



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΣΤΑ ΤΖΟΥΜΕΡΚΑ-

Ο ΒΙΟΛΙΣΤΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΚΩΣΤΑΓΙΩΡΓΟΣ

Κώστας Καραπάνος

Επιβλέπων καθηγητής: Λιάβας Λάμπρος

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας, ΕΚΠΑ

Συνεπιβλέπων καθηγητής: Χάρης Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:

Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής

Ιούνιος 2021

THE VIOLIN IN TZOYMERKA-
THE VIOLINIST KOSTAS KOSTAGIORGOS

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

Κωνσταντίνος Καραπάνος

Ευχαριστίες

Το θέμα της παρούσας εργασίας προέκυψε από την ενασχόλησή μου από παιδί με την ελληνική παραδοσιακή μουσική και το Λαϊκό Βιολί. Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους αυτούς που συνέβαλαν, άμεσα ή έμμεσα, στην περάτωση της εργασίας αυτής.

Πρώτα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον πρώτο μου δάσκαλο Κώστα Κωσταγιώργο, που ήταν αυτός που με μύησε στον κόσμο του ελληνικού παραδοσιακού βιολιού και μου πρόσφερε απλόχερα τα γνώσεις του, αλλά και που συνέβαλε τα μέγιστα στην ολοκλήρωση της εργασίας, με τις γνώσεις του και τα βιώματα που μου κοινοποίησε.

Θερμές ευχαριστίες στον επιβλέποντα της εργασίας μου κ. Χάρη Σαρρή, για την πολύτιμη καθοδήγησή του και την ένθερμη υποστήριξη, ήδη από την πρώτη μας επαφή.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Λάμπρο Λιάβα, υπεύθυνο του μεταπτυχιακού προγράμματος Ερμηνεία/Εκτέλεση της Παραδοσιακής Μουσικής και τους διδάσκοντες καθηγητές κ. Δημήτρη Πυργιώτη και κ. Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο, για τις γνώσεις που μου παρείχαν, τόσο σε θεωρητικό, όσο και σε πρακτικό επίπεδο όλο αυτό το διάστημα των σπουδών μου.

Οφείλω θερμά ευχαριστώ στον καθηγητή μου στο Βιολί κ. Γιώργο Μαρινάκη, για την απλόχερη μετάδοση γνώσεων, τεχνικών παιξίματος και εξεζητημένου ρεπερτορίου, τόσο από τη μουσική παράδοση των νησιών, όσο και ολόκληρου του ελλαδικού χώρου.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κουμπάρο μου Γιώργο Κωτσίνη, για τις πληροφορίες που μου παρείχε και τις πολύτιμες συμβουλές του, τον φίλο μου Γιώργο Μπέλλο για το έντυπο υλικό, καθώς και τη Δήμητρα Κατσανού και τον Χρήστο Τούμπουρο για το φωτογραφικό υλικό που μου παρείχαν.

Περίληψη

Η προσωπική ενασχόληση του γράφοντος με το λαϊκό βιολί και ιδιαίτερα με την ηπειρώτικη μουσική παράδοση στάθηκε αφορμή για την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης μελέτης. Η εργασία επικεντρώνεται στην περιοχή των Τζουμέρκων, μια περιοχή της Ηπείρου όπου το βιολί είχε έντονη παρουσία, στη μουσική της παράδοση, ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα.

Στον πρώτο μέρος της εργασίας αποτυπώνεται η θέση του βιολιού και ο ρόλος που έπαιξε στη μουσική παράδοση της περιοχής πριν από την εμφάνιση του κλαρίνου. Επιπλέον, γίνεται μία καταγραφή του ρεπερτορίου και των επιρροών που αυτό έχει δεχτεί.

Στο δεύτερο μέρος αναλύεται η διείσδυση του κλαρίνου στην περιοχή και οι αλλαγές που συντελέστηκαν με την εμφάνισή του τόσο στο ρεπερτόριο των Τζουμέρκων, όσο και στο οργανολόγιο της τοπικής κομπανίας.

Κεντρικός άξονας της εργασίας αποτελεί ο βιολιστής Κώστας Κωσταγιώργος από την Πλατανούσα των Βορείων Τζουμέρκων, ο οποίος μέσα από τους αναστοχασμούς και τα βιώματά του μας ανέλυσε τη μουσική κατάσταση που επικρατούσε στην περιοχή, τη σχέση που δημιουργήθηκε ανάμεσα στο βιολί και το κλαρίνο, μετά την εμφάνιση του τελευταίου, αλλά και τον ρόλο που έπαιξε ο ίδιος, έτσι ώστε το βιολί να συνεχίσει να έχει κυρίαρχη θέση στα μουσικά δρώμενα της περιοχής.

Στο τελευταίο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται ο θεσμός του πανηγυριού, μέσα από την οπτική του Κωσταγιώργου, με τη διαδικασία που γινόταν παλιότερα και με το πώς γίνεται στις μέρες μας. Τέλος, πολύ σημαντική είναι η τοποθέτησή του για το πώς μπορεί ένα υπερτοπικό τραγούδι να αποτελέσει στοιχείο μίας τοπικής μουσικής παράδοσης.

Λέξεις κλειδιά: Τζουμέρκα, Πλατανούσα, Λαϊκό Βιολί, Κλαρινοβιόλι, Πανηγύρι, «Χαρτούρα», «Συμφωνία»

Abstract

The author's personal preoccupation with the folk violin, and in particular with the music tradition of Epirus, was the triggering event that inspired the realisation of the present thesis. The study focuses on the area of Tzoumerka , a region of Epirus where the violin has had a strong presence in its music tradition, since the early beginning of the 19th century.

The first part of the study, examines the place of the violin, and its role in the music tradition of the region before the appearance of the clarinet. In addition, there is a record of the repertoire and the influences it has been subjected to.

In the second part, what is analysed is the penetration of the violin in the area and the changes that took place as a function of its appearance, both in the repertoire of Tzoumerka as well as in the musical instruments of the local musical companies.

The focal point of the thesis is Kostas Kostagiorgos, descended from Platanousa (North Tzoumerka). Through his self-reflections and experiences, he managed to offer a thorough analysis of the music conditions prevailing in the area, and the relationship that was created between the violin and the clarinet, after the appearance of the latter. What is also highlighted is Mr Kostagiorgos' contribution to the continuous and powerful place of the violin in the music events of the region.

In the last part of the study, the institution of festivals is presented through Mr Kostagiorgos' standpoint. More precisely, there is an illustration of the procedures followed in the past in comparison to those being followed nowadays. Finally, what is of high importance to be mentioned, is his point of view on how a widely renowned song can constitute an element of a local music tradition.

Key words: Tzoumerka, Platanousa, Folk Violin, Clarinet-violin, Festival, "Chartoura"(= Money Offered to Musicians by Audience Proving their Entertainment), "Symphony"

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	4
Περίληψη	5
Abstract	6
Εισαγωγή	8
Μεθοδολογία	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	12
Η Μουσική-Βιολιστική κατάσταση στα Τζουμέρκα-Πλατανούσα	12
1.1. Στοιχεία ταυτότητας του Κωσταγιώργου	12
1.2. Τζουμέρκα- Πλατανούσα	13
1.3. Η Μουσική Παράδοση στα Τζουμέρκα	14
1.4. Το Βιολί στην περιοχή των Τζουμέρκων	19
1.5. Βιολιστές των Τζουμέρκων	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	24
Η διείσδυση του κλαρίνου στα Τζουμέρκα και ο ρόλος του Κωσταγιώργου	24
2.1. Η εμφάνιση των γύφτων κλαρινοπαιχτών στην Πλατανούσα	24
2.2. Η αντιμετώπιση του Κωσταγιώργου από τους κλαρινοπαίχτες	27
2.3. Η αντίδραση του Κωσταγιώργου στο κατεστημένο των κλαρινοπαιχτών	29
2.3.1. Η επαφή με τον Κόρο	29
2.3.2. Η «κλαρινοποίηση» του βιολιού	31
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	33
Οργανολογικά στοιχεία	33
3.1. Το Τζουμερκιώτικο ιδίωμα στο βιολί	33
3.2. Οργανολογικά Στοιχεία-Η «Μπούγλα»	36
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	38
Το Πανηγύρι μέσα από τον θεσμό της «χαρτούρας» και τη διαδικασία της «συμφωνίας».	38
4.1. Τα πανηγύρια της Πλατανούσας	38
4.2. Το Καγκελάρι	42
4.3. Ο Θεσμός της «χαρτούρας»	42
4.4. Η διαδικασία της «συμφωνίας»	47
4.5. «Συμφωνία» ή «Χαρτούρα»	49
Επίλογος	51
Βιβλιογραφία	53

Εισαγωγή

Από τα παιδικά μου χρόνια, έχει μείνει χαραγμένη στη μνήμη μου η εικόνα της γιαγιάς μου στο χωριό να τραγουδάει. Τραγουδούσε σε ό,τι κι αν έκανε, στις δουλειές του σπιτιού, στο χωράφι, την ώρα που ξάπλωνε να ξεκουραστεί. Τα τραγούδια αυτά αποτελούν τα πρώτα μου μουσικά ακούσματα. Αναρωτιόμουν πώς θυμάται τόσα πολλά τραγούδια και εντυπωσιαζόμουν από τη γλυκιά και μελωδική φωνή της. Αργότερα, κατάλαβα τι σήμαινε για εκείνη το δημοτικό τραγούδι. Ήταν η ζωή της, ο κόσμος της, η συντροφιά της.

Μου άρεσε πολύ να ακούω τη γιαγιά μου να τραγουδάει, αλλά ένιωθα πως ήταν πολύ δύσκολο για μένα να μιμηθώ αυτούς τους ήχους. Ήθελα πολύ, όμως, να εκφραστώ και εγώ με αυτόν τον τρόπο. Μεγαλώνοντας σε ένα αστικό περιβάλλον, στα Γιάννενα, είχα την ευκαιρία να ξεκινήσω μαθήματα στο Ωδείο, για να μπορέσω να εξωτερικεύσω τα ερεθίσματά μου αυτά. Βέβαια, στην πόλη τα ακούσματά μου διευρύνθηκαν και από άλλα είδη μουσικής. Φοιτούσα στην πέμπτη δημοτικού, όταν είπα στον πατέρα μου να με πάει στο ωδείο, ώστε να μάθω ένα όργανο. Δεν με ένοιαζε ποιο θα ήταν αυτό, κλαρίνο, βιολί, κιθάρα ή ντραμς. Μου αρκούσε να μάθω να παίζω ένα όργανο, όπως έπαιζαν οι μουσικοί που άκουγα στους γάμους και στα πανηγύρια του χωριού της μητέρας μου, το Μεγάλο Περιστέρι, αλλά και του πατέρα μου, τη Μεγάλη Γότιστα. Θυμάμαι τον πατέρα μου να αρνείται να με στείλει στο ωδείο λέγοντάς μου χαρακτηριστικά *«Γύφτο θα σε κάνω»¹*; Τελικά, στην πρώτη γυμνασίου τον έπεισα να με γράψει στο ωδείο, για να μάθω βιολί.

Στην ηλικία των δώδεκα ετών ένιωσα ότι το βιολί είναι το όργανο που με εκφράζει περισσότερο. Μου άρεσε να το βλέπω, να το παρατηρώ και να ακούω τον ήχο του, που στην ηλικία των δέκα δεν μπορούσα ακόμη να το ξεχωρίσω αυτό. Γρήγορα όμως, αντιλήφθηκα ότι στο ωδείο δεν μπορούσα να μάθω να παίζω όσα πραγματικά ήθελα. Ζητούσα από τον δάσκαλό μου να με μάθει κάποιο δημοτικό τραγούδι, αλλά εκείνος το αρνιόταν υποστηρίζοντας ότι:

Εδώ μαθαίνουμε «Ευρωπαϊκό βιολί», τα δημοτικά θα σου «χαλάσουν» τα χέρια.

Αφού δε λάμβανα από το ωδείο αυτά που επιθυμούσα, προσπαθούσα μόνος μου μέσα από τις κασέτες, τους δίσκους και το ραδιόφωνο, ακούγοντας τον Κόρο, τον Κουκουλάρη, τον Χατζόπουλο, τον Ζέρβα και τον Αχιλλέα Χαλκιά, να μάθω να παίζω «Ελληνικό Βιολί». Τις σπουδές μου στο ωδείο δεν τις σταμάτησα, γιατί αντιλήφθηκα ότι με

¹ Ο πατέρας μου ήταν γεννημένος το έτος 1927. Μεγάλωσε στο χωριό ως βοσκός μέχρι που ξενιτεύτηκε. Στην κοινωνία που μεγάλωσε κυριαρχούσε η αντίληψη ότι το επάγγελμα του λαϊκού

βοηθούσαν να φτάσω πιο γρήγορα στον σκοπό μου, που δεν ήταν άλλος από το να μάθω να παίζω σαν αυτούς τους μεγάλους Έλληνες δεξιότεχνες βιολιστές.

Δυσκολευόμουν πολύ να αποδώσω τα δημοτικά τραγούδια όπως τα άκουγα στις κασέτες, γιατί δεν είχα κάποιον να μου δείξει τον ιδιαίτερο τρόπο και τις τεχνικές που χρειάζονταν για να αποδοθούν στο βιολί. Θυμάμαι όταν ήμουν στην τρίτη γυμνασίου, σε έναν γάμο που βρέθηκα καλεσμένος, έπαιζε βιολί ο Γιάνν' Τέλης², χωριανός του πατέρα μου. Πριν ξεκινήσουν, τον πλησίασα και του είπα ότι μαθαίνω βιολί στο ωδείο και ότι θα ήθελα να μου κάνει μαθήματα για να μάθω δημοτικά τραγούδια. Η απάντηση που μου έδωσε ήταν η εξής:

«Τι τα θέλεις αυτά, αυτά δεν είναι τίποτα, να συνεχίσεις εκεί στο ωδείο για να μάθεις σωστά και να γίνεις μεγάλος και τρανός».

Συνειδητοποίησα ότι δεν ήθελε να μου δείξει και ότι έπρεπε από μόνος μου να βρω την άκρη³.

Όσπου στα δεκαεννιά μου χρόνια έτυχε να συναντήσω τον Κωσταγιώργο και τότε μπόρεσα να αντιληφθώ τον τρόπο παιχνιδιού του Ελληνικού Παραδοσιακού Βιολιού. Γράφτηκα στο Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων, όπου δίδασκε εκείνος παραδοσιακό βιολί και κατάφερα μέσα σε έναν μόλις χρόνο να αντιληφθώ όλα αυτά που για επτά χρόνια προσπαθούσα να κατανοήσω από μόνος μου. Σημαντικό να αναφέρω στο σημείο αυτό το ότι ο Κωσταγιώργος δε μου δίδαξε μόνο τον τρόπο, πώς να παίζω δηλαδή στο βιολί τη δημοτική μας μουσική, αλλά και πώς να συμπεριφέρομαι ως επαγγελματίας «Δημοτικός⁴» οργανοπαίχτης. Πιστεύω ότι ο Κωσταγιώργος με την ισχυρή προσωπικότητά του και το δυναμικό του παίξιμο συνέβαλε τα μέγιστα και συνεχίζει να συμβάλλει, ώστε το βιολί να έχει κυρίαρχη θέση στη μουσική παράδοση των Τζουμέρκων, αλλά και γενικότερα στη μουσική παράδοση ολόκληρης της Ηπείρου. Για τον λόγο αυτόν, κεντρικός άξονας στην εργασία μου είναι η ζωή και το έργο αυτού του λαϊκού βιολιστή, Κώστα Κωσταγιώργου.

² Βιολιστής από τη Μεγάλη Γότιστα Ιωαννίνων. Το πραγματικό του όνομα ήταν Γιάννης Πάνου.

³ Ο λαϊκός οργανοπαίχτης κρατούσε ζηλότυπα τα «μυστικά» της τέχνης του για τον εαυτό του και έβλεπε τους νέους μουσικούς ως αυριανούς ανταγωνιστές στη δουλειά του (Ανωγειανάκης, 1991:29).

⁴ Χρησιμοποιώ τον όρο «Δημοτικός» για τον οργανοπαίχτη των πανηγυριών και της δημοτικής μουσικής σε αντίθεση με τον «Λαϊκό» των κέντρων διασκέδασης με λαϊκή μουσική.

Μεθοδολογία

Η εργασία αποτελεί μία μελέτη περίπτωσης για τον ρόλο του βιολιού στη μουσική παράδοση της περιοχής των Τζουμέρκων. Θα επικεντρώσουμε την έρευνά μας στο χωριό Πλατανούσα που ανήκει στον Νομό Ιωαννίνων και αποτελεί τον τόπο καταγωγής του Κώστα Κωσταγιώργου, ενός από τους σπουδαιότερους βιολιστές που έβγαλε η περιοχή. Θα προσεγγίσουμε το θέμα μέσα από τη βιογραφία του, τις αφηγήσεις και τις συνεντεύξεις που μας παρείχε, αλλά και από την προσωπική μας άποψη και θέση, καθώς υπήρξα μαθητής του Κωσταγιώργου και σήμερα είμαι επαγγελματίας μουσικός που δραστηριοποιούμαι στον χώρο της δημοτικής μουσικής. Ορισμένοι εθνογράφοι όπως ο Delmos Jones και οι Stephenson και Greer, έχουν υποστηρίξει ότι η «από τα μέσα» ή η «οικεία» εθνογραφία παρέχει στον ερευνητή ευκολότερη πρόσβαση στην απόκτηση της εντόπιας γνώσης, τόσο μέσα από την πολιτισμική εγγύτητα, όσο και μέσα από την ενεργητική χρήση της γλώσσας. Επιπλέον, η διεξαγωγή επιτόπιας έρευνας οίκοι εξασφαλίζει στον εντόπιο εθνογράφο το προνόμιο να αναγνωρίζει τα πολιτισμικά πρότυπα (Γκρέφου-Μαδιανού, 1998, σσ. 391-392).

Αν και δεν υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία που να αναφέρεται στο συγκεκριμένο θέμα, θα προσπαθήσουμε με τη μελέτη διαφόρων επιστημονικών συγγραμμάτων, όπως του Κοκκώνη, του Καβακόπουλου, της Μαζαράκη, του Ανωγειανάκη, του Μπαζιάνα και διαφόρων άλλων, αλλά και με τη βοήθεια, τις εμπειρίες και τις γνώσεις του συνεντευξιαζόμενου να αποτυπώσουμε στοιχεία για την ελληνική μουσική παράδοση, το δημοτικό τραγούδι, αλλά και το ρεπερτόριο, το μουσικό ιδίωμα και τη θέση του βιολιού στη μουσική παράδοση της περιοχής των Τζουμέρκων και ιδιαίτερα στον τόπο καταγωγής του, το χωριό Πλατανούσα.

Ο Κωσταγιώργος χαρακτηρίζεται από πολλούς μουσικούς ως «κλαρινοβιόλι», εννοώντας με τον όρο αυτό ότι εισάγει στο παίξιμό του στοιχεία και τεχνικές παρμένες από το παίξιμο του κλαρίνου, γι' αυτό και στόχος μας είναι να αναδείξουμε τη δεξιότητα του και τις γνώσεις του, καθώς επίσης και να αποκωδικοποιήσουμε τις τεχνικές εκείνες που κάνουν το παίξιμό του τόσο ιδιαίτερο και ιδανικό για την αποτύπωση του τζουμερκιώτικου ιδιώματος.

Για τη δημιουργία του ερωτηματολογίου χρησιμοποιήσαμε τις πληροφορίες από τα ενδεικτικά ερωτηματολόγια του Λιάβα (1999:332-335) και Κάβουρα (1999:425-430). Γνωρίζοντας τον χαρακτήρα του συνεντευξιαζόμενου, που δύσκολα κατευθύνεται, και του

έντονου κοινωνικού και μουσικού του βίου, αποφασίσαμε να είμαστε πιο ελαστικοί κατά τη διάρκεια της συνέντευξης και να προχωρήσουμε σε μία πιο ανοιχτού τύπου συνέντευξη, με παρεμβολές να εντοπίζονται μόνο σε περιπτώσεις που ξεφεύγει από το πλαίσιο στο οποίο κινούμαστε. Η ανοιχτού τύπου συνέντευξη έδωσε τη δυνατότητα στον συνεντευξιαζόμενο να εκφραστεί πιο ελεύθερα και εμείς με τη σειρά μας να εμβαθύνουμε περισσότερο σε θέματα που μας ενδιέφεραν.

Πρώτα, θα αντλήσουμε πληροφορίες για την κοινωνική και οικονομική ζωή των ανθρώπων της Πλατανούσας, χωριό των Τζουμέρκων, στο οποίο μεγάλωσε και δέχτηκε τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα, καθώς και για τους προγόνους του και τη σχέση τους με τη μουσική. Στη βιογραφία του Κωσταγιώργου εντοπίσαμε ποικίλα κοινωνικοϊστορικά στοιχεία με μορφή προσωπικών βιωμάτων ή στοχασμών για την εποχή του και τον κόσμο στον οποίο ζει (Κάβουρας 1999: 344-345). Σημαντική είναι η αναφορά και η τοποθέτησή του σχετικά με το θέμα της Παράδοσης και πώς το βλέπει αυτός από τη δική του οπτική, ως ένας επαγγελματίας μουσικός που δραστηριοποιείται για σαράντα συνεχή έτη στον χώρο. Θα μας αναλύσει το γλέντι και το πανηγύρι, πώς γινόταν παλιά και πώς γίνεται σήμερα και θα τεκμηριώσει την άποψή του για τη φθίνουσα πορεία αυτού. Καθ' ότι «κλαρινόβιος» από τα παιδικά του χρόνια, θα μας εξηγήσει τη σχέση κλαρίνου-βιολιού στη δημοτική μας μουσική και πώς αυτή η σχέση μπορεί να επιφέρει τα επιθυμητά αποτελέσματα.

