

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΜΣ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ

ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ

Κατεύθυνση: Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής

Το λαϊκό κλαρίνο στο Βόρειο Έβρο: η περίπτωση του Χρήστου

Κανακίδη (Ζαχαρδέλα) 1920-2014

Διπλωματική εργασία

Νικόλαου Αγγούση

Επιβλέπων: Λάμπρος Λιάβας

Συν-επιβλέπων: Χάρης Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ: Εκτέλεση/Ερμηνεία της

Παραδοσιακής Μουσικής

Αθήνα, Σεπτέμβριος, 2022

**The folk clarinet in Evros, Greece. The case study of Christos
Kanakidis (*Zahardellas*) 1920-2014**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αθήνα,

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Μέλος επιτροπής

2. Μέλος επιτροπής

3. Μέλος επιτροπής

Ο/ Διευθυντής του ΠΜΣ

Υπογραφή

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι αποτέλεσμα δίκης μου ερευνητικής προσπάθειας, αντιπροσωπεύει τις προσωπικές μου απόψεις χωρίς να αποτελεί προϊόν λογοκλοπής. Όλες οι δημοσιευμένες και μη πηγές που έχω χρησιμοποιήσει παρατίθενται στη βιβλιογραφία.

Υπογραφή

Νικόλαος Αγγούσης

Πρόλογος

Αφορμή της ενασχόλησής μου με το αντικείμενο της διπλωματικής εργασίας που πραγματεύεται τη διάχυση του λαϊκού κλαρίνου μέσα από την μελέτη περίπτωσης του Χρηστού Κανακίδη στην περιοχή του Βορείου Έβρου, προέκυψε αρχικά από το οικογενειακό μου περιβάλλον που σχετίζεται άμεσα με την θρακιώτικη μουσικοχορευτική παράδοση, καθώς η συμβολή της οικογένειας Δοϊτσιδής ήταν καθοριστική στη διαμόρφωση του «πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου» και μετέπειτα η συστηματική μου ενασχόληση με το λαϊκό κλαρίνο στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, αλλά και στο μεταπτυχιακό τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

Κατά τη διάρκεια μιας μακροχρόνιας προσωπικής μου έρευνας για την ιστορική διαδρομή του λαϊκού κλαρίνου στον Έβρο τόσο με επιτόπιες καταγραφές όσο και με τη μελέτη των ηχογραφήσεων και της βιβλιογραφίας, οδηγήθηκα σε πρόσωπα που ήταν καθοριστικά στη διαμόρφωση της εβρίτικης σχολής στο κλαρίνο, με τον Χρήστο Κανακίδη να αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους της γενιάς του.

Σ' αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω αρχικά την οικογένεια Κανακίδη για την άμεση ανταπόκριση και προθυμία της να παραχωρήσει πληροφορίες και φωτογραφικό υλικό του Χρήστου, το οποίο με βοήθησε αρκετά για την υλοποίηση του όλου εγχειρήματος. Επίσης, θα ήθελα εξίσου να ευχαριστήσω τους πληροφορητές: Νίκο Αλβανόπουλο, Γιώργο Γευγελή, Γιώργο Γιαρένη, Βαγγέλη Δημούδη, Καρυοφύλλη Δοϊτσιδής, Λαμπριάννα Δοϊτσιδής, Νίκο Φιλιππίδη, Ηλία Μαργιωτούδη. Επίσης οφείλω θερμές ευχαριστίες στο διδάσκοντα της ειδίκευσης του παραδοσιακού κλαρίνου Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο για την αστείρευτη μετάδοση γνώσεων τεχνικών και υφολογικών ζητημάτων του ελληνικού λαϊκού κλαρίνου στα πλαίσια του ατομικού μαθήματος. Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω τους διδάσκοντες του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών τους Λάμπρο Λιάβα, Χάρη Σαρρή και Δημήτρη Πυργιώτη για την προσφορά των θεωρητικών γνώσεων τους κατά την περίοδο των σπουδών μου. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους επόπτες καθηγητές μου Λάμπρο Λιάβα και Χάρη Σαρρή για τις πολύτιμες και εύστοχες συμβουλές κατά την διάρκεια εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας.

Περίληψη

Η Θράκη, όπως είναι γνωστό, αποτελεί διαχρονικά έναν κόμβο πολιτισμού και φιλοξενεί ακόμη και στις μέρες μας πλούσιες πολιτισμικές παραδόσεις. Από τις αρχές του 20ου αιώνα ζυμώθηκαν και διαμορφώθηκαν μουσικά στίλ και εκφορές, που αποτελούν την σημερινή ετερογενή ταυτότητα του τόπου.

Στις αρχές του 20ου αιώνα συντελούνταν σημαντικές κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που επηρέασαν με την σειρά τους το κομμάτι του πολιτισμού. Έτσι, μέσα από την κινητικότητα και εν τέλει τη διάδοση των νεότερων “λεπτών” οργάνων και ειδικότερα του λαϊκού κλαρίνου στην ευρύτερη περιοχή που σήμερα ονομάζεται Βόρειος Έβρος, επήλθαν σημαντικές αλλαγές τόσο οργανολογικές όσο και ερμηνευτικές για την παράδοση του τόπου.

Συνεπώς, με βάση τη μελέτη περίπτωσης του λαϊκού οργανοπαίκτη Χρήστο Κανακίδη (Ζαχαρδέλα) που ασχολούμαστε στην παρούσα εργασία, γίνεται μια ενδελεχή ανάλυση της εβρίτικης σχολής στο κλαρίνο. Ο ίδιος αποτέλεσε πρωτοπόρος της γενιάς του στην περιοχή, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην παγίωση της τοπικής ερμηνευτικής σχολής του οργάνου, το οποίο έγινε συνώνυμο του θρακιώτικου κλαρίνου στο πανελλήνιο.

Λέξεις κλειδιά: Χρήστος Κανακίδης, Ζαχαρδέλας, κλαρίνο, Έβρος, «παρέα», «πανθρακικό ύφος και ρεπερτόριο», ραδιοφωνία, δισκογραφία

Abstract

Thrace, as it is known, has always been a hub of culture and it still hosts rich cultural traditions even today. From the 20th century several musical styles and expressions were fermented and formed, which constitute the current heterogeneous identity of the place.

At the beginning of the 20th century, significant socio-political changes took place which, in their turn, affected culture itself. Thus, through the dissemination and eventually the spread of the new "delicate" instruments, especially the folk clarinet, around the area now called Northern Evros, many organological and interpretative changes occurred within the tradition of the place.

Therefore, based on the case study of the folk organist Christos Kanakidis (Zahardellas), which is the main focus of this paper, a thorough analysis of the Hebridean school of Clarinet is made. Kanakidis was a pioneer of his generation in the region, essentially contributing to the consolidation of the local school of interpretation of the instrument, which became synonymous with the Thracian Clarinet in the Pan-Hellenic world.

Keywords: Christos Kanakidis, Zahardellas, Clarinet, Evros, "parea", "panthracian style and repertoire", radio, discography.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	5
Περίληψη.....	6
Abstract.....	7
Κατάλογος ηχητικών δειγμάτων.....	9
Πίνακας δισκογραφικών συμμετοχών του Χρήστου Κανακίδη (Ζαχαρδέλα).....	11
Κατάλογος φωτογραφιών.....	12
Εισαγωγή.....	14
Κεφάλαιο 1. Το ιστορικό πλαίσιο στη Θράκη κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα.....	24
Κεφάλαιο 2. Το λαϊκό κλαρίνο στο Βόρειο Έβρο.....	32
2.1. Η διάχυση του κλαρίνου στην επαρχία του Βόρειο Έβρο.....	32
2.2. Οι πρώτες γενιές κλαριντζήδων.....	41
Κεφάλαιο 3. Η περίπτωση του Χρήστου Κανακίδη «Ζαχαρδέλα» (1920-2014).....	44
3.1. Τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα και η επαφή με το κλαρίνο.....	44
3.2. Η μουσική δράση κατά τη δεκαετία του '50 και η τοπική του καταξίωση.....	52
3.3. Οι ραδιοφωνικές ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης και οι μουσικοχορευτικές παραστάσεις στο δίκτυο της Θράκης.....	61
3.4. Οι παραστάσεις στο «Ελληνικοί χοροί- Θέατρο Δόρας Στράτου» και η δράση του στην πρωτεύουσα.....	70
3.5. Η παρουσία του Ζαχαρδέλα στις ηχογραφήσεις της δισκογραφίας και της ραδιοφωνίας στην Αθήνα.....	76
3.6. Ο επαναπατρισμός και ο περιορισμός της μουσικής του δράσης.....	89
Συμπεράσματα.....	93
Βιβλιογραφία.....	98

Κατάλογος ηχητικών δειγμάτων

Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης	Τίτλος Δίσκου	Εταιρία, Έτος κυκλοφορίας
1. Απ' την Προύσα κίνησα	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Θρακικά Τραγούδια No.2	Music Box - SP 1968, Pan-Vox LP 1973
2. Πιτραδιώτ' χαρά θα κάμουν	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Θεοπούλα & Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και Χοροί της Θράκης No. 3	Pan-Vox LP 1975
3. Λαλούν Φλογέρες	Οργανικό	Τραγούδια και Χοροί της Θράκης No. 3	Pan-Vox LP 1975
4. Καμαρωβέργω Λυγερή	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Θεοπούλα & Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Θρακικά Τραγούδια No.2	Music Box SP -, Pan-Vox LP 1975
5. Στη Βλάση χάρη γίνεται (Διγενής Ακρίτας)	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Θεοπούλα & Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	1973
6. Γίκνα	Οργανικό	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	1971
7. Χορός της Γίκνας	Οργανικό	Τραγούδια και Χοροί της Θράκης No. 4	Pan- Vox LP 1976

8. Μαντηλάτος	Οργανικό	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	1973
9. Χορός Μαντηλάτος	Οργανικό	Τραγούδια και Χοροί της Θράκης Νο. 3	Pan- Vox LP 1975
10. Χορός του Τζομπάνου	Οργανικό	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	1971
11. Μιχάλμπεης βουλευτήκε	Χρόνης Αηδονίδης	Τραγούδια της Θράκης (Μέρος 2 ^{ον})	ΣΔΕΜ 122 1984
12. Καρσιλαμάς	Οργανικό	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	1972-73
13. Mustafa Kandıralı - Rumeli Karşılaması	Οργανικό	Rumeli Karşılaması/Arabesk Oyun Havası	Yavuz Plak SP 8723 1972

**Πίνακας δισκογραφικών συμμετοχών του Χρήστου Κανακίδη
(Ζαχαρδέλα)**

Θρακικά Τραγούδια	Pan-Vox	1971*
Θρακικά Τραγούδια Νο. 2	Pan-Vox	1973*
Τραγούδια της Θράκης (Μέρος 1ον)	Σ.Δ.Ε.Μ. 106	1973
Τραγούδια και Χοροί της Θράκης Νο. 3	Pan-Vox	1975
Θρακιώτικα	Panivar	1976
Τραγούδια και Χοροί της Θράκης Νο. 8	Pan-Vox	1981**
Τραγούδια της Θράκης (Μέρος 2 ^{ον})	Σ.Δ.Ε.Μ 122	1984**

* Οι πλειοψηφία των ηχογραφήσεων κυκλοφόρησαν αρχικά σε SP δισκάκια και στη συνέχεια συμπεριλήφθηκαν σε LP δίσκους

** Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν σε προγενέστερη χρονική περίοδο (έως 1973) από την επίσημη ημερομηνία κυκλοφορίας του LP δίσκου

Κατάλογος φωτογραφιών

Εικόνα 1. Γλέντι στην ύπαιθρο της Ανδριανούπολης, αρχές της δεκαετίας του '20. Διακρίνεται η παρουσία μουσικών στο βιολί, στο ούτι και στο τραγούδι. Στο γλέντι παρευρίσκεται και ένας λαϊκός οργανοπαίκτης στη γκάιντα (Αρχείο Λαογραφικού Μουσείου Ν. Ορεστιάδας).

Εικόνα 2. Σιδηροδρομικός σταθμός Ανδριανούπολης στο Κάραγατς, αρχές της δεκαετίας του '20 (Αρχείο Λαογραφικού Μουσείου Ν. Ορεστιάδας).

Εικόνας 3. Καραβάνι από καμήλες στην Ανδριανούπολη, αρχές της δεκαετίας του '20 (Αρχείο Λαογραφικού Μουσείου Ν. Ορεστιάδας).

Εικόνα 4. Γαμήλιο δρώμενο στη περιοχή των Μεταξάδων Διδυμοτείχου, το 1930. Μέλη της κομπανίας του Θανάση Ματζάρη. Από αριστερά Παναγιώτης Καλφόπουλος στο βιολί, Μήτσος (Δημήτρης) Τελούδης στο κλαρίνο, Θανάσης Ματζάρης στο κλαρίνο, άγνωστος στο κλαρίνο, Βαγγέλης Σαλιαρούδης στο ούτι (Αρχείο Λαογραφικού Μουσείου Ν. Ορεστιάδας).

Εικόνα 5. Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) ως στρατιώτης τη δεκαετία του '40. (Αρχείο Οικογένεια Κανακίδη).

Εικόνα 6. Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) μαζί με το λαϊκό μουσικό Δημήτρη Ρήγα («Παπα-Ρήγα») στο βιολί αρχές της δεκαετίας του '50 (Αρχείο Νίκου Αγγούση).

Εικόνα 7. Γάμος στις Μεταξάδες, αρχές της δεκαετίας του '60. Από αριστερά ο Στέφανος Χαρακοπίδης στο βιολί, ο Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο και ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στο τζιουμπούς (Αρχείο Οικογένεια Δοϊτσίδα).

Εικόνα 8. Ραδιοφωνικός Σταθμός Θράκης στην Κομοτηνή, αρχές της δεκαετίας του '60. Από αριστερά Κώστας Τριανταφυλλίδης στο βιολί, Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Κωνσταντίνος Τζιογκίδης στην γκάιντα και στην νταρμπούκα (τουμπελέκι), Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στο τζιουμπούς (Αρχείο Οικογένεια Δοϊτσίδα).

Εικόνα 9. Παράσταση στο Θέατρο της Δόρας Στράτου το 1968-69. Από αριστερά Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα στο τραγούδι,

Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στο τραγούδι και στο ούτι, Κωνσταντίνος Τζιογκίδης στην νταρμπούκα (τουμπελέκι) (Αρχείο Οικογένεια Δοϊτσίδα).

Εικόνα 10. Παράσταση του Θέατρου της Δόρας Στρατού στην Αγγλία 1971 (Albert Hall). Από αριστερά Νίκος Τζούμας στο βιολί, Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στο ούτι και στο τραγούδι, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα στο τραγούδι, Γιώργος Γευγελής στην νταρμπούκα (τουμπελέκι) (Αρχείο Οικογένεια Δοϊτσίδα).

Εικόνα 11. Γλέντι στη Καρωτή Διδυμοτείχου το 1973. Από αριστερά Σταύρος Ψειράκης στην νταρμπούκα (τουμπελέκι), Βαγγέλης Σιδεράς στο βιολί, Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στο τραγούδι και στο ούτι, Θεοπούλα & Λαμπριάννα στο τραγούδι (Αρχείο Νίκου Αγγούση).

Εικόνα 12. Γλέντι μέσα της δεκαετίας του '70. Από αριστερά Στέφανος Χαρακοπίδης στο βιολί, Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Χρήστος Γιαρένης στο τζιουμπούς (Αρχείο Γιώργου Γιαρένη).

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία είναι μια μελέτη περίπτωσης του Χρήστου Κανακίδη (Ζαχαρδέλα), ενός λαϊκού οργανοπαίχτη στο κλαρίνο, στον οποίον οφείλουμε την περαιτέρω διάχυση του οργάνου στον Έβρο στα χρόνια του '50 και μετά.

Μέσα από το πραγματολογικό μας υλικό, το οποίο αποτελούν οι ηχογραφήσεις της ραδιοφωνίας και δισκογραφίας, θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε την ιστορική διαδρομή και εξέλιξη του. Με λίγα λόγια, επιχειρούμε μια αναλυτική προσέγγιση του ερμηνευτή, ο οποίος προσέδωσε μία τοπική ταυτότητα στο όργανο αυτό. Επομένως, το ερευνητικό ερώτημα που θα μας απασχολήσει είναι η μετάβαση των ερμηνευτικών στοιχείων των ποιμενικών πνευστών οργάνων (γκάιντα, φλογέρα) στο κλαρίνο και πως αυτά αντανakλώνται, αλλά παράλληλα εμπεριέχονται στο νέο όργανο. Ουσιαστικά, θα αναλύσουμε και θα εστιάσουμε στη σχέση φλογέρας-κλαρίνου και τα νοητά όρια στην σχέση εξάρτησης τους, καθώς αλληλοτροφοδοτούνται στην πορεία του χρόνου από το μουσικό Χρήστο Κανακίδη. Έτσι, με την παρούσα μελέτη συμπεραίνουμε ότι η διαμεσολάβηση και η μεταφορά της “παλιάς” φωνητικής και ποιμενικής οργανικής παράδοσης στη “νέα”, ανά περιόδους, ερμηνευτική οργανολογική πρακτική, καταρρίπτει εν τέλει την λογική των διπολικών σχέσεων, όπως «παλιό-νέο» και «λαϊκό-λόγιο».

Σε πρώτη φάση, η διερεύνηση της μελέτης μας επικεντρώνεται στην προσωπική συνέντευξη στο Χρήστο Κανακίδη, που πραγματοποιήθηκε σε προγενέστερη περίοδο (έτος 2005), παράλληλα με προσωπικές συνεντεύξεις ανθρώπων που σχετίζονται με το οικογενειακό περιβάλλον του Κανακίδη, περιλαμβάνοντας και λαϊκούς μουσικούς που σχετίζονται με τη μουσική πορεία του καλλιτέχνη. Η έρευνα μας, βασίζεται στις κατευθυνόμενου τύπου συνεντεύξεις του ερωτηματολογίου του συλλογικού τόμου *Μουσικές της Θράκης* (Κάβουρας, 1999, pp. 419-430) και του συλλογικού τόμου *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης* (Παπαδάκης, 2002, σσ. 29-30), καθώς και σε μορφή ελεύθερης συζήτησης. Επιπλέον, θα χρησιμοποιήσουμε συνεντεύξεις προγενέστερων χρόνων που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της πτυχιακής μας εργασίας *Μουσική Παράδοση της Θράκης. Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη*

Δοϊτσιδίδη (Αγγούσης, 2010) και αφορούν τη μουσική ζωή του Βορείου Έβρου, καθώς θα γίνει και χρήση των προφορικών μαρτυριών λαϊκών μουσικών από το *Μουσική και Μουσική της Θράκης* (Αυδίκος, 2002, σσ. 48-54, 60-73).

Πέραν των συνεντεύξεων, σημαντικό σημείο αναφοράς στην έρευνα και τεκμηρίωση της μελέτης μας αφορά η βιβλιογραφική αναζήτηση. Σ' αυτό το σημείο μελέτης επικεντρωθήκαμε σε βιβλία με ιστορικό, ανθρωπολογικό και μουσικολογικό περιεχόμενο που θα βοηθήσουν στην επαλήθευση της υπόθεσης της εργασίας μας. Στο πρώτο μέρος της έρευνας μας εστιάσαμε σε βιβλία και άρθρα που περιγράφουν την επικρατούσα κατάσταση αρχές του 20ου αιώνα για την ευρύτερη περιοχή της Ανδριανούπολης, καθώς συντελούνταν σημαντικές κοινωνικοπολιτικές αλλαγές στην επαρχία και είναι συνυφασμένες με την υπόθεση της εργασίας μας. Το βιβλίο *Διωγμοί και Γενοκτονία του Θρακικού Ελληνισμού* (Βακαλόπουλος, 2007) αναλύει τα ιστορικά γεγονότα που σχετίζονται με το θρακικό ελληνισμό κατά την Οθωμανική κυριαρχία έως και την οριστική χάραξη των συνόρων με τη συνθήκη της Λοζάνης το 1923. Το άρθρο *The Levadines of Edirne* (Lee, 2017) αναφέρεται στην πολυπολιτισμική και κοσμική πλευρά της Ανδριανούπολης και παράλληλα αναδεικνύει το σημαντικό της ρόλο ως εμπορικό κόμβο για την επαρχία. Στο βιβλίο *Οι βουλευτικές εκλογές στην Οθωμανική αυτοκρατορία: Οι Έλληνες βουλευτές 1908-1918* (Μπούρα, 1983) μελετά τη συμμετοχή των χριστιανικών πληθυσμών στην πολιτική και κοινωνική ζωή της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Από αρχές του 20ου αιώνα έχουμε τη στράτευση των μη μουσουλμάνων πολιτών της Αυτοκρατορίας στον Οθωμανικό στρατό. Στο συλλογικό τόμο *Μουσουργοί της Θράκης* το «Η μουσική στα ελληνικά εκπαιδευτήρια και στους ελληνικούς συλλόγους της Θράκης» (Τρικούπης, 2013) αναφέρεται στην κοσμοπολίτικη πολιτισμική και πολιτιστική κουλτούρα των μεγάλων αστικών κέντρων της Θράκης. Η περίπτωση της Ανδριανούπολης αφορά άμεσα τη μελέτη περίπτωσης μας, καθώς αποτέλεσε την κύρια πύλη εισόδου των νεότερων “λεπτών” οργάνων στις αρχές του 20ου αιώνα για τις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες. Επίσης, το βιβλίο *Ο Ελληνισμός της Ανδριανούπολης*. Από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ου αιώνα (Βαλασαμίδης, 2008) αναφέρεται στην παρουσία της ελληνικής κοινότητας στην κοινωνικοπολιτική ζωή της πόλης. Από το συγκεκριμένο βιβλίο

αντλούμε στοιχεία για τον κομβικό ρόλο της Ανδριανούπολης ως εμπορικό και πολιτισμικό κέντρο για την περιφέρεια.

Στη συνέχεια της έρευνας μας εστίασαμε στα βιβλία που αναλύουν τη μουσική ζωή της περιοχής από τις αρχές του '30 και μετά. Το βιβλίο *Μουσικά δίκτυα στον Βόρειο Έβρο* (Σπανός, 2013) αποτελεί το βασικό μας εργαλείο κατανόησης και δόμησης των μουσικών δικτύων στην περιοχή του Βορείου Έβρου, που σχετίζεται και με το χώρο δράσης του «Ζαχαρδέλα». Από το βιβλίο αυτό, αντλούμε επιπλέον πληροφορίες για τοπικούς και υπερτοπικούς μουσικούς/ερμηνευτές, που διαμόρφωσαν το νέο μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο στον Έβρο και γενικότερα της Θράκης, «επιβάλλοντας» νέες τελεστικές και ερμηνευτικές πρακτικές. Επίσης, πληροφορούμαστε για τον τρόπο διάδοσης του κλαρίνου, καθώς και τη συγκρότηση των πρώτων μουσικών σχημάτων. Αντίστοιχα, από το συλλογικό τόμο *Ελληνική λαϊκή παράδοση. Από το παρελθόν στο μέλλον* στο «Αναζητώντας την ελληνική παραδοσιακή μουσική» (Σαρρής, 2014α) αντλούμε τον τρόπο που δομείται το φαινόμενο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής με μεθοδολογικό εργαλείο τα «δίκτυα» που σκιαγραφούν τους κατά τόπους μουσικούς χάρτες στην ελληνική επικράτεια. Από τον συλλογικό τόμο *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης* το «Μουσική και Μουσικοί της Θράκης» (Παπαδάκης, 2002) αποτελούν σημαντική πηγή για την έρευνα μας οι συνεντεύξεις των λαϊκών μουσικών στο κλαρίνο, όπως και του Χρήστου Κανακίδη, που αφορά το ρεπερτόριο της περιοχής και πως αυτό αναδιαμορφώνεται, ανά χρονικές περιόδους, με τη διάδοση του γραμμοφώνου και του ραδιοφώνου, παγιώνοντας μουσικά στερεότυπα για τον χώρο αυτό. Στο «Μουσικοί και Τραγουδιστές της Θράκης» (Αυδίκος, 2002) αποτυπώνεται η μετάβαση από τα «παλιά» “ανοιχτού” τύπου όργανα στο «νέα» όργανα της «παρέας», που είναι το κλαρίνο, βιολί και ούτι. Ο κυρίαρχος και πρωταγωνιστικός ρόλος του κλαρίνου είναι αυτός που επιβάλλει το νέο ρεπερτόριο και τις νέες πρακτικές στις μουσικές επιτελέσεις, καθώς εισάγονται οι έννοιες της «δεξιοτεχνίας», της «διδασκαλίας» και της «εγχρήματης συναλλαγής» φέρνοντας νέα ήθη και πρακτικές στις μουσικές επιτελέσεις. Στο βιβλίο *Η κληρονομιά. Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος 1943-1950* (Close, 1998) εστιάζει ιστορικά στην περίπτωση του ελληνικού εμφυλίου πολέμου. Η περιοχή του Βορείου Έβρου αρχικά διαχωρίστηκε από τον Άξονα σε ζώνες κατοχής

μεταξύ Γερμανών και Βουλγάρων και μετέπειτα ακολουθήσε η εμφύλια σύγκρουση που αποδυνάμωσε καταλυτικά τον κοινωνικό ιστό της περιοχής. Ως αποτέλεσμα των παραπάνω ιστορικών γεγονότων ήταν να περιοριστεί σε σημαντικό βαθμό η μουσική δράση του Ζαχαρδέλα. Από τον συλλογικό τόμο *Μουσικές της Θράκης* στο «Ιστορική αναδρομή» (Λιάβας, 1999α) γίνεται μια συνοπτική αναφορά στην ιστορική διαδρομή των καταγραφών κειμένου και ηχητικού υλικού θρακικού ενδιαφέροντος και πως αυτά ήταν “ποτισμένα” με το εθνικό ιδεολόγημα. Συμπεράσματα που προκύπτουν από τη συγκεκριμένη μελέτη αφορούν το καθοριστικό ρόλο του Έθνους–Κράτους στην εφαρμογή του ηγεμονικού λόγου, ο οποίος εξυπηρετούσε συγκεκριμένες πρακτικές, ώστε να υπερτονίσει τη «γνησιότητα», την «αυθεντικότητα» αλλά συνάμα και το ταυτοτικό ζήτημα όπως «ελληνικότητα». Επίσης, μέσα από το «Πολιτισμική γεωγραφία» (Χτούρης, 1999) κατανοούμε τη λειτουργία των πολιτισμικών δικτύων του Έβρου και πως αυτά στην πορεία ομογενοποιήθηκαν από τους υπερτοπικούς εκφραστές του μουσικοχορευτικού πολιτισμού. Στο «Μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και Νεοτερικότητα» (Λιάβας, 1999β) πληροφορούμαστε τη μετάβαση από την γκάιντα και τη φλογέρα στα νεότερα όργανα όπως το κλαρίνο, καθώς οι αλλαγές που συντελούνται με την εισαγωγή του νέου αυτού οργάνου. Το «Ψηφίδες χορού στον Έβρο. Το παρελθόν, το παρόν, η τοπική πρακτική και υπερτοπική ιδεολογία» (Ρόμπου-Λεβίδη, 1999) μελετά το χορό ως μέσον έκφρασης της πολιτισμικής ταυτότητας. Στο «Ιστορία, μνήμη, και γεγονότα τραγούδια» (Τερζοπούλου, 1999) αναλύεται η δυναμική των τραγουδιών που λειτουργούν ως μέσο διατήρησης της συλλογικής μνήμης της κοινότητας. Επιπλέον, στο «Η βιογραφία ενός οργανοπαίκτη» (Κάβουρας, 1999) αφορά τη μελέτη περίπτωσης ενός λαϊκού οργανοπαίκτη και αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο δόμησης της δικής μας περίπτωσης. Η Πτυχιακή εργασία *Μουσική Παράδοση της Θράκης. Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσιδίη* (Αγγούσης, 2010), εστιάζει στη διαδικασία δημιουργίας και παγίωσης πολιτισμικών – μουσικών στερεοτύπων για την Θρακιώτικη μουσική παράδοση με διακριτούς ρόλους των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσιδίη, σ’ αυτό που μετέπειτα ονομάστηκε «Πανθρακικό ύφος και ρεπερτόριο». Ο Χρήστος Κανακίδης την περίοδο αυτή είναι στενός συνεργάτης του Καρυοφύλλη Δοϊτσιδίη και μετέχει χρονικά μεταξύ τέλη ‘50 - μέσα ‘70 ενεργά στη διαμόρφωση του υπερτοπικού ύφους.

