεγαλοσύνη του μουσικού του έργου περικλείεται στην ταπεινοφροσύνη του λόγου του “οι νέοι χρειάζονται χώρο κι εμείς οι παλαιότεροι πρέπει να ξέρουμε πότε να κάνουμε στην άκρη.” Η απάντησή μας είναι ευθεία και ξεκάθαρη: “οι παλαιότεροι είστε το παράδειγμά μας κι εμείς οι νεότεροι πρέπει να ξέρουμε πότε να σωπαίνουμε, να σας αφουγκραζόμαστε για να φτάσουμε κοντά σας.”

Και μόλις ξεκινήσαμε!

## Βιβλιογραφία

- Αγγούσης, Ν. (2009). Μουσική παράδοση της Θράκης. *Μουσική παράδοσης της Θράκης. Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα*. Άρτα, Ελλάδα: ΑΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
- Αικατερινίδης, Γ. (1993). Αναστενάρια: Μύθος και Πραγματικότητα. Αθήνα: Κέντρο Λαογραφίας Ακαδημίας Αθηνών.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1976). *Τα ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Αυδίκος, Ε. (1996). *Το παιδί στην παραδοσιακή και τη σύγχρονη κοινωνία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Αυδίκος, Ε. (2004). *Πανηγύρια και χορευτικοί όμιλοι: Βίωση και αναβίωση της παράδοσης*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Αυδίκος, Ε. (2007). *Η Θράκη και οι άλλοι*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Αυδίκος, Ε. (2009). *Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού*. Αθήνα: Κριτική.
- Βαρβούνης, Μ., Σέργης, Μ., Δαμιανού, Δ., Μαχα-Μπιζούμη, Ν., & Θεοδωρίδου, Γ. (2016). *Η διαχείριση της Παράδοσης: Ο λαϊκός πολιτισμός ανάμεσα στον φολκλωρισμό, στην πολιτιστική βιομηχανία και τις τεχνολογίες αιχμής*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλη.
- Βεντούρα, Λ. (1994). *Μετανάστευση και έθνος*. Αθήνα: Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού.
- Δήμας, Η. (1994). Το πρόβλημα της διδασκαλίας των ελληνικών παραδοσιακών χορών . Στο Π. Κ. Κόνιτσας, *Χορός και Κοινωνία* (σσ. 137-142). Κόνιτσα: Επιμέλεια: Βασίλης Νιτσιάκος.
- Διονυσόπουλος, Ν. (1994). Η μουσική της Θράκης: Μουσικές περιοχές, ρυθμοί, χοροί και όργανα. *Σημείωμα σε ένθετο cd: Χρόνης Αηδονίδης-Τραγούδια και σκοποί της Θράκης*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Κάβουρας, Π. (1997). Η έννοια του μουσικού δικτύου, σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, 44-74.
- Κάβουρας, Π. (1999). Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. *Μουσικές της Θράκης, Μια*

- διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Αθήνα: Σύλλογος Οι φίλοι της Μουσικής.
- Κάβουρας, Π. (2010). *Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα Ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Κάβουρας, Π., & Χτούρης, Σ. (1996-1997). Πολιτισμικά δίκτυα και περιοχές του Έβρου. *Μουσικές της Θράκης - Τραγούδια και χοροί από τον Έβρο και τη Διασπορά*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
- Καβακόπουλος, Π. (1976). *Χοροί και μελωδίες της Δυτικής Θράκης*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου.
- Καλλιμοπούλου, Ε. (2009). *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.
- Καλλιμοπούλου, Ε. (2014). *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Ασίνη.
- Κοκκώνης, Γ. (2008). Το ταυτόν και το αλλότριον της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας. *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*, σσ. 100-110.
- Κουτσούμπα, Μ. (2009). Παράδοση και Φολκλόρ στον Ελληνικό Λαϊκό Παραδοσιακό Χορό: Η Περίπτωση του χορού "Μηλιά" της Λευκάδας. *Επιστήμη του Χορού, Τόμος 3*, 16-33.
- Κωνσταντόπουλος, Π. (2019). Η αναβίωση της γκάιντας. *Πτυχιακή Εργασία*. Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων: Τμήμα Μουσικών σπουδών.
- Λιάβας, Λ. (1999α). Η μουσική έρευνα της Θράκης: Συνοπτική ιστορική αναδρομή. *Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος Οι φίλοι της Μουσικής.
- Λιάβας, Λ. (1999β). Τα όργανα στον Έβρο: Παράδοση και Νεωτερικότητα. *Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής.
- Λιάβας, Λ. (Σημειώσεις μαθήματος). Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής. Αθήνα, Ελλάδα.
- Λιάβας, Λ. (Σημειώσεις μαθήματος). Παράδοση, Φολκλόρ και Έθνικ, Η ελληνική μουσική παράδοση από την αστικοποίηση στην παγκοσμιοποίηση. Αθήνα, Ελλάδα: Σημειώσεις μαθήματος.
- Λουτζάκη, Ε. (2001). Folk dance in Political Rythms. *Yearbook for Traditional Music*, 127-137.