Η μέθοδος της συμμετοχικής παρατήρησης θα μας βοηθήσει να ανακαλύψουμε τις τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Κωσταγιώργος κατά το παίξιμο του βιολιού, τα γκλισάντα, τα γκρουπέτα, τις τρίλιες και τα στολίδια, καθώς και τον τρόπο που χρησιμοποιεί το δοξάρι, έτσι ώστε να βγάζει αυτόν τον ιδιαίτερο ήχο στο παίξιμό του. Σημαντικά είναι και τα οργανολογικά στοιχεία που μας έδωσε σχετικά με τη ρύθμιση της «ψυχής» του βιολιού και τον «καβαλάρη». Τέλος, τα τραγούδια που του ζητήσαμε να μας παίξει έχουν ηχογραφηθεί και βιντεοσκοπηθεί και μπορέσαμε έτσι να αφομοιώσουμε και να εμβαθύνουμε σε ζητήματα τεχνικής και παικτικού ύφους.

Προσωπικά, πιστεύω ότι η δημοτική παραδοσιακή μουσική μαθαίνεται με το «παίξιμο» και με τη μίμηση, γι' αυτό και δεν αποτυπώσαμε σε παρτιτούρα κάποιο τραγούδι ή σκοπό από αυτά που μας έπαιξε ο Κωσταγιώργος. Είναι βέβαιο ότι η παρτιτούρα μπορεί να βοηθήσει ως ένας οδηγός, αλλά δεν είναι το άπαν. *«Είναι δυνατόν να παίζεις στο πανηγύρι στο Συράκκο και να κοιτάς την παρτιτούρα; Ο χορευτής θα σε κοιτάει στα μάτια».* Επομένως,, το άκουσμα και το βίωμα της συγκεκριμένης μουσικής, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, θεωρείται το σημαντικότερο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η Μουσική-Βιολιστική κατάσταση στα Τζουμέρκα-Πλατανούσα

1.1. Στοιχεία ταυτότητας του Κωσταγιώργου

Ο Κώστας Κωσταγιώργος γεννήθηκε στην Πλατανούσα Ιωαννίνων στις 9/10/1965. Η διαδικασία του τοκετού έλαβε χώρα «μέσα στο σπίτι σε μία γωνιά», όπως ο ίδιος μας αναφέρει, «με μαμή την θάβω». Τα παιδικά του χρόνια τα πέρασε στην Πλατανούσα. Πήγε στην Αθήνα, όπου εργάστηκε ως μουσικός για αρκετά χρόνια και μετά, επέστρεψε και εγκαταστάθηκε μόνιμα στα Γιάννενα και στο χωριό. Σήμερα είναι επαγγελματίας λαϊκός μουσικός που παίζει βιολί και τραγουδάει, ενώ παράλληλα έχει μονάδα με «γελάδια» ελευθέρως βοσκής στο χωριό της καταγωγής του. Από αυτήν την ιδιότητά του πηγάζει και το ένα του παρατσούκλι: «Γελαδάρης». Τα άλλα δύο είναι «Κωσταβιόλα» και «Κωστασκλί». Το «Κωσταβιόλα», λόγω της αγάπης του για το βιολί και το «Κωστασκλί», λόγω της αγάπης του για τα σκυλιά, αλλά και του σκληρού και εργασιομανούς χαρακτήρα του.

Είναι απόφοιτος της Α' Λυκείου και στη Β' φοίτησε μόνο ως τον Ιούνιο. Είναι πατέρας δύο παιδιών και έχει ένα εγγόνι. Ο πατέρας του ήταν παραδοσιακός πετράς που είχε και γιδοπρόβατα. Η μάνα του κατάγεται από το σόι των Πρεντζαίων, οι οποίοι αποτελούσαν μία μουσική οικογένεια. Ο προπάμππος του, Γιώργος Πρέντζας, από το σόι της μάνας του, έπαιζε βιολί στην περιοχή του Ματαράγκα στο Μεσολόγγι και έγραφε και τραγούδια:

*«Τα καπνά τα μυρωδάτα φέτος έχουνε τιμή και ο Πρέντζας ο καημένος
κάθεται στη φυλακή⁵».*

Ο Κωσταγιώργος είναι παιδί της υπαίθρου, παιδί του χωριού. Τα βιώματά του, οι εμπειρίες του, αλλά και τα πρότυπα συμπεριφοράς και οι αξίες που έχει κληρονομήσει είναι από το περιβάλλον της Πλατανούσας και τους ανθρώπους του μόχθου και του μεροκάματου. Από την πλευρά του πατέρα του ξεπήδησε η αγάπη του για την κτηνοτροφία και από την πλευρά της μάνας⁶ του η αγάπη για τη μουσική και το βιολί, αφού και ο παππούς του έπαιζε βιολί και ήταν η αιτία να ασχοληθεί και ο Κωσταγιώργος μ' αυτό.

⁵ Σύμφωνα με τον Κωσταγιώργο το τραγούδι «Βάτους και Αγκάθια» είναι του προπάμπου του, Γιώργου Πρέντζα.

⁶ Η μητέρα του τραγουδούσε πολύ καλά και ήξερε πολλά παλιά τραγούδια της περιοχής. Έμενε στο χωριό και είχαμε αποφασίσει να της πάρουμε συνέντευξη, αλλά «έφυγε» λίγες μέρες μετά τις συνεντεύξεις που είχαμε με τον Κωσταγιώργο.



Εικόνα 1: Κώστας Κωσταγιώργος

1.2. Τζουμέρκα- Πλατανούσα

Τα Τζουμέρκα ή Αθαμανικά Όρη είναι ορεινή περιοχή της δυτικής Ελλάδας και αποτελεί το νότιο τμήμα της οροσειράς της Πίνδου μεταξύ των ποταμών Αράχθου και Αχελώου. Το βορειότερο τμήμα ανήκει στους νομούς Ιωαννίνων και Τρικάλων, ενώ το νοτιότερο στον νομό Άρτας. Στην νεότερη ελληνική ιστορία υπήρξαν σημαντικό κέντρο της κλεφτουριάς καθώς και ονομαστό αρματολίκι. Οι κάτοικοι της περιοχής καλούνται Τζουμερκιώτες (Παπακώστας, 1967).

Η Πλατανούσα βρίσκεται στον Νομό Ιωαννίνων και στον επαρχιακό άξονα που συνδέει τα Ιωάννινα με την Άρτα. Απέχει 45 χιλιόμετρα από τα Ιωάννινα και 35 χιλιόμετρα από την Άρτα. Απλώνεται στους πρόποδες και στα υψώματα του Ξηροβουνίου και βρέχεται από τον Άραχθο ποταμό πλησίον της ιστορικής γέφυρας της Πλάκας. Είναι τοπική κοινότητα του Δήμου Βορείων Τζουμέρκων. Το όνομα Πλατανούσα το έλαβε από τα πολλά πλατάνια που φυτρώνουν και αναπτύσσονται μόνα τους στον τόπο της. Η παλιά της ονομασία ήταν Ραψίστα και τη συναντούμε από τους βυζαντινούς χρόνους. Έχει πολλές πηγές και βρύσες και είναι πλούσια σε πανίδα και χλωρίδα. Η Πλατανούσα αποτελείται από τέσσερις οικισμούς: το Κέντρο, που είναι το κεντρικό τμήμα του χωριού, τη Δάφνη, τον Μαχαλά και το Βουνί. Είναι ο τόπος καταγωγής του λογοτέχνη Γιώργου Κοτζιούλα και του μουσουργού Δημήτρη Δραγατάκη. Σήμερα λειτουργεί Δημοτικό Σχολείο, το οποίο στεγάζεται στο πέτρινο Δημοτικό Σχολείο του οικισμού Δάφνης, διατηρητέο μνημείο. Παλαιότερα λειτουργούσαν

τέσσερα Δημοτικά Σχολεία ένα σε κάθε οικισμό. Οι κάτοικοι σύμφωνα με την απογραφή του 2011 είναι 478. Ασχολούνται με τη γεωργία, κτηνοτροφία, μελισσοκομία, παραγωγή κρασιού και τσίπουρου, με οικοδομικές εργασίες και διάφορες άλλες τέχνες. Πολλοί από τους κατοίκους του χωριού διαμένουν σε μεγάλες πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού (Φίλος, 2000).

1.3. Η Μουσική Παράδοση στα Τζουμέρκα

Η Τζουμερκιώτικη δημοτική παράδοση έχει ελάχιστη σχέση με αυτό που οι περισσότεροι αναγνωρίζουν ως μουσική της Ηπείρου. Πάντα άκουγα, μέσα από συζητήσεις μουσικών, ότι οι μουσικές αυτές έχουν μια υφολογική συγγένεια περισσότερο με τις μουσικές του Ξηρομέρου, της Ρούμελης και της Θεσσαλίας, παρά με το αργό, βαρύ ηχόχρωμα των τραγουδιών της υπόλοιπης Ηπείρου. Σύμφωνα με τη Στάμου (2018:218), πολλοί νομάδες κτηνοτρόφοι των Τζουμέρκων ξεχειμώνιαζαν σε περιοχές της Ακαρνανίας και της Θεσσαλίας, αλλά και οι ξακουστοί κτιστάδες των Τζουμέρκων ταξίδευαν λόγω της δουλειάς τους και έφερναν τραγούδια από άλλες περιοχές. Γι' αυτό συναντάμε τραγούδια δημοφιλή στους Τζουμερκιώτες, τα οποία όμως δεν έχουν καμία σχέση με την περιοχή (Στάμου, 2018, σ. 218).

Το παλιό φωνητικό ρεπερτόριο της περιοχής των Τζουμέρκων ήταν πλούσιο και ενδιαφέρον, παρότι δεν μπόρεσε να διατηρηθεί στις μέρες μας. Σε πολλά χωριά της περιοχής σώζεται η μελωδία των τραγουδιών που συνοδεύουν το περίφημο Καγκελάρι ή Κύκλες (Κοκκώνης, 2008, σ. 52).

Σύμφωνα με τον Σαρρή (2014:271), στις παλαιές αγροκτηνοτροφικές και στις «προ κλαρίνου» κοινωνίες της στεριανής Ελλάδας, οι γυναίκες ήταν κύριες διαχειρίστριες του τραγουδιού και τα περισσότερα γλέντια γίνονταν «με το στόμα». Το ίδιο συνέβαινε και στην Πλατανούσα, αφού, όπως μας ανέφερε ο Κωσταγιώργος, την παράδοση των τραγουδιών την κρατούσαν ζωντανή οι γυναίκες. Θυμάται πως οι γυναίκες τραγουδούσαν στα ξεφλουδίσματα, τραγούδια όπως η «Μαλάμω», «Εσείς τριανταφυλλάκια μου», «Τρία σύννεφα σηκώνονται»....

Τώρα το ρεπερτόριο έχει αλλάξει⁷. Τα «Τζουμέρκα» γλεντάνε με τσάμικα κυρίως και συρτά ξηρομερίτικα, «Μαριδερούλα», «Αγγέλω», «Τώρα είναι Μάης κι Άνοιξη», «Μανά μ' στο Περιβόλι μας»... τραγούδια του Καρναβά, Κωνσταντίνου... επιρροές έχει από το παίξιμο της Άρτας... πολλοί

⁷ Από τη συνέντευξη που είχαμε με τον Κωσταγιώργο στις 2/1/2021 στο σπίτι μου στα Ιωάννινα.

Πλατανουσιώτες πήγαν για δουλειά στην Αθήνα... πήγαιναν στην πλατεία Βάθης και άκουγαν αυτούς τους μουσικούς, οπότε αυτά τα τραγούδια ζήταγαν.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Κωσταγιώργου, το ρεπερτόριο άλλαξε από τη δεκαετία του '70 με την εμφάνιση στο χωριό των πρώτων ξενιτεμένων. Αυτοί μετέφεραν τον τρόπο ζωής τους από ένα αστικό κέντρο. Πήγαιναν στο πανηγύρι του χωριού και εφόσον είχαν την οικονομική δύναμη, λόγω της δουλειάς τους στην Αθήνα, πουλούσαν «μαγκιά», έκαναν το «εφέ» τους, παραγγέλλοντας τα τραγούδια που άκουγαν στα κλαριντζίδικα της πρωτεύουσας. Οι οργανοπαίχτες ήταν αναγκασμένοι να γνωρίζουν και να παίζουν τα τραγούδια που ζητούσαν, εφόσον αυτό μεταφραζόταν σε χρήματα γι' αυτούς και έτσι το παλιό ρεπερτόριο άρχισε να ξεχνιέται. Η εμφάνιση των κομματιών αυτών άλλαξε και την οργανολογική σύσταση της κομπανίας. Το ρεπερτόριο αυτό παιζόταν από τα κλαρίνα με συνοδεία ηλεκτρικών οργάνων όπως κιθάρα, αρμόνιο και ντραμς. Αυτά τα όργανα αντικατέστησαν τα φυσικά όργανα που επικρατούσαν μέχρι τότε στην περιοχή όπως ήταν το λαούτο ή η κιθάρα, το ντέφι και το βιολί.



Εικόνα 2: Ντέφι Βαγγέλης Χαμπίτης, βιολί Στάθης Ζάχος, κλαρίνο..... Κιθάρα Δημήτρης Μπαλαδήμας, κιθάρα Πανούτσος

Το 1980 βρίσκει τον Κωσταγιώργο έφηβο. Ένας έφηβος του χωριού που λατρεύει τη δημοτική μουσική, καθώς τον ευχαριστεί και τον διασκεδάζει. Ζητήσαμε να μας περιγράψει τη σχέση του με τη δημοτική μουσική και να μας αποσαφηνίσει για ποιο λόγο του άρεσε. Παραθέτω τη σχετική στιχομυθία που είχα μαζί του για το θέμα αυτό:

- Με τη μουσική άρχισα μεγαλούτσικος... μέχρι τα 14 ήμουν άσχετος τελείως, μ' άρεγε να ακούω όμως μουσική... ήμουν «πανηγυρόβιος». Μπορούσα να περπατήσω 50 χιλιόμετρα με τα πόδια⁸ για να ακούσω έναν καλό τραγουδιστή.... Άμα άκουγα καλά όργανα, Σούκας, Βασιλόπουλος... και πίναμε όλοι εμείς... Τζουμέρκα... το είχαμε στο γονιδιό μας μέσα.... Κάναμε εμετό... είχαμε αυτό το κακό... το πανηγύρι ήταν το στοιχείο μας. Μας άρεγαν τα καλά όργανα πώς να στο εξηγήσω... είχαμε μανία με τα καλά όργανα. Αν γινόταν ένα καλό πανηγύρι με καλό κουμάντο... καλά ψητά... εμείς θα πηγαίναμε μακριά εκεί που είχε καλά όργανα. Όχι μόνο εγώ, όλη η παρέα. Όλη η Πλατανούσα είχαμε λόξα.
- Ποια είναι τα αγαπημένα σου τραγούδια;
- Όλα τα τραγούδια αν παίζονται καλά. Απλώς, όταν μεθύσω ρε παιδί μου και θέλω να ακούσω, θέλω να ακούσω ξηρομερίτικα. Αυτά με φτιάχνουν. Να ακούσω «Το Μαριολικό», τις «Οι Δάφνες», «Τρυγώνα», «Εσείς πουλιά του κάμπου», το «Βρε Σταυραητέ περήφανε» του Κωνσταντίνου.
- Σου αρέσει το μοτίβο⁹ αυτών των τραγουδιών;
- Δεν είναι μόνο το μοτίβο, μ' αρέσουν και τα λόγια από αυτά. Μου κάνει εντύπωση γιατί, ενώ λένε ότι οι Ξηρομερίτες είναι αγριάνθρωποι, μαχαιροβγάλτες, οι παλιοί οι Ξηρομερίτες, είχαν πολύ ευαίσθητα τραγούδια. Αν ακούσεις τον στίχο από την «Τρυγώνα».... είναι ευαίσθητο πράγμα, έχουν ευαισθησία.
*«Εσείς πουλιά πετούμενα, ωχ πετάτε στον αέρα, τα καημένα, τα παραπονεμένα, εσείς ταχιά παντρεύεστε
Εσείς ταχιά παντρεύεστε και γίνεστε ζευγάρια, τα καημένα, τα παραπονεμένα και εγώ η Τρυγώνα η ορφανή
Κι εγώ η Τρυγώνα η ορφανή, δεν ξέρω τι να κάνω, η καημένη, η παραπονεμένη, πάω και φτιάνω αλλού φωλιά».*

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '70 στην Πλατανούσα είχε επικρατήσει το νέο ρεύμα του δημοτικού τραγουδιού. Ο Καρναβάς, ο Βασιλόπουλος, ο Σούκας ήταν στοιχεία της καθημερινότητας των Πλατανουσιωτών. Το δημοτικό τραγούδι ήταν η ζωή τους,

⁸ Σε ηλικία δεκαπέντε χρόνων πήγε μαζί με συνομηλίκους από την Πλατανούσα στους Χαλκιάδες, απόσταση σαράντα χιλιομέτρων με τα πόδια, για να ακούσει τον Καρναβά με τον Βασιλόπουλο και ξαναγύρισε στο χωριό με τα πόδια.

⁹ Μικρή χαρακτηριστική μελωδική γραμμή (Κωτσίνης, 2008, σ. 53). Περισσότερα για το μοτίβο στο Κωτσίνης Γ, «Μελίσματα, Η τέχνη του ελληνικού κλαρίνου», εκδ. Φ. Νάκας, Αθήνα 2008, σελ. 53-56.

μιλούσε στην ψυχή τους, γι' αυτό και θέλανε να αποδίδεται σωστά. Όπως μας είπε και ο Κωσταγιώργος ήθελε να ακούει τα τραγούδια να παίζονται «καλά». Είχε πρότυπο τους δεξιότεχνες αυτούς και δε λογάριαζε δυσκολίες, όταν παρουσιαζόταν η ευκαιρία για να τους ακούσει ζωντανά. Ταυτιζόταν με εκείνους και ήθελε να τους μοιάσει. Επιθυμούσε να «μιλάει» με το βιολί στις καρδιές των ανθρώπων, να επικοινωνεί μαζί τους και να τους κάνει να νιώσουν αυτό που ένιωθε και ο ίδιος. Αυτήν την αίσθηση, την έβρισκε στα τραγούδια του Ξηρομέρου μέσα από την περίτεχνη μελωδία τους, τη δεξιotechnική απόδοση από τους οργανοπαίχτες, αλλά και τον «ευαίσθητο» στίχο της πονεμένης ζωής των ανθρώπων της υπαίθρου.

Ακόμα και για τους εφήβους της δεκαετίας του '80 που ζούσαν την ύπαιθρο, το δημοτικό τραγούδι αποτελούσε στοιχείο της καθημερινότητάς τους. Οι προσλαμβάνουσές τους περιελάμβαναν τα ρεπερτόρια που προέρχονταν από τα δίκτυα των ξενιτεμένων στα μεγάλα αστικά κέντρα, αλλά και των κτηνοτρόφων που ξεχειμώνιαζαν στις περιοχές του Ξηρομέρου.

- Ακούγατε ή χορεύατε πωγωνίσια τραγούδια στους γάμους και στα πανηγύρια;
- Όχι καθόλου ... Εμένα προσωπικά μου αρέσαν τα πωγωνίσια... ο κόσμος καθόλου... πολύ ελάχιστα τώρα τελευταία. Πολύ τσάμικο, ξηρομερίτικο. Ήμασταν πιο κοντά στην Άρτα, παρόλο που ανήκαμε στα Γιάννενα. Κουμπαριές, συμπεθέρια κάναμε με χωριά της Άρτας ...Γοριανά, Κουκούλια, Δαφνωτή, Σκούπα. Όσο και να 'ταν είχαν έδρα οι Σουκαίοι.. παίζαν όσο επί το πλείστο τσάμικα και συρτά. Όργανα από το Πωγώνι δεν ερχόταν. Μόνο από Γιάννενα καλά κλαρίνα: Ζαγόρας, Ναπολέων Δάμος. Ο Πέτρο-Λούκας δεν ερχόταν ποτέ... μόνο σε συναυλία. Τι να παίξει ο Πέτρος στην Πλατανούσα, εμείς είχαμε παραγγελία. Τον Πέτρο δεν τον θέλανε.

Θεωρώ σημαντικό να αναφέρω ότι με τον όρο «πωγωνίσια» τραγούδια αναφερόμαστε στα τραγούδια που συναντώνται στην περιοχή του Πωγωνίου. Επιπλέον, έχει επικρατήσει ο όρος «πωγωνίσιο» να δηλώνει ένα τραγούδι σε ρυθμό σχετικά αργό τέσσερα τέταρτα, ακόμη και αν δεν είναι της περιοχής του Πωγωνίου, αρκεί να έχει ως βάση την πεντατονική κλίμακα. Έτσι, δημιουργήθηκε ένα πανηπειρωτικό άκουσμα που βασίστηκε στο «πωγωνίσιο», αλλά περιλάμβανε και τραγούδια και από άλλες περιοχές της

Ηπείρου¹⁰. Πρωτεργάτες αυτού του εγχειρήματος ήταν ο Τάσος Χαλκιάς, ο Βασίλης Μπατζής, ο Κιτσάκης¹¹, ο Σιάτρας, ο Μπέλλος και αργότερα ο Πετρο-Λούκας με τον Κυρίτση, οι οποίοι με τη στήριξη των δισκογραφικών εταιριών καθιέρωσαν το «πανηπειρωτικό» ρεπερτόριο. Χαρακτηριστική πλέον είναι η τεχνική διάκριση του δημοτικού τραγουδιού, από τις δισκογραφικές, σε «Νησιώτικα», «Δημοτικά¹²» και «Ηπειρώτικα» τραγούδια.