Στην εργασία διαφαίνεται ο ρόλος του ηγεμονικού λόγου και τη χρήση των νέων μέσων μετάδοσης όπως ραδιόφωνο, της κρατικής τηλεόρασης, αλλά και της δισκογραφίας στη διαμόρφωση συλλογικών ταυτοτήτων και τόνωση της «ελληνικότητας» στην πολυπολιτισμική περιοχή όπως η Θράκη. Παρομοίως, το ένθετο σημείωμα στο δίσκο, *Τραγούδια και Σκοποί της Θράκης με τον Χρόνη Αηδονίδη* (Διονυσόπουλος, 1994) αναφέρεται με μια σύντομη ιστορική και μουσική αναφορά στη θρακιώτικη παράδοση, εστιάζοντας κυρίως στο καλλιτεχνικό έργο του Χρόνη Αηδονίδη, που σημάδεψε με τις ερμηνευτικές του προτάσεις το θρακιώτικο μουσικό ιδίωμα. Στο συλλογικό τόμο *Ετερότητες & μουσική στα Βαλκάνια* στο «Το “ταυτόν” και το “αλλότριον” της (νέο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας» (Κοκκώνης Γ. , 2008α) γίνεται αναφορά για τη δυναμική και αλλαγή που “εγκαινιάζει” η (νέο)δημοτική μουσική, με κέντρο δημιουργίας το αστικό περιβάλλον της Αθήνας, το οποίο με στην σειρά του τροφοδοτεί τα μουσικά προϊόντα στην επαρχία. Η δισκογραφία είναι αυτή που προβάλλει και αναδεικνύει με μεγάλη εμπορική επιτυχία τα συγκεκριμένα μουσικά προϊόντα. Σε ανάλογο πνεύμα παρήχθησαν αντίστοιχα μουσικά προϊόντα και στη Θρακιώτικη μουσική, με διαφοροποιήσεις σε σχέση με τις υπόλοιπες γεωγραφικές περιοχές. Αντίστοιχα στο «Πήγε ο Μενούσης στο Διδυμότειχο; Σκέψεις γύρω από τη λειτουργικότητα της παράδοσης στα πλαίσια εθνογενετικών διαδικασιών στη Θράκη του 20ου αιώνα» (Μαυρομάτης, 2008) αναφέρεται στη δυναμική και χρήση της παραδοσιακής μουσικής και του χορού από τον ηγεμονικό λόγο στη διαδικασία ομογενοποίησης και κατασκευή της εθνικής ταυτότητας. Στην περίπτωση της Θράκης (από το 1920 και μετά ενσωματώνεται στον εθνικό κορμό) έχουμε τη διάδοση του “εθνικού” ρεπερτορίου μέσα από την εκπαίδευση και τη δισκογραφία. Έτσι το «τσάμικο» και το «καλαματιανό» αποκτούν καθοριστική θέση στο ρεπερτόριο των τοπικών μουσικών. Ο Χρήστος Κανακίδης ενσωματώνει, όπως η πλειοψηφία των μουσικών, το συγκεκριμένο ρεπερτόριο με ότι αυτό συνεπάγεται στο ερμηνευτικό ύφος του και στην αντίληψη περί δεξιοτεχνίας. Στο συλλογικό τόμο *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 13ος*, στο «Παλιά και νέα μετανάστευση στο νομό Έβρου» (Μαλκίδης, 2000) γίνεται αναφορά για τη μετανάστευση των Εβριτών που συγκροτούν πρώτες micro-κοινότητες στην Αθήνα, όπως συνέβη και με αρκετούς μουσικούς και χορευτές που βρέθηκαν στο Θέατρο της Δόρας Στράτου. Στο συλλογικό τόμο *Φολκλόρ και*

Παράδοση το «Φολκλόρ και φολκλορισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις» (Παπαπαύλου, 2010) και το «Το Λύκειο Ελληνίδων. Από τις «Μεγάλες Εθνικές Εορτές» στις παραστάσεις με καλλιτεχνικές αξιώσεις» (Λουτζάκη, 2010) αναφέρονται στις βασικές διαφορές μεταξύ παράδοσης, φολκλόρ και έθνικ. Ουσιαστικά, αναδεικνύουν τη διαδικασία μετατροπής ενός κοινόχρηστου αγαθού που αφορά το λαϊκό πολιτισμό σε ένα καταναλωτικό προϊόν του αστικού πολιτισμού που είναι κατά βάση στοιχεία του φολκλόρ. Αντίστοιχο παράδειγμα για το θρακικό μουσικό πολιτισμό που σχετίζεται άμεσα με το Χρήστο Κανακίδη ήταν οι παραστάσεις του θεάτρου της Δόρας Στράτου. Παράλληλα, από τον ίδιο τόμο στο «Ελληνικά παραδοσιακά μουσικά όργανα. Παλιές μορφές (18ος -19ος αιώνας), σύγχρονες εκφράσεις» (Χαψούλας, 2010) πληροφορούμαστε για την πορεία και “κινητικότητα” των μουσικών και μουσικών οργάνων μέσα στο πολυπολιτισμικό περιβάλλον της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, καθώς και την αντικατάσταση τους από νεότερα όργανα σε τοπικές παραδόσεις, δείχνοντας τη δυναμική της ίδιας της παράδοσης και εν τέλει τις επιπτώσεις του φολκλορισμού. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για την οργανολογία της θρακιώτικης μουσικής, με την κυριαρχία του κλαρίνου στις ορχήστρες, με ότι αυτό συνεπάγεται ως προς τα ηχοχρώματα, ρεπερτόριο κ.α.. Το βιβλίο *May it fill your soul experiencing Bulgarian music* (Rice, 1994) μελετά τη Βουλγάρικη μουσική παράδοση από την περίοδο της προ-κομμουνιστικής περιόδου και κατά τη διάρκεια της εγκαθίδρυσης της Λαϊκής Δημοκρατίας από το 1946 και μετά. Στη δική μας περίπτωση μελέτης χρησιμοποιήθηκε το στοιχείο του ποιμενικού σκοπού σβίρνι (svirni) της Βουλγαρίας που ερμηνεύεται από τον εκάστοτε τσομπάνη στη φλογέρα και είναι συγγενικό ως θεματολογία με το αντίστοιχο σκοπό του τσομπάνου στη Θράκη.

Έτσι, το επόμενο στάδιο της ερευνάς μας βιβλιογραφικά εστίασε και στο κομμάτι των οργανολογικών μελετών. Ο συλλογικός τόμος *Ελληνική λαϊκή παράδοση. Από το παρελθόν στο μέλλον* στο «Στις διαδρομές των ελληνικών μουσικών οργάνων» (Σαρρής, 2014β) είναι μια μελέτη των ελληνικών λαϊκών οργάνων και δίδεται βάση στις κοινωνικοπολιτισμικές αλλαγές που συνέβησαν κατά τον 20^ο αιώνα στον ελλαδικά χώρο. Η ενότητα που αφορά την υπόθεση μας είναι η μετάβαση από τα ποιμενικά “ανοιχτού” τύπου όργανα, όπως φλογέρα και γκάιντα, στα νεότερα

ευρωπαϊκά τύπου όργανα όπως το κλαρίνο, καθώς και οι αλλαγές που σηματοδοτήθηκαν με την έλευση τους. Η διπλωματική εργασία *Osmanlı İmparatorluğu'nda Modern Müziğin Doğuşu: Musika-i Hümayun* (Karagülü, 2019) μελετά το οργανολόγιο και το ρεπερτόριο της επίσημης Αυτοκρατορικής μπάντας στην περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Όσον αφορά την υπόθεση εργασίας μας σχετίζεται άμεσα με την υιοθέτηση των χάλκινων φουσέρων οργάνων και ειδικότερα του κλαρίνου από λαϊκούς μουσικούς της περιοχής. Αντίστοιχα από το βιβλίο *The modernization process in two oriental music cultures: Turkish and Japanese. Asian Music 7* (Signel, 1974) που ασχολείται με το μουσικό σύστημα των Τούρκων και Ιαπώνων αντλούμε πληροφορίες για την αντικατάσταση της μπάντας των Γενιτσάρων την Οθωμανική περίοδο από την Αυτοκρατορική στα πλαίσια των μεταρρυθμίσεων (Τανζιμάτ). Στο *Ελληνικά λαϊκά όργανα* (Ανωγειανάκης, 1991) πληροφορούμαστε για την έλευση του κλαρίνου στον ελλαδικό χώρο. Το *λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα* (Μαζαράκη, 1959/β' έκδοση 1984) είναι μια σχετικά παλιά μελέτη για το κλαρίνο, εν τούτοις εμπεριέχει αρκετές πληροφορίες για τον τρόπο εμφάνισης και διάδοσης του σε περιοχές της Ελλάδας, αλλά και τον τρόπο καθιέρωσης. Επίσης, το βιβλίο *Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού, Μουσική από την Ήπειρο* (Κοκκώνης Γ. , 2008β) μελετά την Ηπειρώτικη μουσική παράδοση. Η συγκεκριμένη μελέτη μας χρησιμεύει στην υπόθεση εργασίας μας ως προς το μέρος που μελετά τη διάδοση και διάχυση του κλαρίνου κατά τον 19^ο αιώνα στον ελλαδικό γεωγραφικό χώρο. Από το βιβλίο *Η μουσική ιστορία της Θράκης* (Κοψαχείλης, 1996) μας δίδονται στοιχεία για την ιστορία της θρακιώτικης μουσικής, όπως και στοιχεία για τα όργανα της. Η χρήση του συγκεκριμένου βιβλίου γίνεται καθαρά ως προς την οργανολογία και όχι για το επιστημονικό περιεχόμενο.

Μια ενότητα μελέτης αποτέλεσαν τα βιβλία λαογραφικού περιεχόμενου, τα άρθρα περιοδικών και ένθετα δίσκων. Η χρήση τους περιορίστηκε καθαρά ως προς τον πληροφοριακό τους χαρακτήρα και όχι για το ιδεολογικό τους περιεχόμενο. Από το βιβλίο *Νά' χε καεί ο... Πλάτωνας. Οι Ελλαδικές περιπέτειες της Παραδοσιακής Μουσικής, Οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας* (Μπέκος, 2006) αντλούμε στοιχεία των δισκογραφικών συμμετοχών του Χρήστου Κανακίδη. Το ένθετο σημείωμα στο δίσκο, *Νίκος Ρέλλιας, Ο δεξιότηχνης του κλαρίνου σε 20*

ιστορικές ηχογραφήσεις (1927-1936) (Καπέλος, 2008) αναφέρεται στη μουσική ζωή του παραπάνω αναγνωρίσιμου κλαριντζή της εποχής. Ο Ζαχαρδέλας επισκέφτηκε τον Ρέλλια κατά την περίοδο της στρατιωτικής του θητείας στην περιοχή Κορινθίας, λαμβάνοντας κάποια υποτυπώδη μαθήματα ερμηνείας του πανελλήνιου ρεπερτορίου της εποχής. Τα βιβλία του Παντελή Καβακόπουλου για τη Θράκη όπως το *Καθιστικά της Σωζόπολης-Χορευτικά της Θράκης* (Καβακόπουλος, 1993), το *Τραγούδια της Βορειοδυτικής Θράκης* (Καβακόπουλος, 1981), το *Ανθολόγιο δημοσιευμάτων και μουσικολογικών ανακοινώσεων 1954-2008* (Καβακόπουλος, 2008) καθώς και τα άρθρα του Γεώργιου Παπαθανασίου στο *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού, Τόμος 18* στο «Λαογραφικά στοιχεία παρμένα από τη ζωή των κατοίκων του χωριού Χανδρά» (Παπαθανασίου, 1953), του Πασχάλη Κοντού στο *Θρακικά, Σειρά Πρώτη, Τόμος 43^{ος}* το «Το λαογραφικόν μουσείον Διδυμοτείχου» (Κοντός, 1969), αλλά και οι δημοσιεύσεις του Πολύδωρα Παπαχριστοδούλου στο τόμο *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού, Τόμος 19* στο «Το θρακιώτικο τραγούδι βυζαντινό τροπάρι» (Παπαχριστοδούλου Π. , 1955), καθώς και στο *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού, Τόμος 31*, «Εισαγωγές Θρακικών εκπομπών του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών, των μουσικών κειμένων δημοτικών τραγουδιών της Θράκης» (Παπαχριστοδούλου Π. , 1965), αποτέλεσαν σημαντικό εργαλείο αναζήτησης πληροφοριών για καταγραφές θρακικού ενδιαφέροντος. Σ' αυτά τα βιβλία γίνεται εμφανές ο τρόπος καταγραφής του λαϊκού μουσικού πολιτισμού του τόπου καθώς και το ιδεολογικό υπόβαθρο του εκάστοτε ερευνητή που είναι επηρεασμένο από την επίσημη γραμμή του έθνους-κράτους. Το κομμάτι που αφορά την εργασία είναι καθαυτού το καταγραφικό. Ο Χρήστος Κανακίδης «Ζαχαρδέλας» ήταν ένας σημαντικός πληροφορητής του Παντελή Καβακόπουλου για το οργανικό ρεπερτόριο. Τέλος, από το περιοδικό *Χορεύω τεύχος 1* (Λιαρός, 2008) αντλούμε στοιχεία για τον θρακικό λαϊκό πολιτισμό.

Η δομή της διπλωματικής μας εργασίας αποτελείται από τρία κεφάλαια, τα οποία κατανέμονται σε υποενότητες. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια ιστορική και πολιτισμική ανασκόπηση για την ευρύτερη περιοχή της Ανδριανούπολης από τα τέλη του 19ου με αρχές 20ου αιώνα. Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στη διάχυση των

νεότερων “λεπτών” οργάνων στην επαρχία του Βορείου Έβρου, ενώ το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στη μελέτη περίπτωσης μας στον Χρήστο Κανακίδη που οφείλεται σε ένα πολύ σημαντικό βαθμό η διάδοση της τέχνης του κλαρίνου στην περιοχή.

Τη μουσική διαδρομή του Χρήστου Κανακίδη, θα την διαιρέσουμε σε τρεις περιόδους. Η πρώτη περίοδος θα περιλαμβάνει τρεις ενότητες. Η πρώτη (3.1.) ξεκινάει στα μέσα της δεκαετίας του '30 και είναι η χρονική στιγμή που αρχίζει η ενασχόλησή του με το κλαρίνο με χώρο δράσης να εντοπίζεται στα όρια Βορείου Έβρου. Έτσι, ο Ζαχαρδέλας μεταπηδά από τη φλογέρα στο κλαρίνο, καθώς στην πορεία “μαθητεύει” στον Θανάση Ματζάρη, ξεκινάει τη μουσική δράση σε πανηγύρια και γάμους της περιοχής του. Η δεύτερη (3.2) και η τρίτη ενότητα (3.3) περιλαμβάνει τη χρονική περίοδο μεταξύ της δεκαετίας '50 μέχρι το 1968. Χρονικά είναι η στιγμή που αποκτά μία τοπική φήμη και στην πορεία συγκροτεί τη μουσική «παρέα» με τον Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα. Εδώ, αξίζει να αναφερθούμε στην τοπική δράση του καθώς είναι ένας μουσικός που δρα σ' όλο το δίκτυο του Βορείου Έβρου. Γίνεται γρήγορα αγαπητός στον κόσμο καθώς πρεσβεύει και ενσωματώνει με το παίξιμό του τον ήχο των «παλιών» οργάνων, όπως της γκάιντας και της φλογέρας. Επίσης, οργανώνει και αυτός με τη σειρά του το οργανικό ρεπερτόριο της περιοχής του, στοιχειοθετώντας ένα βασικό corpus οργανικών μελωδιών. Παράλληλα, ξεκινούν οι πρώτες ηχογραφήσεις στο E.I.P. Θράκης, καθώς και καταγραφές από ομάδα λαογράφων της εποχής. Η χρονική αυτή περίοδος ολοκληρώνεται με την έλευση του στην πρωτεύουσα στα πλαίσια του θεάτρου της Δόρας Στράτου, ξεκινώντας μια νέα καλλιτεχνική σταδιοδρομία.

Η δεύτερη περίοδος, περιλαμβάνει τη διαμονή του στην Αθήνα και τη συνεργασία με μουσικούς απ' ολόκληρη την Ελλάδα. Η χρονική αυτή περίοδος είναι η πιο πλούσια σε δράσεις όσον αφορά τις καλλιτεχνικές του εμφανίσεις (3.4), ενώ παράλληλα κατέκτησε μια αναγνωρισιμότητα στους Θρακιώτες και όχι μόνο. Εκτός όλων των άλλων έχει ενεργή παρουσία στη δισκογραφία θρακιωτών καλλιτεχνών στην πρωτεύουσα (3.5), μετέχοντας σε αυτό που στην πορεία ονομάστηκε «πανθρακικό ύφος και ρεπερτόριο».

Η τελευταία περίοδος (3.6), περιλαμβάνει την επιστροφή του στην γενέτειρα του. Ο κύκλος της καλλιτεχνικής του δράσης στην Αθήνα ολοκληρώθηκε στη δεκαετία του

'70. Στην πορεία, περιορίσθηκε σε τοπικές εμφανίσεις στον Έβρο κλείνοντας την καριέρα του στα μέσα της δεκαετίας του '80.

Με την επιστροφή του στον Έβρο, από πρωταγωνιστής και διαμορφωτής της μουσικής παράδοσης του τόπου του, γίνεται απλός παρατηρητής των νέων μουσικών εξελίξεων που διαμορφώνονται κυρίως στην Αθήνα με αποτέλεσμα να αδυνατεί να μετέχει ενεργά στη διαμόρφωσή τους. Με λίγα λόγια η επιστροφή του στον Έβρο σήμαινε και τον περιορισμό της καλλιτεχνικής του δράσης.

Τέλος, στο σημείο που αξίζει να σταθούμε είναι ότι έμεινε στη συνείδηση του κόσμου ως ο λαϊκός οργανοπαίχτης του κλαρίνου, με κύριο χαρακτηριστικό το «πηγαίο» και «πρωτόγονο» παίξιμο του, που ήταν το σήμα κατατεθέν της Θράκης για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα.

Κεφάλαιο 1

Το ιστορικό πλαίσιο στη Θράκη κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα

Από την αρχαιότητα η περιοχή της Θράκης ήταν ένα φυσικό σταυροδρόμι πολιτισμών εξαιτίας του κομβικού της σημείου, το οποίο αποτελούσε μια πολιτισμική γέφυρα μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Στρατηγικής σημασίας αποτέλεσε για τους Ρωμαίους και στην πορεία για τους Βυζαντινούς με αποκορύφωμα τη μεταφορά της νέας πρωτεύουσας του βασιλείου στη θέση του παλαιού Βυζαντίου. Εξίσου σημαντική θέση κατείχε για τους Οθωμανούς η περιοχή, καθώς μεταφέρον αρχικά στην Ανδριανούπολη τη νέα τους πρωτεύουσα, με στόχο και εν τέλει την κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης που πραγματοποιήθηκε το 1453.

Σημαντικοί μετασχηματισμοί των γεωπολιτικών και πολιτιστικών σχέσεων έλαβαν χώρα στα Βαλκάνια με αλλαγές που διαδραματίστηκαν από 18^ο αιώνα και μετά κατά την Οθωμανική κυριαρχία. Οι αναταραχές και η άνοδος του μη μουσουλμανικού αστικού πληθυσμού αλλάξαν πολλά δεδομένα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Με τη λήξη του Ρωσοτουρκικού πολέμου και τη συνθήκη της Ανδριανούπολης το 1829 η κοινωνική θέση των χριστιανικών πληθυσμών βελτιώθηκε αισθητά, καθώς ανέλαβαν καίριες θέσεις στην διοίκηση της Αυτοκρατορίας. Εν συνεχεία, ο Κριμαϊκός και ο Ρωσοτουρκικός πόλεμος του 1887-88 επισφράγισαν τις αλλαγές και επιτάχυναν την αποσύνθεση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Με το τέλος του Α΄ Βαλκανικού πολέμου η περιοχή της Δυτικής Θράκης πέρασε στον έλεγχο των Βουλγάρων, οι οποίοι εφάρμοσαν άμεσα την δική τους εθνική πολιτική με διαδικασίες εκβουλγαρισμού του πληθυσμού. Το 1913 στο Β΄ Βαλκανικό πόλεμο έχουμε την ανάκαμψη των Οθωμανών-Τούρκων οι οποίοι εντατικοποίησαν στις διώξεις χριστιανικών πληθυσμών (Βακαλόπουλος, 2007, σσ. 250-251). Οι Βούλγαροι αποχώρησαν οριστικά το 1920 από την περιοχή της Δυτικής Θράκης, η οποία κατελήφθη μαζί με την Ανατολική Θράκη από τον Ελληνικό στρατό.

Με το τέλος της Μικρασιατικής εκστρατείας και την ήττα των Ελλήνων από τους Κεμαλικούς η Ανατολική Θράκη, αρχικά με τη Συνθήκη των Μουδανιών και στη συνέχεια με την συνθήκη της Λοζάνης το 1923, παραδόθηκε οριστικά στους Τούρκους. Έτσι, την περίοδο αυτή οριστικοποιήθηκαν τα εθνικά όρια των χωρών που

κατείχαν εδάφη της ενιαίας γεωγραφικής Θράκης. Σε γενικές γραμμές η Βόρεια Θράκη αποτελεί τμήμα της Βουλγαρίας, η Δυτική παρέμεινε στην Ελλάδα και η Ανατολική επέστρεψε στη νέο-ιδρυθείσα Τουρκική Δημοκρατία (Βακαλόπουλος, 2007, σσ. 28-38).

Κατά τον 19^ο αιώνα της Οθωμανικής κυριαρχίας εκτός από την Κωνσταντινούπολη έχουμε και έντονη ανάπτυξη των αστικών ιστών της Θράκης, όπως Ραιδεστό, Καλλίπολη, Μάδυτος, Δεδεάγατς, Λουλέ-Μπουργκάς (Αρκαδιούπολη), Σαράντα Εκκλησιές, Πύργος (Μπουργκάς), Ανδριανούπολη, Φιλιππούπολη, Μεσήμβρια κ.α.. Οι συγκεκριμένοι κόμβοι αποτελούσαν διοικητικά και συνάμα εμπορικά κέντρα για τις γεωγραφικές περιοχές τους. Είναι εμφανές ότι πρόκειται για αστικά-μωσαϊκά περιβάλλοντα με γλωσσικές, θρησκευτικές και εθνοτικές διαφοροποιήσεις. Με λίγα λόγια είναι “ανοιχτού” τύπου γεωγραφικοί χώροι με εμφανείς τις επιρροές από εξωγενείς αλληλεπιδράσεις (Χτούρης, 1999, σσ. 39-48). Πρωτεύοντα ρόλο στη διαμόρφωση τους κατείχε η Κωνσταντινούπολη, στην οποία συντελούνταν σε πρώτη φάση οι αλλαγές και στη συνέχεια υιοθετούνταν από τα υπόλοιπα αστικά κέντρα της Αυτοκρατορίας.

Καθοριστικό ρόλο την παρούσα χρονική περίοδο για τη μελέτη της περίπτωσης μας αποτελούσε η Ανδριανούπολη καθώς και η ομώνυμη περιφέρεια της¹. Με την ίδρυσή της από τους Ρωμαίους και μετέπειτα, η πόλη είχε διπλό ρόλο για την περιοχή. Από τη μια, ήταν το εμπορικό κέντρο της περιφέρειας και από την άλλη το στρατιωτικό σημείο υπεράσπισης της Κωνσταντινούπολης.

Επομένως, οι αλλαγές που συντελέστηκαν στο οικονομικό και στο πολιτισμικό περιβάλλον της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας κατά την περίοδο του 19ου και αρχές του 20ου αιώνα υιοθετήθηκαν σε πολύ μεγάλο βαθμό από την «ενδοχώρα» της

¹ Στην περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας η επαρχία του Βορείου Έβρου, όπως ονομάστηκε μετέπειτα, ανήκε διοικητικά στο Βιλαέτι της Ανδριανούπολης (Edirne). Με την ενσωμάτωση της περιοχής στην ελληνική επικράτεια η περιοχή παρέμεινε στον νομό της Ανδριανουπόλεως έως το 1923. Με τη συνθήκη της Λοζάνης το μεγαλύτερο μέρος της περιοχής παρέμεινε στο σύγχρονο νεοελληνικό κράτος, εκτός από το γεωγραφικό κομμάτι του Κάραγατς το οποίο δόθηκε στην Τουρκία.

Θράκης και ειδικότερα στην περιοχή του Βορείου Έβρου, με καταλυτικό ρόλο να έχει ο αστικός ιστός της Ανδριανούπολης.

Θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια πολυπολιτισμική πόλη με έντονο το στοιχείο -εκτός του τουρκικού πληθυσμού- του ελληνικού, του βουλγάρικου, του εβραϊκού, παράλληλα με την παρουσία πληθυσμιακών ομάδων ευρωπαϊκών χωρών, τους λεγόμενους λεβαντίνους. Τα παραπάνω περιγράφονται στο άρθρο του Graham H. Lee, *The Levantines of Edirne* (ελεύθερη μετάφραση στα ελληνικά):

Μετά την κατάκτηση από τους Οθωμανούς το 1361, η μεγαλύτερη μη τουρκική κοινότητα ήταν οι Έλληνες, γεννημένοι έμποροι και καταστηματαρχες. Οι Αρμένιοι ήταν πολύ λιγότεροι, αλλά αρκετά επιδραστικοί. Οι Εβραίοι, που ήρθαν σε μεγάλο αριθμό από την Ισπανία και τη Γερμανία, σχημάτισαν μια σημαντική κοινότητα. Οι Ορθόδοξοι Βούλγαροι αυξήθηκαν πληθυσμιακά κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, όταν η Βουλγαρία ήταν ακόμη υπό Οθωμανική κυριαρχία. Το μέγεθος αυτών των κοινοτήτων αντικατοπτρίζεται στον αριθμό των εκκλησιών που έχτισαν. (Lee, 2017)

Έτσι, μέσα από τα τεκμήρια κειμένων καθώς και φωτογραφικού υλικού που σώζονται στις μέρες γίνεται εμφανής η κοσμική ζωή της Ανδριανούπολης. Αναφερόμαστε σε μια πόλη με σημαντική αγορά οθωμανική τύπου, τη λεγόμενη σκεπαστή αγορά *Alî Paşa Çarşisi*, ευρωπαϊκού στυλ ξενοδοχεία, καθώς και με χώρους ψυχαγωγίας όπως *Café*, λέσχες και θέατρα.

Όσον αφορά τον ελληνόφωνο πληθυσμό της πόλης, αυτός υπήρξε καταλυτικός στην προαγωγή πολιτιστικών δράσεων με εμφανή τα στοιχεία μιας κοσμοπολίτικης κουλτούρας, δίδοντας ταυτόχρονα έμφαση στη δυτικότροπη και ειδικότερα στην ελληνόγλωσση παιδεία, ενισχύοντας παράλληλα την τοπική καθώς και την εθνική του ταυτότητα. Συγκεκριμένα, στον εκπαιδευτικό τομέα υπήρξε πληθώρα εκπαιδευτήριων όλων των βαθμίδων με πολλά από αυτά να περιλαμβάνουν και τη μουσική διδασκαλία, ειδικότερα, της φωνητικής ερμηνείας-χορωδίας δυτικού τύπου και των «κλασικών» ευρωπαϊκών οργάνων (Τρικούπης, 2013, σ. 21).

Επιπλέον, υπήρχαν φιλεκπαιδευτικοί και μουσικοί σύλλογοι, όπως ο Φιλεκπαιδευτικός Σύλλογος Ανδριανουπόλεως που δημιούργησε το 1878

φιλαρμονικό τμήμα έγχορδων και πνευστών οργάνων (Βαλσαμίδης, 2008, σ. 380), η Φιλόμουσος Αδελφότητα Ανδριανουπόλεως «Η ΑΓΑΠΗ», αλλά και φιλαρμονικές μπάντες, όπως ο Μουσικός Όμιλος Ιλδιμηρίου «Ορφεύς» και μουσικά σύνολα τύπου «Μαντολινάτας» (Τρικούπης, 2013, σ. 26).

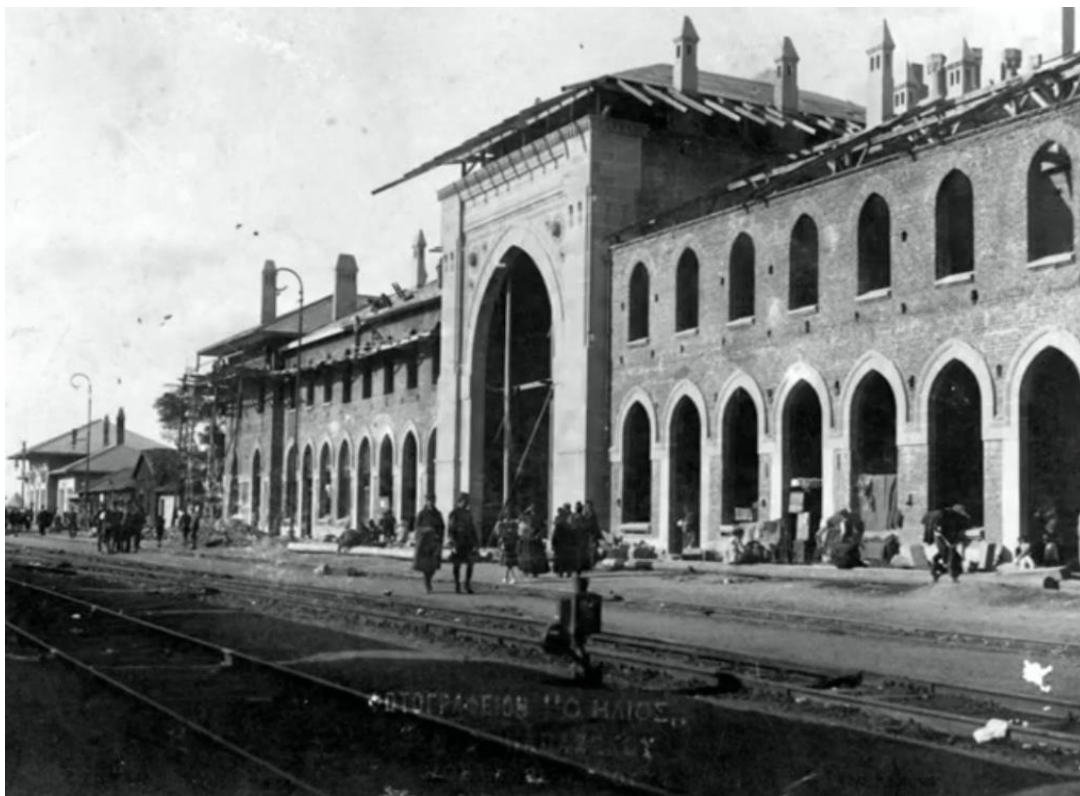


Εικόνα 1. Γλέντι στην ύπαιθρο της Ανδριανούπολης, αρχές της δεκαετίας του '20. Διακρίνεται η παρουσία μουσικών στο βιολί, στο ούτι και στο τραγούδι. Στο γλέντι παρευρίσκεται και ένας λαϊκός οργανοπαίκτης στη γκάιντα (Αρχείο Λαογραφικού Μουσείου Ν. Ορεστιάδας).

Όπως είναι γνωστό στις μέρες μας, η εποχή των βιοτεχνικών – βιομηχανικών καινοτομιών δημιούργησε πληθώρα προϊόντων, με πολλά από αυτά ν' αφορούν τον μουσικό πολιτισμό ως αποτέλεσμα της βιομηχανικής επανάστασης. Έτσι, ως νέο μέσο διασκέδασης την εποχή εκείνη διαδόθηκε σε ένα βαθμό το γραμμόφωνο, το οποίο κατείχαν ως επί το πλείστον εύπορες αστικές οικογένειες και χρησιμοποιούνταν ιδιαίτερα σε βραδινές επισκέψεις (γνωστές ως «βεγγέρες») αλλά και σε υπαίθρια ημερήσια γλέντια². Σ' αυτές τις βραδινές συγκεντρώσεις διασκέδαζαν πολλές φορές και με ζωντανή μουσική, είτε με όργανα ευρωπαϊκού τύπου, όπως πιάνο και

² Παράλληλα με το γραμμόφωνο εμφανίζεται και η λατέρνα ως νέο μουσικό μέσο για τον αστικό ιστό της περιοχής. Η προμήθεια γινόταν κυρίως από την Κωνσταντινούπολη, με ότι αυτό συνεπάγεται στον τρόπο κατασκευής και το «πανομοιότυπο» ρεπερτόριο στο όργανο αυτό.