- Λουτζάκη, Ρ. (1999). Ο σύλλογος ως χώρος χορευτικής δραστηριότητας. *Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής.
- Μαλκίδης, Φ. (2000). Παλιά και νέα μετανάστευση στο νομό Έβρου. *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 12ος*.
- Μαλκίδης, Φ. (2003). Η αγροτική κοινωνία του νομού Έβρου. *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 12ος*.
- Ματακάκης, Σ. (2014). Ζητήματα διδασκαλίας: το παράδειγμα της Γκάιντας. *Πτυχιακή Εργασία*. Άρτα: Α.Τ.Ε.Ι. Ηπείρου: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
- Μπακλατζής, Π. (2009). Θράκη - Η Μουσική των Μάρηδων. *Πτυχιακή Εργασία*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- Παγκοζίδης, Ι. (1991). *Οι τελευταίοι γκαϊντατζήδες της Ροδόπης, ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*. Κομοτηνή.
- Παπακόστας, Χ. (2003). Ο χορός από την κοινότητα στην σκηνή: αντιφάσεις και πρακτικές. *Πρακτικά 2ου Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού*. Σέρρες: Δήμος Σερρών.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (1999, ). Ψηφίδες χορού στον Έβρο. Το παρελθόν, το παρόν, η τοπική πρακτική και η υπερτοπική ιδεολογία. *Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος Οι φίλοι της Θράκης.
- Σαρρής, Χ. (2007). Η γκάιντα στον Έβρο: μια οργανολογική εθνογραφία. *Διδακτορική Διατριβή*. Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: Τμήμα Μουσικών σπουδών.
- Σαρρής, Χ. (2009). Ερευνώντας τις μουσικές της Θράκης. *Πρακτικά 1ου Πανελληνίου Συνεδρίου, Ανατολική Ρωμυλία, Ιστορία και Πολιτισμός*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε.
- Σπανός, Δ. (2013). *Μουσικά δίκτυα στο Βόρειο Έβρο*. Νέα Ορεστιάδα: Πολιτιστικός Λαογραφικός Σύλλογος Νεολαίας Νέας Ορεστιάδας "Οι Θράκες".
- Σχινάς, Γ.-Π. (2015). Η τσαμπούνα του Αιγαίου: Οργανολογία, ρεπερτόριο και σύγχρονη αναβίωση. *Διδακτορική διατριβή*. Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

- Τερζοπούλου, Μ. (1999). Ιστορία, μνήμη και «γεγονότα τραγούδια». *Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος οι φίλοι της Μουσικής.
- Χτούρης, Σ. (1999). Μια σύνθετη πολιτισμική γεωγραφία. *Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος Οι φίλοι της Θράκης.
- Copans, J. (2004). *Η επιτόπια εθνολογική έρευνα*. Αθήνα: Βιβλιοθήκη Κοινωνικής Επιστήμης και Κοινωνικής Έρευνας GUTENBERG.
- Hobsbawn, E., & Ranger, T. (2004). *Η επινόηση της παράδοσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Jacques, A. (1991). *Θόρυβοι*. Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.
- Kachulev, I. (1963). Gadulkas in Bulgaria. *The Galpin Society Journal, Vol. 16*, 95-107.
- Rice, T. (1994). *May it fill your soul*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Rice, T. (1996). *The dialectic of economics and aesthetics in Boulgarian Music*. London: Duke University Press Durham and London.
- Rice, T. (2004). *Music in Bulgaria*. New York: Oxford University Press.
- Sarris, H., & Tzevelekos, P. (2008). Singing like the Gaida (Bagpipe): Investigating Relations between Singing and Instrumental Playing Techniques in Greek Thrace . *Journal of Interdisciplinary Music Studies, Volume 2, Issue 1&2*, 33-57.
- Xylagatas, D. (2011, March). Ethnography, Historiography, and the Making of History in th Tradition of the Anastenaria. *History and Anthropology, Vol.22*, pp. 57-74.