Παρόλο που η περιοχή των Βορείων Τζουμέρκων ανήκει στον νομό Ιωαννίνων, δεν άκουγε «Ηπειρώτικα» τραγούδια¹³. Ακόμη και σήμερα σπάνια θα ακούσεις πωγωνίσια στα χωριά του Συράκου-Καλαρρυτών, στην Πράμαντα, αλλά και στην Πλατανούσα. Σύμφωνα με προσωπική μου εμπειρία, σε γλέντια και πανηγύρια στην Πράμαντα δεν έχω παίξει παραπάνω από δύο ή τρία συρτά πωγωνίσια καθ' όλη τη διάρκεια. Σχεδόν όλα τα τραγούδια είναι κυρίως τσάμικα και συρτά ξηρομερίτικα, δηλαδή «Δημοτικά» τραγούδια με όρους δισκογραφίας.

Όταν χορεύουν οι Τζουμερκιώτες, θέλουν να παραγγείλουν το τραγούδι της αρεσκείας τους και είναι γενναιόδωροι, αν το συγκρότημα ικανοποιήσει την επιθυμία τους. Παραγγέλλουν το τραγούδι τους «ονομαστικά¹⁴» και τραγουδούν παράλληλα με τον τραγουδιστή, καθώς γνωρίζουν όλους τους στίχους. Αυτός είναι και ο λόγος που στην περιοχή πηγαίνουν μόνο μουσικοί που γνωρίζουν το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Δεν μπορεί ένα συγκρότημα, σε πανηγύρι της περιοχής, να παίζει τα τραγούδια που το ίδιο επιθυμεί και προπαντός, αν δεν είναι τραγούδια της περιοχής. Είναι δύσκολο ο Τζουμερκιώτης να ικανοποιηθεί με «χορό ελεύθερο¹⁵». Είναι βέβαιο ότι θα ζητήσει την παραγγελία του.

Πωγωνίσια κλαρίνα και συγκροτήματα σπάνια θα έβρισκες στα Τζουμέρκα. Ακόμη και ο Πέτρο-Λούκας δεν πήγαινε σε αυτά τα χωριά, γιατί δε θα μπορούσε να «πουλήσει» το Ηπειρώτικο ρεπερτόριο, αυτό που τον ανέδειξε. Όπως μας αφηγήθηκε ο Κωσταγιώργος,

¹⁰ Στο πανηπειρωτικό άκουσμα περιλαμβάνονται και τραγούδια της περιοχής του Ζαγορίου με κύριο σκοπό τον «Ζαγορίσιο» χορό, που έδωσε το όνομα σε οποιοδήποτε τραγούδι σε ρυθμό πέντε τέταρτα, ακόμη και αν αυτό δεν ανήκει στην τοπική παράδοση του Ζαγορίου, αλλά στην ευρύτερη γεωγραφική περιφέρεια της Ηπείρου.

¹¹ Σύμφωνα με τον Γιώργο Κωτσίνη ο Κιτσάκης έλεγε ότι με το τραγούδι, που γράψανε με τον Βασίλη Μπατζή, «Βασίλη μ' τα ματάκια σου», «μπήκαν τα πωγωνίσια στην Άρτα».

¹² Αναφέρονταν στα συρτά, καλαματιανά και τσάμικα τραγούδια.

¹³ Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των δισκογραφικών εταιριών.

¹⁴ Η παραγγελία τους γίνεται με τον τίτλο του τραγουδιού και όχι γενικευμένα ένα τσάμικο, για παράδειγμα, όποιο επιθυμεί το συγκρότημα.

¹⁵ Ο όρος χρησιμοποιείται, από την δεκαετία του '80 και μετά, για να δηλώσει ότι το συγκρότημα που παίζει στον γάμο ή στο πανηγύρι, είναι πληρωμένο με προκαθορισμένη αμοιβή και όποιος επιθυμεί να χορέψει δεν είναι υποχρεωμένος να καταβάλει κάποιο χρηματικό ποσό, τη λεγόμενη «χαρτούρα», στην κομπανία. Περισσότερα για την «συμφωνία» και την «χαρτούρα» σε επόμενη ενότητα.

«όταν ήρθε στην Πλατανούσα ο Πέτρος με τον Κυρίτση, κάνανε συναυλία». Παρουσιάζανε δηλαδή το ρεπερτόριό τους με χορό ελεύθερο, χωρίς να δέχονται παραγγελίες από τους ακροατές. Αναμενόμενο ήταν αυτό να σχολιαστεί αρνητικά από πολλούς μερακλήδες Πλατανουσιώτες.

1.4. Το Βιολί στην περιοχή των Τζουμέρκων

Το βιολί είναι ένα όργανο τελειοποιημένο με τεράστιες δυνατότητες. Λόγω της μεγάλης του ευελιξίας το συναντάμε σε όλες τις μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας είτε ως κύριο μελωδικό όργανο, είτε «ως δεύτερο τη τάξει», όπως στην κομπανία του κλαρίνου (Σαρρής, 2014:301).

Στον ελλαδικό χώρο, εμφανίζεται ήδη από το 1677, σε γλέντι στη Χίο, όπως το περιγράφει ο John Covel. Για την εμφάνιση του βιολιού στην Ήπειρο και συγκεκριμένα στα Γιάννενα, υπάρχει αναφορά του Παναγή Σκουζέ, για τον αυλικό βιολιστή του Αλή Πασά, Δημήτρη Καραουλάνη, που εγκαταστάθηκε εκεί όταν έφυγε από την Αθήνα το 1790 (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 293).

Στην περιοχή των Τζουμέρκων, σύμφωνα με τον Κοκκώνη (2008:52), υπήρχαν τοπικές κομπανίες, όπου οι μουσικοί στην πλειονότητά τους ήταν βιολιστές, ενώ στην υπόλοιπη Ήπειρο το κλαρίνο είχε πρωτεύοντα ρόλο. Υπάρχουν αναφορές για την εμφάνιση του βιολιού στην περιοχή από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον Άγγλο περιηγητή W.M. Leake, που επισκέφτηκε την περίοδο εκείνη τα Τζουμέρκα, η τυπική ορχήστρα της εποχής φαίνεται να μετρά δύο βιολιά, δύο νταούλια και δύο ζουρνάδες (Κοκκώνης, 2008, σσ. 35-39).

Τα Τζουμέρκα συγκαταλέγονται στις περιοχές της στεριανής Ελλάδας με ιδιαίτερη συμπάθεια στο βιολί, σε σημείο που σε ορισμένες κοινότητες αυτό καταλάμβανε πρωτεύοντα ρόλο στην ορχήστρα όπου συμμετείχε. Όπως μας αφηγείται ο Κωσταγιώργος, πριν το '70 το βιολί ήταν το κυρίαρχο όργανο στην Πλατανούσα, αλλά και στη γύρω περιοχή.

Στα Τζουμέρκα δεν είχαν παράδοση στο κλαρίνο. Μη κοιτάς σε ένα χωριό όπως η Κληματιά, το Δελβινάκι, ή τα Δολιανά είχε ξεκινήσει η παράδοση στο κλαρίνο. Στα Τζουμέρκα δεν ήταν εύκολο να μάθεις κλαρίνο. Τώρα τελευταία βγήκαν λίγα κλαρίνα στα Τζουμέρκα, όπως ο Πλαστήρας¹⁶. Ο κόσμος είχε μεγάλη μανία με τα βιολιά, γι' αυτό και όλοι ήθελαν να μάθουν

¹⁶ Ηλίας Πλαστήρας: κλαρινοπαίκτης από την Ροδαυγή Άρτας.

βιολί. Υπήρχαν γλέντια που γινόταν μόνο με βιολί και λαούτο. Δεν υπήρχε κλαρίνο. Κάναν την δουλειά τους παλιά με βιολιά. Ειδικά η Πλατανούσα ήταν «βιολοκατάσταση». Βλέπεις στα χωριά των Τζουμέρκων μπορεί να είναι και χίλια πεντακόσια βιολιά μέσα στα σπίτια. Έχουν τα γερόντια όλα. Στην Πλατανούσα μπορεί αυτή τη στιγμή να υπάρχουν και τριάντα βιολιά μέσα στα σπίτια...και ψάχναν βιολιά να ακούγονται δυνατά γιατί έπαιζαν σκέτα¹⁷.

Η περιοχή των Τζουμέρκων, λόγω της γεωγραφικής της ιδιαιτερότητας, δεν ήταν πρόσφορη για τους γύφτους οργανοπαίχτες, όπως ήταν η υπόλοιπη Ήπειρος. Έτσι, οι γύφτοι κλαριντζήδες δεν μπόρεσαν να επιβάλλουν το κλαρίνο στην περιοχή, όπως το κατάφεραν στην υπόλοιπη Ήπειρο. Όπως μπορούμε να δούμε στις φωτογραφίες που παρεμβάλλονται, ενισχύεται η άποψη του Κωσταγιώργου, σύμφωνα με την οποία στα Τζουμέρκα υπήρχαν γλέντια που γίνονταν μόνο με βιολί και λαούτο ή/και κιθάρα. Επίσης, στις κομπανίες που υπάρχει κλαρινοπαίχτης, υπάρχουν δύο βιολιστές. Από το γεγονός αυτό διαπιστώνουμε ότι, παίζοντας χωρίς ηχητική ενίσχυση, ήταν απαραίτητα περισσότερα βιολιά, αλλά και ότι το όργανο αυτό στην περιοχή πλεόναζε. Επιπλέον, μπορούμε να διακρίνουμε το νεαρό της ηλικίας των κλαρινοπαιχτών, σε σχέση με τη μεγάλη ηλικία των βιολιστών, που μας επιβεβαιώνει ακόμη περισσότερο την άποψη για μεταγενέστερη εμφάνιση του κλαρίνου στην περιοχή.



Εικόνα 3: Βιολί Μπαλαδήμας
Δημήτρης Ζάχος και Βαγγέλης
Χαμπίτης
Φράστα Αγνάντων 1963

Σύμφωνα με τους Δημήτρη και Κώστα Τριάντο¹⁸, παιδιά του βιολιστή Νίκου Τριάντου από την Πλατανούσα, πληροφορίες του οποίου παρατίθενται στη συνέχεια της εργασίας, ο πατέρας τους πήγαινε για δουλειά σε γάμους και σε γλέντια μόνο με συνοδεία

¹⁷ Χωρίς μικροφωνική ενίσχυση.

¹⁸ Συνέντευξη που μας παραχώρησαν στο σπίτι τους στα Σεισμόπληκτα Ιωαννίνων στις 10/6/2021.

ένα λαούτο και ένα ντέφι. Όπως χαρακτηριστικά μάς είπαν, πριν από τον πόλεμο δεν υπήρχε κλαρινοπαίχτης στην Πλατανούσα και στα γύρω από αυτήν χωριά. Μετά και από τον εμφύλιο πόλεμο, καθώς ο κόσμος επηρεασμένος από το ραδιόφωνο ζητούσε από τον Τριάντο να συμπεριλάβει και κλαρινοπαίχτη στο συγκρότημα, ειδικά στους γάμους, αναγκάστηκε αυτός να φέρει «κλαρίνο από τον κάμπο», όπως μας αποκάλυψαν οι γιοι του. Προκειμένου να τον κρατήσει στο συγκρότημα μόνιμα, τον πάντρεψε με την ανιψιά του και έτσι ο νεαρός τότε Αριστείδης Κολιοφούκας αποτέλεσε τον πρώτο κλαρινοπαίχτη της περιοχής.

1.5.Βιολιστές των Τζουμέρκων

Αναμφίβολα, από τους σπουδαιότερους Ηπειρώτες βιολιστές, πρωτομάστορες της «ηπειρώτικης σχολής» του βιολιού, ήταν ο Αλέξης Ζούμπας (1886-1946) από το Γραμμένο, με πλούσιο ηχογραφημένο υλικό από την Αμερική, όπου είχε εγκατασταθεί προπολεμικά (Κοκκώνης, 2008, σ. 39). Το Γραμμένο, όπως μας αναφέρει ο Τσιάρας (1987), ανέδειξε και άλλους βιολιστές όπως ο Δημήτριος Μπούρμπος (Λιόλιος), ο Νικόλαος Ζούμπας (Ντούτσος) και ο Νικόλαος Φάκος (Μακατσίνας) (Τσιάρας, 1987, σσ. 44-46). Πολύ σημαντικοί Ηπειρώτες βιολιστές εν ζωή, που έχουν συνεργαστεί με σπουδαίους λαϊκούς τραγουδιστές, είναι ο Λευτέρης Ζέρβας, με καταγωγή από τον Παρακάλαμο και γεννημένος στη Φιλιπιάδα και ο Λάζαρος Ευθυμίου (Κατσιαμούλης) από την Βελτσίστα¹⁹. Κορυφαίος βιολιστής από την Βελτσίστα ήταν και ο Λάλος Φάκος (1854-1934), που όπως μας αναφέρει η Μαζαράκη (1984:28), υπήρξε συνθέτης και ποιητής. Επίσης, σπουδαίοι βιολιστές ήταν τα αδέρφια του Τάσου Χαλκιά, Κυριάκος και Μήτσος, ο Χρήστος Καρκανάκης από την Βελτσίστα, ο Κώστας Καψάλης (Κ'τσός) από τα Κάτω Πεδινά Ζαγορίου, μέλος της κομπανίας «Τακούτσια» και οι Τάκης Τζέμος και Φώτης Ντίνου, που κατάγονταν από το Μαργαρίτι Θεσπρωτίας αλλά ζούσαν στην Πρέβεζα. Ο Τζέμος, όπως μας αναφέρει ο Τριάντης (2006), ανήκε στην κομπανία του σπουδαίου κλαρινίστα Νίκου Τζάρα και μετά από τον θάνατο του τελευταίου συνεργαζόταν με τον κλαρινίστα Τουρκοβασίλη, ενώ ο Ντίνου υπήρξε δάσκαλος του κλαρινίστα Μάκη Βασιλειάδη (Τριάντης, 2006).

Όπως μας αναφέρει ο Καβακόπουλος (1978:361), από τα τέλη του 19^{ου} και ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα οι πιο φημισμένοι βιολιστές γύφτικης καταγωγής που ζούσαν στην

¹⁹ Το σημερινό χωριό Κληματιά στο Δήμο Ζίτσας.

Πωγωνιανή και στον Παρακάλαμο²⁰, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν κυρίως στην περιοχή του Πωγωνίου και του Ζαγορίου ήταν:

- Ο Σάκιος.
- Ο Φεϊμης, γιος του Σάκιου. Σύμφωνα με τον Καβακόπουλο (1978:361) ο καλύτερος που είχε ακούσει. Όμως δεν τον προτιμούσαν οι Ηπειρώτες στους γάμους και στα πανηγύρια γιατί ήταν σοβαρός και έπαιζε για τους μουσικούς, γιατί μόνο αυτοί καταλάβαιναν την καλλιτεχνική του ευαισθησία και ανησυχία. Πολλοί μουσικοί έχουν αντιγράψει μουσικά μοτίβα του και φράσεις του. Δυστυχώς όμως σήμερα δεν σώζεται κάποια ηχογράφησή του.
- Ο Κερίμης που τον προτιμούσαν οι Ηπειρώτες, επειδή τους έκανε τα χατίρια.
- Ο Φερίκης, που οι Ηπειρώτες τον ήξεραν με το όνομα «Ζέρβας», επειδή έπαιζε το βιολί με το αριστερό χέρι.
- Ο Πετρέφης (Πέτρος Δεληγιάννης), από τους πιο δεξιотέχνες, ανιψιός του Φεϊμη, ο οποίος έπαιζε σε όλη την Ήπειρο και στο Ξηρόμερο (Καβακόπουλος, 1978, σ. 361).

Υπήρχαν και στα Τζουμέρκα πολλοί βιολιστές, με τον Παντελή Μπεσίρη από τους Καλαρρύτες να είναι από τους πιο ξακουστούς. Ο Καβακόπουλος (2016:39) έχει καταγράψει πολλά τραγούδια, κυρίως βλάχικα, από αυτόν. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Νίκος Γεροδήμος²¹, βιολιστής από την Κηπίνη, ο Μπεσίρης «ήταν βιολί από τα λίγα, χρωστάμε τα πάντα σ' αυτόν». Αξιόλογοι βιολιστές ήταν επίσης οι ακόλουθοι:

- Χρήστος Φωτίου, από το Αθαμάνιο. Ήταν και τραγουδιστής.
- Παντελής Γιάννος, από το Βουργαρέλι.
- Λεωνίδας Φώτης, πατέρας του Βασίλη και Χρήστου Φωτίου. Έπειτα από ένα ατύχημα στα δάχτυλα, εγκατέλειψε το βιολί και ξεκίνησε να παίζει Σαντούρι (Αγγέλος, 2019).
- Κώστας Κωσταβασίλης από το Αθαμάνιο.
- Νίκος Μπούκας, από το Γραικικό.

Και οι εν ζωή:

²⁰ Περισσότερα για τους «γύφτους» οργανοπαίχτες της περιοχής του Παρακαλάμου στο (Θεοδοσίου, 2009, σσ. 117-123)

²¹ Συνέντευξη του Νίκου Γεροδήμου στον Δημήτρη Βαγγέλη στις 24/9/2015 στην Κηπίνη.

- Γιώργος Φλούδας, από το Τετράκωμο.
- Μπόγδος Δημήτρης, από την Πράμαντα.
- Βασίλης Τσιάντας, από τον Ρωμανό.

Η Πλατανούσα είχε πολλούς που έπαιζαν βιολί. Ήταν όλοι τους Πλατανουσιώτες και κανένας τους γύφτος. Δεν είχε καθόλου γύφτους το χωριό όπως μας είπε ο Κωσταγιώργος. Μία τόσο απομακρυσμένη και ορεινή περιοχή, μακριά από κάποιο αστικό κέντρο, ήταν ασύμφορη από οικονομικής άποψης για τους γύφτους. Οι σημαντικότεροι τοπικοί επαγγελματίες βιολιστές ήταν ο Γιώργος Πρέντζας, ο Δημήτρης Γεωργάρας, που ζει ακόμη σήμερα, και ο Νίκος Τριάντος, οι οποίοι είχαν και τις οικογενειακές τους ζυγίες. Αυτοί ήταν οι σπουδαίοι παράγοντες της κοινωνικής ζωής της Πλατανούσας, καθώς εξυπηρετούσαν πλήθος εκδηλώσεων όπως γάμους, βαφτίσια και γλέντια, εκδηλώσεις που αποτελούσαν τα μόνα θεάματα και τους τρόπους ψυχαγωγίας της μικρής αυτής κοινωνίας.

Ο Νίκος Τριάντος, γεννημένος το 1912 στην Πλατανούσα, ήταν επαγγελματίας λαϊκός οργανοπαίχτης. Όπως μας είπαν οι γιοι του, κατάφερε με το βιολί να ζήσει την οικογένειά του. Κάποιες στιγμές όταν δεν πήγαιναν καλά οι δουλειές με το βιολί έκανε οποιαδήποτε δουλειά έβρισκε, για να ζήσει την οχταμελή οικογένειά του. Βιολί ξεκίνησε από τα δώδεκά του χρόνια ως αυτοδίδαχτος, αλλά και επηρεασμένος από τον αξιόλογο για την εποχή του βιολιστή Γιώργο Πρέντζα, προπάππο του Κωσταγιώργου. Όπως μας παραδέχτηκε χαρακτηριστικά ο Κωσταγιώργος, ο Τριάντος ήταν εξαιρετικός επαγγελματίας και διαχειριστής των δουλειών και είχε το ταλέντο να πιάνει τη «χαρτούρα» στον αέρα με το δοξάρι. Πέθανε το 1981.



Εικόνα 4: Νίκος Τριάντος



Εικόνα 5.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η διείσδυση του κλαρίνου στα Τζουμέρκα και ο ρόλος του Κωσταγιώργου

2.1. Η εμφάνιση των γύφτων κλαρινοπαιχτών στην Πλατανούσσα

Μετά το '50, σύμφωνα με τον Κωσταγιώργο, άρχισαν να έρχονται στην Πλατανούσσα και γενικά στα Τζουμέρκα κομπανίες από τα Ιωάννινα και την Άρτα. Ηγετικό ρόλο στις κομπανίες αυτές είχαν οι κλαρινοπαίχτες, οι οποίοι ήταν κατά βάση γύφτικης καταγωγής.

Πριν το '50 ήταν τα βιολιά που είχαν τις δουλειές στην Πλατανούσσα και σε όλα τα Τζουμέρκα. Αργότερα, έπεσε χονδρό bullying στο βιολί από τα κλαρίνα. Ο κόσμος είχε αδυναμία στα γυφτοκλάρινα, όπως στον Χαλιγιάννη, στον Ράρα, στον Ζαγόρα στον «Μπέμπη»²² και αυτοί δεν ήθελαν βιολί γιατί είχαν Αρμόνιο.... Τους είχε και συγγενείς και τους «αρμόνιζε», τους βοήθαγε και στο παίξιμο. Θα έπρεπε να τους το επιβάλλει ο άλλος²³ για να πάρουν βιολί. Και αυτοί μπλέξαν με μένα μετά γιατί είχα κόσμο, είχα πελατεία ... να πάρουμε τον Κωσταγιώργο ... τους έπνιξα εγώ μετά.

²² Το χαϊδευτικό του Πάνου Ρίζου, γύφτου κλαριντζή από τα Γιάννενα.

²³ Εννοεί τον νοικοκύρη που κάνει τον γάμο ή αυτόν που διοργανώνει το πανηγύρι ή γλέντι.