μαντολίνο (που σε κάποιες περιπτώσεις έπαιζαν οι ίδιοι) είτε άλλοτε καλούσαν «επαγγελματίες» μουσικούς ανεξαρτήτως θρησκευματος ή εθνικής ομάδας, που έπαιζαν όργανα δυτικού τύπου ή ανατολίτικου τύπου και το αντίστοιχο ρεπερτόριο. Με λίγα λόγια, η Ανδριανούπολη συντέλεσε το πεδίο “εκπολιτισμού” και πολιτισμικής αλληλοδιαμόρφωσης, με την εκάστοτε πληθυσμιακή/εθνική ελίτ να εκφράζει συνήθως το δικό της εθνικό ιδεολόγημα.



Εικόνα 2. Σιδηροδρομικός σταθμός Ανδριανούπολης στο Κάραγατς, αρχές της δεκαετίας του '20 (Αρχείο Λαογραφικού Μουσείου Ν. Ορεστιάδας).

Στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο έχουμε την οργάνωση και την ανάπτυξη των συντεχνιών και των επαγγελματικών οργανώσεων. Οι Έλληνες αστοί με παράδοση στο εμπόριο ήταν οι μεσάζοντες μεταξύ των Ευρωπαϊκών χωρών και των Οθωμανών με αποτέλεσμα τον «εξευρωπαϊσμό της Ανατολής» (Χτούρης, 1999, σ. 45). Μέχρι το 1880 περίπου το εμπόριο των αγαθών γινόταν κυρίως με πλοία και με καραβάνια ζώων, τα οποία μετέφεραν προϊόντα της Ανατολής στην Ευρώπη και αντίστροφα (Χτούρης, 1999, σ. 97). Με την ολοκλήρωση της σιδηροδρομικής σύνδεσης της Κωνσταντινούπολης με τη Βιέννη και το Παρίσι (γνωστή ως Orient Express) αλλάζει το τοπίο των μεταφορών για την ενδοχώρα της Θράκης, καθώς τα αστικά κέντρα που

διασχίζει ο σιδηρόδρομος αναβαθμίζονται σημαντικά. Στην περίπτωση της Ανδριανούπολης, ο σταθμός κατασκευάστηκε δυτικά απέναντι των ποταμών Έβρου (Μαρίτσα) και Τούντζα στο προάστιο Κάραγατς, το οποίο ήταν έως τότε ένα χωριό που φιλοξενούσε της θερινές κατοικίες προχούντων της Ανδριανούπολης (Lee, 2017).



Εικόνας 3. Καραβάνι από καμήλες στην Ανδριανούπολη, αρχές της δεκαετίας του '20 (Αρχείο Λαογραφικού Μουσείου Ν. Ορεστιάδας).

Ουσιαστικά, στον νέο εμπορικό πόλο του Κάραγατς μετεφέρθηκε ένα μέρος της εμπορικής κίνησης της πόλης, μετατοπίζοντας έτσι σε κάποιο βαθμό την κοινωνικοοικονομική ζωή. Επομένως, ο νεότερος κόμβος προμήθευε με προϊόντα την επαρχία, όπως ενδύματα ευρωπαϊκού τύπου, μηχανήματα/μηχανολογικό εξοπλισμό της εποχής κ.α.. Αντίστοιχα, τα μουσικά όργανα «δυτικού» αλλά και του «ανατολικού» τύπου³ διακινούνταν κυρίως μέσω του σιδηροδρομικού δικτύου της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και συγκεκριμένα στον κόμβο του Κάραγατς για την περιοχή. Στην ουσία, το παραπάνω κέντρο τροφοδοτούσε τους φιλεκπαιδευτικούς

³ Πρόκειται για τα όργανα που προέχονται από μουσικούς γεωγραφικούς χώρους της Ανατολής. Χονδρικά θα λέγαμε περιλαμβάνει τις περιοχές της Βαλκανικής, της Βόρειου Αφρικής έως την Περσία (Ιράν) και την Ινδία. Ουσιαστικά, αποτελείται από μια μεγάλη γκάμα οργάνων όλων των τύπων που είχαν κατά καιρούς υιοθετηθεί και χρησιμοποιηθεί σε κλασικές Οθωμανικού τύπου ορχήστρες.

Στη μελέτη περίπτωσής μας το όργανο που υιοθετήθηκε κατά κόρον από αυτές τις παραδόσεις είναι το αραβικό όργανο ούτι (al ud) που σημαίνει ξύλο (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 255).

συλλόγους των αστών, τα εκπαιδευτήρια όλων των βαθμίδων, καθώς και τους λαϊκούς οργανοπαίκτες της ευρύτερης περιφέρειας που είχαν υιοθετήσει τα νεότερα “λεπτά” όργανα. Απ’ την άλλη, μια εκ των επαρχιών της περιφέρειας, που σήμερα είναι γνωστή ως Βόρειος Έβρος, εφοδίαζε την Ανδριανούπολη και το Κάραγατς με αγροκτηνοτροφικά προϊόντα, καθώς και κάρβουνο ως καύσιμη ύλη από την περιοχή των Πετρωτών. Επιπλέον, κάποιοι από τους κατοίκους αυτούς κατείχαν την τέχνη του χτίστη και έτσι αρκετοί ασχολούνταν με τις πέτρινες κατασκευές στην πόλη (Χτούρης, 1999, σ. 95).

Θα λέγαμε ότι η διαδραστική εμπορική αλλά και η πολιτισμική σχέση γίνεται εμφανής μέσα και από τον μουσικό πολιτισμό. Υπάρχουν αρκετά παραδείγματα τραγουδιών που αναφέρονται και «υμνούν» την Ανδριανούπολη. Άλλοτε η πόλη αναφέρεται με το τουρκικό της όνομα Εντίρνε (Edirne), είτε ως «Κάστρο» της περιοχής, καθώς και με το ελληνοποιημένο Ιντιρνέ ή Ιντιρνούπολ(η), που αποτελούσε για τους κατοίκους της επαρχίας το σημαντικότερο εμπορικό και διοικητικό κέντρο της περιοχής. Ένα χαρακτηριστικό τοπικό τραγούδι από την περιοχή του Διδυμοτείχου είναι το «Μαυρουδής πουλάει κρασί» που αναφέρεται στον “ηρωικό” Μαυρουδή, έναν έμπορο από την Ανδριανούπολη που διακινούσε κρασί στις πόλεις της Ιντιρνόπολης (Edirne) και της Κωνσταντινούπολης, που βρήκε εν τέλει “μαρτυρικό” θάνατο⁴ (Τερζοπούλου, 1999, σσ. 132-133). Ένα άλλο δείγμα τραγουδιού είναι το «Μια Ιντιρνιλούδα»⁵ (Ανδριανοπολίτισσα), που έγινε ιδιαίτερα γνωστό στις μέρες μας μέσα από την πανθρακική δισκογραφία και μαρτυρά την αστική του υφολογική προέλευση. Τέλος, το τραγούδι «Τα κουδουνούδια που

⁴ Το τραγούδι έχει ως συμβολισμό τον αλλόθρησκο Τούρκο, το οποίο παρότρυνε τους ελληνόφωνους χριστιανικούς πληθυσμούς να διαφυλάξουν τη θρησκευτική και της εθνοπολιτισμική ιδιαιτερότητά τους.

⁵ Το συγκεκριμένο τραγούδι διαδόθηκε μέσα από τις δισκογραφικές δουλειές των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη ως κόμματι του αστικού λαϊκού πολιτισμού της Θράκης. Είναι χρονικά η περίοδος (από την δεκαετία του '50 και μετά) που αναπτύσσεται και διαδίδεται ιδιαίτερα το ιδεολόγημα Θρακιώτικο τραγούδι - Βυζαντινό τροπάρι. Η επιβαλλόμενη αυτή άποψη διαδόθηκε από τον ηγεμονικό λόγο με έμφαση στη συνέχεια στο χρόνο του ελληνικού πολιτισμού και ειδικότερα έμφαση στην ελληνικότητα της περιοχής (Αγγούσης, 2010, σσ. 34-36).

βροντούν» έχει ως σημείο αναφοράς την πρόθεση αγορά στολιδιών για τη γυναικεία τοπική φορεσιά από την αγορά του «Κάστρου» (Ανδριανούπολη).

Είναι, λοιπόν, εμφανής η δυναμική που είχαν η Ανδριανούπολη και το προάστιο του Κάραγατς έως και το 1923, όταν έπαψαν να λειτουργούν ως εμπορικοί κόμβοι για την περιφέρεια με αποτέλεσμα να διακοπούν δεσμοί αιώνων που συνέδεαν αυτούς τους κόμβους με την επαρχία του Βορείου Έβρου, αλλάζοντας έτσι την πολιτισμική γεωγραφία της περιοχής.

Κεφάλαιο 2

Το λαϊκό κλαρίνο στο Βόρειο Έβρο

2.1. Η διάχυση του κλαρίνου στην επαρχία του Βορείου Έβρου

Η πολυσυλλεκτική από πλευράς πολιτισμικών συστατικών εικόνα της μουσικής των αρχών του 20ου αιώνα αντικατοπτρίζεται πέρα από τα τραγούδια της εποχής, μέσα από την κινητικότητα των ευρωπαϊκών αλλά και «κλασικών» ανατολίτικων μουσικών οργάνων, καθώς αυτά κάνουν την εμφάνιση τους στις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες.

Παράλληλα, με την αναφορά στο καθοριστικό ρόλο της Ανδριανούπολης, πρέπει να τονίσουμε ότι η μουσική ζωή της πόλης ακολουθούσε αυτή της Κωνσταντινούπολης. Έτσι, ήταν λογικό κατά την Οθωμανική διοίκηση της περιοχής να έχουμε τη δράση «κλασικών» ορχηστρών οθωμανικού τύπου για τις επίσημες τελετές και εκδηλώσεις, οι οποίες ήταν άρρηκτα συνυφασμένες με την κλασική Οθωμανική μουσική. Επίσης, οι ευρωπαϊκού τύπου ορχήστρες (σε διάφορες οργανολογικές μορφές) ήταν συνήθως μουσικά σύνολα που εξυπηρετούσαν είτε τις ανάγκες μιας άρχουσας τάξης (την ελίτ της πόλης) είτε κοσμικά γεγονότα όπως θεατρικές παραστάσεις.

Το κυρίαρχο όμως ρόλο στις σημαντικότερες εορταστικές εκδηλώσεις κατά την περίοδο του 19ου και αρχές 20ου αιώνα είχε η στρατιωτική μουσική μπάντα, που ήταν παρούσα σε κάθε μορφή εκδήλωσης της περιοχής. Εδώ, πρέπει να τονίσουμε ότι η στρατιωτική μπάντα της πόλης ακολουθούσε τα πρότυπα της επίσημης Αυτοκρατορικής μπάντας⁶ (Muzika-i Hümayun) τόσο οργανολογικά όσο και

⁶ Οι παλιές στρατιωτικές μπάντες των Οθωμανών ήταν αυτές των Γενιτσάρων, ενός στρατιωτικού σώματος που δημιουργήθηκε με την διαδικασία του παιδομαζώματος νεαρών χριστιανών αγοριών. Όσον αφορά το μουσικό σώμα των Γενιτσάρων (mehter), αυτό αποτελούνταν από «ανατολικού τύπου» όργανα όπως ζουρνά-νταούλι.

Οι μεταρρυθμίσεις (Τανζιμάτ) που συνέβησαν κατά την περίοδο του 19ου αιώνα, σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, συμπεριέλαβαν και το μουσικό τομέα. Έτσι, η μπάντα των Γενιτσάρων αντικαταστάθηκε από την Αυτοκρατορική (Signel, 1974, p. 74). Η κυριότερη αλλαγή ήταν αυτή της ερμηνείας (από «μονοφωνική» που ίσχυε έως τότε στην «πολυφωνική»), καθώς στην οργανολογία με τη χρήση πλέον των ευρωπαϊκού τύπου πνευστών οργάνων. Με τον ερχομό του ο Giuseppe Donizetti

ρεπερτοριακά (Karagülö, 2019, s. 51-53). Στο πλαίσιο της στρατιωτικής τους θητείας οι μουσουλμάνοι και ειδικότερα από το 1910 όλοι οι πολίτες της Αυτοκρατορίας, υπηρετούσαν στον Οθωμανικό στρατό και αντίστοιχα στα μουσικά σώματα. Επομένως, πέρα της στρατιωτικής εκπαίδευσης λάμβαναν βασικές μουσικές γνώσεις γύρω από την ερμηνεία εμβατηρίων, καθώς και γενικού τύπου μουσικού-οργανολογικού, ερμηνευτικού και γνωστικού αντικειμένου⁷. Επομένως, αρκετοί λαϊκοί μουσικοί ήρθαν σε επαφή με τα Χάλκινα και ειδικότερα με το κλαρίνο, επισκιάζοντας στην πορεία τα παλαιού τύπου πνευστά σε πολλές κατά τόπους περιοχές (Σαρρής, 2014β, σσ. 296, 298-299).

Με μια συνοπτική ανάλυση, το κλαρίνο ξεκινάει να έχει παρουσία στην Οθωμανική Αυτοκρατορία την περίοδο του 19ου αιώνα κατά την διάρκεια της αναδιοργάνωσης της στρατιωτικής μπάντας. Με βάση τις νέες οργανολογικές αλλαγές υιοθετήθηκαν τα χάλκινα πνευστά που αντικατέστησαν σε πολλές περιπτώσεις τα παλιότερα ποιμενικά στην ευρύτερη Βαλκανική χερσόνησο (Λιάβας, 1999β, σ. 273). Σύμφωνα με τη μελέτη της Δ. Μαζαράκη (Μαζαράκη, 1959/β' έκδοση 1984, σ. 47), η οποία βασίστηκε σε προφορικές συνεντεύξεις λαϊκών μουσικών (γενεαλόγιο μουσικών οικογενειών), το κλαρίνο εμφανίστηκε στις περιοχές της Ηπείρου και της Δυτικής Μακεδονίας την περίοδο του 1830 περίπου. Αντίστοιχα, ο Φ. Ανωγειανάκης (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 201) υποστηρίζει ότι το κλαρίνο σταδιακά εξαπλώθηκε νότια από τις περιοχές της Ηπείρου και της Δυτικής Μακεδονίας σε όλη την υπόλοιπη ηπειρωτική Ελλάδα. Κατά μια έννοια, μια βασική διαδρομή του οργάνου ήταν η διάχυσή του στον ευρύτερο Βορειοελλαδικό χώρο με τα οθωμανικά στρατιωτικά συγκροτήματα⁸ (Κοκκώνης Γ. , 2008β, σσ. 39-40).

(ιταλικής καταγωγής) αναλαμβάνει να διευθύνει και στη πορεία με την βοήθεια των μελών της μπάντας να συνθέσει νέα εμβατήρια επηρεασμένα από το ιταλικό μουσικό ύφος.

⁷ Η μουσική εκπαίδευση στη στρατιωτική μπάντα έγκειται σε στοιχειώδεις γνώσεις γύρω από το όργανο του κάθε σολίστα, καθώς και βασικές γνώσεις μουσικής όπως νότες, χρονικές και ρυθμικές αξίες.

⁸ Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή η διάχυση του κλαρίνου στην δυτική ηπειρωτική Ελλάδα έλαβε μέρος μέσω της Ιταλίας και των Αγγλοκρατούμενων Επτανήσων.

Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η εξάπλωση του λαϊκού κλαρίνου στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης, πραγματοποιήθηκε μέσα από το στρατιωτικό σώμα και με τη συμβολή των ρομά λαϊκών μουσικών (Παπαχριστοδούλου, 1965, σσ. 76, 174)⁹, καθώς με την πρώιμη παρουσία του οργάνου μέσα από τον αστικό ευρωπαϊκό και στη πορεία ανατολίτικου τύπου μουσικό πολιτισμό (Τρικούπης, 2013, σσ. 20-30).

Σ' αυτό το σημείο αξίζει να γίνει αναφορά στις οργανολογικές αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στην περιοχή του Βορείου Έβρου διότι σχετίζονται άμεσα με την κινητικότητα των νέων οργάνων που εμφανίστηκαν την περίοδο αυτή. Εδώ πρέπει να επισημανθούν όλες οι παραπάνω αλληλοεπιδράσεις που αναφέρθηκαν σε σχέση με την Ανδριανούπολη που αποτέλεσε κατά μια έννοια την κύρια πύλη εισόδου των ευρωπαϊκών αλλά και των ανατολικού τύπου οργάνων στην ενδοχώρα.

Ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα έχουμε την «πρώιμη» εμφάνιση των νέων οργάνων στην επαρχία, όπως κλαρίνο, βιολί και ούτι¹⁰. Δεν είναι τυχαίο ότι οι συγκεκριμένες ορχήστρες ονομάστηκαν «παρέες» αποτελώντας ουσιαστικά τον πρώτο πυρήνα μουσικής σύμπραξης για την επαρχία εν αντιθέσει με τα «ποιμενικά»

⁹ Ο Π. Παπαχριστοδούλου αναφέρεται στους γύφτους λαϊκούς μουσικούς, οι οποίοι κατοικούσαν στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολικής Θράκης. Αναλύεται η περίπτωση των λαϊκών οργανοπαικτών σε "λεπτά" όργανα, γνωστοί ως «τσαλκιτσήδες», που κατοικούσαν στο Λελε-Μπουργκάς (Αρκαδιούπολη) της Ανατολικής Θράκης. Από τους πιο ξακουστούς και φημισμένους οργανοπαίκτες στο κλαρίνο ήταν ο Ρομά μουσικός με το προσωνύμιο «Γιάντσος» από Λελε-Μπουργκάς. Η καριέρα του είχε ως κύριο χώρο δράσης τις περιοχές Κεντρικής και Ανατολικής Μακεδονίας σε ντόπιους και προσφυγικούς πληθυσμούς.

¹⁰ Τα όργανα της «παρέας», όπως το κλαρίνο, το βιολί και ούτι είναι ένα μουσικό σύνολο που συναντάται με παραπλήσια οργανολογική σύνθεση σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο (όχι μόνο) και αποκαλούνται συνήθως «κομπανίες» με αντιστοιχία ως προς ιεραρχία των οργάνων στο σύνολο.

Ο πρωταγωνιστής του συνόλου είναι συνήθως το κλαρίνο (αερόφωνο) που αναλαμβάνει την κύρια μελωδική ερμηνεία, με το βιολί (έγχορδο με δοξάρι) να έχει τον δευτερεύοντα ρόλο στην μελωδία ως η ετεροφωνική φωνή και τέλος, το ούτι (νυκτό έγχορδο) στο ρόλο το ρυθμικού ισοκράτη (Χαψούλας, 2010, σσ. 154-155).

Για το λαϊκό κλαρίνο υπήρξαν κατά καιρούς αρκετές μελέτες για τη διάχυσή του στον Έβρο. Κατά πάσα πιθανότητα τα υπόλοιπα όργανα της «παρέας» (το βιολί και ούτι) διαδόθηκαν την ίδια χρονική περίοδο με το κλαρίνο στην επαρχία, ωστόσο προηγούνται χρονικά στην περιοχή καθώς προϋπήρχαν στον αστικό πολιτισμό της Ανδριανούπολης.

όργανα που δρούσαν κυρίως μόνα τους (Αγγούσης, 2010, σσ. 11-14). Τα «παλιά» όργανα που πλαισίωναν τα γλεντικά επεισόδια μιας κοινότητας ήταν κυρίως η γκάιντα που είχε συνήθως τον κυρίαρχο ρόλο σ' αυτά (Αυδίκος, 2002, σ. 48).

Στην περιοχή του Τριγώνου οι διαφόρων τύπου αυλοί (φλογέρα ή σουραύλι, καβάλι) είχαν σημαντικό ρόλο στις πολιτισμικές εκφάνσεις, μιας και παρατηρούνταν έλλειψη οργανοπαικτών στη γκάιντα (Σπανός, 2013, σ. 31). Απ' την άλλη, η ζυγιά ζουρνάς – νταούλι παιζόταν αποκλειστικά μόνο από μουσουλμάνους Ρομά, οι οποίοι ήταν γνωστοί και ως κατσίβελοι (Αυδίκος, 2002, σ. 56).

Σύμφωνα πάντοτε με προφορικές μαρτυρίες σε κάποιες κοινότητες του Έβρου υπήρξε η θρακιώτικη λύρα¹¹ (Κοψαχείλης, 1996, σ. 144), χωρίς ωστόσο να αφήσει άμεσα στοιχεία ερμηνείας και πολιτισμικής κληρονομιάς στο χωροχρόνο της περιοχής. Κατά πάσα πιθανότητα μεταφέρθηκαν ίσως κάποια τεχνικά και φρασεολογικά στοιχεία στο βιολί, χωρίς ωστόσο να είναι άμεσα διακριτά. Τα «ποιμενικού» τύπου όργανα, κυρίως όμως η γκάιντα, μετείχαν σε όλες τις κοινωνικές και πολιτισμικές δραστηριότητες της κοινότητας μέχρι που αντικαταστάθηκαν από την «παρέα». Έτσι, τα «παλιά» όργανα όπως θα δούμε και παρακάτω περιορίστηκαν σε σημαντικό βαθμό (ειδικά από το '50 και μετά) με αποτέλεσμα να δραστηριοποιούνται όλο και λιγότερο στα γλεντικά επεισόδια, έχοντας κυρίως παρουσία σε εθιμοτυπικές γιορτές και στα αλώνια (Αυδίκος, 2002, σσ. 48-54).

Την ίδια περίοδο ενεργό ρόλο στη μουσική ζωή των αστικών κέντρων της περιοχής είχαν πλέον οι μουσικές κομπανίες. Στο πλαίσιο αυτό και παράλληλα με την διάχυση των νεότερων οργάνων ξεκίνησε η σταδιακή παραμέριση και εν τέλει αντικατάσταση των παλιότερων ποιμενικών. Τα “λεπτά” όργανα προλειαίναν τις αλλαγές που θα ακολουθούσαν στην πορεία στις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες. Ουσιαστικά, σηματοδότησαν θα λέγαμε μια νέα εποχή για τον μουσικό πολιτισμό της περιοχής αλλά και για την Θράκη γενικότερα. Στην πορεία των χρόνων, όπως θα δούμε και μετέπειτα, η περιοχή του Έβρου εκπροσώπησε τον μουσικοχορευτικό πολιτισμό

¹¹ Υπάρχουν αναφορές για το συγκεκριμένο όργανο σε κάποιες κοινότητες του Βορείου Έβρου, χωρίς ωστόσο να σώζονται τεκμήρια όπως φωτογραφικό υλικό αλλά και ηχογραφήσεις που να διαφωτίζουν την ύπαρξη του οργάνου καθώς και τον ρόλο του στη μουσική ζωή.

όλων όσοι κατοικούσαν και κατάγονταν από την Θράκη, σε μια υπερτοπική έκφραση χωρίς να διαχωρίζει γηγενείς και πρόσφυγες στον νέο περιβάλλον που ξεκίνησε σταδιακά να διαμορφώνεται από την δεκαετία '20 και μετά (Αγγούσης, 2010, σσ. 67-81).

Επομένως, με την υπογραφή της Συνθήκης της Λοζάνης, το 1923, και τη χάραξη των σημερινών συνόρων άλλαξε ο γεωγραφικός και συνάμα ο πολιτισμικός χάρτης της περιοχής. Ο κόμβος της Ανδριανούπολης έπαψε πλέον να υφίσταται για τους κατοίκους της επαρχίας του Βορείου Έβρου και στην περιοχή εγκαταστάθηκαν πρόσφυγες από την Βόρεια και Ανατολική Θράκη. Επακόλουθο ήταν να αλλάξουν τα εμπορικά – διοικητικά κέντρα για την περιοχή και να επαναπροσδιοριστούν τα πολιτισμικά δίκτυα μιας και συμβίωναν πλέον πληθυσμοί με διαφορετικές καταβολές (Σπανός, 2013, σσ. 21-26). Αυτές οι αλλαγές αντικατοπτρίζονται με τη δυναμική που αντιπροσώπευαν τα νεότερα όργανα που ήρθαν στο προσκήνιο ως φορείς της νεοτερικότητας και των αλλαγών που λάμβαναν χώρα στην ύπαιθρο του Έβρου.

Το πρόσωπο που υπήρξε φορέας των νέων αλλαγών και επηρέασε καταλυτικά το μουσικό γεωγραφικό χάρτη της περιοχής του Βορείου Έβρου ήταν ο Θανάσης Ματζάρης (1878-1982), ένας λαϊκός οργανοπαίκτης στο κλαρίνο (Αυδίκος, 2002, σσ. 60-66). Σύμφωνα πάντοτε με μαρτυρίες τόσο της οικογενείας του όσο και των μουσικών της περιοχής, “υπηρέτησε” στο Βουλγαρικό και Οθωμανικό στρατό¹² και

¹² Σύμφωνα με τις μελέτες των Ε. Αυδίκου (Αυδίκος, 2002, σ. 61) και Δ. Σπανού (Σπανός, 2013, σσ. 36-37) οι οποίες βασίστηκαν σε μαρτυρίες μουσικών και σε συγγενείς του Θ. Ματζάρη, γίνεται αναφορά και στην θητεία του στον Οθωμανικό και Βουλγαρικό στρατό, καθώς και στη «μαθητεία» του στη μουσική εκτός από τα στρατιωτικά εμβλήματα.

Αν το εξετάσουμε χρονολογικά, η περιοχή κατελήφθη από τους Βουλγάρους μετά το τέλος του Α΄ Βαλκανικού πολέμου και ο Θανάσης Ματζάρης ήταν στην ηλικία των 35 χρόνων, πράγμα που ήταν “απαγορευτικό” να υπηρετήσει ως στρατιώτης στον Βουλγαρικό στρατό. Μια εκδοχή είναι να υπηρέτησε ως εθελοντής στρατιώτης μιας και πολλοί χριστιανοί κατατάσσονταν στον Βουλγαρικό στρατό και ίσως να ήρθε σε επαφή με μουσικούς από την στρατιωτική μπάντα. Απ’ την άλλη στον Οθωμανικό στρατό ως το 1910 δεν υπηρετούσαν μη μουσουλμάνοι πολίτες, αλλά πλήρωναν ένα είδος φόρου που πήγαινε για τις ανάγκες του στρατού (Μπούρα, 1983, σ. 75).

ήρθε σε επαφή με τη μουσική της στρατιωτικής μπάντας και ειδικότερα με την «τέχνη» του κλαρίνου. Πέρα από τη βιωματική σχέση που είχε ως νέος στη φλογέρα και μετέπειτα στο κλαρίνο, απέκτησε στην πορεία στοιχεία μουσικής “εκπαίδευσης” που άλλαξαν όλη την μουσική του κοσμοθεωρία (Σπανός, 2013, σσ. 36-37). Με τη δυναμική του προσωπικότητα, όπως τον περιέγραφαν οι συνεργάτες του και η αντίληψη που είχε ως μουσικός, αφομοίωσε άμεσα νέα εκφραστικά και τεχνικά στοιχεία, απ’ όπου μπορούσε να αντλήσει, ώστε να τον βοηθήσουν να εξελιχθεί ερμηνευτικά στο κλαρίνο, πάντοτε με κυρίαρχο το προφορικό πρακτικό επίπεδο. Λέγεται, ότι το πρώτο όργανο το προμηθεύτηκε από το χωριό του, τον Πεντάλοφο, αποδεικνύοντας κατά κάποιο τρόπο την ύπαρξη ήδη μουσικών στα νεότερα όργανα στην περιοχή του στα τέλη του 19ου αιώνα και μαρτυρώντας ουσιαστικά τις αλλαγές που θα ακολουθούσαν στις κλειστές κοινότητες. Κατά πάσα πιθανότητα ήταν μια αιτία στην πρώιμη ενασχόληση του Ματζάρη με το κλαρίνο.

Με λίγα λόγια, η εποχή του λαϊκού εβρίτικου κλαρίνου, όπως την γνωρίζουμε στις μέρες μας, ξεκίνησε με τον Θανάση Ματζάρη, αλλάζοντας το μουσικό τοπίο της επαρχίας. Ως λαϊκός μουσικός υπήρξε από τους πρωτοπόρους που ξεπέρασε τα στενά όρια μιας κοινότητας καθώς συγκέντρωσε γνωρίσματα ενός «καλλιτέχνη» που “επέβαλε” νέους τελεστικούς και συνάμα κοινωνικοοικονομικούς όρους στα σημαντικότερα πολιτισμικά και κοινωνικά δρώμενα, με κυρίαρχο την τελετουργία του γάμου. Δεν είναι τυχαίο που η πλειοψηφία των νεών οργανοπαικτών τον θεώρησε ως τον καλλιτεχνικό του πατέρα, με αποτέλεσμα να μιμούνται σχεδόν με ευλάβεια τις μουσικές προτάσεις που “επέβαλε” με το παίξιμο του (Σπανός, 2013, σσ. 51-58). Αυτή η δυναμική παρουσία του ουσιαστικά σηματοδότησε στην άμεση

Θα πρέπει να επισημάνουμε πως υπάρχει η τάση των μουσικών να δημιουργούν θρύλους και μύθους γύρω από σημαντικά πρόσωπα που έχουν επηρεάσει με την σειρά τους καταστάσεις. Σ’ αυτό συμβάλουν και οι οικογένειες των πρωταγωνιστών τονίζοντας την σπουδαιότητα του. Επομένως, σε κάποιες περιπτώσεις για να αναδείξουν την δυναμική ενός λαϊκού μουσικού “επινοούν” ιστορίες που δεν αντικατοπτρίζουν πολλές φορές την πραγματικότητα. Ο Ματζάρης, κατά πάσα πιθανότητα, παρατήρησε τη δράση του οθωμανικού ή και του βουλγαρικού στρατιωτικού μουσικού σώματος στο τοπικό διοικητικό κέντρο της περιοχής του (Ορτάκιοϊ ή Ανδριανούπολη) με αποτέλεσμα ίσως να υιοθέτησε κάποια μουσικά και τεχνικά στοιχεία ως συνέπεια να παραφραστεί σε θητεία και «μαθητεία» στον αντίστοιχο στρατό και στη μουσική μπάντα.

αποδοχή και εν τέλει στην «εντοπιότητα» των νέων οργάνων στην επαρχία, καθώς αυτά ήρθαν να επικαλύψουν τις όλο αυξανόμενες νέες πολιτισμικές πρακτικές στην περιοχή. Άλλωστε ο Ματζάρης αποτέλεσε το συνδετικό κρίκο του παλιού κοινωνικού κόσμου με το νεότερο που αναδυόταν, καθώς ένωσε ετερογενείς πολιτισμικά κοινότητες με στοιχείο το μουσικό πολιτισμό.