Με την είσοδο του πικάπ, των κασετών και του ραδιοφώνου, ακόμη και στην πιο απομακρυσμένη περιοχή της Ελλάδας, παρατηρείται επίδραση στα γούστα του ακροατηρίου. Έτσι και οι Πλατανουσιώτες ήρθαν σε επαφή με τα ακούσματα που «σέρβιραν» οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες. Ήταν η εποχή των μεγάλων δεξιοτεχνών του κλαρίνου και όλοι αγόραζαν δισκάκια των σαράντα πέντε στροφών, για να ακούσουν τον Βασίλη Σαλέα τον «παλιό», τον Βασιλόπουλο, τον Σούκα ή τον Θανάση Χαλιγιάννη. Οι Τζουμερκιώτες αναζητούσαν αυτού του είδους τα ακούσματα. Τα τοπικά συγκροτήματα, με κυρίαρχα όργανα τους ντόπιους βιολιστές, δεν μπορούσαν να τα αποδώσουν με μεγάλη πιστότητα και έτσι ήταν αναμενόμενη η διείσδυση στην περιοχή των κομπανιών, που κάλυπταν το συγκεκριμένο ρεπερτόριο με τη σύγχρονη εκδοχή του. Αυτές ήταν οι κομπανίες των γύφτων κλαριντζήδων από τα Γιάννενα κυρίως και την Άρτα, οι οποίοι έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον για την περιοχή, καθώς ανταμειβόταν αδρά από τους Τζουμερκιώτες η προσπάθειά τους. Έτσι, οι κλαρινοπαίχτες, λόγω της επιρροής που είχαν στον κόσμο, κατάφεραν να επιβάλλουν τους «δικούς τους» μουσικούς. Αυτοί ήταν κυρίως συγγενείς τους ή φίλοι τους ομόφυλοι, οι οποίοι έπαιζαν κυρίως ντραμς, αρμόνιο και ηλεκτρική κιθάρα. Με αυτόν τον τρόπο εκτόπισαν τις τοπικές κομπανίες και κυρίως τους βιολιστές, που ήταν αυτοί που έλεγχαν τις δουλειές μέχρι τότε.

Δε συνέβη το ίδιο στην περίπτωση του Κωσταγιώργου. Ο Κωσταγιώργος κατάφερε να υιοθετήσει στο παίξιμό του τον τρόπο παιξίματος των κλαρινοπαιχτών, αλλά και να μιμηθεί με μεγάλη ακρίβεια μουσικές φράσεις αυτών. Παράλληλα, διατήρησε πολλά στοιχεία από το παίξιμο του βιολιού, καθώς και μουσικές φράσεις που ένιωθε ότι αρέσουν και τις επιθυμεί το ακροατήριο. Με αυτόν τον τρόπο κατάφερε να γίνει απαραίτητος στα μουσικά δρώμενα της περιοχής του. Πρώτο μέλημα πλέον των διοργανωτών ενός γλεντιού ή γάμου ήταν να απευθυνθούν στον Κωσταγιώργο, ώστε να ρυθμίσει την κομπανία που θα κάλυπτε μουσικά την εκάστοτε εκδήλωση.

Με την εμφάνιση των «ξένων» συγκροτημάτων, εκτός από την αλλαγή στο οργανολόγιο, συντελέστηκε και αλλαγή στο ρεπερτόριο της περιοχής. Όπως μας είπε ο Κωσταγιώργος, όταν έμπαινε κάποιο νεαρό κορίτσι στον χορό και παράγγελλε ένα συρτό, το συγκρότημα έπαιζε το «Μελαχρινάκι» ή οτιδήποτε άλλο «δημοτικοφανές» της εποχής. Με αυτόν τον τρόπο, οι κομπανίες «πλάσαραν» το ρεπερτόριο που ήθελαν και με την

πάροδο των χρόνων και την αλλαγή που επήλθε στη διαδικασία του γλεντιού²⁴, αυτό εδραιώθηκε στην περιοχή.

Χαρακτηριστική είναι η αντίδραση του Γεωργάρα στη διείσδυση των γύφτων κλαρινοπαιχτών στην Πλατανούσα. Όπως μας διηγείται ο Κωσταγιώργος:

«Ο Γεωργάρας²⁵ αφού είδε το πρόβλημα αυτό με τα κλαρίνα που αυτοί κάνουν κουμάντο, τον έβαλε ο διάβολος να μάθει κλαρίνο σε μεγάλη ηλικία... ήταν πολύ καλός έπαιζε την «Παπαδιά» σόλο βιολί μόνος του... επειδή ερχόταν ο Ράρας και ο Ζαγόρας και του παίρναν την πελατεία, τον έβαλε ο διάβολος να μάθει κλαρίνο. Κλαρίνο, για να μην τον κατηγορήσω δεν έμαθε, ενώ βιολί έπαιζε πολύ καλό».

Εύκολα μπορούμε να διακρίνουμε την πράξη απελπισίας του Γεωργάρα. Μόλις αντιλήφθηκε ότι χάνει τον ρόλο του διαχειριστή των μουσικών δρώμενων στην περιοχή του, προσπάθησε να ανακαταλάβει τη θέση του. Αφού διαπίστωσε ότι τα γούστα του κόσμου έχουν μεταφερθεί στα νέα ακούσματα, όπως αυτά παρουσιάζονταν από τους κλαρινοπαίχτες, προσπάθησε να εισχωρήσει σε αυτά. Δεν μπορούσε να ανεχτεί το γεγονός ότι έχανε την «πελατεία» του. Η ενέργειά του αυτή, όμως, αποδείχτηκε αποτυχημένη και εκτός των άλλων, συνέβαλε στο να χάσει την αξία του και ως βιολιστής, αν και ήταν πολύ καλός.

Ενώ παλιότερα το βιολί αποτελούσε κυρίαρχο μελωδικό όργανο, στην περιοχή των Τζουμέρκων, οι γύφτοι κλαρινοπαίχτες, με την επιρροή που είχαν στους λάτρεις του νεοδημοτικού, κατάφεραν να το υποβιβάσουν σε αχρείαστο. Αν κάποιος ζητούσε από τον «αρχηγό²⁶» του συγκροτήματος να φέρει και βιολί στο γλέντι, ακουγόταν η περίφημη φράση: «Τι να το κάνεις το βιολί;». Ενώ σε άλλες περιοχές το βιολί πήγαινε πακέτο με το κλαρίνο, απηχώντας μια συνθήκη που είχε παγιωθεί από τον 19ο αιώνα μέσα από την δισκογραφία του γραμμοφώνου, εδώ τα πράγματα είχαν να κάνουν με το νεοδημοτικό και το οργανολόγιό του, το οποίο ήταν «αλλού» σε σχέση με το πακέτο βιολί-κλαρίνο. Αυτό που τελικά έγινε ήταν το βιολί να «κλαρινοποιηθεί» και να αντέξει περισσότερο ως «πολιτισμικό σύμβολο» της περιοχής παρά ως ουσία, η οποία ήταν προ πολλού στα χέρια των κλαρίνων και των ηλεκτρικών οργάνων.

²⁴ Πρόκειται για την διαδικασία με τον χορό «ελεύθερο» που θα μιλήσουμε διεξοδικά σε επόμενη ενότητα της εργασίας.

²⁵ Μέχρι τότε ήταν αυτός ο διαχειριστής των συγκροτημάτων που έπαιζαν σε γλέντια στην Πλατανούσα.

²⁶ Τον κλαρινοπαίκτη.

Ο Κωσταγιώργος δεν μπορούσε να ανεχτεί αυτήν την κατάσταση, την αντιμετώπιση δηλαδή του βιολιού με τόσο απαξιωτικό τρόπο, γι' αυτό και από τη δεκαετία του '80 ακόμη, στόχος του ήταν να επαναφέρει τη «λάμψη» του βιολιού στην περιοχή των Τζουμέρκων και γενικότερα σε ολόκληρη την Ήπειρο. Με σκληρή δουλειά, έξυπνα στοχευμένες κινήσεις, υπομονή και επιμονή, κατάφερε, όπως θα δούμε παρακάτω, να θέσει τις βάσεις για την επίτευξη του στόχου του.

2.2. Η αντιμετώπιση του Κωσταγιώργου από τους κλαρινοπαίχτες

Στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στις αρχές του '80 ήταν δύσκολο για έναν νέο βιολιστή που δεν ήταν γύφτος να «μπει» στη δουλειά. Στην Ήπειρο, τον έλεγχο των συγκροτημάτων τον είχαν τα «κλαρίνα» και αυτοί δεν το ήθελαν το βιολί. Το θεωρούσαν περιττό. Ο ίδιος ο Κωσταγιώργος ήρθε αντιμέτωπος με αυτήν την κατάσταση.

Υπήρχε ένας φασισμός απέναντι σ' αυτό το όργανο. Ήταν αδιέξοδο. Αν έπαιζες καλά δεν σε παίρναν γιατί έπαιζες καλά και τους κατέλωνες. Ποτές δεν προτιμούσαν ένα καλό βιολί αυτοί που κάναν κουμάντο στα συγκροτήματα. Αν δεν έπαιζες καλά δεν σε έπαιρναν γιατί δεν έπαιζες καλά. Τους ξεκούρδιζες, τους χάλαγες. Οπότε τι να έκανε το βιολί, πώς να έπαιζε; Τίποτα, μία μέτρια κατάσταση, να πατάς λίγο σωστά μπάσα²⁷ για να ακούγεται μια ψευτοαρμονία... για να μην ακούγεται τίποτα. Έπαιρνε κάποιος τον Λάζαρο τον Ευθυμίου²⁸ για δουλειά και δεν ήξερε κανένας αν ήταν καλό βιολί ή όχι. Τον άφηναν να παίζει δύο χόρες στην αρχή να ακουστεί και όταν έβγαζε ο άλλος το κλαρίνο από τη θήκη δεν ακουγόταν καθόλου. Υπήρχαν φοβερά βιολιά παλιά που δεν τους άφηνε κανένας. Δηλαδή, να ακουστεί ένα κλαρίνο όλη τη νύχτα και ούτε ντέφι, ούτε βιολί, ούτε τίποτα. Είχαν φοβία τα κλαρίνα μήπως δεν πάει η δουλειά σ' αυτούς για να κάνουν κουμάντο. Υπόφερε το βιολί πάρα πολύ. Στους Σαρακατσαναίους, που το αγαπάγαν το βιολί, μπόρεσα και σολάρισα κάποια πράγματα και στα Τζουμέρκα που ήταν τόπος δικός μου, άρχισα να βγαίνω μπροστά από το κλαρίνο και να σολάρω.

Την κατάσταση αυτή που βίωσε ο Κωσταγιώργος, την έχω βιώσει και εγώ προσωπικά, ειδικά στα πρώτα μου βήματα ως επαγγελματίας βιολιστής στον χώρο της

²⁷ Όταν λέμε ότι το βιολί παίζει «μπάσα» εννοούμε τον τρόπο παιξίματος τη στιγμή που συνοδεύει τα «πωγωνίσια» τραγούδια, παίζοντας το ισοκράτημα και τον κλώστη στις μπάσες χορδές Σολ και Ρε.

²⁸ Ένας από τους καλύτερους ηπειρώτες βιολιστές. Το υποκοριστικό του είναι «Κατσιαμούλης». Έπαιζε με την Γλυκερία την εποχή που βρισκόταν στο απόγειό της.

δημοτικής μουσικής. Πράγματι, υπήρχε μία «αυταρχικότητα» και μία υπεροψία κυρίως από τους κλαριντζήδες, για να κρατούν τα ηνία στο συγκρότημα και να παίρνουν τις αποφάσεις. Ο κλαριντζής ρύθμιζε τον τρόπο που θα «κυλήσει» η δουλειά, τον ρόλο του κάθε οργανοπαίχτη του συγκροτήματος, αλλά και την αμοιβή του. Φαινόταν να είναι αυτός που κρατά στα χέρια του το μουσικό και επαγγελματικό μέλλον του καθενός. Δεν είναι τυχαίο ότι τα περισσότερα συγκροτήματα παρουσιάζονταν, κάτι που συμβαίνει ακόμη και σήμερα, με το όνομα του κλαριντζή. Χαρακτηριστικές είναι οι αναφορές «*θα σας διασκεδάσει το συγκρότημα του Χαλιγιάννη, του Ράρα, του Ζαγόρα*». Οι υπόλοιποι μουσικοί ήταν ανώνυμοι. Μόνο τον κλαριντζή και τον τραγουδιστή γνώριζε ο κόσμος, γεγονός που οι ίδιοι το εκμεταλλεύτηκαν στο να αναλαμβάνουν τις δουλειές ως «εργολαβία»²⁹. Βέβαια, σε αυτόν τον «ηγεμονικό» τους ρόλο βοήθησε κατά πολύ η σύσταση της νέας κομπανίας και η χωροθέτηση τους στο πατάρι, όπου τα αρμόνια και τα ντραμς κάθονταν πίσω από τους σολίστες και δεν είχαν καμία επαφή με τον κόσμο και ούτε συμμετείχαν στην επιτέλεση. Ο ρόλος τους ήταν να πλαισιώνουν τον σολίστα μουσικό καθώς αποτελούσαν τις «πλάτες» του. Έπαιζαν μόνο για να ευχαριστήσουν τον εργοδότη τους, αυτόν που τους πήρε στη δουλειά.

Οι κλαριντζήδες, κυρίως, αλλά και οι τραγουδιστές είχαν πείσει ακόμη και τους ίδιους τους συναδέλφους τους μουσικούς, ότι το ακροατήριο θέλει να ακούει μόνο αυτούς, δηλαδή το κλαρίνο και τον τραγουδιστή. Έτσι, κατάφεραν να επιβάλουν να ακούγονται κυριολεκτικά μόνο αυτοί, από την υπερβολική ένταση που είχαν στα ηχεία. Γι' αυτό και δεν ήθελαν τους βιολιστές. Ήταν τροχοπέδη στα σχέδια τους, αφού ο κόσμος τους επιθυμούσε, επειδή είχαν την επαφή και την επικοινωνία μαζί του και έτσι η «πίτα» μοιράζονταν.

Σε όλους τους λαϊκούς οργανοπαίχτες επικρατεί ο ηθικός κανόνας που υποστηρίζει ότι η «χαρτούρα» μοιράζεται εξίσου σε όλα τα μέλη του συγκροτήματος. Όμως αυτό δεν ισχύει πάντα. Τον «έλεγχο» της «χαρτούρας» κυρίως τον είχαν οι κλαριντζήδες, όντας αρχηγοί του συγκροτήματος και αυτοί που ακολουθούν τον χορευτή και του παίζουν στο αυτί. Πολλές φορές οι πρωτοχορευτές έβαζαν τα χρήματα στις τσέπες των κλαριντζήδων και αυτοί κατά την επιστροφή τους στο πατάρι εμφάνιζαν μόνο ένα μέρος από αυτά. Όμως τις περισσότερες φορές γίνονταν αντιληπτοί από τους υπόλοιπους μουσικούς, που όμως δεν αντιδρούσαν φοβούμενοι μήπως θυμώσουν τον κλαριντζή και δεν τους ξαναπάρει σε

²⁹ Όταν άρχισαν στα πανηγύρια και στους γάμους τα συγκροτήματα να πληρώνονται με προκαθορισμένο ποσό, οι κλαριντζήδες και οι τραγουδιστές αναλάμβαναν να συνάπτουν τις «συμφωνίες» και ήταν αυτοί που διένεμαν το ποσό, τις περισσότερες φορές δυσανάλογα εις βάρος των άλλων μουσικών του συγκροτήματος.

δουλειά. Παρακάτω σας παρουσιάζω τη στιχομυθία ενός ηλικιωμένου Ηπειρώτη κλαριντζή με έναν νεότερό του.³⁰

- Μπράβο, είσαι καλός, παίς καλά και παίρνς χαρτούρα. Να σε ρωτήσω κάτι: Τ' μοιράιζ τ' χαρτούρα στο συγκρότημα;
- Ε βέβαια, η χαρτούρα είναι για όλους.
- Ε τότε γιατί δεν τ' δίν και στ αλλνούς; Ε δεν φτιανς τίποτις.

Μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε την αλαζονεία του συγκεκριμένου κλαριντζή που τον έχει κάνει να αντιτίθεται στον βασικότερο ηθικό κανόνα για τη διανομή των κερδών του συγκροτήματος. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που οι μουσικοί της δεύτερης γραμμής κάνουν κάτι ανάλογο. Ακούγεται στον κύκλο των Ηπειρωτών μουσικών ότι την περίοδο που μόλις είχε κυκλοφορήσει το χαρτονόμισμα των δέκα χιλιάδων δραχμών, σε ένα πανηγύρι στο Ζαγόρι, ένας χορευτής «έριξε» ένα από αυτά στο συγκρότημα. Όταν στο τέλος οι μουσικοί μετρούσαν την «χαρτούρα» συνειδητοποίησαν ότι έλειπε το δεκαχίλιαρο. Ρωτούν τον ντεφίστα, που τον ήξεραν ότι είχε την τάση να κρύβει χρήματα προς όφελος του, που πήγε το δεκαχίλιαρο και αυτός τους απάντησε: «*Το έδωσα ρέστα ρε παιδιά!!!*».

Τα παραπάνω φαινόμενα δύσκολα τα συναντούσες σε μόνιμα και μακρόχρονης διάρκειας συγκροτήματα ή «σκληθρες» μουσικών. Σ' αυτά δέσποζαν στοιχεία όπως η ομαδικότητα, η συνεργασία, η αμοιβαία εκτίμηση και ο καθένας μπορούσε να έχει προσωπική προβολή και καταξίωση, μέσα από τη συνολική προβολή του συγκροτήματος.

2.3. Η αντίδραση του Κωσταγιώργου στο κατεστημένο των κλαρινοπαιχτών

2.3.1. Η επαφή με τον Κόρο

Ο Κωσταγιώργος ήθελε να ανατρέψει αυτήν την κατάσταση, το να καθορίζουν δηλαδή το επάγγελμα οι κλαριντζήδες. Πίστευε ότι η αλαζονεία αυτή των κλαρινοπαιχτών θα έπρεπε να μετριαστεί. Αναρωτιόταν γιατί στα περισσότερα νησιά δεν «τόλμησε» να διεισδύσει το κλαρίνο, ενώ στην Ήπειρο επιβλήθηκε και υποσκέλισε το βιολί σε ρόλο υποδεέστερο και επικουρικό; Πίστευε ότι για να μπορέσει να επιβληθεί στα ηπειρώτικα κλαρίνα, που αναμφίβολα πολλοί από αυτούς είναι εξαιρετικοί δεξιότητες, θα έπρεπε πρώτα από όλα να φτιάξει ένα δυναμικό και εντυπωσιακό παίξιμο στο βιολί, έτσι ώστε να μπορέσει να μετατοπίσει τα γούστα του κοινού, κυρίως των Τζουμερκιωτών, αλλά και των

³⁰ Δεν αναφέρω τα ονόματα τους για να μην εκθέσω τον μεγαλύτερο σε ηλικία, καθώς είναι και οι δύο ενεργοί οργανοπαίχτες ακόμη.

Ζαγορίσιων, όπου δραστηριοποιούνταν ως βιολιστής. Ήθελε να κάνει τον κόσμο να απαιτεί το βιολί σε κάθε κομπανία και να το ακούει να σολάρει.

Στην προσπάθειά του αυτή ήρθε σε επαφή με τον Κόρο. Προσπαθούσε να μάθει όσα περισσότερα «μυστικά» του βιολιού μπορούσε. Παρακάτω, παρουσιάζω ολόκληρη την σχετική στιχομυθία πάνω στο συγκεκριμένο θέμα:

- Όταν ήμουν στην Αθήνα πήγα για μάθημα στον Κόρο και μου ζήτησε να του παίξω κάτι για να με ακούσει.
- Τι του έπαιξες;
- Σκάρο και Κωνσταντάκη... και τον έπιασαν τα νεύρα. Άστο κατ' μου λέει, αυτό δεν είναι τίποτα που παίζεις.
- Γιατί δεν είναι τίποτα;
- Αυτό που έπαιξες εσύ το παίζουν αυτοί που παίζουν με εννιά δάχτυλα. Δεν είναι για βιολί αυτά τα πράγματα. Αν ήρθες εδώ να σου δείξω τέτοια, σήκω φεύγα να πας στον Δάμο να στα δείξει. Εδώ έχουμε τέσσερα δάχτυλα. Τι φωνές³¹ είναι αυτές. Δεν είναι φωνές για βιολί αυτές. Τις έβαλαν αυτοί επειδή τους βόλευε. Θα σου βγάλει ένας γύφτος Λα κλαρίνο και θα σε κάνει κόσκινο. Θα μάθεις το ρεπερτόριο του Βιολιού της Ελλάδος... γι' αυτό θα έρθεις εδώ. Θα έρθεις να με πληρώσεις για να σου δείξω πέντε πράγματα για την Ελλάδα, το ελληνικό βιολί. Κάποια ιδιοτροπία που έχει κάθε χωριό... στα τέτοια σου. Και εγώ άμα πάω στο Μέτσοβο, δεν τα ξέρω τα τραγούδια. Θα πάω σαν Κόρος. Θα τους παίξω πέντε τσάμικα, πέντε καλαματιανά, πέντε ηπειρώτικα, για να κάνω την δουλειά μου.

Η συνάντηση του με τον Κόρο δεν ήταν αυτή που προσδοκούσε. Ο Κωσταγιώργος ήθελε να εξελίξει το παίξιμό του στο βιολί μέσα από τα τραγούδια της περιοχής του. Ηπειρώτικα, Ζαγορίσια και τραγούδια της περιοχής των Τζουμέρκων ήταν αυτά που ήθελε να μάθει. Δεν τον ενδιέφεραν τα νησιώτικα, τα σμυρνέικα ή τα θρακιώτικα τραγούδια. Πίστευε ότι δε θα του χρησιμεύσουν σε αυτό που ήθελε να κάνει κι αυτό δεν ήταν άλλο από το να εξελίξει το ηπειρώτικο βιολί. Δεν ήθελε να «περιπλανιέται» ανά την Ελλάδα. Αντιλήφθηκε ότι δεν ήταν ο Κόρος αυτός που θα τον πήγαινε ένα βήμα παραπέρα.

Ήταν φοβερό βιολί αλλά δεν ήταν ο άνθρωπος που σεβάστηκε την παράδοση πολύ. Που ήταν κατά πάνω. Είχε μεγάλη δύναμη στο βιολί και

³¹ «Φωνές»: είναι οι νότες που παίζει κάποιος, σύμφωνα με τους «δημοτικούς» οργανοπαίχτες.

έπαιζε ό,τι ήθελε αυτός. Δεν έκανε φάλτσα, σωστά στον δρόμο³², αλλά τα τραγούδια περίπου. Τα τραγούδια δεν είναι περίπου. Δεν έχει σωστό Σκάρο, να παίξει να «χαρίσει»³³ ένα Σκάρο. Έχει κάποια πράγματα σωστά, τα δικά του.

Αναμφίβολα, ο Κόρος ήταν ένας από τους σημαντικότερους βιολιστές της Ελλάδας και ένας από αυτούς που βοήθησαν έτσι ώστε να εδραιωθεί το βιολί στην ελληνική μουσική. Είχε ηχογραφήσει πάρα πολλά τραγούδια και ξεχώριζε για το δυναμικό του παίξιμο. Ο Κόρος έπαιζε σε ένα υπερτοπικό επίπεδο για αυτό και έγινε γνωστός σε όλη την Ελλάδα. Ήταν λογικό λοιπόν, να μην μπορεί να ερευνήσει με λεπτομέρεια ένα τοπικό ρεπερτόριο. Δεν μπορούσε να «σταθεί», ούτε βέβαια το επιδίωκε, στο ηπειρώτικο ρεπερτόριο, γιατί οι κλαρινοπαίχτες είχαν ήδη επιβληθεί σε αυτό. Οι Ηπειρώτες μπορεί να θαύμαζαν το ταλέντο του, αλλά δεν τον επέλεγαν στα πανηγύρια τους για να τους γλεντήσουν. Δεν ήταν αυτό που ήθελαν να ακούσουν. Ο Κωσταγιώργος ήθελε να μάθει να παίζει ένα καλό «Σκάρο», ένα «Μοιρολόι», τον «Ήλιο», την «Ιτιά», την «Καραγκούνα». Τραγούδια που του ζητούσαν στην Ήπειρο, την περιοχή που αποτελούσε τον χώρο δραστηριοποίησής του ως βιολιστής. Ο Κόρος μπορεί να ήταν μεγάλος δεξιότηνης, αλλά στα αυτιά του Κωσταγιώργου οι σκοποί αυτοί δεν τον «γέμιζαν» από το παίξιμο του Κόρου. Έτσι ο Κωσταγιώργος κατάλαβε ότι αυτά που ήθελε να μάθει έπρεπε να τα αναζητήσει αλλού. Η αναζήτησή του έπρεπε να κινηθεί ανάμεσα στους παλιούς ντόπιους βιολιστές, στους νέους κλαρινοπαίχτες που ο κόσμος τους επευφημούσε, αλλά και στους ντόπιους πολύ καλούς τραγουδιστές για να αποδώσει το χαρακτηριστικό ιδίωμα της περιοχής.

2.3.2. Η «κλαρινοποίηση» του βιολιού

Ήδη από την δεκαετία του '70 στην περιοχή της Πλατανούσσας και γενικά των Τζουμέρκων είχε επικρατήσει στα γούστα του κόσμου το κλαρίνο και το «γλυκό» παίξιμο των κλαρινοπαιχτών. Οι κλαρινοπαίχτες άρχισαν να προσαρμόζουν στο παίξιμό τους στοιχεία και τεχνικές από Τούρκους μουσικούς, όπως το βιμπράτο, τα γκλισάντι, το πιο γεμάτο φύσημα, αλλά και τα μικροδιαστήματα της οθωμανικής μουσικής. Ο κόσμος προτιμούσε τον νέο τρόπο απόδοσης των τραγουδιών, σε σχέση με τον παλιό, που ήταν πιο «ξερός», δηλαδή χωρίς βιμπράτο και γκλισάντα. Πιστεύω ότι ήταν καθοριστική η συμβολή των κλαρινοπαιχτών αυτών στην εξέλιξη πολλών κομματιών, αλλά και στην διάσωσή τους, καθώς, χωρίς να επιφέρουν κάποιες σημαντικές αλλαγές στη μελωδική τους γραμμή,

³² Δρόμος: η μουσική κλίμακα.

³³ Εννοεί να παίξει τον «Σκάρο» στα πρότυπα υφολογικά και μελωδικά χαρακτηριστικά που αρμόζουν στο συγκεκριμένο σκοπό.

φάνταζαν στο κοινό σαν κάτι το καινούργιο γι' αυτό και λατρευτήκαν από τους Τζουμερκιώτες.

Ο Κωσταγιώργος προσπάθησε να εισάγει στο παίξιμό του στοιχεία από το νέο αυτό παίξιμο που είχαν εισαγάγει οι δεξιότεχνες κλαρινοπαίχτες. Σε αυτό τον βοήθησε το ότι συνεργάστηκε με αξιόλογους κλαρινοπαίχτες της εποχής. Όπως ο ίδιος μας είπε, έχει συνεργαστεί σχεδόν με όλα τα μεγάλα κλαρίνα, εκτός από τον Βασίλη Σούκα και τον Βασιλόπουλο. Λόγω των πολλών ωρών εργασίας, είχε στα αυτιά του τις μελωδίες των τραγουδιών από εξαιρετικούς οργανοπαίχτες. Ξεχωριστή θεωρεί την συνεργασία του με τον Γρηγόρη Καψάλη, τον Ναπολέοντα Ζούμπα και τον Βαγγέλη Σούκα. Ειδικά ο Σούκας, αλλά και ο Γρηγόρης, κατείχαν το «ξηρομερίτικο» παίξιμο σε εξαιρετικό επίπεδο. Αυτό έκανε τον Κωσταγιώργο να μιμηθεί το παίξιμό τους και να το προσαρμόσει στο παίξιμο του βιολιού. Στο παίξιμό του αναγνωρίζεις στοιχεία και φράσεις «κλαρινίσια». Αυτός είναι ο λόγος που στην περιοχή των Τζουμέρκων, όπου λάτρευαν τα καλά κλαρίνα, λάτρεψαν το «βιολί του Κωσταγιώργου». Το χαρακτηριστικό του αυτό παίξιμο με τις γεμάτες «φωνές», τις χτυπητές και τις έντονες τρίλιες και γκρουπέτα, τα δεξιOTEχνικά γκλισάντι, αλλά και το ότι μπορούσε να σταθεί στο πατάρι χωρίς την παρουσία του κλαρίνου, έκαναν πολλούς μουσικούς, αλλά και απλούς ακροατές, να τον αποκαλούν «κλαρινοβιόλι»³⁴. Θυμάμαι τον Νίκο Τομαρά³⁵ να μου λέει χαρακτηριστικά όταν είχαμε συνεργαστεί για πρώτη φορά σε ένα πανηγύρι στους Μηλιωτάδες:

- Καλά παίζεις αλλά είναι φτωχές οι «φωνές» σου σαν βιολί. Πρέπει να παίζεις σαν τον Κωσταγιώργο με κλαρινίσια «φωνές». Αυτός δεν είναι βιολί είναι «κλαρινοβιόλι».

Ο Κωσταγιώργος συγκαταλέγεται στους ελάχιστους βιολιστές στην Ήπειρο που μπορεί να σταθεί στο πατάρι χωρίς την παρουσία του κλαρίνου, αφού γνωρίζει πολύ καλά όλο το ρεπερτόριο της ηπειρώτικης μουσικής³⁶. Έχει δημιουργήσει τη δική του «πελατεία», το κοινό που τον επιθυμεί και τον εμπιστεύεται, γι' αυτό και σε πολλά γλέντια εμφανίζεται

³⁴ Είναι πολύ σημαντικό για έναν λαϊκό οργανοπαίχτη, εκτός του ακροατηρίου, να έχει και την αποδοχή των συναδέλφων του μουσικών.

³⁵ Τραγουδιστής από την Κράψη Ιωαννίνων με έντονη παρουσία στα Τζουμέρκα. Γνώστης πολλών κλέφτικων τραγουδιών.

³⁶ Το ξεκίνημα ενός τραγουδιού είναι δύσκολη υπόθεση για τον σολίστα. Χρειάζεται να γνωρίζει πολύ καλά την μελωδία και να έχεις την αμεσότητα τη στιγμή της παραγγελίας. Αυτήν την πρωτοβουλία την αναλαμβάνουν οι κλαρινοπαίχτες στην «κλαρινοκρατούμενη» Ήπειρο και οι βιολιστές αρκούνται στο να παίζουν σύμφωνα με αυτούς.

χωρίς τη συνοδεία κλαρίνου, μόνο με ένα λαούτο να τον συνοδεύει στο βιολί και στο τραγούδι του.

Άξιο αναφοράς είναι ότι σε απαιτητικές δουλειές έπαιρνε πάντα τους καλύτερους μουσικούς, ενώ οι περισσότεροι σολίστες διάλεγαν να παίρνουν χειρότερους μουσικούς για να «φανούν»³⁷ εκείνοι.

Εγώ λειτούργησα αντίστροφα. Έπαιρνα πολύ καλούς σολίστες. Αυτό δε με μείωσε, μ' ανέβασε γιατί αφού ήταν δικιά μου η δουλειά μ' άφηναν να κάνω δύο σόλα. Οπότε ο κόσμος δεν εξέταζε αν εγώ σολάρω όλη τη νύχτα, εξέταζε ότι εγώ έπαιζα με τον Ράρα, τον Καψάλη, τον Δάμο και ανέβαινα στα μάτια του κόσμου. Πήγαινα στην Πλατανούσα έπαιρνα τον Δάμο... κλαρινάρα. Ήταν ο Κωσταγιώργος με τον Δάμο έλεγαν.

Πολλοί «δημοτικοί» οργανοπαίκτες νιώθουν έντονη την ανάγκη της αναγνώρισης από το κοινό τους, αλλά και από τους συναδέλφους τους. Τις περισσότερες φορές μάλιστα προτάσσουν την ανάγκη της προσωπικής αποδοχής έναντι της επιτέλεσης. Πιστεύουν ότι αν οι μουσικοί, με τους οποίους συνεργάζονται, είναι χαμηλότερης καλλιτεχνικής αξίας από αυτούς, θα αναδειχτούν εκείνοι στο ακροατήριο, θα καταξιωθούν μουσικά και θα έχουν τον έλεγχο της «δουλειάς». Δεν μπορούν να αντιληφθούν ότι τις περισσότερες φορές αυτό λειτουργεί αρνητικά, καθώς ο κόσμος κατακρίνει την προσπάθεια επίδειξης και τους κατατάσσει στο επίπεδο των συνεργατών τους, κρίνοντάς τους εκ του ομαδικού αποτελέσματος. Αντίθετα, όταν η αξία των συνεργατών σου είναι αναγνωρίσιμη, αυτό συμβάλλει θετικά και στη προσωπική σου καταξίωση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Οργανολογικά στοιχεία

3.1. Το Τζουμερκιώτικο ιδίωμα στο βιολί

Ο Κωσταγιώργος έχει καθιερωθεί στην περιοχή των Τζουμέρκων με το χαρακτηριστικό του παίξιμο. Έχει αποκτήσει ένα κοινό που δεν μπορεί να γλεντήσει χωρίς το «βιολί του» και έχει καταφέρει να πηγαίνει σε πολλές «δουλειές», χωρίς να χρειάζεται την παρουσία κλαρίνου. Στο προσωπικό του αυτό «παιχτικό» στυλ έχει εισάγει στοιχεία από παλιούς βιολιστές, όπως αναφέραμε και πρωτίτερα στην εργασία, από κλαρίνα και

³⁷ Έκφραση που χρησιμοποιούν οι «δημοτικοί» μουσικοί, όταν κάποιος παίζει εγωιστικά με σκοπό την προσωπική του ανάδειξη έναντι του συγκροτήματος.

από τραγουδιστές. Παρακάτω μας εξηγεί τι πρέπει να κάνει ένας βιολιστής για να αποδώσει το τζουμερκιώτικο ιδίωμα και να μπορεί έτσι να «σταθεί» επάξια στην περιοχή.

Να παλεύεις τις νότες μέχρι να βγει το χρώμα. Το κάθε μοτίβο έχει ένα χρώμα... ένα νεκρό σημείο που λέμε. Αν το πετύχεις αυτό, με οποιονδήποτε τρόπο, θα βγει. Αν το βγάλεις με το πρώτο δάχτυλο, το τρίτο, το πέμπτο... δεν έχει σημασία. Θέλει ψάξιμο.... Να το ψάξεις. Πρέπει να το έχεις μέσα σου... κάπου θα το παλέψεις... αν δεν το έχεις μέσα σου... δεν γίνεται τεχνικά. Όσο και να το μετρήσεις... κάνω παρεστιγμένο... και ξαναπαλεύουμε... δεν γίνεται.

Στο σημείο αυτό μας μιλά για ένα βαθιά βιωμένο ιδίωμα, μέσα από το άκουσμα των τραγουδιών, το οποίο «μεταφράζεται» στο βιολί. Η «μετάφραση» αυτή δε διαμεσολαβείται από κάποια σημειογραφία ή κάποια «έξωθεν» κωδικοποίηση. Απλά, την βγάζεις στο βιολί. Αν κρατούσες ηλεκτρική κιθάρα, θα την αναζητούσες μέσα από την ηλεκτρική κιθάρα. Για να βγει, όμως, το σωστό αποτέλεσμα, βασική προϋπόθεση είναι να γνωρίζεις καλά την μελωδική γραμμή του κομματιού. Θα πρέπει να έχεις ακούσει πρώτα πολλές φορές το κομμάτι έτσι ώστε να μπορείς να το τραγουδήσεις. Αν μπορείς να το τραγουδήσεις, που σημαίνει ότι γνωρίζεις τη μελωδική του γραμμή, μπορείς να το «ψάξεις» στο όργανο και να το αποδώσεις. Αναμενόμενο είναι βέβαια να υπάρξουν και κάποιες υφολογικές διαφορές, αλλά αυτό κινείται μέσα στο πλαίσιο της προσωπικής αντίληψης του κάθε οργανοπαίχτη.

Είναι γεγονός ότι, αν ακούσεις το ίδιο τραγούδι από εκατό διαφορετικούς οργανοπαίχτες, θα αντιληφθείς εκατό διαφορετικές εκτελέσεις. Ο κάθε οργανοπαίχτης, ενώ θα κινείται στην ίδια μελωδική γραμμή, θα δώσει τη δική του ερμηνεία και αισθητική στο εκάστοτε κομμάτι. Έτσι, ένα τραγούδι όσο παλιό κι αν είναι ή όσες φορές κι αν έχει παιχτεί, μπορεί να μοιάζει σαν καινούργιο. Σχετικά με το πώς θα μοιάζει σαν καινούργιο ένα παλιό κομμάτι, ο Κωσταγιώργος μάς εξήγησε:

Αυτό που έχει σημασία στο δικό μας παίξιμο είναι να ανεβάσεις την ευαισθησία της φράσης, να μην παίζεις ξερά. Να μπορούμε να βάλουμε όσο το δυνατόν περισσότερα πράγματα. Με λιγότερες νότες μέσα σε μικρή έκταση να δίνουμε περισσότερα πράγματα.

Ο λαϊκός οργανοπαίχτης, «στολίζει» κάθε νότα ή μοτίβο, με διάφορα ποικίλματα³⁸ για να δώσει την προσωπική του αισθητική στη μελωδική γραμμή του κομματιού. Όσο πιο περίτεχνα είναι αυτά τόσο πιο καλός εκτελεστής θεωρείται ότι είναι.

Όπως και στη φωνή, να μη τραγουδάς ξερά, να γυρίζει ο λαιμός.

Τραγουδάει το «Κατακαυμένη Αράχωβα» χωρίς έντονα γυρίσματα.

Να μην τραγουδάς έτσι. Να τραγουδάς «πειραχτικά».

Στο σημείο αυτό το τραγουδάει ξανά με έντονους λαρυγγισμούς και τσαλκάντζες³⁹. Νιώθεις σαν να λέει άλλο τραγούδι, ενώ κινείται στην ίδια μελωδία του κομματιού.

Μέσ' στ' αυτί, κατευθείαν ο άλλος συνδύαζε τα λόγια με τον ήχο, γιατί ήταν το ίδιο πράγμα. Και να μην άκουγε καθαρά τα λόγια συνδύαζε τον ήχο που άκουγε από αυτά. Τώρα έχουν βραχυκυκλώσει, βάζει ότι θέλει ο καθένας. Μπορεί εσύ να μελετάς και περάσεις μια δύσκολη φράση στο βιολί, για παράδειγμα μια ντιμιனுίτα, αλλά τον χωριάτη θα τον ξενερώσει τελείως. Ο χωριάτης θέλει μια συγκεκριμένη φράση, που να έχει γονίδιο μέσα, «παλιακό», για να τον χορτάσει η φράση αυτή. Δεν θέλει τέχνη.

Από τα παραπάνω λόγια του Κωσταγιώργου μπορούμε να αντιληφθούμε τη δύναμη του ήχου και της μουσικής. Η μουσική είναι χαραγμένη στη μνήμη του ακροατή, του δημιουργεί «ατμόσφαιρα» και είναι αυτή που θα τον φέρει σε μέθεξη.

Παλιότερα, τα τραγούδια ήταν λιγότερα και οι μουσικοί, επειδή δούλευαν κυρίως σε τοπικό επίπεδο, δε χρειαζόταν να γνωρίζουν μεγάλο όγκο ρεπερτορίου. Γι' αυτό είχαν την άνεση να μελετούν με λεπτομέρεια ένα κομμάτι. Σήμερα, λόγω και του μεγάλου όγκου ρεπερτορίου, αλλά και λόγω του ότι οι μουσικοί δουλεύουν σε υπερτοπικό επίπεδο, είναι δύσκολο να μελετήσουν με ακρίβεια το ρεπερτόριο. Έτσι, οι μουσικοί ενσωματώνουν δικά τους στοιχεία στα τραγούδια, ανάλογα με το πώς θα τους «κάτσουν» στα χέρια ή στη φωνή τους. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, ενδέχεται να έχουμε την παραλλαγή ενός κομματιού, που πολλές φορές δεν τυγχάνει αποδοχής από το κοινό. Αυτό έκανε τον παλιό λαογράφο Μπαζιάννα (1994:67) να πει ότι εξαφανίζεται η ιδιομορφία, η ιδιαιτερότητα και το τοπικό μουσικό ιδίωμα, εννοώντας ότι, «φεύγοντας» οι παλιοί οργανοπαίχτες, τα «θηρία», τα «ιερά τέρατα» της μουσικής μας παράδοσης, χάνεται μαζί τους το αυθεντικό. Οι νέοι

³⁸ Περισσότερα στο Ζαρίας Γ., Η Διαποίκιση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη, σελ: 304-305.

³⁹ Τσαλκάντζες: Τα τσακίσματα στη φωνή, τα γυρίσματα.

ανήκουν σε μία άλλη εποχή, υπηρετούν ένα ευρύτερο φάσμα μουσικών ειδών και δεν είναι ακριβώς οι διάδοχοι των παλαιών (Μπαζιάνας, 1994, σ. 67). Οι νέοι, βέβαια, πιστεύω ότι δε θα πρέπει να είναι πιστά αντίγραφα των παλαιών, αλλά, έχοντας ως βάση τους παλαιούς, να αναδεικνύουν και την δική τους μουσική προσωπικότητα. Στις μέρες μας, με την εξέλιξη της τεχνολογίας, έχουμε την δυνατότητα να «αντιγράψουμε» με μεγάλη ακρίβεια παλαιούς οργανοπαίχτες. Εύκολα μπορούμε να παίξουμε τον «Σκάρο» του Αχιλλέα ή το «Μοιρολόι» του Πετρέφ. Αλλά, όπως μας επισημαίνει και ο Λιάβας στις συναντήσεις μας στο πλαίσιο του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού, *τον «Σκάρο» και το «Μοιρολόι» του Καραπάνου πότε θα τα παίξετε;*

Σήμερα, πιστεύω ότι υπάρχουν πολλοί νέοι οργανοπαίχτες που διαθέτουν ταλέντο, μουσικό ένστικτο και δεξιότητες ικανότητες, ώστε να τροποποιούν μουσικές φράσεις με τέτοιο τρόπο που να «ομορφαίνουν» το τραγούδι και φυσικά να γίνονται αποδεκτοί από το κοινό τους. Η ουσία, βέβαια, είναι ότι οι νεώτεροι μουσικοί θα πρέπει να μελετούν κατά βάση τις πρωτότυπες εκτελέσεις ενός κομματιού, ώστε να μην παραποιείται η δομή και η μελωδική γραμμή των κομματιών.

3.2. Οργανολογικά Στοιχεία-Η «Μπούγλα»

Η μεγαλύτερη δυσκολία για έναν λαϊκό οργανοπαίχτη, αναμφίβολα, είναι να μάθει να παίζει τα τραγούδια, να μάθει το ρεπερτόριο και ιδιαίτερα το ύφος της περιοχής στην οποία δραστηριοποιείται. Όμως, εξίσου δύσκολο και σημαντικό για τον λαϊκό οργανοπαίχτη είναι να βρει το όργανο που θα του «κάτσει» στα χέρια, αυτό που θα του ανεβάσει τη διάθεση και φυσικά την απόδοση στο παίξιμό του.

Οι περισσότεροι παλιοί οργανοπαίχτες έφτιαχναν, τροποποιούσαν ή επισκεύαζαν τα όργανά τους και αυτό το έκαναν πάντα είτε σύμφωνα με το πώς τους «καθόταν» στα χέρια τους είτε ανάλογα με τον ήχο που ήθελαν να δώσουν σ' αυτά. Όμως, ήταν πολύ δύσκολο ως αδύνατον να κατασκευάσουν το κλαρίνο και κυρίως το βιολί εξ αρχής και αντ' αυτού, τροποποιούσαν πολλά στοιχεία των ήδη κατασκευασμένων οργάνων. Όπως μας ανέφεραν οι γιοι του Νίκου Τριάντου, του βιολιστή από την Πλατανούσσα, ο πατέρας τους πρώτα ξεκίνησε να παίζει «Μπούγλα» που την κατασκεύαζε μόνος του. Η «Μπούγλα» ήταν ένα αυτοσχέδιο βιολί που σαν σώμα είχε ένα μικρό τενεκεδένιο δοχείο λαδιού (Παπακίτσος, 2006, σ. 156). Άνοιγε μικρές τρύπες στο πάνω μέρος για να βγαίνει ο ήχος και

ενσωμάτωνε το μπράτσο του βιολιού με τα κλειδιά και τις χορδές που στηρίζονταν πάνω στην «γουμάρα»⁴⁰.