Εικόνα 4. Γαμήλιο δρώμενο στη περιοχή των Μεταξάδων Διδυμοτείχου, το 1930. Μέλη της κομπανίας του Θανάση Ματζάρη. Από αριστερά Παναγιώτης Καλφόπουλος στο βιολί, Μήτσος (Δημήτρης) Τελούδης στο κλαρίνο, Θανάσης Ματζάρης στο κλαρίνο, άγνωστος στο κλαρίνο, Βαγγέλης Σαλιαρούδης στο ούτι (Αρχείο Λαογραφικού Μουσείου Ν. Ορεστιάδας).

Έτσι, οργανώνει το νέο ρεπερτόριο της «παρέας» με έμφαση στους οργανικούς σκοπούς (και φράσεις), τα οποία δανείστηκε σε πρώτη φάση από τα ποιμενικά όργανα και τα προσάρμοσε με κεντρικό οργανωτή το κλαρίνο¹³. Θα λέγαμε ότι το οργανικό ρεπερτόριο αποκτά σταδιακά σημαντικότερη θέση σε ένα γλέντι σε σχέση με το παρελθόν. Εδώ διαφαίνεται η δυναμική του κλαρίνου στο να αναπλάθει και ανανοηματοδοτεί το ήδη υπάρχον ρεπερτόριο (Λιάβας, 1999β, σ. 273). Επίσης,

¹³ Η ενσωμάτωση του ρεπερτορίου των παλαιότερων ποιμενικών οργάνων από το κλαρίνο είναι ένα γενικότερο φαινόμενο που συναντάται στην ευρύτερη βαλκανική και βέβαια στην ελληνική μουσική παράδοση, μιας και ο εκάστοτε οργανοπαίκτης στο κλαρίνο βασίστηκε στο ήδη υπάρχον οργανικό και φωνητικό ρεπερτόριο (Σαρρής, 2014β, σ. 299).

δημιουργείται από τον Ματζάρη και τους ομότεχούς του ένα Corpus τραγουδιών που ακούγονταν επί το πλείστον στις κοινότητες από γυναίκες (Σαρρή, 2014β, σ. 299). Κατά αυτό το τρόπο δημιουργήθηκε το πρώτο κοινής αποδοχής ρεπερτόριο με ό,τι αυτό συνεπάγεται ως προς την τάση ομογενοποίησης του ρεπερτορίου και ύφους και αντίστοιχα τα πρώτα «σουξέ» στην εποχή τους¹⁴.

Μην ξεχνάμε, ο αστικός πολιτισμός είχε κάνει την εμφάνιση του μέσα από τη μουσική ερμηνεία στην επαρχία από τις πρώτες κιόλας δεκαετίες του 20ου αιώνα. Από τα πιο χαρακτηριστικά μουσικά παραδείγματα αποτέλεσε η εκδοχή των οργανικού σκοπού «Χασαπιά» που αποτέλεσε την τοπική παραλλαγή του «Χασάπικου» ή «Χασαποσέρβικου» που έφτασε στην περιοχή από την Κωνσταντινούπολη αλλά και από τις παραδουνάβιες περιοχές. Εδώ διαφαίνεται και η δυναμική του γραμμοφώνου, μιας και είχε παρουσία στα αστικά κέντρα της Ανδριανούπολης και του Κάραγατς. Το νέο μέσο διασκέδασης προμηθεύτηκαν και οι εύποροι κάτοικοι των κοινοτήτων της υπαίθρου μεταξύ αυτών και οι μεγαλο-γαιοκτήμονες. Επίσης, υπήρξε και η πρώιμη εμφάνισή του σε χώρους κοινωνικής συναναστροφής κυρίως στα καφεενεία, κατ' εξοχήν ανδροκρατούμενος χώρους κοινωνικοποίησης και διασκέδασης (Σαρρή, 2014α, σ. 282).

Η οργάνωση του «νέου» ρεπερτορίου που δημιουργήθηκε και αποτελούνταν κατά βάση από οργανικές μελωδίες-πάρτες, επικεντρώθηκε κυρίως πάνω στις ανάγκες του γαμήλιου γλεντικού επεισοδίου, καθώς αποτελούσε ένα από τα σημαντικότερα κοινωνικά γεγονότα μιας κοινότητας. Με τη διάχυση των νέων οργάνων άλλαξε και ο τρόπος τέλεσης του γλεντιού, όπου η «παρέα» σταθεροποιήθηκε σταδιακά στο κέντρο του κύκλιου χορού, εν αντιθέσει με τους γκαϊντατζήδες, οι οποίοι ήταν μετακινούμενοι μέσα στο χορό με σημείο αναφοράς τους πρωτο-χορευτές.

¹⁴ Το τραγούδι «Στο Χωρίον (τουκμάκι) Μεταξάδες» αποτέλεσε ένα από τα βασικά «σουξέ» κομμάτια της εποχής για τις ορχήστρες, το οποίο σε σχετικά μικρό χρονικό διάστημα απέκτησε μια υπερτοπική διάσταση (Διονυσόπουλος, 1994, σσ. 65-68). Είναι ίσως η πρώτη φορά που γίνεται αναφορά από τους μουσικούς και από την τοπική κοινότητα των Μεταξάδων για τους δημιουργούς του τραγουδιού, κάτι που μαρτυρά την αλλαγή ως προς την οπτική της συν-δημιουργίας. Το συγκεκριμένο στοιχείο προϊδεάζει τις αλλαγές που θα ακολουθούσαν στην κοινωνικοπολιτισμική εικόνα για την περιοχή, με την δημιουργία και διάδοση του «πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου».

Παράλληλα, στα ανδροκρατούμενα γλέντια των καφενείων ιδιαίτερη θέση κατείχε το «τραπέζι των μουσικών», το οποίο ήταν το σημείο αναφοράς του νεότερου τρόπου διασκέδασης. Αυτό ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με τους κλειστούς χώρους και σηματοδότησε τη εγχρήματη σχέση με τους θαμώνες του καφενείου. Ουσιαστικά, αρκετοί τοπικοί μουσικοί μετεξελίσσονται σε ημι-επαγγελματίες με ό,τι αυτό συνεπάγεται στην προσέγγιση της μουσικής δεξιοτεχνίας, ενώ οι μουσικοί των ποιμενικών οργάνων εξυπηρετούσαν ως επί το πλείστον τις ανάγκες της κοινότητας τους (Σαρρής, 2014α, σσ. 279-280). Πλέον, δίδεται βάση στην ερμηνεία του κάθε οργανοπαίκτη καθώς εμφανίζεται εκτός από το «χορευτικό» μέρος και το «ακουστικό». Παράλληλα, οι μουσικές συναθροίσεις στο χώρο του καφενείου δημιουργούν νέες χορευτικές πρακτικές μιας και ο χορός ήταν σε κλειστό και «περιορισμένο» χώρο, αλλά κυρίως γιατί αναπτύσσεται ένας νέος τρόπος διασκέδασης που δεν σχετίζεται άμεσα με τις πολιτισμικές ανάγκες μιας κοινότητας. Έτσι, η παραπάνω διαδικασία μεταφέρθηκε στη συνέχεια και στους εξωτερικούς χώρους, ανάγοντας τις «παρέες» και ειδικά τους οργανοπαίκτες στο κλαρίνο ως τους πρώτους τοπικούς καλλιτέχνες, παραμερίζοντας τους ερμηνευτές των ποιμενικών οργάνων, καθώς αυτοί αντιπροσώπευαν τον παλιό τρόπο διασκέδασης. Πρέπει να επισημάνουμε ότι ο πρωτοστάτης και συνάμα οργανωτής της κομπανίας ήταν ο εκάστοτε «κλαριντζής», καθώς έφερε και το όνομα του η «παρέα» στην οποία μετείχε (π.χ. η παρέα του Ματζάρη, του Πάουτζη κ.λπ.).

Επομένως, από τα μέσα της δεκαετίας του '30 και μετά η «παρέα» επιβλήθηκε έναντι των ποιμενικών οργάνων στα σημαντικότερα κοινωνικά δρώμενα όπως γάμος και πανηγύρι, καθώς όλο και περισσότεροι προτιμούσαν στα γλέντια ή στο γάμο τους τα νέα όργανα που έφεραν μια νέα πνοή στις κοινότητες. Οι «μαθητές» λοιπόν του Ματζάρη έγιναν οι πρωταγωνιστές στα γεγονότα που θα ακολουθούσαν.

2.2. Οι πρώτες γενιές κλαριντζήδων

Η εμφάνιση της κομπανίας στο μουσικό προσκήνιο στην περιοχή, αρχικά μέσα από τον αστικό ιστό της περιοχής και κυρίως με την συμβολή των κοινωνικοπολιτισμικών αλλαγών που έλαβαν χώρα, σηματοδότησαν στην ουσία τις αλλαγές που θα ακολουθούσαν στο μουσικό τοπίο της επαρχίας. Όπως προαναφερθήκαμε, από τα τέλη του 19ου αιώνα έχουμε την πρώιμη εμφάνιση των νέων οργάνων στην περιοχή κυρίως των αστικών κέντρων, χωρίς υπάρχει η ανάλογη επίδραση στα τοπικά δίκτυα των αγροκτηνοτροφικών κοινοτήτων του Βορείου Έβρου. Χρονικά βρισκόμαστε σε μια περίοδο με πολλές εναλλαγές της περιοχής σε διαφορετικά έθνη-κράτη. Ως αποτέλεσμα της ρευστής κοινωνικής κατάστασης υπήρξε μια αβεβαιότητα ως προς την πολιτική και κοινωνική ταυτότητα του τόπου. Η περιοχή σταθεροποιείται με την οριστική χάραξη των συνόρων το 1923, όπου το ελληνικό κράτος ακολούθησε μια κοινωνικοοικονομική ανάπτυξη σύμφωνα πάντοτε με την κεντρική πολιτική του κατεύθυνση.

Όπως αναλύσαμε στη προηγούμενη ενότητα, η εποχή του λαϊκού κλαρίνου, όπως διαμορφώθηκε στην πορεία, ξεκίνησε από την περίοδο δράσης του Ματζάρη και επισφραγίστηκε κατά μια έννοια από την πρώτη και δεύτερη γενιά κλαριντζήδων, οι οποίοι ακολούθησαν την νέα επιτελεστική πρακτική του πρωτεργάτη. Αυτοί εντάσσονται χρονικά μαζί με τον Ματζάρη, καθώς η «παρέα» ξεκίνησε να ενσωματώνεται σταδιακά στην περιοχή (από την δεκαετία του '20 και μετά) εξαιτίας του γόνιμου εδάφους που προέκυψε.

Σύμφωνα με το όλο αυξανόμενο σωζόμενο υλικό τεκμηρίωσης τα τελευταία χρόνια, οδηγούμαστε σε συμπεράσματα που μαρτυρούν την παρουσία του κλαρίνου στην περιοχή από την δεκαετία του '20, διεκδικώντας χώρο από τα ποιμενικά όργανα (γενικά) και από την κυριαρχία της γκάιντας (ειδικά) στις επιτελέσεις της εκάστοτε micro-κοινότητας. Η διαδικασία αυτή ενισχύθηκε και με την έλευση των προσφύγων και ειδικά των μουσικών με καταγωγή από την Ανατολική Θράκη. Κάποιοι από αυτούς δραστηριοποιούνταν ήδη επαγγελματικά πριν από την ανταλλαγή των πληθυσμών στους τόπους διαμονής τους, όμως σε τελείως διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα. Επομένως, με τον ερχομό τους στον καινούριο γεωγραφικό χώρο

αποτελέσαν αρχικά οι ίδιοι τους φορείς της δικής τους κουλτούρας και πολιτισμικής ταυτότητας (ως προς ύφος, το ρεπερτόριο κ.λπ.) και στην πορεία ενσωματώθηκαν στα νέα κοινωνικοοικονομικά και πολιτισμικά δίκτυα που διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν για την περιοχή. Απότοκο όλων των παραπάνω ήταν η διάχυση και διάδοση των νέων οργάνων σε μια πιο σταθερή περίοδο που αποτέλεσε αυτή του μεσοπολέμου.

Η πρώτη γενιά οργανοπαικτών αποκτά σταδιακά μια δυναμική παρουσία στα τοπικά δίκτυα. Οι πιο ξακουστοί μουσικοί στην συγκεκριμένη χρονική περίοδο του '20 και του '30 που έδρασαν με τις παρέες τους στο Βόρειο Έβρο ήταν ο Παναγιώτης Τσακάλης από την Λεπτή Ορεστιάδας, ο Θανάσης Μινούδης από το Ελληνοχώρι Διδυμοτείχου και ο Δημήτρης Αζάς από Χανδρά κ.α.. Από αυτούς που ξεχώρισαν ιδιαίτερα ήταν ο Μήτσος (Δημήτρης) Τελούδης γνωστός και ως «Κασάπης», ο οποίος καταγόταν από το χωριό Θεραπειό. Απ' όσα γνωρίζουμε στις μέρες μας ο «Κασάπης» ήταν στενός συνεργάτης του Θανάση Ματζάρη, καθώς πολλές παρουσίες του πρώτου εγγράφονταν στη «παρέα» του δεύτερου. Ο ίδιος έφυγε σχετικά νωρίς από την ζωή χωρίς να σωθούν ερμηνευτικά στοιχεία ως προς την δεξιοτεχνία του, αφήνοντας όμως πίσω του μια φήμη που τον έκανε ξακουστό και στις επόμενες γενιές κλαριντζήδων (Αυδίκος, 2002, σ. 63).

Η περίοδος αυτή ήταν σχετικά ρευστή ως προς την συνήθη σύνθεση της παρέας, καθώς απαιτούνταν θα λέγαμε μια δυναμική παρουσία των οργάνων ως προς το ηχητικό αποτέλεσμα (ως προς το άκουσμα και την ένταση). Πρέπει να σημειωθεί, ότι δεν υπήρχε ηλεκτρική μικροφωνική υποστήριξη των οργάνων, οι οποία πρωτοεμφανίστηκε στην περιοχή κυρίως από τα μέσα του '60 και μετά¹⁵. Επομένως, σε αρκετές περιπτώσεις συνυπήρχαν στη σύνθεση δυο κλαρίνα, άλλοτε δυο βιολιά ή

¹⁵ Από την δεκαετία του '60 που ξεκίνησε η ηλεκτροδότηση της επαρχίας έκαναν την εμφάνιση τους οι πρώτες μικροφωνικές εγκαταστάσεις καθώς και αντίστοιχα ηλεκτρικά όργανα της εποχής, όπως ηλεκτρική κιθάρα και πληκτροφόρα/συνθεσάιζερ (φαρφίσια). Τα ηλεκτρικά αυτά όργανα είχαν ενσωματωθεί τη δεκαετία του '70 στις νέο-διαμορφωμένες λαϊκοδημοτικές ορχήστρες, οι οποίες προσέγγιζαν διαφορετικά το ρεπερτόριο και την ερμηνεία του παραδοσιακού, παράλληλα με την δημιουργία του νέο-δημοτικού με την αστική πολιτισμική κουλτούρα που το περιλάμβανε (Κοκκώνης Γ. , 2008α, σ. 102).

ούτια σ' ένα αρκετά απαιτητικό μουσικό περιβάλλον για διάρκεια και ηχητική ένταση, εξαρτώμενο βέβαια από τις απαιτήσεις του γλεντιού ή του γάμου, το οποίο πολλές φορές ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο και με τη δυνατότητα πληρωμής των μουσικών¹⁶ (Σπανός, 2013, σσ. 42-46).

Σ' αυτό το νέο μουσικό περιβάλλον που διαμορφωνόταν μύηθηκαν πολλοί νεότεροι στην εκμάθηση των νέων οργάνων και ειδικά του κλαρίνου, καθώς αυτά λειτούργησαν ως σύμβολα του νέου κοινωνικού κόσμου που θα αναδυόταν. Κατ' αυτόν τον τρόπο εδραιώνεται η επόμενη γενιά κλαριντζήδων, που κάνει την εμφάνισή της την περίοδο του '30 και έως της αρχής τη δεκαετία του '40 σε μια τεταμένη περίοδο πολεμικών συγκρούσεων, αυτού του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και μετέπειτα του εμφυλίου. Επομένως, η μουσική δράση περιορίστηκε σε σημαντικό βαθμό την δεκαετία του '40 εξαιτίας των δυσκολιών που προέκυψαν, αρχικά με την κατοχή και διαχωρισμό της Ελλάδας σε ζώνες κατοχής και στην συνέχεια με την εμφύλια σύγκρουση¹⁷. Ειδικότερα, η περιοχή του Έβρου διαχωρίστηκε σε δυο ζώνες μεταξύ Βουλγαρίας και Γερμανίας με αποτελέσματα να αντιμετωπίζουν δυσκολίες στη μεταξύ τους επικοινωνία οι κάτοικοι της περιοχής (Close, 1998, σσ. 267-282). Ως επακόλουθο ήταν να «ανθίσει» μουσικά η συγκεκριμένη γενιά κλαριντζήδων από την περίοδο του '50 και μετά, καθώς σταθεροποιήθηκε η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και παράλληλα ενισχύθηκε οικονομικά με το σχέδιο Μάρσαλ. Σ' αυτό το μεταβατικό κοινωνικοπολιτικό πεδίο εμφανίστηκε ένα νέο παιδί με το παρατσούκλι «Ζαχαρδέλας», που έμελλε να αφήσει το στίγμα του στη σχολή του εβρίτικου λαϊκού κλαρίνου.

¹⁶ Σε κάποιες περιπτώσεις η μεγάλη σύνθεση μουσικών σε μια ορχήστρα εξαρτιόταν και από τον πελάτη, καθώς αποτελούσε μια ένδειξη πλουτισμού του, στοιχείο άλλοτε που υποδήλωνε και την κοινωνική του θέση.

¹⁷ Αρκετοί μουσικοί καταγόμενοι από τον Έβρο βρέθηκαν σε νεαροί ηλικία στα αντάρτικα σώματα με πολλούς από αυτούς να σκοτωθούν. Με την λήξη του εμφυλίου αρκετοί αδυνατούσαν επιστρέψουν πίσω μέχρι τα τέλη του '70, όπου ξεκίνησε η περίοδο επαναπατριsmού για τους πολιτικούς πρόσφυγες. Από τα πιο γνωστά παραδείγματα μουσικών αποτέλεσε ο Γιώργος Μπουρμάς, ο οποίος επέστρεψε στα τέλη του '70 από την Βουλγαρία (Σπανός, 2013, σσ. 131-142).

Κεφάλαιο 3

Η περίπτωση του Χρήστου Κανακίδη «Ζαχαρδέλα» (1920-2014)

3.1. Τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα και η επαφή με το κλαρίνο

Ο Χρήστος Κανακίδης¹⁸ γεννήθηκε το 1920 στο χωριό Χανδρά σε μια αγροτική οικογένεια, η οποία αποτελούνταν από τέσσερα παιδιά. Ο Δημήτρης (γεν. το 1918) ήταν ο μεγαλύτερος από τα αδέρφια και έπαιζε βιολί, ο Χρήστος ήταν ο δεύτερος στη σειρά και μετά ακολούθησε ο Γιώργος (γεν. το 1922) που έπαιζε ούτι. Ο Θοδωρής (γεν. 1929) ως ο μικρότερος της οικογενείας δεν ασχολήθηκε με την μουσική αλλά με τη γεωργία και στην πορεία εργάστηκε ως μηχανικός αυτοκινήτων.



Εικόνα 5. Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) ως στρατιώτης τη δεκαετία του '40. (Αρχείο Οικογένεια Κανακίδη).

Ο πατέρας της οικογενείας Σταύρος Κανακίδης (γεν. 1893) ώθησε τα παιδιά του να ασχοληθούν με την μουσική μιας και ο ίδιος αγαπούσε ιδιαίτερα το τραγούδι. Σε κάποιες περιπτώσεις μετείχε ως τραγουδιστής σε αυτοσχέδια γλέντια που στήνονταν στο καφενείο ή στην πλατεία του χωριού (ακόμη και σε γειτονικά χωριά) με την συνοδεία «παρέας»¹⁹. Στην προσπάθειά του να μυήσει τα παιδιά του κατασκεύασε ένα αυτοσχέδιο όργανο τύπου λύρα.

¹⁸ Βιογραφικά στοιχεία του Χρήστου Κανακίδη αντλούνται κυρίως από το συλλογικό τόμο *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης* στο «Μουσική και τραγουδιστές της Θράκης» (Αυδίκος, 2002, σσ. 63-64) και από το βιβλίο *Μουσικά δίκτυα στον Βόρειο Έβρο* (Σπανός, 2013). Στοιχεία της βιογραφίας του αντλήσαμε και από τον ίδιο το Χρήστο Κανακίδη (26/7/2005) και συμπληρώσαμε με την τηλεφωνική συνέντευξη στο γιό του, Τριαντάφυλλο Κανακίδη (13/1/2021), καθώς και από την προσωπική μας συνέντευξη στον Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα (20/7/2005).

¹⁹ Στο Σταύρο Κανακίδη δε δόθηκαν πολλά περιθώρια ώστε να ασχοληθεί σε μια πιο μόνιμη “επαγγελματική” βάση με το τραγούδι, καθώς οι γεωργικές εργασίες απαιτούσαν εντατική ενασχόληση και αποτελούσαν την κύρια πηγή εσόδων για την οικογένεια. Όλες αυτές οι δυσκολίες παράλληλα με τις ρευστές κοινωνικοοικονομικές καταστάσεις αποτέλεσαν εμπόδιο για να ασχοληθεί σε μια πιο ημι-επαγγελματική προσέγγιση με την μουσική.

[...]Ο μπαμπάς μου ήταν τραγουδιστής, πως να σι πω, αγαπούσι πολύ το τραγούδι. Μας έφτιαξι ένα όργανο, μια λύρα ας πούμε, από καβάκ(ι) αλλά ήταν, κάπως χοντροκουμένη [...] (Κανακίδης Χ. , 2005)

Η «πειραματική» επαφή των παιδιών με την μουσική δε σταμάτησε στην αυτοσχέδια λύρα. Ο πατέρας τους ακολουθώντας τη νέα μουσική τάση, αγόρασε στα παιδιά του όργανα της «παρέας» που θα τα βοηθούσε να εξελιχθούν σε ημι-επαγγελματίες μουσικούς και ταυτόχρονα να ενσωματωθούν στα νέα πολιτισμικά δεδομένα που διαμορφώνονταν την συγκεκριμένη εποχή.

[...]Ο αδερφός μ' (Δημήτρης) ήταν πιο αδύνατος και μι λέει ο μπαμπάς μου: συ θα παίξεις κι θα σι πάρου κλαρίνο, είσι πιο ζαΐβκος (γεροδεμένος) και τουν άλλου (Δημήτρη) θα τουν πάρου βιολί. Ο μικρός (Γιώργος), πιο ύστερα τουν πήραμι ούτι [...] (Κανακίδης Χ. , 2005)

[...]Ο παππούς μου είχε αδυναμία στα όργανα και στο τραγούδι. Μερακλής άνθρωπος. Ήθελε τα παιδιά του να γίνουν μουσικοί, γι' αυτό τους πήρε όργανα. Τραγουδούσε στα παιδιά τραγούδια και μελωδίες, και τους έλεγε να τον ακολουθούν, δηλαδή αυτό που άκουγαν. Έτσι κάπως ξεκίνησαν τα παιδιά πρακτικά. Ο παππούς μου ήταν μέσα σε «παρέες» και τραγουδούσε [...] (Κανακίδης Τ. , 2021)

Αρχικά, η οικογένεια προμηθεύτηκε για το Δημήτρη το 1932-33 ένα βιολί από το Διδυμότειχο με τα πρώτα του μουσικά βήματα να εγγράφονται μέσα από την «παρέα» του συγχωριανού του Δημήτρη Αζά. Απ' την άλλη, ο Χρήστος εκτός από μια πρώτη επαφή με την αυτοσχέδια λύρα, ασχολήθηκε ταυτόχρονα με τη φλογέρα (από καλάμι) που είχε κατασκευάσει ίδιος με τη βοήθεια του Σταύρου Μπόζα, από τον οποίο αγόρασε και στη συνέχεια σε ηλικία 14 χρονών (το 1934) το πρώτο του κλαρίνο έναντι μιας ολόκληρης άμαξας καλαμποκιού, μια αρκετά μεγάλη ποσότητα που στερούσε ένα ευκαταφρόνητο ποσό από τον οικογενειακό προϋπολογισμό²⁰.

²⁰ Την παρούσα εποχή συντελούνταν οι συναλλαγές και αγοροπωλησία των προϊόντων αλλά και των υπηρεσιών κυρίως μέσω της ανταλλακτικής οικονομίας και δευτερευόντως με χρηματικές συναλλαγές μέχρι και τα μέσα του '60. Η καθολική επικράτηση των χρηματικών συναλλαγών ξεκίνησε από τα τέλη

[...] Που λες πήγαμι και πήραμι ένα βιολί απ' του Δημότ'κου (Διδυμότειχο) για τον αδερφό μ'. Είχαμι ένα καλό ζευγάρ' όργανα 'δω στου χωριού, κλαρίνο-βιολί, Δημήτρης Αζάς (κλαρίνο) και Γκόλιας (Κώστας) Καμικίδης (βιολί). Πήγαιναν στους γάμους κι τουν έπαιρναν πολλές φορές μαζ' τς, αλλά δεν του 'διναν τίποτα, λίγες παράδες. [...] Καμία ν' αλλά του λέμε 'μεις (τον Σ. Μπόζα): δεν το πουλάς το κλαρίνο σ'; Αυτό ξερ'ς ήταν όργανο του ξαδερφό τ', του Αζά, αλλά έσπασι και του το πήρε ο Σταύρος (Μπόζας) [...] (Κανακίδης Χ. , 2005)

Στην ουσία με την αγορά των οργάνων δημιουργήθηκε άμεσα η οικογενειακή «παρέα» του «Ζαχαρδέλα»²¹. Έτσι, τα πρώτα τους κοινά καλλιτεχνικά βήματα πραγματοποιήθηκαν την ίδια χρονιά (τα Χριστούγεννα του '34) στην πλατεία του χωριού τους παίρνοντας με αυτόν τον τρόπο το βάπτισμα του πυρός. Με την επίμονή τους και ειδικά με το ταλέντο του Χρήστου μπόρεσαν σε σύντομο χρονικά διάστημα να εξελιχθούν μουσικά στα όργανά τους και να αποκτήσουν γρήγορα μια τοπική αναγνωσιμότητα (Παπαθανασίου, 1953, σ. 284).

[...] Αρχίναμι να πηγαίνουμι στους γάμους, στις αρραβώνες, στα γλέντια. Στη Ζώνη (το χωριό) πηγαίναμι, ήμαν μικρός, δεν φαινόμευνα. Ένας μ' είχι στουν ώμου και οι άλλοι χόρευαν τριγύρω [...] (Κανακίδης Χ. , 2005)

Εκτός των άλλων ο πατέρας της οικογένειας αποδέσμευσε τα παιδιά του, όσο ήταν αυτό εφικτό, από τις αγροτικές δουλειές με αποτέλεσμα να διαθέτουν κάποιο χρόνο της ημέρας για μελέτη. Η συγκεκριμένη στάση του Σταύρου δεν ήταν πολύ συνηθισμένη για εκείνες τις εποχές, καθώς το επάγγελμα του μουσικού είχε μια ιδιαίτερη αντιμετώπιση από τον κόσμο και σε πολλές περιπτώσεις υποτιμητική. Πολλοί το θεωρούσαν ως μια ενασχόληση μη οικονομικά αποδοτική σε σύγκριση με τα δεδομένα των γεωργοκτηνοτροφικών ασχολιών.

του '60 στην οποία συνέβαλαν τα οικονομικά εμβάσματα των μεταναστών από την Γερμανία και το Βέλγιο, αλλά και το μαζικό φαινόμενο της αστυφιλίας.

²¹ Το παρατσούκλι «Ζαχαρδέλας» προέρχεται από τον παππού της οικογένειας που ήταν ως φυσιογνωμία λευκός σαν ζάχαρη. Ο Χρήστος θα κάνει καριέρα κυρίως με το παρατσούκλι του παρά με το πραγματικό του επίθετο. Ακόμη και στις μέρες μας είναι γνωστός ως Ζαχαρδέλας.

[...] που λες, τότες πηγαίναμι σε χαρές, γλέντια και μας έδουναν πράματα (αγροτικά προϊόντα). Μας φίλευαν κιάλας. Καμιά ν' άλλα μας έδουναν κι λεφτά. Ας πούμι ότι μπορούσαν έδουναν. Ε, φτώχεια ήταν τότες [...] (Κανακίδης Χ. , 2005).

Οι απολαβές που λάμβαναν από τους γάμους και τα πανηγύρια ήταν κυρίως σε γεωργικά προϊόντα και δευτερευόντως σε χρηματικά ποσά που ενίσχυαν επιπλέον το οικονομικό εισόδημα της οικογένειας. Με την σειρά του αυτό αποτέλεσε κίνητρο για την οικογενειακή «παρέα» ώστε να εξελίξει όσο το δυνατόν τα μέσα που διέθετε, κυρίως με την αγορά νέων οργάνων. Έτσι, προμηθεύτηκαν για τον Χρήστο ένα μεταχειρισμένο κλαρίνο το οποίο ήταν σε καλύτερη κατασκευαστική κατάσταση από το προηγούμενο. Μη ξεχνάμε ότι η ερμηνευτική δυναμική του εκάστοτε κλαριντζή ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη επιτυχία της παρέας της οποίας ηγούνταν. Αυτή λοιπόν η αλλαγή του οργάνου διευκόλυne τον Ζαχαρδέλα να εξελιχθεί τεχνικά και εν τέλει μουσικά. Βέβαια, η επαφή της οικογένειας με την μουσική είχε ως κύριο χαρακτηριστικό όπως και των περισσότερων λαϊκών μουσικών της περιοχής την εμπειρική σχέση με το όργανο.

Όσον αφορά τα μουσικά ερεθίσματα του Χρήστου αυτά βασίστηκαν την εποχή εκείνη στους ήδη αναγνωρίσιμους κλαριντζήδες της περιοχής, με ιδιαίτερη έμφαση στον «πατριάρχη» Θανάση Ματζάρη. Ουσιαστικά ο Ζαχαρδέλας αποκτά πάντοτε με πρακτικό τρόπο τεχνικά και ερμηνευτικά στοιχεία κυρίως από τον Ματζάρη μιας και συμμετείχε κάποιες φορές στην παρέα του δεύτερου. Η μαθητεία του θα λέγαμε βασίστηκε στη μίμηση, παίζοντας τη μουσική φρασεολογία του δασκάλου του κατά την διάρκεια μερικών γλεντικών επεισοδίων. Συνεπώς θεωρήθηκε ως ένα από τα «τσιράκια» (μαθητής) του Ματζάρη διαδίδοντας έτσι την τέχνη του κλαρίνου στην περιοχή του.