Το βιολί, ως όργανο με το οποίο παίζουμε ελληνική παραδοσιακή μουσική, είναι ακριβώς το ίδιο με αυτό που παίζουν κλασική μουσική. Όμως, ο ήχος που θέλουμε να δώσουμε στο «δικό μας» βιολί, το ελληνικό, είναι διαφορετικός από αυτόν της κλασικής μουσικής. Το βιολί, ειδικά στην ηπειρώτικη μουσική, χρειάζεται να έχει έντονα τα μπασομεσαία, γιατί χρησιμοποιούμε πολύ συχνά αυτήν την περιοχή. Σπάνια χρησιμοποιούμε την ψηλή περιοχή του βιολιού. Οι περισσότεροι πρακτικοί βιολιστές «πειράζουν» την «ψυχή» του οργάνου, για να πετύχουν τον επιθυμητό ήχο. Πολλοί μάλιστα από αυτούς κάνουν και παρεμβάσεις στο καπάκι, ξύνοντάς το, έτσι ώστε να έχει δυνατότερο ήχο⁴¹. Σχετικά μ' αυτό το θέμα ο Κωσταγιώργος μας ανέφερε ότι, τοποθετώντας την «ψυχή» λίγο πιο πίσω από το κανονικό και προς τα έξω, μπορείς να πετύχεις αυτόν τον χαρακτηριστικό ήχο. Μία επιπλέον σημαντική παρέμβαση, του ίδιου, αφορά την τοποθέτηση των χορδών πάνω στον «καβαλάρη». Αν μεγαλώσεις την απόσταση των χορδών μεταξύ τους, ώστε οι σολ και μι να φτάσουν όσο το δυνατόν πιο πολύ στα άκρα του «καβαλάρη», πετυχαίνεις πιο γεμάτο και πιο δυνατό ήχο. Οι περισσότεροι λαϊκοί οργανοπαίχτες όπως δε δείχνουν την τέχνη του παιξίματός τους, έτσι δεν κοινοποιούν και τις παρεμβάσεις που κάνουν στα όργανά τους. Θυμάμαι τον Βασίλη Τσιάντα, όταν πήγαινα στο σπίτι του να μου επισκευάσει το βιολί, δεν έκανε καμιά ενέργεια μπροστά μου, σε σχέση με την «ψυχή» ή τον «καβαλάρη», για να μη δω τι κάνει. Όταν του έκανα ερωτήσεις σχετικές με το πώς βάζει τις τρίχες στο δοξάρι ή πώς τροποποιεί την «ψυχή», χαμογελούσε και μου αποκρινόταν: «Ε!! θέλει δουλειά αυτό είναι δύσκολο».

Όταν ο βιολιστής τοποθετεί «κάψα» στο όργανο, προκαλείται αλλοίωση του φυσικού ήχου του βιολιού. Αν θέλει να πετύχει το ιδανικό αποτέλεσμα, θα πρέπει να κάνει ορισμένες τροποποιήσεις. Ο Κωσταγιώργος, όταν το βιολί χρησιμοποιείται με ενίσχυση ήχου, πιστεύει ότι:

- Θέλει μεσαίες συχνότητες. Οι ακρινές συχνότητες είναι άχρηστες. Βέβαια το σκληραίνει το βιολί, το χαλάει. Μπάσα και πρίμα είναι μαλακό αλλά δεν υπάρχει στο συγκρότημα, δεν ξεχωρίζει, δεν ακούγεται, είναι ψόφιο.

⁴⁰ Ο καβαλάρης του βιολιού όπως μας τον ανέφεραν οι γιοι του Τριάντου.

⁴¹ Ο Βασίλης Τσιάντας, βιολιστής από το Ρωμανό, έξυνε εσωτερικά το καπάκι του βιολιού και πετύχαινε με αυτόν τον τρόπο μεγαλύτερη ένταση στον ήχο, όπως μου έλεγε. Όμως, υπήρχε ο κίνδυνος πολλές φορές, να σπάσει ή να ραγίσει το καπάκι μετά από μία πίεση ή με τη διαφορά θερμοκρασίας του χώρου.

Καλύτερα να είναι σκληρό, να σε προδίδει λιγάκι. Να φυλάγεσαι. Να μην βγαίνει εύκολα. Αλλά μπορείς να το φέρεις με λίγο βάθος, λίγο delay... καλύτερα και τα δύο σε εξωτερικό χώρο, το μαλακώνει. Δεν μπορείς να μη βάλεις τίποτε, το βιολί από μόνο του έχει βάθος. Στο μηχανήμα αν δεν βάλεις ακούγεται σαν τενεκές. Αφού το όργανο από μόνο του έχει βάθος, να βάλεις κάτι ανάλογο με το φυσικό.

Ένα καλό βιολί που έχει όγκο και είναι «δυνατό», όταν παίζει χωρίς ενίσχυση, τις περισσότερες φορές δε βοηθάει τον οργανοπαίκτη να φτιάξει καλό ήχο στα «μηχανήματα», γιατί προκαλούνται βουητά. Όταν βάζεις «κάψα» σε ένα βιολί, αυτό θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο «ξερό», για να αποφεύγεις τους συντονισμούς και τα βουητά. Τον όγκο μπορείς να τον πετύχεις εύκολα, ενισχύοντας τις μπασομεσαίες συχνότητες και χρησιμοποιώντας βάθος ή/και delay, όπως χαρακτηριστικά μας ανέφερε και ο Κωσταγιώργος. Πιστεύω ότι τα σύγχρονα ηλεκτρονικά συστήματα, όπως οι «οκτάβες» και οι «πεταλιέρες», που χρησιμοποιούν οι νέοι κυρίως βιολιστές, αλλοιώνουν τον φυσικό ήχο του βιολιού και κάνουν τον ήχο του να μοιάζει με αρμόνιο. Οι παλαιότεροι παραδοσιακοί βιολιστές χρησιμοποιούσαν μόνο μια προενίσχυση με ρυθμιστή συχνότητων. Πριν μερικά χρόνια χρησιμοποιούσα και ο ίδιος την «οκτάβα», για να δώσει όγκο στο παίξιμό μου. Ένιωθα πιο ασφαλής με τον γεμάτο ήχο που είχα. Γρήγορα, όμως, διαπίστωσα ότι στον κόσμο δεν ήταν αρεστός αυτός ο ήχος και τον σταμάτησα. Γενικά, υπήρχε η τάση σε όλα τα όργανα και ιδιαίτερα στους σολίστες να χρησιμοποιούν ηλεκτρονικά συστήματα ενίσχυσης του ήχου τους, όμως, τελευταία, η τάση που επικρατεί είναι η επιστροφή στην απλότητα και στη φυσικότητα του ήχου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Το Πανηγύρι μέσα από τον θεσμό της «χαρτούρας» και τη διαδικασία της «συμφωνίας».

4.1. Τα πανηγύρια της Πλατανούσας

Για τους απόδημους, όπως αναφέρει ο Παπακίτσος (2006:328), τα πανηγύρια αποτελούν την καλύτερη ευκαιρία να ικανοποιήσουν την έντονη νοσταλγία τους. Με αφορμή αυτά επιστρέφουν για λίγο στα χωριά τους και μαζί με τις καλοκαιρινές διακοπές αναβιώνουν με χαρά τα έθιμα και τις παραδόσεις τους στον φυσικό τους χώρο. Τα πανηγύρια αποτελούν τον τόπο στον οποίο μεταλαμπαδεύεται η πολιτιστική μας κληρονομιά από γενιά σε γενιά (Παπακίτσος, 2006, σ. 328).

Η μεγάλη αγάπη του Κωσταγιώργου, από τα παιδικά του ακόμη χρόνια, ενώ ζούσε στο χωριό, ήταν τα πανηγύρια. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του, μάζευαν πολύ κόσμος, συναντούσες όλους τους χωριανούς, φίλους και συγγενείς από διπλανά χωριά και γενικά ήταν μία κοινωνική εκδήλωση που την περίμεναν με ανυπομονησία όλοι. Μαζί με τους γάμους ήταν η κύρια μορφή κοινωνικοποίησης, έκφρασης και διασκέδασης των ανθρώπων αυτών.

Αξίζει να δούμε την πορεία των πανηγυριών αυτών μεταπολεμικά, για να διαπιστώσουμε την αλλαγή που έχει επέλθει, κυρίως από τη σκοπιά του ρεπερτορίου, αλλά και τη διαδικασία οργάνωσής τους.

- Η Πλατανούσα του '80 δεν ήταν ίδια με αυτή του '60 ... δηλαδή καμία σχέση η ηχογράφηση ενός γλεντιού του '60, του '70, του '80 από το ίδιο χωριό. Παλιά είχαν άλλα τραγούδια. Το '70 δεν ακούγονταν τραγούδια του Καρναβά. Το '80 άρχισε όταν ήρθαν αυτοί από την Αθήνα⁴².
- Τι τραγούδια είχαν δηλαδή το '50-'60;
- Είχαν παλιά παραδοσιακά: «Σαν πας Μαλάμω μ'», «Κατακαημένη Αράχωβα», «Αριστείδης», «Αγγέλω», «Στρουμπούλω μου στα Αλώνια σου», Αρκετά «κλέφτικα», «Σκάρο», «Καραγκούνα», Φώτη Χαλκιά «Κολοκοτρωναίους», «Εμένα το 'χει η μοίρα μου», «Κώστα μ' τα χιόνια λιώσανε», «Τι με κοιτάς που γέρασα». Τα παλιά τα τραγούδια όπως «Τρία σύννεφα σηκώνονται» τώρα δεν τα ζητάει κανένας. Βέβαια υπήρχε αντίδραση. Τι είναι αυτά τα γύφτικα που φέρατε τώρα... «Ξυπόλητος περπάτησα», «Πανώρα» και Κωνσταντίνου, Κιτσάκη ρεπερτόριο. Αλλάζει σιγά σιγά το ρεπερτόριο αλλά να μην αλλάξει τελείως. Πηγαίνουμε στο Ζαγόρι, στο Βραδέτο και παίζουμε συρτοτσιφτετέλια λες και είμαστε στον Ωροπό⁴³.

Στα πανηγύρια που λειτουργούσαν με τη διαδικασία της «χαρτούρας», το ακροατήριο ήταν αυτό που ρύθμιζε το ρεπερτόριο. Εφόσον ο κόσμος έπαψε να παραγγέλνει τα παλιά παραδοσιακά τραγούδια της περιοχής, αυτά ξεχαστήκαν. Οι νεότεροι και οι ξενιτεμένοι παράγγελλαν και χόρευαν τα τραγούδια που τους είχαν επιβάλει οι δισκογραφικές εταιρίες και ο αστικός τρόπος ζωής. Ο Κώστας Τριάντος, γιος του βιολιστή Νίκου Τριάντου, το 1951 έφυγε από την Πλατανούσα και πήγε στην Αθήνα να δουλέψει ως

⁴² Εννοεί τους Πλατανουσιώτες που μετανάστευσαν στην Αθήνα για δουλειά.

⁴³ Καμποχώρι της Πρέβεζας.

σοβατζής. Όπως ο ίδιος μας είπε, την ημέρα δούλευε στην οικοδομή και το βράδυ στα «κλαριντζίδικα». *«Αυτή ήταν η ζωή μας»*. Ιδιαίτερα τα Σάββατα μετά τη δουλειά δεν πήγαιναν στο σπίτι αλλά για τσίπουρα στο καφενείο και μετά στα «κλαριντζίδικα» με τα εργαλεία της δουλειάς τους. *«Άσε πίσω την τσάντα με τα εργαλεία και θα την πάρεις το πρωί»*, του έλεγε χαρακτηριστικά ο Κιτσάκης που έβγαине να τους υποδεχτεί.

- Μας περίμενε έξω στην πόρτα ο Κιτσάκης κάθε Σάββατο ήμασταν εκεί. Μας έβαζε μπροστά και φώναζε στο μικρόφωνο να ζήσει η Πλατανούσα και του 'δινα εγώ το δεκάρκο⁴⁴. Τότε το δεκάρκο ήταν χλιάρκο⁴⁵.

Το καλοκαίρι καθώς πήγαινε στο χωριό, ο κυρ Κώστας και η παρέα του, νεαροί τότε, ζητούσαν από τους οργανοπαίχτες τα τραγούδια που άκουγαν στον Κιτσάκη, στον Καρναβά ή στον Κάβουρα, που με τον τελευταίο, ήταν και προσωπικοί φίλοι.

- Ότι έβγαине καινούργιο εμείς το παίρναμε πρώτοι και μετά τα άλλα τα χωριά.

Οι νεαροί της Πλατανούσας ήδη από τη δεκαετία του '60, είχαν οικονομική άνεση, λόγω της μετανάστευσής τους στο αστικό κέντρο. Οι περισσότεροι ήταν καλοί μάστορες και η ζήτηση ήταν μεγάλη στην Αθήνα, περιοχή που άκμαζε η οικοδομική δραστηριότητα. Όπως μας είπε ο κυρ Κώστας είχε συνεργείο με τριάντα εργάτες και μαστόρους, που δούλευαν καθημερινά σε δύο και τρεις διαφορετικές δουλειές, για να καλύψει τη ζήτηση που υπήρχε. Ερχόμενοι στον τόπο καταγωγής τους το καλοκαίρι, ο πλέον πρόσφορος χώρος για να δείξουν την οικονομική τους ευρωστία, ήταν το πανηγύρι του χωριού τους. Έτσι, παράγγελλαν ν' ακούσουν και να χορέψουν με ό,τι πιο καινούργιο πλασαριζόταν από τις δισκογραφικές εταιρίες και τα «κλαριντζίδικα» των Αθηνών. Δεν μπορούσαν να χορέψουν με τα παλιά τραγούδια που ακούγονταν στο χωριό και που τα χόρευαν οι χωριανοί τους που είχαν μείνει πίσω. Είχαν πλέον ξεφύγει από τη «μιζέρια» του χωριού. Διασκέδαζαν με τον Κιτσάκη, τον Κάβουρα και τον Καρναβά. Υπήρχαν βέβαια οι γεροντότεροι και οι μόνιμοι κάτοικοι του χωριού που αντιδρούσαν σ' αυτήν την εξέλιξη, αλλά δεν μπόρεσαν να επιβληθούν, λόγω του ότι, ιδιαίτερα οι ξενιτεμένοι, με την οικονομική τους άνεση, επέβαλαν τα γούστα τους.

⁴⁴ Εννοεί δραχμές.

⁴⁵ Αυτός ήταν ο λόγος που ο Κιτσάκης έβγαине στην πόρτα για να τους υποδεχτεί.

Ένας παράγοντας που έκανε τον θεσμό των πανηγυριών ν' αλλάξει χαρακτήρα είναι η εμφάνιση των μηχανημάτων ενίσχυσης ήχου. Παλιά, σύμφωνα με τον Κωσταγιώργο, στο πανηγύρι στην Πλατανούσσα μαζεύονταν χίλια πεντακόσια με δύο χιλιάδες άτομα.

- Τι γινόταν... μπορεί να ήταν και εφτά ζυγίες όργανα... ανά πενήντα μέτρα και άλλο συγκρότημα... εδώ Τριάντος, εκεί Γεωργάρας... αλλού Πρέντζας⁴⁶... όλοι τοπικοί. Όλοι παίζανε σκέτα, χωρίς μηχανήματα. Το κάθε συγκρότημα διασκέδαζε εκατόν πενήντα με διακόσια άτομα το πολύ.

Μπορούμε να διαπιστώσουμε με βάση τις συνθήκες που επικρατούσαν τότε, ότι το γλέντι γινόταν παρειῆστικο. Υπήρχε η αμεσότητα της ομάδας, η επικοινωνία και η διάδραση. Ο κόσμος διαμόρφωνε τη ροή του γλεντιού όπως αυτός το επιθυμούσε. Εάν σε κάποιον δεν άρεσε το συγκεκριμένο γλέντι ή οι μουσικοί του, πήγαινε στο διπλανό. Είχε τη δυνατότητα της επιλογής.

- Μετά ήρθαν τα μηχανήματα, αφού ήθελαν ένα συγκρότημα για τόσα άτομα... μετά ερχόταν κλαρίνα και μουσικοί που δεν ξέραν τα έθιμα του τόπου και τα τραγούδια. Ξεκίναγε ο άλλος και έκανε πρόγραμμα «λεζάντα».

Ένα συγκρότημα για να μπορέσει να καλύψει ηχητικά χίλια με χίλια πεντακόσια άτομα, ήταν αναμενόμενο να έχει μεγάλη ένταση στα ηχεία, ώστε να ακουστεί μέχρι και στο πιο απομακρυσμένο τραπέζι. Για εκείνους, όμως, που κάθονταν κοντά στην ορχήστρα ο ήχος ήταν ενοχλητικός. Γι' αυτό και ο κόσμος προσπαθούσε να καθίσει όσο το δυνατόν πιο μακριά από την κομπανία. Το αποτέλεσμα ήταν να χαθεί αυτή η αμεσότητα και η επικοινωνία μεταξύ του ακροατηρίου και του συγκροτήματος.

Σημαντικό ρόλο για την παρακμή των πανηγυριών στην Πλατανούσσα έπαιξε η εμφάνιση στο χωριό συγκροτημάτων, που δε γνώριζαν το τοπικό ρεπερτόριο και τα τραγούδια που επιθυμεί το ακροατήριο στο μέρος αυτό. Έτσι, οι οργανοπαίχτες και κυρίως οι κλαριντζήδες έπαιζαν τραγούδια οικεία σ' αυτούς που πολλές φορές ήταν «ξένα» προς τα γούστα του κοινού. Λόγω της ανασφάλειάς τους μήπως εκτεθούν, από πιθανή άγνωστη προς αυτούς παραγγελία, ξεκινούσαν να παίζουν τραγούδια που τα γνώριζαν καλά και μπορούσαν να «δείξουν» με αυτά τη δεξιότητά τους. Έκαναν δηλαδή τη «λεζάντα» τους παίζοντας τσιφτετέλια και καρσιλαμάδες, για να ευχαριστήσουν τον εαυτό τους και τους

⁴⁶ Τριάντος, Γεωργάρας, Πρέντζας: βιολιστές της Πλατανούσσας. Επικεφαλής και οι τρεις των συγκροτημάτων τους.

συναδέλφους τους μουσικούς, παρά τους παρευρισκόμενους⁴⁷. Σε αυτό βοήθησε και η διαδικασία της «συμφωνίας» που, όπως θα δούμε σε επόμενη ενότητα, άρχισε να καθιερώνεται στα γλέντια και στα πανηγύρια.

4.2. Το Καγκελάρι

Ρωτήσαμε τον Κωσταγιώργο να μας πει αν γίνεται το Καγκελάρι στο χωριό του.

- Κάνουμε αλλά δεν το 'χει ανάγκη ο κόσμος. Παλιά ήταν χαβάς... τώρα με το ζόρι... και λίγοι το ξέρουν.

Το Καγκελάρι είναι ένα έθιμο καθαρά τοπικό που αντιπροσωπεύει ολόκληρη την περιοχή των Τζουμέρκων. Οι κάτοικοι το περίμεναν με ανυπομονησία, για να βρεθούν στην κεντρική πλατεία του χωριού τους, να χορέψουν, να τραγουδήσουν και ν' ανταμώσουν τους συγγενείς τους, τους φίλους τους και όλους τους ξενιτεμένους. Ο τρόπος που χορεύεται δηλώνει τη συλλογικότητα και την ενότητα των κατοίκων για την αντιμετώπιση των δύσκολων συνθηκών. Επιπλέον, ήταν ο τόπος που συναντιόντουσαν οι νέοι και γίνονταν τα προξενιά που θα κατέληγαν μετέπειτα σε γάμους. Το δρώμενο αυτό σήμερα κοντεύει να ξεχαστεί καθώς «φεύγουν» οι γεροντότεροι και οι νέοι δεν αντιλαμβάνονται τη σημασία του (Αγγέλος, 2019).

4.3. Ο Θεσμός της «χαρτούρας»

Παλιότερα τα πανηγύρια και τα γλέντια γίνονταν με τη διαδικασία της «χαρτούρας». Εκείνος δηλαδή που ήθελε να χορέψει μπροστά, πήγαινε στο συγκρότημα, έδινε «παραγγελία» το τραγούδι που επιθυμούσε, πλήρωνε και χόρευε. Πολλές φορές πλήρωναν και οι παρευρισκόμενοι, είτε φίλοι είτε συγγενείς του πρωτοχορευτή, δίνοντας έτσι ένα χαρακτήρα επικοινωνίας και κοινωνικοποίησης στη διαδικασία.

Η εποχή από τις αρχές της δεκαετίας του '80 έως και σχεδόν τα τέλη της δεκαετίας του '90 ήταν η «χρυσή» εποχή της «χαρτούρας». Τα συγκροτήματα είχαν πολύ καλές απολαβές. Σήμερα μόνο σε μερικά απομακρυσμένα και ξεχασμένα χωριά γίνονται τα πανηγύρια με τη συγκεκριμένη διαδικασία. Ο Κωσταγιώργος έχει ζήσει αυτόν τον θεσμό στο απόγειό του και είναι ενδιαφέρουσα η άποψή του:

Η βάση του πανηγυριού είναι ότι αυτός που θέλει να σου πετάξει ένα πεντοχίλιαρο⁴⁸, δεν το 'χει για πέταμα. Είναι όλη τη μέρα με τον τενεκέ

⁴⁷ Θυμάμαι, στα πρώτα μου χρόνια ως βιολιστής, τον Νίκο Τομαρά να μου λέει, όταν έπαιξα ένα νησιώτικο στο πανηγύρι στους Μηλιωτάδες: «Αυτά που πετάνε χαρτούρα θα παίζουμε. Δεν κάνουμε λεζάντα για να ευχαριστηθούμε εμείς. Ό,τι θέλει ο κόσμος».