Αυτός καμιά ν' άλλα ήρθι (Ματζάρης) στους ξάδερφο μ' να παίξι (στον γάμο). 'γώ ακόμη δεν είχα πάρει όργανο. Είπα στους πάππου Θανάσ' ότι θα πάρω κλαρίνο κι να μι μάθει και πόσα θα μου ζητήξει. Με είπε πάρα πολλά λεφτά, 500 δρχ τουν μήνα, και ήθελε όλοι μέρα να βοσκάω τα κατσίκια και του βραδ' να μη δείχνει. Ε, δεν γινόταν, είχαμι και 'μεις δουλειές στα χωράφια.[...] Πολλές φορές πήγαινα κι τουν άκουγα τι έπαιζι. Όχι μόνο αυτόν και τους

άλλους (κλαριντζήδες). Κάποια φορά τελικά μι πήρε σε γάμους κι μι άφηνε να παίζω και μόνο μου. 'γώ όμως έπαιζα μαζί τ', πως να σι πω, για να κλέψου πατήματα.

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε ότι η πλειοψηφία των μαθητών του Ματζάρη βασίστηκε στην προφορική πρακτική μετάδοση της τέχνης. Είναι ένα γενικότερο φαινόμενο τύπου διδασκαλίας που συναντάται ευρύτερα στον ελλαδικό χώρο και βασίζεται στην καθαυτού μίμηση του δασκάλου από το μαθητή. Κατ' αυτόν τον τρόπο προσπαθεί ο μαθητής να αφομοιώσει άμεσα τα ερμηνευτικά και τεχνικά στοιχεία του παιχνιδιού του δασκάλου. Με παρόμοια λογική αντέγραψε και ο Κανακίδης το παίξιμο του Ματζάρη και άλλων ομότεχμών του, παρατηρώντας παράλληλα τον ερμηνευτικό τρόπο του κάθε σολίστα ξεχωριστά. Στα μουσικά του ερεθίσματα συμπεριλαμβάνονται οι οργανοπαίκτες των παλιών ποιμενικών οργάνων αλλά και το αντιφωνικό τραγούδι των γυναικών. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ίδιος έπαιξε φλογέρα από νεαρό παιδί και τα πρώτα του βιώματα τα απέκτησε μέσα στην κοινότητα του Χανδρά.

Η δεξιοτεχνία αποκτά την παρούσα περίοδο για τον εκάστοτε οργανοπαίκτη στο κλαρίνο σημαντική θέση, καθώς δίδεται έμφαση από τον κάθε σολίστα στη μουσική ερμηνεία. Έτσι, επαναπροσδιορίζεται κατά κάποιο τρόπο η έννοια της δεξιοτεχνίας και παράλληλα αναπτύσσονται και κώδικες επικοινωνίας εντός της «παρέας».

Με λίγα λόγια, με βασικό οργανωτή τον εκάστοτε κλαριντζή δημιουργούνται τα λεγόμενα «τονικά κέντρα» απ' όπου ερμήνευαν τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς²² (Αγγούσης, 2010, σσ. 15-16).

²² Η συνήθης τονικότητα του κλαρίνου ήταν από Σιb, σε κάποιες περιπτώσεις από Ντο και σε ελάχιστες έως σπάνιες περιπτώσεις από τονικότητα Λα. Στην πλειονότητά τους οι οργανικές μελωδίες εκτελούνταν μουσικά από το λεγόμενο τονικό κέντρο «στα Πρώτα» ή «στα Ίσια» που ήταν συνήθως από την θέση Ρε στο κλαρίνο (ανάλογα με το όργανο Ντο ή Ρε διαπασών) και αποτέλεσε στην ουσία τον λεγόμενο «φλογερίσιο» χειρισμό, καθώς γινόταν ιδιαίτερα η χρήση της λεγόμενης «καμάρας» μια φυσική θέση των δακτύλων για να παιχτεί το ημιτόνιο αντί της χρήσης των κλειδιών. Στην ουσία είναι μια σχεδόν αυτούσια μεταφορά ερμηνευτικών και τεχνικών στοιχείων από φλογέρες/σουραύλια. Τα «Δεύτερα» ήταν τονικά μια 4^η καθαρή κάτω από τα «Πρώτα» και αποτελούσε τη θέση Λα στο κλαρίνο (Σολ ή Λα διαπασών), απ' όπου ερμηνεύονταν και τραγούδια ως «φυσικό» κούρδισμα της αντρικής

[...]‘μεις παίζαμι πρακτικά, δεν ξέραμε όλες τις στράτες και φωνές. Άμα δεν τα ξέρ’σ είναι λίγο δύσκολα. Έγω παίζου στα πρώτα, στα δεύτερα, στα τρίτα (Κανακίδης Χ. , 2005).

Με την όλο αυξανόμενη αναγνωρισιμότητα που απέκτησε η παρέα «Ζαχαρδέλα» επέκτεινε το χώρο δράσης της με αποτελέσματα να κινείται σε ένα σχετικά ευρύ γεωγραφικό και συνάμα πλουραλιστικό πολιτισμικά δίκτυο με έμφαση την περιοχή του Τριγώνου Έβρου. Αυτή η δυναμική ανοδική πορεία ανακόπηκε από τα γεγονότα που έλαβαν χώρα αρχικά το 1940 με την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και επιστράτευση των τριών μεγαλύτερων αγοριών και την ακολούθησε η εμφύλια σύγκρουση.

Σε πρώτη φάση τα τρία μεγαλύτερα αδέρφια βρέθηκαν να πολεμούν στο Αλβανικό μέτωπο με αποτέλεσμα την τραγική απώλεια του Γιώργου. Στην ουσία με το θάνατο του μικρότερου αδελφού τους επήλθε το πρώτο “ρήγμα” στην οικογενειακή παρέα Ζαχαρδέλα. Στη συνέχεια με την κατάκτηση της Ελλάδας από τις «Δυνάμεις του Άξονα» ο Χρήστος συνέχισε τον αγώνα του εναντίων των κατακτητών με το σώμα του ελληνικού στρατού από τα εδάφη της Τουρκικής δημοκρατίας. Έτσι, από το 1941 και για τρία χρόνια έδρασε στρατιωτικά εναντίων του Άξονα και ταυτόχρονα διέμενε σε διάφορα σημεία στην τουρκική επικράτεια. Παρόλες τις προσωπικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε, καθώς είχε αφήσει πίσω του στον Χανδρά την σύζυγο του Ζησιά Σαρμαγκά²³, το πρώτο τους παιδί και η θλίψη για την απώλεια του αδελφού του, βρήκε κατά κάποιο τρόπο διέξοδο στην μουσική. Όλο αυτό το διάστημα είχε μαζί του το κλαρίνο και διασκέδαζε τους Έλληνες στρατιώτες καθώς και αντίστοιχους Τούρκους.

φωνής και τέλος στα «Τρίτα» ή «Τρεις μοι» αφορά την θέση Ντο (Σιb ή Ντο διαπασών) και προκύπτει από την διαστημική σχέση μεταξύ «Δεύτερα και Τρίτα» δηλαδή Λα-Ντο (διάστημα 3^η μικρή). Σ αυτή τη θέση εκτελούνταν κάποιες οργανικές μελωδίες ή φράσεις, αλλά και κάποια τραγούδια ώστε να αποδίδουν μουσικά ως προς το άκουσμα, μιας και είχαν μια σχετικά μικρή μελωδική έκταση (Αγγούσης, 2010, σ. 16).

²³ Ο Χρήστος παντρεύτηκε την συγχωριανή του τη Ζησιά Σαρμαγκά (γεν. 1923) το 1937 και απέκτησαν τρία παιδιά τον Σταύρο (γεν. 1941), τη Θωμαή (γεν. 1945) και τον Τριαντάφυλλο (1949).

[...]Το '41 πήγα στην Τουρκία. Να σου πω, καλά που 'χα το κλαρίνο μαζί. Στο στρατώνα που ήμασταν μι φώναζαν εκεί διάφοροι για τους παίζου μόνο με το κλαρίνου. Κι Τούρκοι μ' έδουναν παράδες (χρήματα), μικρά δωράκια να τους παίζου καρσιλαμάδες, τσιφτετέλια τέτοια. Ξερ'ς από δω 'γω πήγα μι 100 δραχμές. [...] (Κανακίδης Χ. , 2005).

Επομένως, η μουσική του δράση την περίοδο αυτή περιορίστηκε αποκλειστικά στα λίγα αυτοσχέδια γλέντια χωρίς να μετέχουν άλλοι μουσικοί σ' αυτά και με όσο το επέτρεπαν οι πολεμικές συνθήκες για διασκέδαση.

Με τον επαναπατρισμό του το 1944-45 επιστρέφει αρχικά στο χωριό του για ένα μικρό χρονικό διάστημα για να ξεκουραστεί και στη συνέχεια επανέρχεται στην υπηρεσία του ελληνικού στρατού. Αρχικά, μεταφέρεται στη Θεσσαλονίκη όπου εν τέλει μετατίθεται στο μουσικό σώμα. Εκεί έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με μουσικούς από άλλους γεωγραφικούς τόπους και με διαφορετικές πολιτισμικές καταβολές. Επίσης, για πρώτη φορά διδάσκεται κάποια στοιχειώδη μουσική θεωρία καθαρά σε πρακτικό επίπεδο που ήταν απαραίτητα για την απόδοση στρατιωτικών εμβατηρίων, χωρίς ωστόσο να αποκομίσει γνώσεις σε θεωρητικά και ερμηνευτικά στοιχεία της ευρωπαϊκής μουσικής. Η παραπάνω επαφή με μουσικούς τον βοήθησε να εμπλουτίσει το γνωστικό του αντικείμενο με κάποια ακούσματα άλλων περιοχών από αυτά της καταγωγής του συνάμα με τα στρατιωτικού τύπου εμβατήρια. Κυρίως όμως έδωσε βάση στο «πανελλήνιο» ρεπερτόριο όπως «τσάμικα» και «καλαματιανά» καθώς και στα τραγούδια του λεγόμενου «Καφέ Αμάν» που έγιναν γνωστά μέσα από το γραμμόφωνο. Τα τελευταία αποτελούσαν για τον ίδιο κατά μια έννοια πιο “συγγενικά” μουσικά στα ακούσματα της περιοχής του.

Στην πορεία της θητείας του βρέθηκε για ένα μικρό χρονικό διάστημα στην περιοχή της Κορίνθου όπου πληροφορήθηκε για το σπουδαίο ερμηνευτή στο κλαρίνο το Νίκο Ρέλλια, ο οποίος ήταν την εποχή αυτή ένας από τους πιο αναγνωρίσιμους ερμηνευτές του κλαρίνου με σπουδαία καριέρα και σημαντικές συνθέσεις/δημιουργίες στο «δημοτικό» τραγούδι (Καπέλος, 2008, σσ. 3-5). Κατά τη διάρκεια κάποιων εξόδων του ο Κανακίδης επισκέπτονταν στη Γκούρα Κορινθίας το Ρέλλια για να διανθήσει τις μουσικές του εμπειρίες πάντοτε με τη σύνηθη προφορική μαθητεία. Μ' αυτόν τον τρόπο διδάσκεται κάποια αναγνωρίσιμα «πανελλήνια» δημοτικά τραγούδια που

στην πορεία (όπως και θα αναλύσουμε παρακάτω) τον βοήθησαν στους γάμους και στα πανηγύρια του Έβρου τη δεκαετία του '50 και μετά. Ο στρατιωτικός του κύκλος ολοκληρώθηκε το 1945 παίρνοντας το απολυτήριο από το Βίτσι Ιωαννίνων και επέστρεψε στον τόπο καταγωγής του.

Ο επαναπατρισμός του στο Χανδρά συνοδεύτηκε με την έναρξη του εμφυλίου πολέμου και με το μεγαλύτερο αδερφό του να κατατάσσεται στο «Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας» (Close, 1998, σσ. 129-133). Με τη λήξη του πολέμου ο αδελφός του Δημήτρης βρέθηκε πολιτικός πρόσφυγας εκτός ελληνικής επικράτειας και κατοίκησε μόνιμα στην Βουλγαρία χωρίς να δραστηριοποιηθεί ποτέ ξανά ως μουσικός παρά έπαιζε μόνο για την προσωπική του ευχαρίστηση. Στην περίοδο του εμφυλίου πολέμου η δράση του Χρήστου περιορίστηκε σε λιγοστές μουσικές εμφανίσεις εξαιτίας της παύσης του οικογενειακού συγκροτήματος και των δύσκολων συνθηκών της εμφύλιας σύρραξης, καθώς δεν λαμβάνουν ιδιαίτερα χώρα πολλά κοινωνικά γεγονότα με μουσικούς στα γλέντια ή στους γάμους. Όλα αυτά έστρεψαν το Ζαχαρδέλα να ασχοληθεί πιο ενεργά με τις αγροτικές δουλειές, ώσπου να σταθεροποιηθεί η κατάσταση με τη λήξη του πολέμου με τη δεκαετία του '50 να βρίσκει τον ελλαδικό χώρο σε ανοδική και μια πιο σταθερή πορεία ως προς τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Τη χρονική περίοδο αυτή ο Ζαχαρδέλας εξελίχθηκε ως επαγγελματίας σε νέα βάση μιας και έζησε σχεδόν αποκλειστικά από τη μουσική, από την οποία απέκτησε μια δημοφιλία στο δίκτυο του Βορείου Έβρου.

3.2. Η μουσική του δράση κατά τη δεκαετία του '50 και η τοπική καταξίωση

Η δεκαετία του '50 ήταν μια χρονική περίοδος όπου η ελληνική κοινωνία προσπαθούσε να επουλώσει τα τραύματα της από τους Β' Παγκόσμιο και Εμφύλιο πόλεμο. Με τα οικονομικά πακέτα στήριξης του σχεδίου Μάρσαλ μπήκαν και τα πρώτα θεμέλια μιας πιο σταθερής οικονομικής ανάπτυξης του ελληνικού κράτους. Επομένως, οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες επέτρεψαν κατά μια έννοια να επανέλθει η ελληνική κοινωνία σε μια κανονικότητα ως προς τις ασχολίες της. Κατά παρόμοιο τρόπο ξεκίνησε η αναζωογόνηση της μουσικής ζωής της επαρχίας του Βορείου Έβρου με επαναδραστηριοποίηση των μουσικών αλλά και τη δημιουργία νέων «παρέων» από τις προηγούμενες γενιές κλαριντζήδων, καθώς επήλθαν πολλές ανακατατάξεις με βάση τα γεγονότα του '40 που προηγήθηκαν, αλλά και την εμφάνιση της νεότερης γενιάς οργανοπαικτών που ήρθε με τη σειρά της στο προσκήνιο. Οι παραπάνω κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές συνετέλεσαν και στη μετεξέλιξη των κλειστών κοινοτικών δομών που βοήθησαν με τη σειρά τους στην “καθολική” επικράτηση της τυπικής κομπανίας από την δεκαετία του '50 και μετά.

Σ' αυτές τις αλλαγές δραστηριοποιήθηκε εκ νέου ο Ζαχαρδέλας διευρύνοντας το χώρο δράσης του και τοποθετώντας τον ίδιο μουσικά στο ευρύ πολιτισμικό δίκτυο του Βορείου Έβρου. Κατά τα πρώτα χρόνια του '50 συνέπραττε μουσικά κατά κύριο λόγο ως ανεξάρτητος οργανοπαίκτης στις ήδη υπάρχουσες «παρέες» που είχαν έλλειψη από μόνιμο κλαρινίστα, εξαιτίας των ιστορικών γεγονότων της προηγούμενης δεκαετίας -στα οποία οφείλονται η διάλυση της οικογενειακής παρέας Ζαχαρδέλα- ενώ άλλοτε επέλεγε συνεργασίες με μουσικούς που ήταν και αυτοί ανένταχτοι σε κάποια «παρέα». Επίσης, προωθούσε συνεργασίες με μουσικούς από διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες του Βορείου Έβρου, ενισχύοντας έτσι την υπερτοπική φήμη που σταδιακά αποκτούσε καθώς σταθεροποιούσε την δυναμική του παρουσία στις εκάστοτε κοινότητες.

Κοίταξι, δεν είχα μόνο έναν (συνεργάτη), είχα πολλούς. Έπιξα μι πολλές παρέες 'κεινα τα χρόνια [...] (Κανακίδης Χ. , 2005).

Μ' αυτή του τη στάση εκτοξεύτηκε η ζήτηση του μιας και κάλυπτε πλέον ένα ευρύ γεωγραφικό χώρο και με το αντίστοιχο τοπικό ρεπερτόριο, επιβάλλοντας συνάμα τη δική του μουσική ματιά ως δείγμα της δικής του καλλιτεχνικής δημιουργίας, σε ένα κοινό μουσικό σώμα μελωδιών που είχε δομηθεί και παράλληλα συνέχιζε να συνδημιουργείται από τον πρωτεργάτη και τους μαθητές του. Στην προσπάθειά του να είναι επίκαιρος διεύρυνε διαρκώς το σώμα των τραγουδιών και μελωδιών από όλα τα πιθανά μέσα που μπορούσε να αντλήσει, δίδοντας έμφαση στο «πανελλήνιο» ρεπερτόριο και στα «λαϊκά» τραγούδια της εποχής.

[...] Ξερ'ς είχα από παλιά μάθει κάτι τσάμικα, καλαματιανά, αλλά πως να πω είχαμε τότες λίγα ιδώ (εννοώντας στη δεκαετία του '30). Ύστερα στου στρατό και λίγα με τον Ρέλλια έμαθα, αλλά τα πιο πολλά μετά (δεκαετία '50), μι τα δισκάκια (δίσκους 78 και 45 στροφών) [...]. Κι λαϊκά (τραγούδια) έπιζα με του κλαρίνου. Έχου πάρει φράγκα (χρήματα) 'γω μι τ' αυτά [...] (Κανακίδης Χ. , 2005).

Αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι με την ενσωμάτωση της Θράκης από το '20 και μετά διαδόθηκαν αρχικά μέσα από την σχολική εκπαίδευση τραγούδια από το εθνικό ρεπερτόριο της λεγόμενης «παλιάς Ελλάδας» στην προσπάθεια ενοποίησης του ετερογενούς ελλαδικού χώρου και εν τέλει τόνωσης της ελληνικότητας στην περιοχή



Εικόνα 6. Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) μαζί με το λαϊκό μουσικό Δημήτρη Ρήγα («Παπα-Ρήγα») στο βιολί αρχές της δεκαετίας του '50 (Αρχείο Νίκου Αγγούση).

(Μαυρομμάτης, 2008, σσ. 13-17). Ταυτόχρονα, διαδόθηκε η δισκογραφία των περιοχών της Ρούμελης και του Μοριά ως κυρίαρχο μουσικό είδος της «ελληνικής δημοτικής μουσικής» και αποτέλεσαν μέρος του νέου ρεπερτορίου της εκάστοτε παρέας, περιλαμβάνοντας επιπλέον και το «λαϊκό» τραγούδι της εποχής (Αγγούσης, 2010, σσ. 21-23). Την περίοδο του '50 ο «δίσκος» αποτέλεσε πέρα από την διαδικασία εκμάθησης του νέου ρεπερτορίου και το νέο άτυπα δάσκαλο για τους τοπικούς

κλαριντζήδες, προσφέροντας τους έτσι νέα ερμηνευτικά και τεχνικά στοιχεία των ήδη αναγνωρισμένων και καταξιωμένων ερμηνευτών των Αθηνών.

Επομένως, με αφορμή το νέο μουσικό περιβάλλον που διαμορφωνόταν ο Ζαχαρδέλας τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '50 συνάπτει μια πιο "μόνιμη" θα λέγαμε συνεργασία με τον Δημήτρη Ρήγα²⁴ από το χωριό Ζώνη ο οποίος δραστηριοποιούνταν ως τραγουδιστής και βιολιστής παράλληλα, ενώ έδινε έμφαση στα «πανελλήνια δημοτικά» και στα «λαϊκά» της εποχής και λιγότερο βάση στα τοπικά τραγούδια της περιοχής. Η δημοφιλία που απέκτησαν τα «δημοτικά» τραγούδια στα τοπικά γλέντια ήταν καταλυτική κάνοντάς την εμφανή ειδικότερα στις μαζώξεις των ανδροκρατούμενων καφενείων. Όλο και περισσότεροι μουσικοί εκείνη την εποχή είχαν ενσωματώσει το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, προσεφέροντας τους όλο και αυξανόμενη αμοιβή μέσα από τις λεγόμενες παραγγελίες. Οι θαμώνες των καφενείων προσέφεραν στους μουσικούς χρηματικά ποσά για τις παραγγελίες που επιθυμούσαν και θα άκουγαν, ενισχύοντας και την εγχρήματη συναλλαγή σε αντίθεση με τις προηγούμενες δεκαετίες.

Ο παπα-Ρήγας ήξερι και πολλά καλαματιανά, τσάμικα. Ήταν πολύ καλός σ' αυτά. Έκανι καλό κουμάντο στο πρόγραμμα και πολύ κέφι στον κόσμο [...](Κανακίδης Χ. , 2005).

Ένας ακόμη συνεργάτης του Κανακίδη τη συγκεκριμένη περίοδο με τον οποίο συνευρέθηκε μουσικά και σε μεταγενέστερες χρονικές στιγμές σε μια πιο "μόνιμη" βάση ήταν ο Χρήστος Γιαρένης (γεν. 1923) στο ούτι και στο τραγούδι από τον Πύργο Ορεστιάδας με καταγωγή από την Γέννα της Ανατολικής Θράκης, ο οποίος είχε και οικογενειακούς δεσμούς με τους μουσικούς που ήταν γνωστοί στην περιοχή ως Νταντήδες²⁵. Ο Γιαρένης ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στο προσφυγικό στοιχείο (και όχι μόνο), ο οποίος εξυπηρετούσε άριστα τις ορχηστρικές τους ανάγκες.

²⁴ Στην περιοχή έμεινε γνωστός ο παπα-Ρήγας, καθώς χρίστηκε ιερέας από την δεκαετία του '60 με αποτέλεσμα να εγκαταλείψει την επαγγελματική ενασχόλησή του με την μουσική.

²⁵ Ο Χρήστος δόθηκε από την οικογένεια Νταντή για υιοθεσία στην οικογένεια Γιαρένη. Αρκετοί από την οικογένεια Νταντή ασχολήθηκαν με την μουσική σε επαγγελματικό επίπεδο ή είτε σε ερασιτεχνικό. Ο πιο αναγνωρισμένος μουσικός της οικογένειας Νταντή ήταν ο Γιάννης, ο οποίος κατείχε στοιχεία μουσικής εκπαίδευσης για την εποχή και είχε ως βασικό όργανο το βιολί και συμπληρωματικά το ούτι. Επίσης στην πορεία των χρόνων ασχολήθηκε και με το κλαρίνο έχοντας όμως ένα σχετικά χαμηλό επίπεδο δεξιότητας σ' αυτό.

Η παραπάνω “άτυπη” «παρέα» του Ζαχαρδέλα τη συγκεκριμένη περίοδο, καθώς όπως προαναφερθήκαμε ο ίδιος επιθυμούσε να είναι περισσότερο ευέλικτος στη δράση του στον Έβρο, ξεκίνησε να έχει μια διαρκή δυναμική παρουσία έχοντας σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα το τοπικό δίκτυο της Νέας Βύσσας. Η συγκεκριμένη κοινότητα ήταν κατά το παρελθόν ένα από τα προάστια της Ανδριανούπολης με έντονα τα στοιχεία του αστικού πολιτισμού, οι οποίοι μεταφέρθηκαν με την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923 στη σημερινή τους τοποθεσία στο Έβρο και είχαν ιδιαίτερη προτίμηση στις ορχήστρες. Γενικότερα, η Βύσσα είχε αποκτήσει μια φήμη στους τοπικούς μουσικούς κύκλους καθώς θεωρούνταν ένα κεφαλοχώρι με μερακλήδες ως προς το γλέντι τους και γενναιόδωροι στη πληρωμή των μουσικών, αλλά παράλληλα πάρα πολύ απαιτητικοί με τους οργανοπαίκτες που οδηγούσε σε κάποιες περιπτώσεις και σε έντονους καβγάδες²⁶.

Σχεδόν την Βύσσα ‘γω την πάντρεψα. Δύσκολη δουλειά, δύσκολοι άνθρωποι. Ζόριζαν τα όργανα, αλλά ‘γω είχα πολύ υπομονή. Δεν μπορούσα να ξεκολλήσω, μι πλήρωναν πολύ καλά (Κανακίδης Χ. , 2005).

[...] πήγαινε σε γάμους, ειδικά στη Βύσσα, μα κάθε φορά που γινόταν γάμος σχεδόν κάθε εβδομάδα ήταν εκεί. Κάθε φορά όλο και κάτι συνέβαινε, πίνανε, τσακωμοί, μαχαίρια, τι να πω, άγριες καταστάσεις²⁷ (Κανακίδης Τ. , 2021).

Απ’ την άλλη Χρήστος Γιαρένης ξεκίνησε με νταούλι και τζαζ (ντραμς σετ) αρχές του ’50 και στην πορεία άφησε τα κρουστά για χάριν του ουτιού. Ο γιος του Χρήστου, ο Γιώργος ασχολήθηκε με το τραγούδι και το ούτι έχοντας μεγάλη παρουσία στα μουσικά δρώμενα της Θράκης από τη δεκαετία του ’90 μετά. Τα μουσικά μονοπάτια της φαμίλιας ακολούθησε και ο εγγονός Χρήστος Γιαρένης στο τραγούδι, το ούτι και το λαούτο, συνεχίζοντας έτσι την οικογενειακή παράδοση.

²⁶ Το συγκεκριμένο δύσκολο μουσικό περιβάλλον το επιβεβαίωσαν οι πληροφορητές μας με τις προσωπικές ιστορίες μας οι Γιάννης Μπαμπουρδάς (31/7/2007), Πολυχρόνης Γρηγορίδης (26/7/2005) και Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης (10-11/12/2007).

²⁷ Τα αγόρια της οικογένειας του Χρήστου είχαν τάση από μικρά ώστε να ασχοληθούν με την μουσική. Ο πατέρας τους όμως ήταν αντίθετος καθώς πίστευε με τις σπουδές θα είχαν ένα καλύτερο μέλλον από αυτό του μουσικού. Η συγκεκριμένη στάση είχε να κάνει με τις δυσκολίες που συναντούσε ο ίδιος ως μουσικός σε ιδιαίτερα απαιτητικές επαγγελματικές συνθήκες. Στην πορεία τα παιδιά της οικογένειας αγόρασαν όργανα εφόσον είχαν ενηλικιωθεί. Ο Σταυρός προμηθεύτηκε ένα κλαρίνο και ο Τριαντάφυλλος μπουζούκι και ούτι αντίστοιχα, οι οποίοι ασχολήθηκαν με την μουσική σε

Η ενσωμάτωση του συγκεκριμένου αστικού τύπου ρεπερτορίου από το Ζαχαρδέλα παράλληλα με την επαγγελματική και ευέλικτη στάση ως προς τη διαχείριση των δυσκολιών στη δουλειά φανέρωνε τη δυναμική του μουσική προσωπικότητα σε ένα ιδιαίτερα απαιτητικό μουσικό περιβάλλον. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα γαμήλια γλέντια ήταν από τις πιο απαιτητικές δουλειές για έναν οργανοπαίκτη εκείνη την εποχή, καθώς διαρκούσαν πολλές μέρες με συνθήκες αρκετά δύσκολες και χωρίς ηχητική υποστήριξη των οργάνων. Επίσης, οι μετακινήσεις του Ζαχαρδέλα γινόταν επί το πλείστον με τα πόδια σε ένα μη επαρκές δίκτυο συγκοινωνίας, καθώς δεν υπήρχε η απαραίτητη συχνότητα σε δρομολόγια από το ΚΤΕΛ Έβρου, προσπαθώντας ταυτόχρονα να αποφύγει επιπλέον έξοδα.

[...]Τότες εκείνα τα χρόνια πηγέναμι στις χαρές και στα γλέντια μι τα πόδια, μι του κρύου, μι τ' βροχή και να στεγνώνεις στου δρόμου, χωρίς αλλαξιά. Ήταν πολύ δύσκολα [...] (Κανακίδης Χ. , 2005).

Την παρούσα χρονική περίοδο συνέβησαν και αλλαγές πέρα από το ρεπερτόριο που σχετίζονται άμεσα με τη νέα επικρατούσα συνθήκη και στην οργανολογική σύνθεση της «παρέας». Στη συνήθη δομή της «παρέας» προστέθηκε σε μια πιο “μόνιμη” βάση το κρουστό²⁸ που στην προκειμένη περίπτωση ήταν η τζαζ (ντραμς σετ), η οποία κληρονομήθηκε από τις φιλαρμονικές μπάντες και από τις στρατιωτικές κατά την περίοδο θητείας των κληρωτών στρατιωτών. Παράλληλα, εμφανίστηκε την περίοδο '50 και το τουμπελέκι (νταρμπούκα) (Ανωγειανάκης, 1991, σσ. 134-135), αρχικά ως πλήλινο με ζωική μεμβράνη²⁹, αλλά σχεδόν αμέσως αντικαταστάθηκε από το μεταλλικό γνωστό ως «τουρκικό» τουμπελέκι (νταρμπούκα) και ήρθε να επικαλύψει

ερασιτεχνικό επίπεδο. Η εγγονή του Χρήστου (κόρη του Τριαντάφυλλου), η Ζωή Κανακίδου, ασχολείται και σήμερα επαγγελματικά με το λαϊκό-έντεχνο στυλ τραγουδιού.

²⁸ Παρόλο που υιοθετήθηκε σε μεγάλο βαθμό το κρουστό στη σύνθεση της «παρέας», αυξάνοντας συνάμα και τα μέλη της, δεν ήταν απαραίτητα μόνιμοι η παρουσία του στην ορχήστρα. Η παγίωση του θα λέγαμε επήλθε ουσιαστικά από τις αρχές του '60 που έγινε αναπόσπαστο κομμάτι του οργανολόγιο της θρακιώτικης κομπανίας.

²⁹ Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες των Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Πολυχρόνη Γρηγορίδη και Δημήτρη Πουλουβίνα πληροφορηθήκαμε για κατασκευή των οργάνων αυτών στο χωριό Μεταξάδες από κατασκευαστή πλήλινων αντικειμένων.

το όποιο κενό υπήρχε σε κρουστό ή να αντικαταστήσει σε κάποιες περιπτώσεις τη τζαζ μιας και γινόταν πιο εύκολη η μεταφορά του οργάνου και ταυτόχρονα η μετακίνηση των μουσικών. Στην ουσία, δημιουργήθηκε μια ορχήστρα με «πλήρη» στη σύνθεση της σε όργανα, αποτελούμενη από το κλαρίνο, το βιολί, το ούτι και τη τζαζ ή το τουμπελέκι (Σπανός, 2013, σ. 66). Επίσης από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και μετά εμφανίστηκαν και όργανα της «λαϊκής ορχήστρας» όπως το μπουζούκι, η κιθάρα και το ακορντεόν ως μια μετεξέλιξη της «παρέας» σε λαϊκοδημοτική ορχήστρα με το αντίστοιχο τοπικό - υπερτοπικό "θρακιώτικο" ρεπερτόριο (όπως θα αναλύσουμε παρακάτω), «πανελλήνιο» και το λαϊκό της εποχής με ότι αυτό συνεπάγεται στην αλλαγή και εξέλιξη του ύφους και ρεπερτορίου στην εκάστοτε κομπανία.

Η συνεργασία όμως που καθόρισε σ' ένα πολύ σημαντικό βαθμό την καλλιτεχνική πορεία του Ζαχαρδέλα ήταν όταν σχημάτισε μια «παρέα» με τον ήδη υπάρχοντα μουσικό πυρήνα της «παρέας» του Δοϊτσιδης. Έτσι, από το 1954 και δυο δεκαετίες ο Κανακίδης ξεκίνησε σε μια μόνιμη βάση τη συνεργασία του με τους νεοεμφανιζόμενους τότε στο καλλιτεχνικό συνάφι μουσικούς από την Καρωτή Διδυμοτείχου, που ήταν ο Καρυοφύλλης Δοϊτσιδης στο τζιουμπούς³⁰ και στο τραγούδι, ο Σταύρος Σταυρίδης στο βιολί, ο Κωνσταντίνος Τζιογκίδης³¹ στα κρουστά (τζαζ, τουμπελέκι) και άλλοτε μετείχε μαζί τους ο Πολυχρόνης Γρηγορίδης στο βιολί,

³⁰ Ο Καρυοφύλλης Δοϊτσιδης ξεκίνησε από τα τέλη του 1949 με το ούτι ως κύριο όργανο. Κατά την περίοδο της στρατιωτικής του θητείας στη Θεσσαλονίκη είδε μια συναυλία ενός τούρκικου μουσικού συγκροτήματος στο κινηματοθέατρο Ίλιον. Εκεί για πρώτη φορά άκουσε το τζιουμπούς (cymbüş) ως όργανο και εντυπωσιάστηκε από το ηχώχρωμα και την δυναμική του ως προς την ένταση. Έτσι, κατά την λήξη της στρατιωτικής του θητείας και με την επιστροφή του στον Έβρο προμηθεύτηκε πρώτος στην περιοχή του το όργανο αυτό. Η συγγένεια του τζιουμπούς (cymbüş) με το ούτι και η φυσική του ένταση οδήγησε πολλούς τοπικούς μουσικούς να το υιοθετήσουν άμεσα μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '70, όπου με την βοήθεια της ηχητικής υποστήριξης επανήλθε ξανά στο προσκήνιο το ούτι στην περιοχή (Σπανός, 2013, σσ. 64-66).

³¹ Ο Κ. Τζιογκίδης ξεκίνησε με τη γκάιντα σε νεαρή ηλικία και μάλιστα θεωρείται στις μέρες μια εμβληματική μουσική προσωπικότητα όσον αφορά την προσφορά του και την ερμηνευτική του δεινότητα στο όργανο αυτό. Παρόλα ταύτα στο νέο μουσικό περιβάλλον την δεκαετία του '50 κάλυπτε στην παρούσα χρονική στιγμή και για αρκετό καιρό τη θέση του κρουστού, αρχικά στη τζαζ και μετέπειτα στο τουμπελέκι.

όταν βέβαια το απαιτούσαν οι συνθήκες για επιπλέον μουσικό. Η «παρέα» του Δοϊτσίδα είχε συνεργαστεί έως το 1952, αρχικά με το Νικόλα Ηλιάδη και στη συνέχεια με το Θανάση Βακαλόπουλο στο κλαρίνο (*Μπαμπατζιάνη*) (Σπανός, 2013, σσ. 63-64). Από 1952 έως 1954 το συγκρότημα των Καρωτιανών δραστηριοποιούνταν κυρίως στη κοιλάδα του Ερυθροποτάμου, αλλά όχι στον ίδιο βαθμό όπως την προηγούμενη περίοδο και με μη μόνιμο κλαριντζή, καθώς ο Δοϊτσίδης ως το βασικότερο μέλος του εκπλήρωνε την στρατιωτική του θητεία. Με την ολοκλήρωση των στρατιωτικών του υποχρεώσεων ο Δοϊτσίδης επανήλθε δυναμικά από το 1954 στην μουσική ζωή του τόπου κάνοντας πρόταση στον αναγνωρίσιμο πλέον Κανακίδη για σταθερή συνεργασία, καλύπτοντας έτσι τη θέση του κλαριντζή στο σχήμα. Επιπλέον, ο Δοϊτσίδης εκείνη την περίοδο αποκτά σε σύντομο χρονικό διάστημα μια αναγνωσιμότητα με το τραγούδι του καθώς διέθετε ένα φυσικό ταλέντο στην φωνή. Η τοπική του φήμη τον οδήγησε για πρώτη φορά την εποχή εκείνη να υπερκεράσει ακόμη τη δυναμική και τον κυρίαρχο ρόλο του κλαριντζή (Σπανός, 2013, σ. 66). Η παρούσα περίοδος ήταν πλέον γόνιμη σε αλλαγές που ήθελε τον τραγουδιστή να κατακτά σημαντικότερη θέση στην ορχήστρα, κάτι που συνέβη και σε τοπικό επίπεδο με την ενεργητική και κυρίαρχη παρουσία των τραγουδιστών, οι οποίοι ακολουθούσαν το πρότυπο της δισκογραφίας και των λαϊκοδημοτικών πάλκων των Αθηνών. Έτσι, σε πολύ σύντομο διάστημα η «παρέα» που σχηματίστηκε από το φημισμένο κλαριντζή Ζαχαρδέλα και το δυναμικό νεαρό τότε τραγουδιστή Δοϊτσίδα, είχε μια έντονη δραστηριότητα στα μουσικά τεκταινόμενα της περιοχής επιβάλλοντας πλέον και τη δική τους καλλιτεχνική οπτική. Η «παρέα» τους είχε ενσωματώσει στο πρόγραμμα της το «πανελλήνιο» και «λαϊκό» ρεπερτόριο της περιόδου, αλλά έδωσε περισσότερο βάση σε σχέση με την επικρατούσα τάση της εποχής στο τοπικό εβρίτικο, αναζητώντας τραγούδια και οργανικές μελωδίες που θα εξυπηρετούσαν όσο το δυνατόν το ετερογενές πολιτισμικό δίκτυο του Έβρου. Κατά μια έννοια επέβαλαν με τον τρόπο τους μια τάση “επιστροφής” στην εβρίτικη μουσική παράδοση, δίνοντας συνάμα μια υπεραξία στην μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου τους, καθώς είχε παραγκωνιστεί σε κάποιο βαθμό και ειδικότερα στα γλέντια των καφενείων.

Μόνο το όνομα που εχ' ο Καραφύλλ'ς φτάν'. Συνονοήμαστε με τον Καραφύλλ' να πιάσουμε χαρές (γάμους) πέρα από το Καραμπαϊρ, Τσαουσλί ακόμη κι στα χωριά του Σουφλί. Κι πιάσαμε σφιχτά τα χωριά (Βόρειο Έβρο). Εκείνη τη Βύσσα την είχαμε συνέχεια (Κανακίδης Χ. , 2005).

Έρχομαι φαντάρος με άδεια. Το πρωί σηκωνόμαστε και πήγαμι (με τα πόδια) στη Βύσσα που είχαμι γάμο 'κει. Από 'κει ύστερα ερχόμασταν από το Νεοχώρι και φτάνουμι στου Χανδρά και η γυναικά του Χρήστου μας έφτιαξει αυγά. Τα τρώμι κι μετά πήγαμι στις Μεταξάδες στο πανύρ' της Ζωοδόχου Πηγής (Γρηγορίδης, 2005).



Εικόνα 7. Γάμος στις Μεταξάδες, αρχές της δεκαετίας του '60. Από αριστερά ο Στέφανος Χαρακοπίδης στο βιολί, ο Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο και ο Καρυσφύλλης Δοϊτσίδης στο τζιουμπούς. (Αρχείο Οικογένεια Δοϊτσίδα).

Ο Ζαχαρδέλας έδωσε πλέον περισσότερη προτεραιότητα στην «παρέα» που είχε σχηματίσει με το Δοϊτσίδα καθώς διέβλεπε τη μουσική του εξέλιξη και την ανοδική πορεία του στα καλλιτεχνικά δρώμενα της περιοχής. Αυτό είχε να κάνει με τη ζήτηση που απέκτησε η συγκεκριμένη παρέα, η οποία διαρκώς επέκτεινε το δίκτυο δράσεις της πέρα από την περιοχή του Βορείου Έβρου. Επίσης, η αίγλη ως προς το μουσικό αποτέλεσμα έγινε εντονότερη από τη δεκαετία του '60 και μετά, καθώς έλαβαν μέρος

στην εκπροσώπηση της θρακιώτικης μουσικοχορευτικής παράδοσης στο κέντρο των εξελίξεων, που ήταν η Αθήνα. Η εποχή του 1960 έβαλε τη Θράκη στο μουσικό χάρτη της Ελλάδας όπου οδηγηθήκαμε στη δημιουργία του ομογενοποιημένου «πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου» ως το αντιπροσωπευτικό δείγμα του πολυπολιτισμικού χώρου της Θράκης.

3.3. Οι ραδιοφωνικές ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης και οι μουσικοχορευτικές παραστάσεις στο δίκτυο της Θράκης

Απ' τη δεκαετία του '50 υπήρξε ένα έντονο ενδιαφέρον από πλευράς λαογράφων για επιτόπιες καταγραφές στη Θράκη ως μέρος προβολής και ανάδειξης της «ελληνικότητας» της περιοχής. Αυτές οι έρευνες εντατικοποιήθηκαν από το '60 και μετά ειδικότερα στο Βόρειο Έβρο μιας και συμβίωναν κυρίως “συμπαγείς” ελληνόφωνοι πληθυσμοί σε αντίθεση με άλλα γεωγραφικά διαμερίσματα της Θράκης. Με σκοπό την τόνωση του «ελληνικού» στοιχείου βρέθηκαν ομάδες λαογράφων την περίοδο εκείνη στη Θράκη για καταγραφές και παράλληλα να συμπληρώσουν ή να επαναπροσδιορίσουν τις μέχρι τότε έρευνες. Βέβαια, χρονικά προηγήθηκαν από τις αρχές της δεκαετίας του '50 οι πρώτες λαογραφικού τύπου εκπομπές στο Ε.Ι.Ρ των Αθηνών όπως «Θρακικές λαϊκές μελωδίες» από τους λαογράφους Πολύδωρα Παπαχριστοδούλου και Παντελή Καβακόπουλου και στη συνέχεια οι «Θρακικοί Αντίλαλοι» του Σίμωνα Καρά (Λιάβας, 1999α, σσ. 27-28). Στα πλαίσια των εκπομπών αυτών χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα υπερτοπικοί μουσικοί με διαφορετική καταγωγή ο καθένας τους, ως αναπόσπαστο κομμάτι του χορωδιακού συνόλου του εκάστοτε χοράρχη, που δε σχετιζόταν καθόλου με την επικρατούσα μουσική ζωή της Θράκης.

Αντίστοιχα, από τα μέσα του '50 με τη λειτουργία του Ραδιοφωνικού σταθμού στην Κομοτηνή (Ε.Ι.Ρ. Θράκης) ακολουθήθηκε το οργανωτικό και ιδεολογικό πλαίσιο του κεντρικού σταθμού των Αθηνών, εντάσσοντας μουσικές εκπομπές λαϊκού περιεχομένου, αρχικά με χορωδίες και στην πορεία με τοπικούς λαϊκούς μουσικούς της Θράκης (Αγγούσης, 2010, σσ. 27-40).

Εδώ αξίζει να αναφερθεί ο ρόλος του Ε.Ι.Ρ. των Αθηνών που προέβαλλε δημοτικά τραγούδια του λαϊκού πολιτισμού ως εθνικά, τα οποία θεωρούνταν αντιπροσωπευτικά δείγματα της αμιγούς ελληνικής παράδοσης. Από την άλλη πλευρά, το ιδεολόγημα της επιστήμης της λαογραφίας επινοούσε αδιαίρετες συλλογικές ταυτότητες. Οι επιμέρους πολιτισμικοί «κρίκοι» ενώνονταν και δημιουργούσαν ως μια ενιαία αλυσίδα ένα “γνήσιο” και “αναπόσπαστο” ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Γι' αυτό από πλευράς Παπαχριστοδούλου, προβαλλόταν διαρκώς το

ιδεολόγημα «θρακιώτικο τραγούδι - βυζαντινό τροπάρι» (Παπαχριστοδούλου Π. , 1955, σσ. 3-15), ενώνοντας παράλληλα τους δύο ακρογωνιαίους λίθους, τη Ρωμαϊκή και την Ελληνίζουσα ιδεολογία. Το συγκεκριμένο, ενστερνίστηκε και προέβαλε με τη σειρά του ο Καβακόπουλος μουσικά (και όχι μόνο) στα πλαίσια των ραδιοφωνικών εκπομπών. Σε παρόμοιο πνεύμα κινήθηκε και ο Καράς στην προβολή του λαϊκού μουσικού πολιτισμού μέσα από τις αντίστοιχες ραδιοφωνικές του εκπομπές. Πάνω σ' αυτό λοιπόν το ιδεολόγημα χτίστηκε ο νέο-ελληνικός λαϊκός πολιτισμός, θέλοντας να τονιστεί η συνέχεια του Ελληνικού πολιτισμού στο χωροχρόνο καθώς τον συνέδεαν με το ένδοξο παρελθόν. Ταυτόχρονα, δημιουργήθηκαν γέφυρες προς τις αλησμόνητες πατρίδες τονίζοντας τη συνέχεια και το αδιαίρετο του ελληνικού πολιτισμού. Εξυπηρετώντας τη συγκεκριμένη πρακτική, χρησιμοποίησαν ανθρώπους «σύμβολα» μέσα από τις ηχογραφήσεις όπως τους Αηδονίδη και Δοϊτσιδίη, ώστε να προβάλλουν την παραπάνω λογική. Επομένως, προωθήθηκε και δημιουργήθηκε ένα ομογενοποιημένο και συνάμα ελληνοποιημένο μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο.

Κατ' αυτόν τον τρόπο και με το συγκεκριμένο ιδεολογικό υπόβαθρο βρέθηκε ο Καβακόπουλος σε επιτόπια αποστολή στην Καρωτή Έβρου, για λογαριασμό του Ε.Ι.Ρ. και της «Εταιρίας Θρακικών Μελετών». Για πρώτη φορά είδε και κατέγραψε ο ίδιος από κοντά τη ζώσα μουσικοχορευτική παράδοση της κοινότητας και εν μέρει της περιοχής. Η Καρωτή δεν επιλέχτηκε τυχαία καθώς είχε μια πρώτη επαφή με την οικογένεια Αηδονίδη που ζούσε μόνιμα στην Αθήνα και ειδικότερα με το Χρόνη Αηδονίδη που μετείχε αρχικά ως χορωδός και στην συνέχεια ως σολίστ στη χορωδία που είχε δημιουργηθεί από τον Καβακόπουλο μαζί με τον Παπαχριστοδούλου, εκπροσωπώντας το θρακικό μουσικό πολιτισμό στην πρωτεύουσα (Καβακόπουλος, 1981, σσ. 11-13).

Εκτός των άλλων, σε προηγούμενη χρονική στιγμή κατά την επίσκεψη και έρευνά του στην Κομοτηνή πρωτάκουσε το 1958 τον Καρυοφύλλη Δοϊτσιδίη στο τραγούδι και το τζιουμπούς στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης σε τραγούδια του Βορείου Έβρου, ο οποίος καταγόταν και αυτός από την Καρωτή Διδυμοτείχου. Έτσι, ως φυσική συνέχεια των ερευνών του επισκέφτηκε το 1961 τη γενέτειρα των δυο αυτών τραγουδιστών. Σ' αυτήν τη διά ζώσης επαφή με την Καρωτή διαπίστωσε νέα μουσικοχορευτικά δεδομένα που

αναιρούσαν προηγούμενες καταγραφές του, με βασικότερη αυτή της μουσικής μορφής του 6σημου «Ζωναράδικου»³² (Καβακόπουλος, 1981, σ. 12).

Πέρα από την επαφή του με το Δοϊτσίδη άκουσε και κατέγραψε για πρώτη φορά και άλλους τοπικούς λαϊκούς οργανοπαίκτες απ' την ίδια όμως «παρέα», το Ζαχαρδέλα στο κλαρίνο και το Σταύρο Σταυρίδη στο βιολί. Έτσι, διαπίστωσε μια διαφορετική ερμηνευτική και τοπική μουσική ιδιαιτερότητα πάνω σε κυρίαρχα όργανα (το κλαρίνο και το βιολί) που είχαν ευρεία χρήση στη δισκογραφία για την «ελληνική δημοτική μουσική» και τα οποία ήταν διαδεδομένα σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο, παίρνοντας κατά κάποιο τρόπο ο ίδιος μια πρώτη «γεύση» της εβρίτικης μουσικής σχολής στα όργανα αυτά. Απ' τον Κανακίδη ηχογραφήθηκαν και αποτυπώθηκαν σε ευρωπαϊκή σημειογραφία κυρίως οι γαμήλιες οργανικές μελωδίες τα λεγόμενα «Χαρίσια» (σε μέτρο 7/8 ή 9/8) και οι εθιμικές (δρομικές) μελωδίες (Καβακόπουλος, 2008, σσ. 58-69).

Από το 1960 ο Δοϊτσίδης ως αναγνωρίσιμο πλέον καλλιτεχνικό πρόσωπο μετείχε μαζί με την «παρέα» του σε εβδομαδιαίο μουσικό πρόγραμμα στο τοπικό ραδιοφωνικό σταθμό στην Κομοτηνή με την επίσημη έγκριση του Καβακόπουλου ως προϊσταμένου του Ε.Ι.Ρ. (Καβακόπουλος, 1993, σ. 200).

Πήγαμι στου Μεσοχώρ'(ι) όξω απ' την Κομοτηνή. Πήραν τηλέφωνο του Καραφύλλ' στην Κοινότητα (Καρωτή) για Χαρά (γάμο). Αφού πήγαμι κι τελειώσαμε, την άλλη μέρα λέμι να πάμι στην Κομοτηνή στου Σταθμό να δώσουμε τραγούδια. Φτάνουμι που λες, Καραφύλλ'ς ήξερι από πριν. Μπαίνουμι στου στούντιο, πρώτη φορά 'γω, λέω: Α ρε παιδί πως θα του κάνουμι. Ε που λες, ξεκίν'σαμε μια χαρά και μας πήγι αργά του βραδ'. Καλά αυτά, παράδες γιοκ, άλλη μέρα θα μας τα στείλουν. Ευτυχώς μας πήγαν στου

³² Κατά την περίοδο των επιτόπιων ερευνών που πραγματοποιήθηκαν από τους λαογράφους την εποχή του '60 και ειδικότερα του Καβακόπουλου συνέβησαν ελάχιστες αλλαγές σε σχέση με τις προγενέστερες καταγραφές. Η απόδοση των ρυθμικών μοτίβων, συνέχισε να βασίζεται με μια «εμμονή» στη βάση των προηγούμενων καταγραφών, υπερτονίζοντας κυρίως τα ρυθμικά μοτίβα του 4σημου «Συρτό» και του 9σημου «Καρσιλαμά», καθώς εξυπηρετούσαν απόλυτα τον ηγεμονικό λόγο στην ανάδειξη της συνέχειας του Ελληνισμού στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο των Βαλκανίων και της Ανατολής (Αγγούσης, 2010, σσ. 54-56).

κέντρου (Κομοτηνή). Έκει είχα έγω έναν γνωστό από Δοξαπάρα, για να πλαγιάσουμε (κοιμηθούμε). Αυτοί όμως σ' λέει ήρθαν όργανα, ας μας παίξουν. [...] Που λες αρχινάμι 'μεις, μαζώθ' κε όλοι γειτονιά! Ένα γλέντ' μέχρι του πρωί (Κανακίδης Χ. , 2005).

Η συγκεκριμένη εκπομπή είχε τίτλο «Τραγούδια της Θράκης με τον Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα» και διαρκούσε περίπου 30' λεπτά, στην οποία ακούγονταν στο σύνολο τέσσερα τραγούδια, συμπεριλαμβάνοντας σ' αυτά και ένα οργανικό σκοπό. Την επιμέλεια των λαογραφικών κειμένων την είχε ο δημοσιογράφος Χρήστος Χατζημιχάλης.

Αντίστοιχα, το ρεπερτόριο της εκπομπής περιλάμβανε το σώμα τραγουδιών που γνώριζε και ερμήνευε ο Δοϊτσίδης, εμπλουτίζοντάς το διαρκώς ο ίδιος με νέες καταγραφές από διαφορετικές πολιτισμικές κοινότητες της περιοχής. Σ' αυτά προστέθηκαν και το σώμα οργανικών σκοπών³³ κυρίως εκτελεσμένα από τον Ζαχαρδέλα και σε ελάχιστες περιπτώσεις από τον Τζιογκίδα στη γκάιντα³⁴ χωρίς όμως την συνοδεία των υπόλοιπων μελών, που στην προκειμένη περίπτωση εξυπηρετούσε την ανάγκη ανάδειξης του "παλιού" και "αυθεντικού" τρόπου ερμηνείας (Αγγούσης, 2010, σσ. 48-50).

Τα τέσσερα τραγούδια που γράφαμε ήταν μια εκπομπή και μας πλήρωναν 40 δρχ., με 3 δρχ. κρατήσεις. [...] Με τον καιρό έγινε κουραστικό και για να έρχονται οι μουσικοί και να μας συμφέρει γράφαμε σε ένα απόγευμα τέσσερεις εκπομπές, που ήταν για έναν μήνα. Όμως ήταν σκέτη ταλαιπωρία, γιατί έπρεπε το βράδυ να επιστέψουμε πίσω με το τρένο. [...] Εκεί ήταν ένα μικρόφωνο για όλους. Ε, δεν βοηθούσε αυτό για όλα τα όργανα. Για να

³³ Η πλειοψηφία των οργανικών μελωδιών – σκοπών που ηχογραφούνταν για τις ανάγκες των εκπομπών ήταν κυρίως από την γαμήλια παράδοση με έμφαση σε δρομικούς σκοπούς όπως 7/8 «Μαντιλάτος» και 9/8 «Συγκαθιστός».

³⁴ Εκείνη την εποχή η γκάιντα έπαιζε μόνη της χωρίς την συνοδεία άλλων οργάνων, εξαιτίας των κατασκευαστικών περιορισμών και συνάμα μελωδικών (σε έκταση). Επίσης, η ερμηνευτική δυνατότητα του οργανοπαίκτη να πραγματοποιεί πολλά τρανσπόρτο δυσκόλευε την ένταξή του σε κάποια ορχήστρα, παράλληλα με την αυξημένη φυσική ένταση του οργάνου σε σχέση με τα νεότερα "λεπτά" όργανα.

ακούγεται καλά η ηχογράφιση, βάζαμε το κλαρίνο πιο παράμερα και την νταρμπούκα (τουμπελέκι) [...] (Δοϊτσίδης, 2007).

Ο μπαμπάς μου πήγαινε στη Καρωτή και κάνανε πρόβες. Δίνανε 4 τραγούδια στο σταθμό της Κομοτηνής και τα ακούγαμε κάθε βδομάδα. Συγκεντρωνόμασταν στα σπίτι που είχαν ένα ραδιόφωνο, αρκετά άτομα του χωριού, για να τους ακούσουμε [...] (Κανακίδης Τ. , 2021).

Από τα παραπάνω γίνονται εμφανείς οι συνθήκες εγγραφής των εκπομπών που λειτουργούσαν με δυσκολίες σε τεχνικά μέσα καθώς ο σταθμός διέθετε ένα μοναδικό μικρόφωνο για την εγγραφή ολόκληρης της ορχήστρας. Επομένως, το μικρόφωνο τοποθετούνταν κυρίως στον τραγουδιστή καθώς η φωνή ήταν πιο αδύναμη σε φυσική ένταση σε σύγκριση με τα όργανα. Από κει και πέρα τοποθετούσαν τους μουσικούς με λογική ενός ημικυκλίου με τους πιο δυνατούς σε φυσική ένταση να τοποθετούνται στις άκρες, όπως το τουμπελέκι και το κλαρίνο. Ο Δοϊτσίδης χρησιμοποιούσε το τουμπελέκι στις εκπομπές αντί της τζαζ η οποία ήταν δυνατότερη και πιο επιβλητική στη χρήση της στα πανηγύρια, καθώς εξυπηρετούσε τη δυναμική που χρειαζόταν η «παρέα» στους υπαίθριους χώρους. Στην πορεία των χρόνων, ειδικά με την εμφάνιση και χρήση της κόρνας ως ηχητική πηγή και μετέπειτα των πρώτων αυτο-ενισχυόμενων τύπου φέντερ (ή κονσόλα με ηχείο), το τουμπελέκι πήρε την μόνιμη θέση στο σχήμα.

Κατά κάποιο τρόπο, οι συγκεκριμένες ραδιοφωνικές εκπομπές είχαν μεγάλη απήχηση στον κόσμο της περιφέρειας καθώς αντιπροσώπευαν την «τοπική» κουλτούρα και τόνιζαν την εθνοτοπική τους ταυτότητα. Ουσιαστικά, συνετέλεσαν σε ένα σημαντικό βαθμό στο να αναδειχθούν σε μουσικά σύμβολα η «παρέα» για την ευρύτερη περιοχή της Θράκης και ως πρεσβευτές του λαϊκού μουσικού πολιτισμού, ειδικότερα ο Δοϊτσίδης και ο Ζαχαρδέλας μιας και είχαν ήδη μια αναγνωσιμότητα στα τοπικά μουσικοχορευτικά δρώμενα της περιφέρειας τους και οι οποίοι λειτούργησαν ως σύμβολα του “αυθεντικού” τρόπου μουσικής ερμηνείας (Κοντός, 1969, σ. 74).



Εικόνα 8. Ραδιοφωνικός Σταθμός Θράκης στην Κομοτηνή, αρχές της δεκαετίας του '60. Από αριστερά Κώστας Τριανταφυλλίδης στο βιολί, Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Κωνσταντίνος Τζιογκίδης στη γκάντα και στην νταρμπούκα (τουμπελέκι), Καρυσούλλης Δοϊτσιδής στο τζιουμπούς (Αρχείο Οικογένεια Δοϊτσιδής).

Η παρουσία του Κανακίδη στα μουσικά τεκταινόμενα ανακόπηκε το 1962 με την απόφαση του να μεταναστεύσει για ένα διάστημα στη Δυτική Γερμανία έχοντας ως σκοπό να αποταμιεύσει ένα σεβαστό χρηματικό ποσό και στην πορεία να επιστρέψει πίσω στη γενέτειρά του. Ο ίδιος με την σειρά του επηρεάστηκε από συγχωριανούς του και το γενικότερο κλίμα του μεταναστευτικού ρεύματος που ήταν γεγονός εκείνη την περίοδο και είχε προορισμό κυρίως την Δυτική Γερμανία (Μαλκίδης, 2000, σσ. 203-204), βρέθηκε στην περιοχή της Στουτγάρδης και δούλεψε αρχικά σε εργοστάσιο, με απώτερο σκοπό να δραστηριοποιηθεί μουσικά σε μετανάστες στην όμορη περιοχή, καθώς ζούσε μια σχετικά μεγάλη κοινότητα θρακιωτών. Ως αποτέλεσμα βέβαια των δύσκολων συνθηκών διαμονής του ήταν να αρρωστήσει και να νοσηλευτεί το 1963 για ένα χρόνο στο σανατόριο και τελικά να επιστρέψει στην γενέτειρα του το 1964, χωρίς ωστόσο να επιδράσει μουσικά στο βαθμό που ήθελε και ούτε φυσικά να αποταμιεύσει τα χρήματα στα οποία προσδοκούσε. Απ' την άλλη, η «παρέα» του Δοϊτσιδής στην παρούσα χρονική περίοδο συνεργαζόταν με πολλούς

κλαριντζήδες της περιοχής, με πιο στενή να είναι αυτή με το Δημήτρη Πουλουβίνα³⁵ από το Κουφόβουνο. Με τον επαναπατρισμό του Κανακίδη ξεκίνησε εκ νέου η συνεργασία τους που ίσχυε πριν την μετανάστευσή του και σ' αυτό συντέλεσε η υστεροφημία που τον ακολουθούσε καθώς και ο πρωταγωνιστικός ρόλος της «παρέας» του Δοϊτσίδα στα μουσικά δρώμενα. Έτσι, επανασυνδέθηκαν και συνέχισαν τη δυναμική τους πορεία στη περιοχή του Έβρου, αλλά πλέον σε μια πιο σταθερή αφετηρία στην υπερτοπική τους μουσική δράση.

Πέρα από τη βασική συνεργασία που είχε με το Δοϊτσίδα, συνέχισε να δραστηριοποιείται όσο του επέτρεπαν οι αυξημένες υποχρεώσεις με κάποιους απ' τους παλιούς του συνεργάτες, όπως το Χρήστο Γιαρένη στο τζιουμπούς και στο τραγούδι και το Στέφανο Χαρακοπίδη στο βιολί, σε πανηγύρια και γάμους στην περιοχή της Ορεστιάδας και ειδικότερο στα προσφυγικά χωριά. Ωστόσο, δεν είχαν την ίδια δυναμική παρουσία σε σχέση πάντοτε με την «παρέα» που είχε με το Δοϊτσίδα.