στον πλάτη. Για να το πετάξει σε σένα, υπάρχουν τρεις τέσσερις παράγοντες: Ή σε αγνοούσε και το έκανε για να τον δει το χωριό ότι έχει λεφτά, ή για να τον δει μία που τη γούσταρε, για εφέ, ή κάτι ένιωθε από τη μουσική... κάτι βαθύ.. που αν δεν το έπιανες εσύ αυτό το βαθύ, δεν το έπαιρνες το πεντοχίλιορο με τίποτα. Ο σημαντικότερος παράγοντας ήταν το παίξιμο. Αν δεν έπαιζες καλά δεν τα έπαιρνες τα λεφτά.

Με τη «χαρτούρα» αναγνωριζόταν ο καλλιτέχνης απ' ευθείας απ' τον λαό. Αμειβόταν η ικανότητα του οργανοπαίχτη ν' αγγίξει την ψυχή του χορευτή. Τότε ο πληθυσμός είχε βιωματική σχέση με τον χορό, ο χορευτής απειλούσε τον ατζαμή καλλιτέχνη με τα μάτια, οι Έλληνες ήξεραν το ρυθμικό κανόνα (Κόλια, 2018).

Πράγματι, το «καλό παίξιμο» το εκτιμάει το ακροατήριο και το επικροτεί. Οι πιο «επικερδείς» προσωπικές μου εμπειρίες, ως βιολιστής, ήταν σε γάμους και πανηγύρια με πολύ καλούς οργανοπαίχτες και τραγουδιστές. Μου έχει μείνει αξέχαστος ο γάμος των «Βαγγελαίων» στο Τσεπέλοβο⁴⁹ το 2003 με τον Γρηγόρη Καψάλη και τον Γιάννη Παπακώστα. Ήταν η δουλειά με τις καλύτερες αποδοχές σε ολόκληρη την, ως τώρα, καλλιτεχνική μου πορεία. Τότε κατάλαβα τι σημαίνει να μιλάς με το «παίξιμο» στην ψυχή του ακροατή. Ο «Γόρης»⁵⁰, στους περισσότερους καλεσμένους έπαιζε την παραγγελία τους πριν καν προλάβουν να την παραγγείλουν. Ήξερε να παίξει στον καθένα το αγαπημένο του κομμάτι. Γλεντούσε για πολλά χρόνια τους Τσεπελοβίτες και ήξερε τα γούστα τους. Αυτοί με τη σειρά τους τον επευφημούσαν και του γέμιζαν το κλαρίνο με τα ευρώ τους. Πολλοί βέβαια το έκαναν επιδεικτικά, σαν να ήθελαν να αποδείξουν κάτι, αλλά για μας αυτό λειτουργούσε προς όφελός μας.

Η διαδικασία της «χαρτούρας», αλλά και της «συμφωνίας», όπως θα δούμε στην συνέχεια της εργασίας, έχουν τη δύναμη να επηρεάσουν το ρεπερτόριο μιας περιοχής. Με τη διαδικασία της «χαρτούρας» το ρεπερτόριο διαμορφώνεται από τον κόσμο, τους ακροατές και από εκείνους που χορεύουν, ενώ με τη διαδικασία της «συμφωνίας» το συγκρότημα είναι ο διαμορφωτής και ο ρυθμιστής του ρεπερτορίου. Με λίγα λόγια στην πρώτη περίπτωση το συγκρότημα παίζει ό,τι θέλει το ακροατήριο, ενώ στη δεύτερη παίζει ό,τι θέλει αυτό. Επομένως, για να διατηρηθεί ένα «παραδοσιακό» ρεπερτόριο σε μία περιοχή θα πρέπει να γίνει σωστή διαχείριση απ' όλους τους εμπλεκόμενους. Είτε αυτοί είναι οι μουσικοί είτε οι διοργανωτές είτε το ακροατήριο.

⁴⁸ Πέντε χιλιάδες δραχμές.

⁴⁹ Το γαμήλιο γλέντι πραγματοποιήθηκε στην οικία τους.

⁵⁰ Το χαϊδευτικό του Γρηγόρη Καψάλη.

Ακολουθώντας, θα διαπιστώσουμε, μέσα από μία ιστορία που μας διηγήθηκε ο Κωσταγιώργος, με ποιον τρόπο ένα τραγούδι που δεν ανήκει στην τοπική παράδοση μίας περιοχής, μπορεί να ενταχθεί στο ρεπερτόριο της, κατά τη διαδικασία της διεξαγωγής ενός γλεντιού με «χαρτούρα».

Ήμασταν σε πανηγύρι με «χαρτούρα». Χόρευαν κάτι Συρακιώτες ρεπερτόριο όπως «Με μάραναν οι όμορφες», τελείως Συρράκο. Έρχεται ένα παιδί από το Ζαγόρι και μου ζητάει το «Χουζάμ». Ούτε λεφτά, ούτε τίποτε, ενώ οι άλλοι πληρώνανε και χορεύαν με τη σειρά. Έρχεται αυτός μαγκιά και μου λέει: «Κωσταγιώργο κάνε μου σε παρακαλώ το Χουζάμ». Το «Χουζάμ» και πουθενά λεφτά. Θα με κυνήγαγε το συγκρότημα το ίδιο, δηλαδή θα πέταγα την παρέα από το Συρράκο έξω για να χορέψει το «Χουζάμ» ό άλλος; Ήταν εκτός θέματος. Γυρίζω και του λέω για να τον αποφύγω και να μη χαλάσει το γλέντι: «Παίζουμε μόνο παραδοσιακά, δεν παίζουμε άλλα τραγούδια». Ναι ρε άσχετε μου λέει, τι πιο παραδοσιακό από τον εθνικό ήρωα του Αιγαίου, τον Κουκουλάρη. Δεν έχει σημασία τι είναι ο Κουκουλάρης του λέω, το ζήτησες χωρίς να το πληρώσεις. Είναι έξω από τα όρια της Παράδοσης. Αν εσύ το «Χουζάμ» το πλήρωνες του λέω για παράδειγμα 50€, εγώ θα στο έπαιζα. Υπήρχε περίπτωση να μην το παίξω καλά, θα σε ξεγέλαγα όμως. Όπως πολλά τραγούδια έχουν πληρωθεί και δεν έχουν παιχτεί καλά από τους μουσικούς. Εγώ θα στο παίξω... θα μάθει ο Καραπάνος ότι εσύ πλήρωσες ένα πενηντάρικο για το «Χουζάμ» και θα το μάθαινε αυτός καλύτερα από μένα. Αν πλήρωνες και τον Καραπάνο για το «Χουζάμ» άλλο ένα πενηντάρικο και το μάθει κι ο Γκόγκος⁵¹ τότε το «Χουζάμ» θα καθιερωνόταν. Όπως η «Ιτιά»... γιατί ήταν Ηπειρώτικο κομμάτι η «Ιτιά»; Αλλά όταν το έπαιζε ο Ράρας και του έρχανε ο άλλος 40 πεντοχίλιαρα, καθιερώθηκε αυτό το τραγούδι... έγινε εθνικός ύμνος στα Τζουμέρκα... δεν ήταν η «Ιτιά» απ' τα Τζουμέρκα... και του λέω: το «Χουζάμ» μπορεί κάλλιστα να γίνει παραδοσιακό τραγούδι άμα το πληρώσεις. Άμα δεν το πληρώσεις δεν πρόκειται ποτέ να γίνει.

Το «Χουζάμ» είναι ένα κομμάτι ορχηστρικό, που παίζεται στα νησιά και ιδιαίτερα στη Νάξο. Στην Ήπειρο και ειδικά στο Ζαγόρι θα ήταν πολύ δύσκολο να γίνει γνωστό ή ακόμα και να ακουστεί το συγκεκριμένο τραγούδι, αν δεν υπήρχε κυρίως το Youtube και τα

⁵¹ Γιώργος Γκόγκος, γιαννιώτης βιολιστής. Μέλος του συγκροτήματος του Ηλία Πλαστήρα.

σύγχρονα οπτικοακουστικά μέσα. Προσωπικά, δε μου έχει ζητηθεί ποτέ να το παίξω από το 1991 που δραστηριοποιούμαι επαγγελματικά στον χώρο. Στον ακροατή από το Ζαγόρι άρεσε ο συγκεκριμένος σκοπός και ζητούσε να τον ακούσει από τον Κωσταγιώργο στο πανηγύρι, εφόσον κάπου αλλού δε θα είχε τη δυνατότητα να το ακούσει ζωντανά. Τον βόλευε και το γεγονός, ότι όλοι έδιναν «παραγγελία» το τραγούδι που επιθυμούσαν. Ο Κωσταγιώργος θα μπορούσε να το παίξει και να ικανοποιήσει την επιθυμία του ακροατή. Θα του έκανε το χατίρι, θα τον κέρδιζε σαν ακροατή και επιπλέον, θα είχε προσθέσει ένα κομμάτι στο βιολιστικό ρεπερτόριο. Η ενέργεια αυτή, όμως, θα ήταν επιβλαβής για το συγκρότημα καθώς θα είχε επιπτώσεις στην αμοιβή του από τους Συρρακιώτες που χόρευαν και πλήρωναν. Μπορεί με το «Χουζάμ» ο Κωσταγιώργος να αναδεικνυόταν σαν «βιολιστής», έναντι του συγκροτήματος και ειδικά του κλαριντζή, αλλά οι σχέσεις τους θα διαταράσσονταν. Για τον λόγο αυτό, ο Κωσταγιώργος προτίμησε να τα «έχει καλά» με το συγκρότημά του, παρά να ικανοποιήσει έναν δυνητικό φανατικό ακόλουθό του.

Το «Χουζάμ», βέβαια, θα μπορούσε υπό προϋποθέσεις αυτή τη στιγμή να υφίσταται στην τοπική Παράδοση των Τζουμέρκων. Το πανηγύρι διεξαγόταν με «χαρτούρα», επομένως, το συγκρότημα ήταν αναγκασμένο να παίζει τις παραγγελίες που ζητούσε το ακροατήριο. Είναι γνωστό ότι υπάρχουν στιγμές που αρκετοί χορεύουν, χωρίς να πληρώνουν. Το συγκρότημα μπορεί να δυσανασχετεί, χωρίς να το δείχνει, αλλά συνεχίζει να παίζει προς αποφυγή παρεξηγήσεων και τσακωμών με το κοινό. Αν ο ακροατής από το Ζαγόρι πλήρωνε για να ακούσει το «Χουζάμ», ο Κωσταγιώργος θα βρισκόταν σε πολύ δύσκολη θέση, αν δεν το έπαιζε. Ήταν υποχρεωμένος να το παίξει και μάλιστα να το μάθει και καλύτερα για την επόμενη φορά που θα του ζητηθεί. Επιπλέον, θα μπορούσε ο συγκεκριμένος σκοπός να ήταν αρεστός σε κάποιους από τους ακροατές και να το ζητούσαν και αυτοί με τη σειρά τους σε μεταγενέστερες εκδηλώσεις. Συνεπώς, το «Χουζάμ» θα καθιερωνόταν στην περιοχή και θα γινόταν «Παράδοση» στα Τζουμέρκα, όπως έχουν γίνει τόσα άλλα τραγούδια που δεν ανήκαν στο τοπικό ρεπερτόριο. Αυτό το περιστατικό είναι, λοιπόν, ενδεικτικό για το πώς καθιερώνεται ένα υπερτοπικό ρεπερτόριο σε περιοχές που φαινομενικά δεν έχουν σχέση μ' αυτό.

Ένα σημαντικό στοιχείο κατά τη διαδικασία της «χαρτούρας» είναι η αποφυγή παραδοχής, από την πλευρά του μουσικού, της άγνοιάς του για το κομμάτι που δέχεται σε κάποια παραγγελία. Αυτό αποτελεί τον άγραφο νόμο όλων των παλαιών οργανοπαιχτών. Αν κάποιος μουσικός στο πατάρι δε γνωρίζει ένα τραγούδι, θα πρέπει να εκχωρήσει αρμοδιότητα σε αυτόν που το γνωρίζει, ενώ παράλληλα δε θα πρέπει το κοινό να

καταλάβει αυτήν την αδυναμία. Θυμάμαι τον Γρηγόρη Καψάλη να μου λέει: «Όταν πρωτοπήγα στο Ζαγόρι με τα Τακούτσια και ζητούσαν κανά τραγούδι που δεν το θυμόμουν, έμπαινε ο Κώτσιος με το βιολί και μετά και εγώ από πίσω και δεν καταλάβαινε κανένας τίποτε».

Όταν ήμασταν με τον Καραφέρη⁵² συγκρότημα και δεν ήξερε καλά κάποιο τραγούδι, το άφηνε σε μένα και έπαιρνε το μικρόφωνο και έλεγε: «Γεια σου Κωσταγιώργο με το βιολί σου».

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να παραθέσω μία προσωπική μου εμπειρία από ένα πανηγύρι στα Σίτσαινα του ανατολικού Ζαγορίου. Ήταν της Αγίας Παρασκευής το καλοκαίρι του 2007. Στο κλαρίνο ήταν ο μετέπειτα κουμπάρος μου, ο Γιώργος Κωτσίνης. Το πανηγύρι γινόταν με τη διαδικασία της «χαρτούρας» και κυλούσε αρκετά ικανοποιητικά. Γύρω στις τέσσερις τα ξημερώματα, έρχεται ένας πενήντα πέντε με εξήντα χρονών με ένα χαρτονόμισμα των εκατό ευρώ στο χέρι. Λέει κάτι στον τραγουδιστή και τον βλέπω με το κατοστάευρο να γυρίζει στον χορό. Τι έγινε λέω στον Κωτσίνη. Θέλει τον «Μεμέτη» μου λέει και δεν τον ξέρει ο τραγουδιστής. Χωρίς να το σκεφτώ φωνάζω τον χορευτή: «Κύριε θα σας τον παίξουμε τον Μεμέτη» και του αρπάζω το κατοστάρικο από τα χέρια που δεν είχε προλάβει να το βάλει στην τσέπη. Παίρνω το μικρόφωνο και ταυτόχρονα προσπαθώ να θυμηθώ τα λόγια από το κομμάτι. Γνώριζα τη μελωδία του κομματιού, αλλά δε θυμόμουν τα λόγια. Ο Κωτσίνης το ήξερε και ξεκινάει την εισαγωγή. Λέω σαν πρώτο στίχο «Που πας Μεμέτη μου που πας και μένα που με παρατάς» που μου ήρθε στο μυαλό και μετά δεν θυμόμουν τίποτε άλλο. Φώναξα στο μικρόφωνο «γεια σου Κωτσίνη με το κλαρίνο σου που ήρθες από την Αθήνα να μας εξυπηρετήσεις» και μετά τίποτα. Για να μην εκτεθούμε και από φόβο μήπως ζητήσει τα χρήματα πίσω ο χορευτής, λέω σαν δεύτερο στίχο: «Μεμέτη μου Μεμέτη μου, αμάν αμάν, καμάρι μου λεβέντη μου», που δεν έχει καμία σχέση με το συγκεκριμένο τραγούδι. Στο άκουσμά του ο Κωτσίνης βάζει τα γέλια και πέφτει με την καρέκλα πίσω από το πατάρι. Ευτυχώς συνέχισα να παίζω για λίγο το τραγούδι οργανικά με το βιολί και έτσι γλιτώσαμε τα χειρότερα.

Το πανηγύρι με «χαρτούρα» είναι από τις πιο δύσκολες δουλειές για τον οργανοπαίκτη. Σε όποια περιοχή και να γίνεται αυτό, μπορεί να έρθεις αντιμέτωπος με δύσκολα διαχειρίσιμες καταστάσεις. Γι' αυτό και στα πανηγύρια από παλιά γίνονταν πολλές φασαρίες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση με τον «Μεμέτη», θα μπορούσε να γίνει

⁵² Κλαρινοπαίκτης από το Λίθινο της Ζίτσας. Συνεργαζόταν με τον Κωσταγιώργο για πολλά χρόνια και είχαν μεγάλη απήχηση σε όλη την Ήπειρο.

παρεξήγηση πρώτα απ' όλα γιατί δε γνωρίζαμε το τραγούδι. «Καλά δεν ξέρεις τον «Μεμέτη» θα μπορούσε να μας πει ο χορευτής, «τι ήρθες να κάνεις εδώ»; Έτσι, θα μπορούσε να κλονιστεί η φήμη του συγκροτήματος. Θα μπορούσε, βέβαια, να γίνει και παρεξήγηση επειδή δεν ακούστηκαν τα λόγια σωστά, όμως, ήμουν σίγουρος ότι την συγκεκριμένη στιγμή αυτό θα μπορούσε να ξεπεραστεί, από τη συνολική προσπάθεια που κατέβαλε το συγκρότημα για να ικανοποιήσει την επιθυμία του χορευτή.

Είναι πολύ σημαντικό για ένα συγκρότημα να μην εκτεθεί στο κοινό του. Τα μέλη του οφείλουν να μην επιτρέψουν σε αυτόν που παρακολουθεί ή σε αυτόν που χορεύει, να καταλάβει ότι δε γνωρίζουν κάποιο τραγούδι. Δεν μπορεί να υπάρξει στον «δημοτικό» οργανοπαίχτη ή τραγουδιστή η έκφραση «δεν το ξέρω» ή «δεν το γνωρίζω». Αυτό θα είχε επιπτώσεις τόσο στο κύρος του συγκροτήματος, όσο και στα εισοδήματά του.

4.4. Η διαδικασία της «συμφωνίας»

Στη σημερινή εποχή, στα περισσότερα πανηγύρια και γλέντια στην Ήπειρο, ο θεσμός της «χαρτούρας» τείνει να εκλείψει. Έχει αντικατασταθεί με τη διαδικασία της «συμφωνίας», κατά την οποία το συγκρότημα ακολουθεί το πρόγραμμα που επιθυμεί και ο χορός είναι «ελεύθερος»⁵³ για όλους τους παρευρισκόμενους. Πολλοί πιστεύουν ότι η συγκεκριμένη διαδικασία ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό για το γεγονός ότι ξεχάστηκαν πολλά παλιά «παραδοσιακά» τραγούδια και για το ότι χάθηκε η αξία και ο ρόλος του «παραδοσιακού» θρησκευτικού πανηγυριού της κάθε περιοχής. Στα λόγια του Κωσταγιώργου παρακάτω μπορούμε να διακρίνουμε πώς η σύγχρονη διαχείριση του πανηγυριού υπονομεύει τη «δημοτική Παράδοση».

Τη ζημιά την έκαναν οι σύλλογοι. Ο σύλλογος μπαίνει στο λούκι της ομαδοποίησης... να κάνουμε για όλους κάτι καλό... να χορέψουν όλοι, αν είναι δυνατόν. Δεν είναι αυτό στη φάση της Παράδοσης. Με το χορό «ελεύθερο» παίζει ό,τι θέλει κάθε συγκρότημα. Πέρασαν στον κόσμο αυτά τα τραγούδια του Καψάλη, Βελισσάρη και τα Καγκέλια, που τα χορεύουν από την Πελοπόννησο μέχρι την Αλεξανδρούπολη. Όπου και να πας αυτά τα τριάντα σαράντα τραγούδια θ' ακουστούν και λίγα από τα χορευτικά, Καβοντορίτικο, ένα Μακεδονικό... ένα βράδυ εξήντα τραγούδια παίζεις. Πανελλήνιο Ρεπερτόριο.

⁵³ Στον «ελεύθερο» χορό μπορεί να χορέψει όποιος θέλει, χωρίς όμως το συγκρότημα να είναι υποχρεωμένο να παίζει τυχόν «παραγγελία» τραγουδιού από τον πρωτοχορευτή.

Τα χρόνια που οι άνθρωποι ζούσαν στα χωριά, ο θεσμός του πανηγυριού ήταν για τους ίδιους πολύ σημαντικός. Περίμεναν με ανυπομονησία την ημέρα που θα έρθουν τα όργανα στην πλατεία του χωριού τους, για να πιουν, να γλεντήσουν και να διασκεδάσουν. Αυτή ήταν από τις λίγες φορές που «το ρίχναν έξω» γι' αυτό και όλο το χειμώνα μάζευαν χρήματα για να τα ξοδέψουν και να χαρούν το πανηγύρι του χωριού τους. Περίμεναν ν' ακούσουν ζωντανά τα αγαπημένα τους τραγούδια, να χορέψουν, να «κεράσουν»⁵⁴ τα όργανα ώστε να δουν τον γιο, τον ανιψιό, τον συγγενή τους να χορεύει.

Στις μέρες μας αυτό δε συμβαίνει. Μόνο ορισμένοι ηλικιωμένοι που ζουν στα χωριά έχουν πλέον αυτήν την ανάγκη. Μόνο αυτοί βλέπουν το πανηγύρι ως φορέα κοινωνικοποίησης, επικοινωνίας, αλλά και διασκέδασης και ψυχαγωγίας. Οι νέοι, μεγαλώνοντας σε ένα αστικό περιβάλλον, προτιμούν εναλλακτικούς τρόπους διασκέδασης και ψυχαγωγίας, κατά τη διάρκεια του έτους, με αποτέλεσμα το πανηγύρι του χωριού τους να μην έχει μεγάλη σημασία γι' αυτούς. Αυτοί οι ίδιοι είναι, όμως, που πιέζουν τους συλλόγους και τους διοργανωτές, για να είναι ο χορός «ελεύθερος», όπως έχουν συνηθίσει στα κέντρα διασκέδασης των πόλεων, αλλά και αυτοί που πιέζουν την ορχήστρα να τους παίξει τα «οικεία» σ' αυτούς τραγούδια που δεν συνάδουν με την τοπική «Παράδοση».

Οι συνθήκες αυτές γεννούν στους συλλόγους και τους διοργανωτές το δίλημμα σχετικά με το ποιους να ευχαριστήσουν. Από τη μία πλευρά, να ευχαριστήσουν τους γεροντότερους που θέλουν το πανηγύρι να είναι «παραδοσιακό» με «χαρτούρα», για να ακούσουν τα τραγούδια τους ή από την άλλη τους νέους, που ενδεχομένως να υπερτερούν σε αριθμό, οι οποίοι θέλουν το πανηγύρι με «συμφωνία» και να παίζονται τα δικά τους «δημοφιλή» τραγούδια;

Ήταν Δεκέμβριος του 2019 όταν με το συγκρότημά μου παίζαμε σε γλέντι του Συλλόγου της Αμπελιάς Ιωαννίνων στο πλαίσιο της γιορτής τσίπουρου. Το γλέντι γινόταν σε εσωτερικό χώρο του συλλόγου και η διαδικασία διεξαγωγής του ήταν με «συμφωνία». Κοιτάζοντας το κοινό που ήταν γύρω στα εκατόν πενήντα άτομα αντιληφθήκαμε ότι ήταν μοιρασμένο σε νέους κάτω των σαράντα ετών και σε γεροντότερους από εξήντα ετών και πάνω. Αποφασίσαμε να παίζουμε μόνο παραδοσιακά τραγούδια της περιοχής και γενικότερα της Ηπείρου. Εκτός από τα «πρωγωνίσια», παίξαμε και τον «Αλάμπη», την «Φράσια», το «Χειμαριώτικο», το Μαργιολικό και άλλους παλιούς σκοπούς και τραγούδια. Καθώς περνούσε η ώρα, παρατηρούσαμε ότι χόρευαν μόνο οι γεροντότεροι και από τους νέους ελάχιστοι. Ορισμένοι μάς ζητούσαν κάποια παραγγελία και, αφού ήταν στο πλαίσιο

⁵⁴ Να «ρίξουν» χρήματα στο συγκρότημα.

της «Παράδοσης», ικανοποιούσαμε την επιθυμία τους. Οι περισσότεροι από τους γεροντότερους, καθώς έφευγαν από τον χώρο της εκδήλωσης περνούσαν από μπροστά μας, για να μας χαιρετήσουν, να μας ευχαριστήσουν και να μας συγχαρούν. Τελικά, μετά τη μία με μία και μισή τα μεσάνυχτα, τη στιγμή που οι «μεγάλοι» αποχώρησαν, μπήκαν στον χορό και οι «μικροί». Δεν μπορούσαμε να μην κάνουμε το χατίρι και σ' αυτούς, γι' αυτό και παίξαμε προς το τέλος και το «δικό τους» μοντέρνο ρεπερτόριο. Όταν το γλέντι έφτασε στο τέλος του, ο σύλλογος παραδέχτηκε ότι ήταν η πρώτη φορά που σε παρόμοιο γλέντι οι γεροντότεροι κάθονται και χορεύουν μέχρι τόσο αργά. Οι άνθρωποι ήταν μαθημένοι από συγκροτήματα με ηλεκτρικά όργανα που δεν έπαιζαν σχεδόν καθόλου παραδοσιακά τραγούδια και εξαιτίας αυτού αποχωρούσαν από το γλέντι από την πρώτη κιόλας ώρα.

Ως επακόλουθο, τίθεται το ερώτημα αν υπάρχουν πολλά συγκροτήματα στις μέρες μας, που ενώ παίζουν με «συμφωνία» σ' ένα πανηγύρι, θα συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριο τους τραγούδια όπως ο «Αλάμπρης», η «Φράσια» ή το «Χειμαριώτικο», αλλά και πόσοι από το ακροατήριο θα είναι αυτοί που θα ικανοποιηθούν με το άκουσμά τους και θα το αποδεχτούν. Από προσωπική μου εμπειρία, οι σκοποί αυτοί τείνουν ακόμη και στο Ζαγόρι, που είναι ο κατεξοχήν τόπος που ακούγονταν, να μη γίνονται πλέον αποδεκτοί.

4.5. «Συμφωνία» ή «Χαρτούρα»

Όσο διάστημα κυριαρχούσε ο θεσμός της «χαρτούρας» στους γάμους, στα πανηγύρια και στα γλέντια, πρώτη επιλογή, αποτελούσαν οι καλύτεροι οργανοπαίχτες και τα καλύτερα συγκροτήματα. Υπήρχε μια ιεράρχηση από τον καλύτερο προς τον πιο μέτριο, ανάλογα με τα γούστα του ακροατηρίου ή του διοργανωτή του γλεντιού. Όταν άρχισαν να πληρώνουν τα όργανα είτε ο διοργανωτής του γλεντιού είτε ο σύλλογος είτε κάποιος ιδιώτης, τότε προτιμούσαν μία οικονομικότερη λύση. Άλλαξαν τα κριτήρια επιλογής των οργανοπαιχτών και των συγκροτημάτων. Η ιεράρχηση ξεκινούσε τώρα από τον φθηνότερο προς τον ακριβότερο. Κάνουμε λόγο, βέβαια, για το πλαίσιο των θρησκευτικών πανηγυριών της υπαίθρου και όχι για τα «σύγχρονα αυτοσχέδια πανηγύρια» των αστικών κέντρων, τα οποία λειτουργούν με τις λεγόμενες «φίρμες».

Το γεγονός αυτό απέτρεπε τον κάθε μουσικό να γίνει καλύτερος και να διευρύνει το ρεπερτόριό του, εφόσον κινδύνευε από τον φθηνότερο και εξάλλου με την «συμφωνία» δεν χρειαζόταν να γνωρίζει πολλά τραγούδια.

Τώρα μεσουρανεί ο μέτριος. Τότε είχαμε άγχος με τα τραγούδια. Τώρα δεν υπάρχει αυτό. Είχαμε δύο άγχη. Να μάθουμε το τραγούδι και μετά αυτό που ξέρουμε να το παίξουμε καλύτερα. Έλεγες ότι ξέρεις την «Ιτιά», δεν την

ξέρεις, την έπαιζε καλύτερα ο Ράρας. Τώρα επαναπαύεσαι, αν παίζεις δύο φράσεις από την «Ιτιά», την έμαθα, πάει. Άμα χρειαστεί θα την παίξω.

Τον καιρό της «χαρτούρας» αν δε γνώριζες πολύ καλά το ρεπερτόριο μιας περιοχής, ήταν αδύνατο να πας εκεί για «δουλειά»⁵⁵. Ο Γρηγόρης Καψάλης, όπως μας ανέφερε ο Κωσταγιώργος, ενώ στο Ζαγόρι ήταν ο κορυφαίος, στα χωριά του Μετσόβου, που είναι σε πολύ κοντινή απόσταση, δεν τολμούσε να πλησιάσει. Εκεί ήταν τα χωριά του Αυγέρα⁵⁶ με τα ιδιαίτερα κομμάτια τους, που δεν τα γνώριζε ο Γόρης. Ένας σολίστας κλαριντζής ή βιολιστής ή ακόμη και τραγουδιστής, είχε απαιτητική δουλειά, για να μπορέσει να καλύψει το ρεπερτόριο μιας περιοχής, υφολογικά κυρίως, γι' αυτό και δε μπορούσε να ασχοληθεί με «ξένα» για εκείνον ρεπερτόρια. Επιπλέον, θα έπρεπε να εξελίσσεται μουσικά, γιατί αυτό θα μεταφραζόταν σε περισσότερη «χαρτούρα», αλλά και επειδή απειλούταν από τον ανταγωνισμό. Ο θεσμός της «χαρτούρας» ήταν ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες που συνέβαλαν, στο να σωθούν όλα αυτά τα αριστουργήματα του δημοτικού τραγουδιού καθώς και να δημιουργηθούν και να αναδειχθούν ταυτόχρονα, ακόμη και σε παγκόσμιο επίπεδο, όλοι αυτοί οι λαϊκοί δεξιότητες μουσικοί. Ακριβώς γιατί υπήρχαν αυτά τα δύο άγχη, όπως μας ανέφερε και ο Κωσταγιώργος:

«Να μάθουμε το τραγούδι και αυτό που ξέρουμε να το παίξουμε καλύτερα».

Αυτά τα άγχη έχουν περιοριστεί σήμερα. Ο λαϊκός οργανοπαίχτης έχει υιοθετήσει την «δημοσιούπαλληλίστικη» λογική. Σ' αυτό συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό η διαδικασία της «συμφωνίας». Ο οργανοπαίχτης τώρα γνωρίζει ακριβώς πού θα παίξει, τι θα παίξει, πόσα χρήματα θα πάρει και πότε θα τελειώσει. Δεν έχει το άγχος να γνωρίζει το τοπικό ρεπερτόριο, αφού δεν πρόκειται να εκτεθεί, αλλά ούτε το κίνητρο για να παίξει καλύτερα και να εξελιχθεί. Γνωρίζοντας ένα συγκεκριμένο «δημοφιλές» ρεπερτόριο, μπορεί να πάει παντού να παρέχει τις υπηρεσίες του, αρκεί να το θέλει και φυσικά να τον θέλουν.

Τέλος, όπως αναφέρει και ο Χαψούλας (2010:156), οι επιπτώσεις του φολκλωρισμού, όπως η μαζικότητα, η σύνθεση και η σύγχυση μουσικών στυλ, η σταδιακή απάλειψη του χαρακτήρα του τοπικού μουσικού ιδιώματος και η αποσύνδεσή του από το φυσικό περιβάλλον επώασης και καλλιέργειάς του, ίσως επιφέρουν στο μέλλον μεταβολές στη μορφή και το ύφος της δημοτικής μουσικής (Χαψούλας, 2010, σ. 156).

⁵⁵ Η λέξη χρησιμοποιείται από τους λαϊκούς οργανοπαίχτες για να δηλώσει οποιοδήποτε επαγγελματικό παίξιμο είτε είναι γάμος, είτε πανηγύρι, είτε γλέντι.

⁵⁶ Αυγέρας Μπάος, Μετσοβίτης κλαρινοπαίχτης.

Επίλογος

Η πρώτη μου σκέψη για το περιεχόμενο της παρούσας διπλωματικής εργασίας ήταν η ανάδειξη του οργάνου αυτού που τόσο λατρεύω. Θυμάμαι στα δεκαοχτώ μου χρόνια, το 1992, όταν πήρα την απόφαση να ασχοληθώ επαγγελματικά με το βιολί, οι οικείοι μου να μου λένε χαρακτηριστικά : «Πώς θα ζήσεις με το βιολί!» Βιολιτζής για τους περισσότερους, όπως και για τους οικείους μου, μόλις πριν ακόμη και τριάντα χρόνια, σήμαινε ένα παρακατιανό επάγγελμα, που δε θα μπορούσε να σου προσφέρει μία αξιοπρεπή ζωή. Όμως εγώ πίστεψα στην αξία του και αυτό με αντάμειψε, προσφέροντάς μου κοινωνικότητα, αναγνώριση, αποδοχή, ευχάριστη και άνετη ζωή.

Σημαντικό ρόλο, για την καλλιτεχνική μου πορεία, διαδραμάτισε η επαφή μου με τον Κωσταγιώργο. Με βοήθησε να καταλάβω τον τρόπο που παίζεται η παραδοσιακή μας μουσική στο βιολί, που για επτά χρόνια, ενώ μάθαινα κλασικό βιολί, δεν μπορούσα να τον αντιληφθώ. Μου προσέφερε απλόχερα όλες τις γνώσεις του και τις τεχνικές εκείνες παιξίματος που χρειάζονται, για να αποδώσεις, το σημαντικότερο για μένα, το ιδίωμα της κάθε περιοχής. Επιπλέον, μου δίδαξε την «κουλούρα»⁵⁷ των «δημοτικών» οργανοπαιχτών, κάτι που θεωρώ απαραίτητο για κάθε οργανοπαίκτη. Γι' αυτό και θέλησα αυτή η εργασία να αποτελέσει τα «μάτια» του Κωσταγιώργου και να σταθεί αφορμή για τη σωτηρία, διάσωση και βελτίωση όχι μόνο της δημοτικής μας μουσικής και των οργάνων που την πρεσβεύουν, αλλά και των εργασιακών σχέσεων των οργανοπαιχτών, τόσο μεταξύ τους, όσο και με τους εργοδότες τους.

Πιστεύω ότι ο Κωσταγιώργος έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάσωση του βιολιού στην Ήπειρο. Εμφανίστηκε τη στιγμή που το νεοδημοτικό είχε εισχωρήσει σε πολλές περιοχές της Ηπείρου και εκτός από το ρεπερτόριο άλλαξε και το οργανολόγιο. Η παγιωμένη κατάσταση που ήθελε στο δημοτικό τραγούδι το πακέτο κλαρίνο-βιολί με το λαούτο και το ντέφι, μετατράπηκε πλέον σε κλαρίνο με τα ηλεκτρικά όργανα. Το βιολί είχε αρχίσει να μην έχει θέση στην ηπειρώτικη κομπανία. Φαίνεται και από το γεγονός ότι οι νέοι κλαρινοπαίχτες συνεχώς αυξάνονταν, ενώ βιολιστές είχαν απομείνει μόνο ορισμένα γεροντάκια. Ο Κωσταγιώργος όμως, με τον δυναμικό του χαρακτήρα και το δεξιολογικό του παίξιμο, κατάφερε να επιβληθεί στα «κλαρινοκεντρικά» συγκροτήματα. Το κοινό πλέον επιθυμούσε τον Κωσταγιώργο και γενικά απαιτούσε στο συγκρότημα να υπάρχει το βιολί.

⁵⁷ Στον οργανοπαίκτη της δημοτικής μουσικής δεν αρμόζει η έκφραση «δεν γνωρίζω αυτό το κομμάτι». Προσπαθεί να καλύψει όσο το δυνατόν περισσότερες παραγγελίες, με έμφαση σε αυτόν που του πετάει «χαρτούρα», χωρίς βεβαίως να γίνεται αντιληπτός από τους υπολοίπους, διαχειρίζεται με υπομονή τον μεθυσμένο και δεν συμμετέχει σε τσακωμούς.

Τα γούστα του κόσμου αλλάζουν μέρα με τη μέρα και πλέον σε περιοχές της Ηπείρου όπως το Ζαγόρι, το Πωγώνι και τα Τζουμέρκα, η παραδοσιακή ηπειρώτικη κομπανία κλαρίνο, βιολί, λαούτο, ντέφι ξαναπαίρνει τη θέση της. Το κοινό έχει πλέον κουραστεί από τις μεγάλες εντάσεις των ηλεκτρικών οργάνων. Επιθυμεί τον παλιό αυθεντικό ήχο.

Είμαι πολύ χαρούμενος που η εργασία αυτή στάθηκε αφορμή να περάσω αρκετές ώρες με τον Κωσταγιώργο. Αισθάνθηκα ξανά μαθητής και «έκλειψα» πολλά και σημαντικά πράγματα από το παίξιμό του, τόσο δεξιοτεχνικής φύσεως, όσο και υφολογικής. Πιο πολλά, βέβαια, πήρα από τις ιστορίες και τα βιώματά του. Είναι τόσα πολλά αυτά που έχω συλλέξει που ήταν αδύνατον να χωρέσουν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Έχει ακόμη πολλά να προσφέρει στον χώρο αρκεί να υπάρξει στήριγμα και από εμάς τους νεότερους και πιο «ακαδημαϊκούς», αν και πιστεύω ότι αν ο Κωσταγιώργος είχε ακολουθήσει τα «γράμματα» και όχι το βιολί τώρα θα ήταν καθηγητής πανεπιστημίου.

Εμείς οι νεώτεροι, που ασχολούμαστε με τη δημοτική μας μουσική, έχουμε αποκτήσει την παιδεία, ώστε να ξαναδώσουμε στο δημοτικό τραγούδι την αίγλη που του αρμόζει, για να μη μετατραπεί σε μουσειακό είδος. Τα μουσικά σχολεία, τα τμήματα μουσικών σπουδών των πανεπιστημίων με κατεύθυνση την παραδοσιακή μουσική, τόσο σε προπτυχιακό όσο και σε μεταπτυχιακό επίπεδο, έχουν συνηγορήσει κατά πολύ σε αυτό. Φτιάχνοντας μόνιμα συγκροτήματα, που θα προτάσσουν τη συνεργασία, την αλληλεγγύη και την ομαδικότητα και μελετώντας, από κοινού, τις μουσικές και τα τοπικά ιδιώματα, πιστεύω ότι το αποτέλεσμα θα είναι εντυπωσιακό και θα έχει τη μέγιστη αποδοχή από το ακροατήριο. Έχοντας τους παλαιότερους δεξιοτέχνες οργανοπαίχτες ως «οδηγούς», μπορούμε να σώσουμε, να εξελίξουμε και να προάγουμε τη δημοτική μας Παράδοση σε ένα παγκόσμιο πολιτιστικό προϊόν υψηλής καλλιτεχνικής αξίας.

Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το δημοτικό τραγούδι αποτελεί στοιχείο της ταυτότητας του λαού μας και μία από τις κυριότερες μορφές έκφρασης των συναισθημάτων του. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του καφετζή Σάκη Μπράνη,⁵⁸ μερακλή και πανηγυρόβιου, από το Πετσάλι Ιωαννίνων:

«όταν ο έσω άνθρωπος κυριαρχείται από έντονα, αντικρουόμενα, πλούσια και αντιφατικά συναισθήματα και ο λόγος του δεν είναι αρκετός, τότε ξεκινάει και τραγουδάει. Όταν έχεις μέσα σου ταραχή, καψούρα, πόνο, λύπη, ξενιτιά, τι θα πεις.....»

⁵⁸ Από τη συνέντευξη που μας έδωσε στο καφενείο του, στο Πετσάλι Ιωαννίνων, στις 5/5/2021.

Βιβλιογραφία

- Baud-Bonny, S. (1984). *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*. Ναυπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Αγγέλος, Δ. (2019). Το μουσικό ιδίωμα των Κεντρικών Τζουμέρκων από το 1940 έως σήμερα. *Πτυχιακή Εργασία*. Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: ΜΕΛΙΣΣΑ.
- Γκρέφου-Μαδιανού, Δ. (1998). ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ, ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΟΙΚΟΙ: ΔΙΛΗΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΕΙΣ. Στο *ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ* (σσ. 365-435). ΑΘΗΝΑ: ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ.
- Ζαρίας, Γ. (2013). *Η Διαποίκιση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως.
- Θεοδοσίου, Α. (2009). "Όταν έγινε Ελληνικό": γύφτοι, μουσική και "αυθεντικότητα" στα ελληνο-αλβανικά σύνορα. Στο *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* (σσ. 115-142). Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών 128 Α'.
- Καβακόπουλος, Π. (1978). Τόμος 7ος. Στο *Μουσική Αποστολή στην Ήπειρο* (σσ. 359-384). Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή.
- Καβακόπουλος, Π. (2016). *Τραγούδι Μουσική και Χορός στην Ήπειρο*. Ιωάννινα: Παντελής Καβακόπουλος.
- Κάβουρας, Π. (1999). Η Βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. Στο *Μουσικές της Θράκης Μία διεπιστημονική προσέγγιση: ΕΒΡΟΣ* (σσ. 344-345). Αθήνα: Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής.
- Κοκκώνης, Γ. (2008). Η μουσική της Ηπείρου. Στο *Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις*. Αθήνα: Fagotto books.
- Κόλια, Ε. (2018). *Artinews*. Ανάκτηση 05 03, 2021, από <http://artinews.gr>
- Κωτσίνης, Γ. (2008). *Μελίσματα, Η τέχνη του ελληνικού κλαρίνου*. Αθήνα : Φίλιππος Νάκας.
- Λιάβας, Λ. (1999). Τα Μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και Νεοτερικότητα. Στο *Μουσικές της Θράκης Μια Διεπιστημονική προσέγγιση: ΈΒΡΟΣ* (σσ. 332-335). Αθήνα: Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής.
- Μαζαράκη, Δ. (1984). *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ.
- Μπαζιάνας, Ν. (1994). *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Παπακίτσος, Χ. (2006). *Από την Τζουμερκιώτικη Λαλιά στη Λαϊκή μας Παράδοση*. Αθήνα: Δήμος Αγνάντων.

Παπακώστας, Ν. (1967). *ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΑ*. Αθήνα: Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας.

Σαρρή, Χ. (2014). Αναζητώντας την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Στο *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση*. Αθήνα: Αλέξανδρος.

Σαρρή, Χ. (2014). Στις διαδρομές των ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων. Στο *Ελληνική λαϊκή παράδοση, από το παρελθόν στο μέλλον*. Αθήνα: Αλέξανδρος.

Στάμου, Λ. (2018). Το Δημοτικό Τραγούδι. Στο *Τζουμερκιώτικα Χρονικά* (σσ. 216-219). Ιωάννινα: Περιφέρεια Ιωαννίνων.

Τριάντης, Β. (2006). Η Δημοτική Μουσική στην Πρέβεζα τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930-1960). *Πτυχιακή Εργασία*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.

Τσιάρας, Α. (1987). *Λαϊκές κουμπανίες λαϊκά όργανα και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*. Γιάννινα: Ιδιωτική.

Τυροβολά, Β. (2005). *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*. Αθήνα: GUTENBERG.

Φίλος, Σ. (2000). *Τα Τζουμερκοχώρια*. Αθήνα: Έκδοση Ιδιωτική.

Χαψούλας, Α. (2010). Ελληνικά παραδοσιακά μουσικά όργανα. Παλαιές μορφές (18ος-19ος αιώνας), σύγχρονες εκφράσεις. Στο *ΦΟΛΚΛΟΡ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ* (σσ. 149-156). Αθήνα: νησος.