Η συμβολή του Ζαχαρδέλα στη συγκεκριμένη περίοδο είναι επίσης σημαντική στο κομμάτι της «διδασκαλίας». Στο νέο μουσικό διαμορφωμένο περιβάλλον της δεκαετίας του '50 και '60 ξεκίνησε η νεότερη γενεά κλαριντζήδων στο να μετέχει στα πολιτισμικά δρώμενα με αυξημένες όμως τις απαιτήσεις σε ρεπερτόριο και ερμηνευτικό επίπεδο. Σε αναζήτηση της για μουσικά ερεθίσματα μαθήτευαν κάποιοι σε καταξιωμένους τοπικούς μουσικούς. Έτσι, κατά περιόδους βρέθηκαν αρκετοί νέοι κοντά στο Ζαχαρδέλα ώστε να διδαχθούν με το συνήθη προφορικό τρόπο, αποκομίζοντας κυρίως μουσικά το σώμα του ρεπερτορίου που αφορούσε ως επί το πλείστον τις οργανικές γαμήλιες μελωδίες και τις μουσικές εισαγωγές – φράσεις των «σουξέ» της εποχής «δημοτικών» είτε λαϊκών τραγουδιών και λιγότερο σε

³⁵ Ο Δημήτρης Πουλουβίνας (1939) μετανάστευσε το 1963 στην Γερμανία ως οικονομικός μετανάστης. Παράλληλα δραστηριοποιούνταν κατά την χειμερινή περίοδο μουσικά στο δυτικό της Δυτικής Ευρώπης σε Έλληνες μετανάστες και τα καλοκαίρια σε πανηγύρια κυρίως στο μουσικό χώρο του Έβρου. Στις μέρες θεωρείται ένας σημαντικός εκπρόσωπος της λεγόμενης «Αλα Τούρκα» σχολής στο κλαρίνο με αυξημένο το επίπεδο δεξιοτεχνίας στο «ταξίμι». Η σημαντικότερη όμως προσφορά του είναι πολλές οργανικές μελωδίες – πάρτες που διέσωσε και διέδωσε κατά την πολύχρονη μουσική δράση στα τοπικά μουσικά δίκτυα.

αυτοσχεδιασμούς τύπου ταξίμι³⁶. Ο Κανακίδης ήταν ένας από τους πλέον αναγνωρίσιμους κλαριντζήδες της εποχής και συνάμα πρότυπο για αρκετούς νέους, οι οποίοι προσπαθούσαν να ακολουθήσουν καλλιτεχνικά τα βήματα του δασκάλου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της γενιάς αυτής ήταν οι Χρήστος Κουρούδης, Δημήτρης Δρακίδης (γνωστός με το παρατσούκλι «Κανακίδης»), Γιώργος Σκερλετίδης που εμπεριείχαν στο παίξιμό τους φρασεολόγιο και ερμηνευτικά στοιχεία του δασκάλου τους (Αυδίκος, 2002, σ. 64). Παράλληλα με την παρουσία του επηρέασε έμμεσα και συνέβαλε στη νεότερη γενιά να ασχοληθούν με το κλαρίνο χωρίς να μαθητεύσουν απαραίτητα δίπλα του. Μια τέτοια περίπτωση αποτέλεσε ο Νίκος Αλβανόπουλος που πρωτοσυνάντησε τον Κανακίδη στο χωριό Καναδά σε νεαρή ηλικία.

Θυμάμαι, άκουγα τον Πάοτζη³⁷ στο χωριό μου. Καλός άνθρωπος και πολύ γλυκιά φύσα. Αλλά θυμάμαι και τον Ζαχαρδέλα να έρχιτι στο χωριό μας με τον Γιαρένη και τον Χαρακοπίδη. Στο χωριό μας ερχόταν και ένας μαθητής του Ζαχαρδέλα, Κώστας Κωνσταντινίδης από το Νεοχώρι. Φυσούσε πιο καλά απ' τον Ζαχαρδέλα αυτός. Εγώ ήμην παιδί και πήγαινα από πίσω τους. [...] εκείνα τα γυρίσματα που έκανα ο Ζαχαρδέλας, τα σόλα του, ήταν καλός μάστορας κι από 'κει πήρε και ο Κώστας. Κι 'γω κάποια που κάνω τα έκλιψα κι απ' τον Ζαχαρδέλα [...] (Αλβανόπουλος, 2020).

Σ' αυτό το σημείο αξίζει να γίνει αναφορά στην παρουσία του Ζαχαρδέλα και στις παραστάσεις του μουσικοχορευτικού συγκροτήματος που δημιούργησε ο Δοϊτσιδής το 1960 στα πλαίσια ανάδειξης της χορευτικής παράδοσης της Θράκης, εκπροσωπώντας κατά αυτό τον τρόπο το λαϊκό πολιτισμό στις διάφορες πολιτιστικές

³⁶ Ο Κανακίδης φημιζόταν για το γρήγορο παίξιμο του και για την μεγάλη γκάμα σε οργανικούς σκοπούς και λιγότερο στους ελευθέρους αυτοσχεδιασμούς τύπου ταξίμι, καθώς «υστερούσε» σε σχέση με άλλους ομότεχνούς του όπως και αναλύεται παρακάτω (βλέπε στο 3.5.).

³⁷ Ο Δημήτρης Χάτης «Πάοτζης» θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους ερμηνευτές των πρώτων γενεών κλαριντζήδων του Έβρου με καταγωγή από το Ποιμενικό, ο οποίος εγκαταστάθηκε μετά τον γάμο του μόνιμα στο Πύργο Ορεστιάδας, συγκροτώντας μια «παρέα» με τους Γιάννη Νταντή στο βιολί και Χρήστο Γιαρένη στο ούτι (ή τζιουμπούς). Επίσης, αρκετοί νέοι κλαρινίστες της εποχής μαθήτευσαν κοντά του ειδικά για την αναπτυγμένη του τεχνική και ερμηνευτική «δεινότητα» στο ταξίμι.

εκδηλώσεις στην ομώνυμη περιφέρεια. Στην παρούσα χρονική στιγμή συντελέστηκαν όπως προαναφερθήκαμε αλλαγές ως προς την προβολή και εκπροσώπηση του θρακικού πολιτισμού πάντοτε με το βασικό ιδεολόγημα την «ελληνικότητα» που επέβαλε με τη σειρά του ο ηγεμονικός λόγος. Έτσι, ο Δοϊτσιδης μαζί με τους συνεργάτες του εκπροσώπησαν σε υπερτοπικό επίπεδο τη μουσικοχορευτική παράδοση της Θράκης βάζοντας ουσιαστικά τα θεμέλια του «πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου» που παγιώθηκε στην πορεία με την κάθοδο τους στην Αθήνα (Σπανός, 2013, σσ. 91-96). Όπως θα δούμε και στη συνέχεια οι μουσικές προτάσεις του συγκροτήματος θα γίνουν σήμα κατατεθέν για την θρακιώτικη παράδοση και ο «ήχος» του Ζαχαρδέλα μέσω της δισκογραφίας και των παραστάσεων στο θέατρο της Δώρας Στράτου θα καταστεί ως το σύμβολο του τοπικού ιδιώματος του θρακιώτικου λαϊκού κλαρίνου.

3.4. Οι παραστάσεις στο «Ελληνικοί χοροί- Θέατρο Δώρας Στράτου» και η δράση του στην πρωτεύουσα

Το 1968 ήταν η χρονιά που άλλαξε το ρου της θρακιώτικης μουσικής και παράλληλα ήταν ένας από τους σημαντικότερους σταθμούς της, καθώς εκπροσωπήθηκε στην πρωτεύουσα για πρώτη φορά από ένα μουσικοχορευτικό σύνολο προερχόμενο από τον γενέθλιο τόπο και φορέας της τοπικής ερμηνευτικής κουλτούρας³⁸ (Λιαρός, 2008, σ. 20). Η εκδήλωση που έλαβε χώρα στις 21 Απριλίου 1968 ήταν στα πλαίσια των εορτασμών του πρώτου έτους από την κατάλυση της Δημοκρατίας από τους συνταγματάρχες. Έτσι, από πλευράς Θράκης βρέθηκε το μουσικοχορευτικό συγκρότημα του Δοϊτσίδα με πρόταση από την τοπική νομαρχιακή αυτοδιοίκηση του Έβρου να εκπροσωπήσει τη «συλλογική πολιτισμική ταυτότητα» της Θράκης (Σπανός, 2013, σσ. 97-101). Ως υπεύθυνη στον τομέα του χορού για την εκδήλωση ήταν η Δώρα Στράτου, δείχνοντας τον ενθουσιασμό της από το πρωτοφανές για την ίδια θέαμα. Την ίδια στιγμή πρότεινε στο Δοϊτσίδα να συνεργαστούν για τις ανάγκες του Θεάτρου της, το οποίο συνέβη το φθινόπωρο του ίδιου έτους και εξελίχθηκε σε μια σταθερή βάση από την άνοιξη του 1969 έως το 1973.

Το '68 χόριψι η Καρωτή στο Παναθηναϊκό Στάδιο. 'μεις παίζαμι στου Στάδιο μι τουν Καραφύλλ'(Δοϊτσίδα). [...] Όλοι έμειναν με το στόμα ανοιχτό, κι Στράτου να δεις, χάζιψι! [...] (Κανακίδης Χ. , 2005)

Το συγκρότημα ξεκίνησε να παρουσιάζει αρχικά την τοπική παράδοση της Καρωτής και στην πορεία του ευρύτερου γεωγραφικού χώρου της Θράκης ως φορέας του “αυθεντικού” τρόπου ερμηνείας και επιτέλεσης με ότι αυτό συνεπάγεται στην δημιουργία μιας ομογενοποιημένης πολιτισμικής εικόνας για τον τόπο³⁹. Στην

³⁸ Ο κυρίως εκπρόσωπος της θρακιώτικης μουσικής στην Αθήνα μέχρι και την παρούσα χρονική περίοδο ήταν ο Αηδονίδης. Η μουσική του παρουσία εγγραφόταν επί το πλείστον μέσα από τις χορωδίες αρχικά του Καβακόπουλου και μετέπειτα του Καρά, καθώς και σε κάποιες αυτόνομες συμμετοχές του σε συναυλίες με την συνοδεία πάντοτε υπερτοπικών μουσικών.

³⁹ Με βάση το ιδεολογικό πλαίσιο του έθνους-κράτους η ύπαιθρος παρουσιαζόταν ως το στατικό προστατευμένο περιβάλλον που λειτουργούσε ως θεματοφύλακας και φορέας της «αγνής αλήθειας» αλλά και της «ατόφιας» παράδοσης σε εν' αντιθέσει με τον αστικό ιστό (Παπαπαύλου, 2010, σσ. 92-95).

παρούσα χρονική στιγμή δημιουργούνταν οι βάσεις του «πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου» με επίκεντρο το χώρο του θεάτρου της Στράτου, με συνέπεια το φιλτραρισμένο μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο να επιστέφει και να τροφοδοτεί με μια φολκλωρική πλέον οπτική ματιά πίσω τη γενέτειρα του και να επηρεάζει με τη σειρά του τους κατά τόπους συλλόγους και φυσικά τα μουσικά συγκρότημα της περιοχής, μιας και αφομοίωναν και ενσωμάτωναν το νέο υλικό στο προγράμματα τους (Αυδίκος, 2002, σ. 71)⁴⁰. Η κατάσταση αυτή δημιούργησε μεγάλη ζήτηση στον κόσμο για μουσικές παραγωγές (δίσκοι SP, LP και κασέτες), καθώς το νέο ηχογραφημένο ρεπερτόριο αντιπροσώπευε το δυναμικά καινούριο και συνάμα το «δικό μας» για την εποχή. Η προαναφερθείσα κατάσταση οδήγησε και στην αυξημένη παραγωγή δίσκων από τους υπερτοπικούς εκπροσώπους του θρακιώτικου, ώστε καλύψουν την αυξημένη ζήτησή του (Αγγούσης, 2010, σσ. 67-68).

Από την πρώτη περίοδο της παρουσίας του συγκροτήματος στο Θέατρο της Στράτου οργανώθηκε το χορευτικό ρεπερτόριο για τις ανάγκες των παραστάσεων σε μορφή σουίτας ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της θρακιώτικης μουσικοχορευτικής παράδοσης. Με προτροπή της Στράτου προσαρμοζόταν το παραπάνω ρεπερτόριο ανά περιόδους (χορευτική σεζόν) με αντίστοιχες προσθήκες ή αλλαγές πάντοτε για τις ανάγκες των παραστάσεων, χωρίς να λαμβάνονται ιδιαίτερα υπόψιν πολιτισμικές ιδιαιτερότητες του τόπου και σε ένα χώρο όπως αυτού του θεάτρου, που ήταν εντελώς διαφορετικό το περιβάλλον επιτέλεσης από το «φυσικό» της εκάστοτε τοπικής κοινότητας.

Το πρόγραμμα της Θράκης για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ξεκινούσε με ένα επιτραπέζιο τραγούδι ή ένα «Ζωναράδικο» ως «ακουστικό μέρος»⁴¹ από το Δοϊτσίδη

⁴⁰ Οι φολκλωρικές παραστάσεις των μεγάλων χορευτικών σωματείων των Αθηνών απευθυνόταν κυρίως σε αστικό κοινό είτε τουρίστες και αποτελούσαν μέρος μιας ατραξιόν, όπως συνέβαινε αντίστοιχα και με το Θέατρο της Δόρας Στράτου. Παράλληλα οι χορευτές διδάσκονταν το νέο χορευτικό ρεπερτόριο σε ενότητες (σουίτες), ως το αντιπροσωπευτικό δείγμα της εκάστοτε γεωγραφικής περιοχής (Λουτζάκη, 2010, σσ. 114, 123-127).

⁴¹ Πριν από την εμφάνιση μιας περιοχής σε μορφή σουίτας υπήρχε πάντα ένα επιτραπέζιο ή ένα χαρακτηριστικό τραγούδι και το οποίο λειτουργούσε ως το εισαγωγικό τραγούδι που προανήγγελλε την περιοχή που θα εμφανιζόταν και πάντοτε χωρίς την συνοδεία χορού. Παράλληλα, εξυπηρετούσε

με την συνοδεία της ορχήστρας. Ο Ζαχαρδέλας έπαιζε σ' αυτό το σημείο του προγράμματος κυρίως φλογέρα αντί του κλαρίνου, με την οποία είχε μια πρότερη επαφή σε νεαρή ηλικία για ένα μικρό χρονικό διάστημα μέχρι τη στιγμή που απέκτησε το κλαρίνο. Η εκ νέου ενασχόλησή του έγκειται στο καινούργιο πλαίσιο επιτέλεσης του θεάτρου, καθώς προσαρμόστηκε και αυτός στις ανάγκες ανάδειξης του "γνήσιου" και "αυθεντικού" τρόπο ερμηνείας που αντιπροσώπευε το «βουκολικό» τρόπο ζωής της υπαίθρου. Έτσι, η φλογέρα ήρθε δυναμικά στο προσκήνιο επαναπροσδιορίζοντας κατά κάποιο τρόπο τα ερμηνευτικά τεχνικά στοιχεία προερχόμενα από το κλαρίνο που εκτελούνταν εν νέου στο όργανο αυτό⁴².



Εικόνα 9. Παράσταση στο Θέατρο της Δόρας Στράτου το 1968-69. Από αριστερά Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα στο τραγούδι, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στο τραγούδι και στο ούτι, Κωνσταντίνος Τζιογκίδης στην νταρμπούκα (τουμπελέκι) (Αρχείο Οικογένεια Δοϊτσίδα).

και την αλλαγή των χορευτών σε ενδυμασία μιας και αρκετοί από αυτούς χόρευαν πάνω από μια γεωγραφική περιοχή.

⁴² Η περίπτωση ερμηνείας του Ζαχαρδέλα στη φλογέρα αναλύεται στην ενότητα της δισκογραφίας που είναι συνυφασμένη και με τις ηχογραφήσεις της ραδιοφωνίας (Κεφάλαιο 3.5).

Στη συνέχεια το χορευτικό πρόγραμμα ξεκινούσε (τα πρώτα χρόνια) με ένα οργανικό σκοπό «Μαντηλάτο» από τον Ζαχαρδέλα στο κλαρίνο, το οποίο διατηρούσε έως το τέλος του προγράμματος και άλλοτε με το τραγούδι «Μάνα και γιός μαλώνανε» («Κουσευτό»). Αντίστοιχα, το χορευτικό πρόγραμμα έκλεινε συνήθως με μια οργανική «Μπαϊντούσκα»⁴³ με την οποία έφευγαν οι χορευτές από τη σκηνή. Παράλληλα, ο Ζαχαρδέλας και κάποια μέλη του συγκροτήματος διδάχθηκαν χορούς από άλλες γεωγραφικές περιοχές, καθώς υπήρξαν ανάγκες από χορευτές σε περιπτώσεις που δεν συμπληρωνόταν ο απαιτούμενος αριθμός. Έτσι, συμμετείχαν στα αντίστοιχα προγράμματα με τα οποία ήρθαν σε επαφή με την παρουσία τους στο Θέατρο και απέκτησαν με τη σειρά τους μια επίκτητη σχέση σε ένα «ξένο» μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο με μια φιλτραρισμένη και άλλοτε επινοημένη οπτική.



Εικόνα 10. Παράσταση του Θεάτρου της Δόρας Στρατού στην Αγγλία 1971 (Albert Hall). Από αριστερά Νίκος Τζούμας στο βιολί, Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στο ούτι και στο τραγούδι, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα στο τραγούδι, Γιώργος Γευγελής στην νταρμπούκα (τουμπελέκι) (Αρχείο Οικογένεια Δοϊτσίδα).

⁴³ Η «Μπαϊντούσκα» είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταμόρφωσης ενός τοπικού χορού που απαντάται σε ελάχιστες κοινότητες του Έβρου σε υπερτοπικό μέσα από διαδικασία της εκμάθησης σε πολιτιστικούς χορευτικούς συλλόγους. Έτσι, για δεκαετίες αποτέλεσε βασικό μέρος του ομογενοποιημένου πανθρακικού χορευτικού ρεπερτορίου (Ρόμπου-Λεβίδη, 1999, σσ. 187-192).

Κατά τη διάρκεια των χορευτικών σεζόν 1969-1973 (Μάιος-Σεπτέμβριος) η παρουσία του Ζαχαρδέλα εγγραφόταν αποκλειστικά στις παραστάσεις του Θεάτρου, καθώς η Στράτου είχε την απαίτηση από όλους τους μετέχοντες να εργάζονται μόνο γι' αυτήν⁴⁴. Με το πέρας της κάθε σεζόν επέστρεφε πίσω στην γενέτειρα του, καθώς ζούσε η οικογένεια του μόνιμα στον Χανδρά. Επομένως, η μουσική του δράση κατά τους καλοκαιρούς μήνες ήταν ανύπαρκτη στα τοπικά μουσικά δίκτυα του Έβρου. Τη χειμερινή όμως περίοδο μετείχε με το συγκρότημα του Δοϊτσίδα σε παραστάσεις ή γλέντια Θρακιωτών στην ομώνυμη περιφέρεια, στους Θρακικούς προσφυγικούς πληθυσμούς της Μακεδονίας και στους μετανάστες θρακικής καταγωγής, οι οποίοι είχαν εγκατασταθεί στα αστικά κέντρα ανά την Ελλάδα. Συνάμα, διατηρούσε συνεργασία με τους μουσικούς που δραστηριοποιούνταν μαζί σε προγενέστερο διάστημα στο τοπικό μουσικό δίκτυο του Έβρου.



Εικόνα 11. Γλέντι στη Καρωτή Διδυμοτείχου το 1973. Από αριστερά Σταύρος Ψειράκης στην νταρμπούκα (τουμπελέκι), Βαγγέλης Σιδεράς στο βιολί, Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στο τραγούδι και στο ούτι, Θεοπούλα & Λαμπριάννα στο τραγούδι.

⁴⁴ Ο Κανακίδης στην παρούσα περίοδο συμμετείχε με τη μουσικοχορευτική αποστολή του θεάτρου Δ. Στρατού και σε παραστάσεις που έλαβαν γεγονός στο εξωτερικό, όπως Αγγλία και Βέλγιο.

Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος αποτέλεσε το σημαντικότερο σταθμό στην καριέρα του καθώς η μουσική δράση στην Αθήνα εκτίναξε κατά κάποιο τρόπο την ζήτηση στα τοπικό δίκτυο ως τον καταξιωμένο σολίστα που έκανε καριέρα στην πρωτεύουσα, σε συνάρτηση με τη μόνιμη συνεργασία του με το Δοϊτσίδη, ο οποίος αποτέλεσε από τους βασικούς διαμορφωτές του υπερτοπικού μουσικοχορευτικού ύφους. Στο απόγειο της καριέρας του δημιουργήθηκε μια φήμη γύρω από το παίξιμο του σε μεγάλο βαθμό, καθώς αντιπροσώπευε το “γνήσιο” παραδοσιακό τρόπο ερμηνείας, με αποτέλεσμα το όνομα να γίνει ως το συνώνυμο της τέχνης του Θρακιώτικου λαϊκού κλαρίνου σε πανελλήνιο επίπεδο για τη συγκεκριμένη εποχή. Σ’ αυτό συνετέλεσε επίσης και η παρουσία του σε λαογραφικού τύπου μουσικές εκπομπές, στο Ε.Ι.Ρ των Αθηνών, στη νέο-ιδρυθείσα ελληνική τηλεόραση και κυρίως στη συμμετοχή του στην μαζική παραγωγή της Θρακιώτικης δισκογραφίας.

3.5. Η παρουσία του Ζαχαρέλα στις ηχογραφήσεις της δισκογραφίας και της ραδιοφωνίας στην Αθήνα

Η θρακιώτικη μουσική έχει να επιδείξει στη δισκογραφία μουσικά δείγματα από τη δεκαετία του '50 και μετά αποτελώντας κατά μια έννοια τον ουραγό σε παραγωγή δίσκων σε σχέση με άλλες περιοχές. Η παρούσα χρονική περίοδος χαρακτηρίζεται κατά μεγάλο μέρος της προβληματική, καθώς ακολουθήθηκε από τους επίσημους φορείς η επιβαλλόμενη και επινοημένη μουσική οπτική των λαογράφων περί ελληνικότητας της Θράκης. Ως σκοπός υπήρξε η ανάγκη κάλυψης του κενού σε θρακικού ενδιαφέροντος ηχογραφήσεις, παραμερίζοντας παράλληλα μουσικές τοπικές παραδόσεις στα πλαίσια ενσωμάτωσης του συγκεκριμένου ρεπερτορίου στο «εθνικό». Σ' αυτή την προσπάθεια των επίσημων φορέων συνέβαλε με την παρουσία του ο Αηδονίδης αποτυπώνοντας ελάχιστα δισκογραφικά δείγματα, τα όποια κινήθηκαν σε αντίστοιχο ύψος μ' αυτά των ραδιοφωνικών εκπομπών του Ε.Ι.Ρ Αθηνών, πάντοτε με την συνοδεία υπερτοπικών μουσικών. Με λίγα λόγια, η θρακιώτικη μουσική θύμιζε κατά το ελάχιστο τις μουσικές των κατά τόπους παραδόσεων της περιφέρειας, με συνέπεια να μην έχουν καμία επίδραση στα μουσικοχορευτικά δίκτυα της περιοχής. Η συγκεκριμένη εικόνα άρχισε σταδιακά να αλλάζει από το '60 και μετά με τις κατά τόπους έρευνες και κυρίως με την παρουσία του Καβακόπουλου στον Έβρο, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, αναθεώρησε σε κάποιο βαθμό τις προγενέστερες διαπιστώσεις του. Ο ίδιος αναίρεσε εν μέρει τις προηγούμενες προβληματικές διατυπώσεις, καθώς δεν εξυπηρετούσαν τον «εθνικό σκοπό» και συνάμα υπήρξε μια «αδυναμία» να αντιληφθεί όλες τις ιδιαιτερότητες της εβρίτικης μουσικοχορευτικής παράδοσης. Παράλληλα, ο Καβακόπουλος διατελούσε εκείνη την περίοδο υπεύθυνος του τμήματος της «δημοτικής μουσικής» στο δισκογραφικό όμιλο Music Box. Στο νέο σχεδιασμό της εταιρίας ανέλαβε την διεύρυνση και διεύρυνση σε νέες αγορές για «παραδοσιακές μουσικές», δίδοντας έμφαση στο βορειοελλαδικό χώρο που έλειπε από τον κατάλογο της. Στην πλειονότητα τους οι καινούργιες αγορές θα προσέφεραν νέα και αυξημένα έσοδα, καθώς θα κάλυπταν μια αρκετά μεγάλη γκάμα σε νέο ρεπερτόριο. Χρονικά, ήταν η περίοδος όπου ο «δίσκος» άρχισε σταδιακά να εξαπλώνεται και να κατακτά την επαρχία, συμβάλλοντας και στην καθιέρωση

καλλιτεχνών (Παπαδάκης, 2002, σσ. 38-39). Αντίστοιχα για τη θρακιώτικη αγορά προτάθηκε και ηχογραφήθηκε ο Δοϊτσιδης το 1961-62 καθώς είχε μια έντονη παρουσία στα μουσικά δρώμενα της Θράκης. Τη γενική επιμέλεια της παραγωγής είχε ο Καβακόπουλος με αποτέλεσμα να επιβάλλει συγκεκριμένη οπτική στις ενορχηστρώσεις και εν τέλει στην απόδοση των τραγουδιών. Επίσης, για τις ηχογραφήσεις χρησιμοποιήθηκε μια ομάδα υπερτοπικών μουσικών⁴⁵ και ως χορωδός η σύζυγός του, η Ειρήνη Καβακοπούλου με καταγωγή από την Κρήτη. Όπως ήταν φυσικό, κάποια από τραγούδια αποδόθηκαν στη σωστή μουσική δομή, χωρίς ωστόσο, να αποδίδεται το εβρίτικο μουσικό ιδίωμα, ενώ σε άλλα ακολουθήθηκε το προγενέστερο μουσικό επιβαλλόμενο μουσικό στυλ, όπως είχε διαμορφωθεί ως την παρούσα χρονική στιγμή. Παρόλα ταύτα, κάποια από τα τραγούδια μπόρεσαν να έχουν άμεση επίδραση στο τοπικό δίκτυο και ενσωματώθηκαν στο corpus τραγουδιών στις τοπικές ορχήστρες με βάση την όλο αυξανόμενη ζήτηση από τον κόσμο. Σε παρόμοιο πνεύμα κινήθηκαν και οι ηχογραφήσεις του Αηδονίδη με την επιμέλεια των ηχογραφήσεων να έχουν ο Καράς και η Σαμίου με το αντίστοιχο «εθνικό» ιδεολογικό πλαίσιο, περιλαμβάνοντας κάποιες ελάχιστες εξαιρέσεις μουσικών δειγμάτων που τόνιζαν την εθνοτοπική κουλτούρα στην ποιμενική της διάσταση, μη λαμβάνοντας υπόψιν την επικρατούσα μουσική τάση στην περιοχή (Αγγούσης, 2010, σ. 62).

Η δεκαετία του '70 αποτέλεσε μια περίοδο ανοδικής πορείας της θρακιώτικης μουσικής που οδήγησε στην κατασκευή μουσικών προτύπων και συνάμα στην παγίωση του «πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου». Σ' αυτό συνετέλεσε όπως αναλύσαμε στην προηγούμενη ενότητα η κάθοδος του συγκροτήματος Δοϊτσιδης στην Αθήνα και η συνεργασία του με το θέατρο της Δόρας Στράτου. Παράλληλα, οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής ώθησαν στο να καταστεί σε επίκαιρο παραδοσιακό είδος το θρακιώτικο. Η πρωτεύουσα με την σειρά της λειτουργούσε ως

⁴⁵ Ο Καβακόπουλος θεώρησε ως καλύτερη επιλογή να χρησιμοποιήσει υπερτοπικούς καταξιωμένους μουσικούς με δισκογραφική εμπειρία εν αντιθέσει με τους τοπικούς μουσικούς για τις ανάγκες των συγκεκριμένων ηχογραφήσεων, τους οποίους θεώρησε «ανεπαρκείς» για το όλο δισκογραφικό εγχείρημα. Ο ίδιος φοβόταν ότι δεν θα ανταπεξέλθουν στις ιδιαίτερες συνθήκες ηχογράφησης ενός δίσκου και παράλληλα με το υψηλό κόστος της ταινίας δεν επιτρέπονταν λάθη.

τροφοδότης των τελεστικών πρακτικών για την περιφέρεια της Θράκης και την ανάδειξη της περιοχής ανά το πανελλήνιο με τη συμβολή των υπερτοπικών εκφραστών Αηδονίδη-Δοϊτσίδη, οι οποίοι είχαν και τη στήριξη των επίσημων φορέων.

Τα πρώτα δείγματα της παρούσας περιόδου ηχογραφήθηκαν το 1968 και ήταν επηρεασμένα από το νέο μουσικοχορευτικό περιβάλλον που δημιουργούνταν στην πρωτεύουσα, με τα οποία σχετίζονται άμεσα με το συγκρότημα του Δοϊτσίδη. Ουσιαστικά, για τα δισκογραφικά δεδομένα της Θράκης ήταν η πρώτη συμμετοχή των μουσικών που έλκουν την καταγωγή τους από την περιοχή, παρουσιάζοντας για πρώτη φορά δείγματα της πλουραλιστικής μουσικής παράδοσης του τόπου. Ένα πολύ χαρακτηριστικό μουσικό δείγμα αποτέλεσε το τραγούδι «Από την Προύσα κίνησα» (track 1) στο οποίο συνέπραξαν για τα δισκογραφικά δεδομένα το συγκρότημα του Δοϊτσίδη⁴⁶ με υπερτοπικούς μουσικούς⁴⁷, παρεκκλίνοντας από την συνήθη οργανολογική σύνθεση της «παρέας» και προτείνοντας παράλληλα και μια νέα αισθητική προσέγγιση για την μουσική αυτή.

[...] το '68 πήγαμι στην Columbia να γράψουμι τραγούδια. [...] Που λες, τι πράμα ήταν αυτό, τέτοιο στούντιο! Έβγινι γλυκό του κλαρίνου μ' [...] (Κανακίδης Χ. , 2005).

Το σημαντικότερο από τη συγκεκριμένη ηχογράφηση ήταν ότι αποτυπωνόταν πλέον δισκογραφικά το τοπικό μουσικό ηχόχρωμα και ειδικά για την περίπτωση μελέτης μας ένας ερμηνευτής στο κλαρίνο με βιωματική σχέση εν αντιθέσει με τους υπερτοπικούς και καταξιωμένους κλαριντζήδες των προγενέστερων ηχογραφήσεων, που αγνοούσαν βασικά ερμηνευτικά και ρυθμολογικά ζητήματα πάνω στη θρακιώτικη μουσική παράδοση. Αυτές οι διαφοροποιήσεις γίνονται εμφανείς ειδικά

⁴⁶ Στις παρούσες ηχογραφήσεις συμμετείχε για πρώτη φορά δισκογραφικά και η μικρότερη κόρη του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη, Λαμπριάννα σε ηλικία μόλις 13 ετών. Είχε προηγηθεί η εμφάνιση της μαζί με την αδελφή της Θεοπούλα την προηγούμενη χρονιά (1967) στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης στην Κομοτηνή. Στην ουσία έμελλε να ακολουθήσουν τον πατέρα τους στο τραγούδι και να θεωρούνται στις μέρες μας από τις πιο χαρακτηριστικές γυναικείες φωνές της θρακιώτικης μουσικής παράδοσης.

⁴⁷ Στο συγκεκριμένο 45άρι δισκάκι συμμετείχαν, εκτός από το συγκρότημα Δοϊτσίδη, οι Νίκος Στεφανίδης στο κανονάκι και Κώστας Σεϊτανίδης στο κοντραμπάσο.

στο σολιστικό μέρος του τραγουδιού (2'05"- 3'04"), το οποίο βασίστηκε στο φρασεολόγιο που ερμήνευε ο Ζαχαρδέλας και ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με τις γλυντικές ανάγκες των κατοίκων του Έβρου. Επίσης η σολιτιστική ζυγιά κλαρίνο-βιολί ερμήνευε την εισαγωγή του τραγουδιού καθώς και το σολιστικό μέρος στην ίδια οκτάβα, κάτι που συνέβαινε κατά κόρον στην διαδικασία επιτέλεσης στο γάμο ή στο πανηγύρι, ελλείψει τις περισσότερες φορές ηλεκτρικού ηχητικού μέσου στην παρούσα εποχή, προσπαθώντας να έχουν ένα συμπαγές μουσικό αποτέλεσμα. Επομένως, η απόδοση του συγκροτήματος Δοϊτσίδη ήταν αρκετά ρεαλιστική, ασχέτως της «πλουραλιστικής» ενορχήστρωσης για τις ανάγκες της ηχογράφησης, αποτελώντας ταυτόχρονα πιο ελκυστικό το ηχόχρωμα για το μέσο ακροατή.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό δισκάκι 45 στροφών (δείγμα της περιόδου) ήταν το γαμήλιο τραγούδι «Πιτραδιώτ' χαρά θα κάμουν» (track 2) και ο οργανικός σκοπός «Λαλούν φλογέρες» (track 3). Η ιδιαιτερότητα σ' αυτά τα δύο δείγματα ήταν η ταυτόχρονη ερμηνεία των Ζαχαρδέλα και Βασιλάρη στη φλογέρα με διαφορετικές όμως μουσικές καταβολές. Ο Αριστείδης Βασιλάρης ήταν ένας αναγνωρίσιμος υπερτοπικός μουσικός στο κλαρίνο και ειδικά στη φλογέρα, ο οποίος πραγματοποίησε τομή στο όργανο αυτό με βάση την ερμηνευτικές αλλά και κατασκευαστικές του προτάσεις. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η φλογέρα ενσωματώθηκε στην θρακιώτικη ορχήστρα αρχικά για τις χορευτικές ανάγκες του προγράμματος στο Θέατρο της Στράτου με την ερμηνεία του Ζαχαρδέλα και, παράλληλα, επήλθε η επισφράγιση της από την «δεξιοτεχνική» ερμηνεία του Βασιλάρη, στα πλαίσια της συμμετοχής του στις θρακιώτικες δισκογραφικές παραγωγές (Σπανός, 2013, σ. 110). Ήδη είχε προηγηθεί η μουσική παρουσία του Βασιλάρη στην ηχογράφηση στο «Δω στα Λιανοχορταρούδια», που έμελλε να μετατραπεί σε τραγούδι σύμβολο για τους απανταχού Θρακιώτες. Έτσι, η συνύπαρξη αυτών των δυο μουσικών στις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις καθιστά φανερό τη μεταξύ τους αλληλοεπίδραση, με αποτέλεσμα να δανείζονται ερμηνευτικά στοιχεία ο ένας από τον άλλον και κατά κάποιο τρόπο να "επιβάλλουν" το ξεχωριστό παίξιμο τους ως πρότυπο για τα δεδομένα της θρακιώτικης μουσικής. Εκτός των άλλων, ο τίτλος «Λαλούν φλογέρες» περιγράφει τη συγκεκριμένη «βουκολική φολκlorική» μουσική οπτική στην παρούσα χρονική περίοδο που ενσωματωνόταν το θρακιώτικο μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο στο πανελλήνιο.

Σε παρόμοιο πνεύμα κινήθηκε και η ηχογράφιση του τραγουδιού «Καμαροβέργω Λυγερή» (track 4) έχοντας ως βασική ορχήστρα το συγκρότημα Δοϊτσίδα με την προσθήκη κάποιον υπερτοπικών μουσικών. Στη συγκεκριμένη μουσική εκτέλεση συνεργάστηκαν εκ νέου οι δυο σολίστες, με τον Ζαχαρδέλα να ερμηνεύει στο κλαρίνο αντί της φλογέρας. Στο τέλος του τραγουδιού υπάρχει ένα μικρό ρυθμικό σολιστικό μέρος (2'18" έως 2'47") στο οποίο δημιουργείται ένας μουσικός διάλογος μεταξύ κλαρίνου και φλογέρας. Ο Κανακίδης εκτελούσε κάθε φορά πρώτος τη μουσική φράση και ο Βασιλάρης την επαναλάμβανε. Αυτή η μουσική διάδραση κλαρίνου-φλογέρας δημιουργήθηκε από το Δοϊτσίδα καθαρά για τα δισκογραφικά δεδομένα λαμβάνοντας κυρίως υπόψιν τις ανάγκες της εμπορικής διάστασης του προϊόντος της ηχογράφησης, παρά κάποια τελεστική πρακτική που θα συντελούνταν σε ένα γλέντι. Η παραπάνω μουσική σχέση των δυο αναδεικνύει την προσαρμογή του Ζαχαρδέλα στις νέες περιστάσεις επιτέλεσης που συντελούνταν στο «αποστειρωμένο» στουντιακό περιβάλλον, μιας και ο Βασιλάρης ως επαγγελματίας μουσικός μπορούσε να επιτελέσει «άριστα» μουσικά τις μελωδίες για τις δισκογραφικές παραγωγές.

Όσον αφορά τα ραδιοφωνικά δείγματα⁴⁸ της συγκεκριμένης περιόδου, αυτά ακολουθήσαν σε κάποιο βαθμό τα δισκογραφικά ως προς την ενορχήστρωση και την οργανολογία. Σε αρκετές όμως ηχογραφήσεις μετείχε το συγκρότημα Δοϊτσίδα χωρίς την συμμετοχή υπερτοπικών μουσικών. Με λίγα λόγια τα ραδιοφωνικά δείγμα ήταν πιο κοντά στο «ρεαλιστικό» τρόπο ερμηνείας μιας τοπικής ορχήστρας με το ανάλογο οργανολόγιο, σε ένα όμως πλαίσιο στιλιζαρισμένο με δισκογραφικούς όρους.

Ένα μουσικό δείγμα από τις ηχογραφήσεις της ραδιοφωνίας που σχετίζεται με τα προειρημένα ήταν «Στη Βλάση χάρη γίνεται (Διγενής Ακρίτας)» (track 5). Στη συγκεκριμένη μουσική εκτέλεση, αν εξαιρεθεί η υποτυπώδη ενορχήστρωση και ειδικότερα όσον αφορά το σολιστικό μέρος του τραγουδιού που περιορίστηκε χρονικά για τις ανάγκες της ηχογράφησης, αποτυπώθηκε η μουσική πράξη όπως

⁴⁸ Στο τμήμα «δημοτικής μουσικής» του Ε.Ι.Ρ. υπεύθυνοι ήταν το ζεύγος Καρά. Μέσα από την «Διαδικασία Ακροάσεως» η επιτροπή ενέκρινε τον κάθε μουσικό-τραγουδιστή και στη συνέχεια λάμβανε την άδεια να μετέχει στις εκπομπές της ραδιοφωνίας. Επίσης η «Επιτροπή Λογοκρισίας» ήταν αρμόδια για την έγκριση του ρεπερτορίου που ηχογραφούνταν, εφαρμόζοντας σε πολλές περιπτώσεις τον ηγεμονικό λόγο ως την "ορθή" απόδοση των τραγουδιών (Αγγούσης, 2010, σ. 38).

λάμβανε γεγονός σε ένα γάμο ή πανήγυρι στον Έβρο, δίδοντας μας την επικρατούσα μουσική κατάσταση της περιοχής. Ο Κανακίδης απέδωσε στη συγκεκριμένη εκτέλεση κάποια από τα πιο διαδεδομένα μουσικά οργανικά θέματα που ερμήνευαν τοπικοί μουσικοί στο κλαρίνο κατά την μετάβαση του χορού σε «κουλουριαστό ή κλουστρό» (2'44"-3'52"). Ο ίδιος φημιζόταν για το πλουραλιστικό φρασεολόγιο του, καθώς διέθετε μια αρκετά μεγάλη γκάμα από μελωδίες που είχε ενσωματώσει στο παίξιμο του από τα ποιμενικά όργανα, αλλά και από το σώμα μελωδιών που συνδημιούργησε η πρώτη και η δεύτερη γενιά κλαριντζήδων.

Όπως αναλύσαμε, στην παρούσα χρονική στιγμή δημιουργούνταν το σώμα των μελωδιών – τραγουδιών που θα εκπροσωπούσαν στη συνέχεια στη θρακιώτικη μουσικοχορευτική παράδοση ανά το πανελλήνιο. Η συμβολή του Κανακίδη ήταν πολύ σημαντική στο όλο εγχείρημα μιας και γνώριζε μια μεγάλη γκάμα από οργανικούς σκοπούς-μελωδίες και σχετίζονταν άμεσα με τις ορχηστρικές ανάγκες των γηγενών είτε των προσφύγων του Έβρου. Έτσι, καταγράφηκαν αρκετά οργανικά δείγματα από το Ζαχαρδέλα, που προέρχονται από την εβρίτικη μουσικοχορευτική παράδοση στη ραδιοφωνία και παράλληλα κάποια στη δισκογραφία στα πλαίσια ανάδειξης της θρακιώτικης μουσικής κουλτούρας.

Ένας ιδιαίτερος χαρακτηριστικός οργανικός σκοπός που ήταν άμεσα συνυφασμένος με την γαμήλια τελετουργία και αποτυπώθηκε μετέπειτα στη δισκογραφία ήταν η μελωδία της «Γίκνας» (track 6) (Ρόμπου-Λεβίδη, 1999, σσ. 174-175). Η συγκεκριμένη ραδιοφωνική εκτέλεση του σκοπού⁴⁹ διαφέρει από την αντίστοιχη δισκογραφική «Χορός της Γίκνας» (track 7), που πραγματοποιήθηκε σε μεταγενέστερη χρονική στιγμή εκ νέου από το Δοϊτσίδα και κυρίως με υπερτοπικούς μουσικούς. Η βασικότερη διαφορά έγκειται στην «ακανόνιστη» ερμηνεία του Ζαχαρδέλα σε σχέση με την πιο δομημένη της δισκογραφικής. Ο Κανακίδης στη συγκεκριμένη εκτέλεση έπαιξε κατά πάσα πιθανότητα πιο αυθόρμητα όπως θα γινόταν σε ένα πρόγαμο κατά

⁴⁹ Ο σκοπός της «Γίκνας» είχε καθιερωθεί από τους κλαριντζήδες να ερμηνεύεται με έξι συγκεκριμένες μουσικές φράσεις-μελωδίες και με συγκεκριμένη αλληλουχία των μουσικών φράσεων. Η 1^η πάρτη στην συγκεκριμένη μουσική εκτέλεση είναι στο 0'01"-0'15", η 2^η πάρτη στο 0'16"-0'31", η 3^η πάρτη στο 0'32"-0'46", η 4^η πάρτη στο 0'47"-1'02", η 5^η πάρτη στο 1'03"-1'10" και ο οργανικός σκοπός ολοκληρώνεται με την 6^η πάρτη στο 1'11"-1'22".

τη διάδραση του με τις γυναίκες που πραγματοποιούσαν στο έθιμο της «Κνας». Στην ουσία αυτή η ερμηνεία του ήταν περισσότερο βιωματική χωρίς απαραίτητα δομικούς ερμηνευτικούς κανόνες για τις ανάγκες μιας δισκογραφικής αποτύπωσης.

Όσον αφορά τη δομή της συγκεκριμένης μουσικής εκτέλεσης, η 1^η πάρτη (0'01''-0'15'') του οργανικού σκοπού δεν ερμηνεύεται ξανά στο κομμάτι παρά μόνο στην έναρξη. Στη δεύτερη επανάληψη του σκοπού μέχρι και την ολοκλήρωση το κομμάτι ξεκινάει πάντα με την 2^η πάρτη (1'22''-1'33'') του θέματος που την ολοκληρώνει σε μια ημιτελή κατάληξη, αντί σε διπλή (ζυγή) όπως συνηθίζεται στις μέρες μας μια πάρτη να ερμηνεύεται. Επίσης, την 2^η πάρτη την ερμήνευσε στην 3^η επανάληψη του τραγουδιού μονή αντί ζυγή. Στο τέλος, ολοκληρώνει τον οργανικό σκοπό με τη 3^η πάρτη αντί της 6^{ης} που συνηθιζόταν κατά πάσα πιθανότητα για την οικονομία χρόνου της μαγνητοταινίας. Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον μέσα από την ανάλυση των μελωδικών μερών του οργανικού σκοπού προκύπτει ότι κάποιες πάρτες του βασίστηκαν πάνω σε τραγούδια που ερμήνευαν οι γυναίκες κατά το έθιμο της γίκνας. Από την 1^η πάρτη (0'06''-0'15'') προκύπτει ότι αυτή προέρχεται από το τουρκόφωνο τραγούδι «Κνα» (νύχτα του Κνα) (Ρόμπου-Λεβίδη, 1999, σσ. 174-175), που είναι στην παράδοση των Γκαγκαούζων και η 2^η πάρτη (0'16''-0'31'') μέρος από το ρεφρέν «Στ' αργαστηρούδη μ'», που προέρχεται από την παράδοση της περιοχής των Μεταξάδων. Παρόμοια, η τελευταία πάρτη (1'11''-1'22'') είναι δάνειο από το 5σημο «Πρωτόψωμα», που χόρευαν στο χωρίο Καρωτή την πέμπτη το βράδυ στην «Κνα» και έγινε γνωστό μέσα από τη δισκογραφία, το οποίο όμως μετατράπηκε σε 4σημο στα πλαίσια ρυθμικής αναπροσαρμογής. Κατά πάσα πιθανότητα να υπήρξαν και άλλα δείγματα τραγουδιών που χάνονται στην πορεία των χρόνων.

Με λίγα λόγια, γίνεται εμφανής η ενσωμάτωση και επεξεργασία του αντιφωνικού ρεπερτορίου από τις ορχήστρες και ειδικά από τον εκάστοτε κλαριντζή με μια πιο πλούσια ποικιλματική ερμηνεία, προσθέτοντας παράλληλα νέες πάρτες όπου εν τέλει μετατρέπονταν σε οργανικό σκοπό με "παγιωμένη" δομή (Σαρρής, 2014β, σ. 299). Κατ' αυτή τη διαδικασία γίνεται κατανοητή η ζύμωση του ρεπερτορίου από τα νεότερα λεπτά όργανα που πάτησαν και διαδέχτηκαν τα αντίστοιχα ποιμενικά και με τη σειρά τους διαμόρφωσαν ένα πιο «εκλεπτυσμένο» και άλλοτε «νέο» ρεπερτόριο σε σύγκριση με την προ-κλαρίνου εποχή.

Ο επόμενος οργανικός σκοπός που αναλύεται παρακάτω υπήρξε από τα σημαντικότερα καταγεγραμμένα ερμηνευτικά δείγματα του Ζαχαρδέλα, η γαμήλια δρομική πατινάδα «Μαντηλάτος»⁵⁰ (track 8). Ο συγκεκριμένος σκοπός είναι μέρος της τελετουργίας του γάμου στην περιοχή του Τριγώνου. Γενικότερα, οι γαμήλιες πατινάδες αποτελούσαν πρόκληση για κάθε κλαριντζή ώστε να προβάλλει την δεξιοτεχνία του με χρήση πολλών μελωδικών φράσεων-παρτών και κυρίως με την ανάπτυξη αυτοσχεδιαστικών φράσεων σε άρρυθμα είτε σε ρυθμικά μοτίβα, με απώτερο σκοπό αρχικά να «εκστασιάσει» μουσικά και μετέπειτα να αποκομίσει από την γαμήλια (δρομική) πομπή ή στο γαμήλιο γλέντι περισσότερα χρηματικά δωρήματα, γνωστά και ως «σάμπα». Η συγκεκριμένη παραλλαγή στη ραδιοφωνία δομήθηκε με δυο μουσικές πάρτες, με την δεύτερη στο 0'09''- 0'21'' να μαρτυρά την «γκαϊντίσια» καταγωγή της. Ο Ζαχαρδέλας προσπάθησε με τον τρόπο του ερμηνεύσει την συγκεκριμένη μουσική φράση με τα ποικίλματα που θύμιζαν τον τρόπο παιχνιδιού ενός γκαϊντατζή. Με βάση το συγκεκριμένο οργανικό ηχογραφήθηκε με το Ζαχαρδέλα εκ νέου ο σκοπός σε δίσκο ως «Χορός Μαντηλάτος» (track 9). Η διαφορά με τη ραδιοφωνική εκτέλεση ήταν η προσθήκη επιπλέον μουσικών παρτών για ένα πλουσιότερο μουσικό αποτέλεσμα σε σχέση με το αρχικό. Στη δισκογραφική εκδοχή που επιμελήθηκε ο Δοϊτσίδης διατηρήθηκε ο τρόπος ενορχήστρωσης με το ούτι να έχει τον ρόλο του συμπληρωματικού κρουστού με μια οριζόντια τονική εναρμόνιση, όπως ακριβώς θα συνέβαινε σε ένα τοπικό γλέντι. Το κανονάκι συμπλήρωσε την παραπάνω λογική με περαιτέρω ρυθμικά και τονικά μελωδικά γεμίσματα. Επίσης, οι μουσικές πάρτες που προστέθηκαν βασίστηκαν στο φρασεολόγιο του Κανακίδη προσαρμοσμένες για το συγκεκριμένο σκοπό. Γενικότερα, ήταν μια συνήθης λογική η ανα-προσαρμογή των διάφορων μελωδικών φράσεων και η “ενσωμάτωση” τους ως μέρος κάποιου οργανικού σκοπού από τους κλαριντζήδες και σε διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα, κάτι που συνέβαινε πρωτίτερα και

⁵⁰ Στα πλαίσια δημιουργίας του πανθρακικού ρεπερτορίου δημιουργήθηκε παράλληλα και η κατηγοριοποίηση και στη συνέχεια παγίωση των χωρών με γενικού τύπου ονομασίες π.χ. «Συγκαθιστά», «Ζωναράδικα» κ.λπ.. Αντίστοιχα συνέβη και για τις 7σημες δρομικές πατινάδες, όπου χρησιμοποιήθηκε ως υπερτοπικός ο όρος «Μαντηλάτος» (χορός με τα μαντήλια) ο οποίος προήλθε ως δάνειο από την παράδοση των προσφύγων του Κριού και του Βάλτου.

με τους μουσικούς των ποιμενικών οργάνων. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη ηχογράφιση ήταν η συμμετοχή του δημοφιλούς κλαριντζή Κυριάκου Κωστούλα μόνο στο τέλος του οργανικού με ένα ταξίμι, καθώς είχε μια αναπτυγμένη για την εποχή δεξιOTEχNία στον αυτοσχεδιασμό. Απ' την άλλη, ο Ζαχαρδέλας υστερούσε γενικότερα στο ταξίμι και ειδικότερα σε σχέση με κάποιους ομότεχνους του από τον Έβρο (κυρίως προσφυγικής καταγωγής), καθώς δεν είχε αναπτύξει τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό με κανόνες που διέπουν κάποιο μακάμ (μουσικό δρόμο), αλλά ούτε και σε πρακτικό επίπεδο, μιας και δεν απαιτούνταν πάντα στις γλεντικές συνθήκες στον Έβρο έως το '50. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η έννοια της δεξιOTEχNίας για τους εβρίτες κλαριντζήδες αναπροσαρμοζόταν ανά περιόδους, δίδοντας στην πορεία οι ίδιοι ιδιαίτερη έμφαση στο ταξίμι (κυρίως από την δεκαετία του '50 και μετά), όπου με τη σειρά τους μιμήθηκαν τους καταξιωμένους οργανοπαίκτες των Αθηνών και κάποιους γνωστούς Τούρκους ομότεχνούς τους, όπως το Şukrū Tunar και μετέπειτα το Mustafa Kandirali. Επομένως, στο ηχητικό μας δείγμα συνυπήρξαν δυο κλαριντζήδες διαφορετικής καταγωγής και παράδοσης στα πλαίσια της αυξημένης ζήτησης του κόσμου για δεξιOTEχNία και ειδικότερα για αυτοσχεδιασμούς, πάντοτε με βάση στα πρότυπα της δισκογραφίας όπου προσέδιδε μια εμπορικότητα στο είδος. Παρόλα αυτά η συγκεκριμένη μουσική ερμηνεία του Ζαχαρδέλα αποτέλεσε στην ουσία μια «τομή» του επιτελεστικού τρόπου του, όπου συνυπήρξε η δεξιOTEχNική και συνάμα η βιωματική του προσέγγιση την παρούσα μουσική αποτύπωση.

Ένα άλλο ραδιοφωνικό δείγμα της εποχής αποτέλεσε ο «Χορός του Τσομπάνου»⁵¹ (track 10). Πρόκειται για ένα είδος οργανικού σκοπού, τύπου μοιρολόι, το οποίο παιζόταν από τον εκάστοτε τσομπάνη με τη φλογέρα κατά τη βοσκή των προβάτων. Ο συγκεκριμένος σκοπός συνδυάζει τα συναισθήματα της χαρμολύπης με επαναλαμβανόμενες αντιπαραθέσεις μεταξύ μιας θλιβερής άμετρης μελωδίας και

⁵¹ Μια από τις πρώτες αναφορές του σκοπού ως «τσομπανίστικο» έγιναν από τον Καβακόπουλο, ο οποίος τον είχε καταγράψει από τον Ζαχαρδέλα στη φλογέρα το 1976 (Καβακόπουλος, 1993, σ. 233). Σε παρόμοια ιστορία αναφέρεται ο Κάβουρας στο *Μουσικές της Θράκης* που βασίστηκε στην μουσική εκδοχή του Θανάση Δολαψόγλου στο καβάλ(ι) με το όνομα τον «Τσουτσουλιάνο» (Κάβουρας, 1999, σσ. 409, 434).

μιας ζωηρής 7σημης χορευτικής μελωδίας (2+2+3, σε μορφή «Μαντηλάτου»). Η ιστορία του οργανικού σκοπού απεικονίζει μουσικά ένα βοσκό που έχει χάσει τα πρόβατά του και κλαίει καθώς τα ψάχνει (αργό άμετρο μουσικό θέμα). Επανειλημμένα πιστεύει ότι τα έχει βρει και αρχίζει να χορεύει από χαρά (γρήγορο ρυθμικό θέμα), για να ανακαλύψει ότι αυτό που πραγματικά βλέπει είναι λευκά μνήματα ή λευκούς βράχους και ξαναρχίζει το κλάμα (επιστροφή στο αργό θέμα). Στο τέλος, ο βοσκός βρίσκει τα πρόβατά του και τελειώνει με τη χορευτική 7σημη μελωδία το κομμάτι. Παρόμοια τραγούδια των βοσκών, σε οργανική μορφή είτε και σε συνδυασμό με φωνητική ερμηνεία, βρίσκονται σε πολλές περιοχές των Βαλκανίων, όπως και στη Βουλγαρία ως σβίρνι (Svirni) με παραπλήσια θεματολογία (Rice, 1994, p. 109).

Όσον αφορά τη ραδιοφωνική αποτύπωση του σκοπού, αυτή διαφέρει με την ερμηνεία του με βάση το κλαρίνο και με συνοδεία ορχήστρας αντί της φλογέρας. Στην ουσία αυτός ο σκωπτικός σκοπός διατήρησε την αλληλουχία των θεμάτων (αργό-γρήγορο), αλλά απέκτησε μια νέα χρήση με το κλαρίνο, αποκομμένος βέβαια από το πλαίσιο τέλεσής του. Με λίγα λόγια λειτούργησε όπως αντιλαμβανόμαστε ως μέσο ανάδειξης του ερμηνευτικού τρόπου και τις «σολιστικές» δυνατότητες του Ζαχαρδέλα, έχοντας ως βάση τα στοιχεία του άρρυθμου μουσικού θέματος σε μορφή στιλιζαρισμένου ταξιμιού. Βέβαια, η αυτοσχεδιαστική προσέγγιση του Κανακίδη διέφερε κατά πολύ από ένα «ελεύθερο» ταξίμι, καθώς βασίστηκε στην ήδη υπάρχουσα μελωδική γραμμή του σκοπού και το ανέπτυξε ως μορφή όπως ένα «σουμπέτι». Η παραπάνω λογική μερικής αυτοσχεδιαστικής μορφής που είναι γνωστό ως «σουμπέτι», αποτελεί μια πιο περίτεχνη ερμηνεία ενός «καθιστικού» άρρυθμου τραγουδιού που παιζόταν κυρίως από την γκάντα και τη φλογέρα, βασιζόμενα στην τραγουδιστική απόδοση του ζεύγος γυναικών, με χαρακτηριστικό στοιχεία την περιοδικότητα της μελωδικής κίνησης του τραγουδιού. Το παραπάνω γεγονός γίνεται εμφανές και στην επόμενη ηχογράφιση «Μιχάλμπεης βουλεύτηκε» (track 11) που καταγράφηκε και συμπεριλήφθηκε στο δεύτερο από τους δυο δίσκους (LP) του αρχείου του Σ.Δ.Ε.Μ.. Η παρούσα εκτέλεση έχει ως βασική ορχήστρα του Δοϊτσίδη με κύρια φωνή όμως τον Αηδονίδη. Στη συγκεκριμένη περίοδο άρχισε μια μακροχρόνια συνεργασία των δυο πιο γνωστών τραγουδιστών της Θράκης των

Αηδονίδη-Δοϊτσιόδη με τον πρώτο να μετέχει σε αρκετές εμφανίσεις του συγκροτήματος Δοϊτσιόδη σε πανηγύρια, συναυλίες, ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές (Αγγούσης, 2010, σ. 77). Επανερχόμενοι στο καθιστικό τραγούδι, αυτό ξεκίνησε με ένα εισαγωγικό ταξίμι στο ούτι από το Δοϊτσιόδη στο αντίστοιχο μακάμ (μουσικό δρόμο) και με το Ζαχαρδέλα στο κλαρίνο να τον διαδέχεται και να αποτυπώνει μουσικά τη μελωδική γραμμή του τραγουδιού ως «σουμπέτι». Η μελωδική κίνηση του κλαρίνου δεν ξεφεύγει από την κύρια μελωδική γραμμή του τραγουδιού, διατηρώντας ταυτόχρονα μια δωρικότητα στο παίξιμο του, ορμώμενος από τον τρόπο που θα ερμήνευε ο ίδιος στη φλογέρα. Παρομοίως και σ' αυτήν την περίπτωση τραγουδιού γίνεται εμφανής η «περιορισμένη» του γνώση σε αυτοσχεδιαστικούς κανόνες ενός ταξιμιού.

Ένα άλλο σημαντικό δείγμα αυτής περιόδου που αποτυπώθηκε στη ραδιοφωνία ήταν ο «Καρσιλαμάς» (track 12). Η βασική μουσική εκδοχή του οργανικού σκοπού που εξετάζουμε απαντάται με κατά τόπους διαφοροποιήσεις στους γηγενείς πληθυσμούς της Μακεδονίας, της Δυτικής Θράκης, των προσφύγων της Ανατολικής Θράκης και της Μικράς Ασίας, καθώς και σε πληθυσμούς τουρκικής καταγωγής που κατοικούσαν στον Βορειοελλαδικό χώρο πριν την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923 με την παραπάνω παράδοση να είναι γνωστή ως «Rumeli Türküleri». Ο συγκεκριμένος σκοπός, αναφέρεται στην παράδοση των Τούρκων και τουρκόφωνων ως «Rumeli Karşilama» (track 13), εννοώντας την ευρωπαϊκή Οθωμανική περιοχή (Νότιο-βαλκανικές περιοχές) ή ως «Tekirdağ Karşilaması» (ο Καρσιλαμάς της Ραιδεστού Ανατολικής Θράκης). Απ' την άλλη, στους ελληνόφωνους πληθυσμούς, ο συγκεκριμένος σκοπός είναι γνωστός κυρίως ως «Καρσιλαμάς». Μάλιστα, αρκετοί οργανοπαίκτες σε διάφορες περιοχές ονομάτιζαν τον «Καρσιλαμά» με βάση τις δικές τους προσλαμβάνουσες και εμπειρίες, όπως «Περπατητός» ή «του γαμπρού/της νύφης/ του κουμπάρου» μιας και παίζεται ως «δρομική» πατινάδα. Ο συγκεκριμένος σκοπός διαδόθηκε στην περιοχή του Έβρου κατά την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας από το πολιτισμικό δίκτυο της περιοχής Ανδριανούπολης, ως μέρος της παράδοσης του λαϊκού αστικού πολιτισμού (Ρόμπου-Λεβίδη, 1999, σσ. 181-187).

Η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης μουσικής εκτέλεσης έγκειται στην προσθήκη και από πλευράς Ζαχαρδέλα νέων μουσικών παρτών, διαφοροποιώντας στην ουσία

σημαντικά το σκοπό από την «κλασική» μουσική αλληλουχία των παρτών. Η πρώτη σημαντική διαφορά είναι ότι το κομμάτι έχει ως 1^η πάρτη (0'04''-0'16'') μια προσθήκη «καινούργιας» μελωδίας σε σχέση με τον σκοπό, ο οποίος συνήθως ξεκινάει με την 2^η πάρτη (0'17''-0'32'') ως 1^η. Κατά πάσα πιθανότητα αποτέλεσε μια δημιουργία του Ζαχαρδέλα ή δάνειο από κάποιο ποιμενικό όργανο τύπου φλογέρα-γκάιντα ή ακόμη και από ζουρνά που ερμήνευαν γύφτοι μουσουλμάνοι του Έβρου, μιας και ο Καρσιλαμάς αποτελούσε ένα από τα βασικά μουσικά οργανικά κομμάτια της παράδοσής τους. Η άλλη διαφοροποίηση βρίσκεται στην 3^η πάρτη (0'48''-1'03'') που αναπτύχθηκε πιο περίτεχνα η μελωδία σε σχέση με την συνήθη ερμηνεία της 3^{ης} πάρτης⁵² που θα ήταν και η καταλυτική μουσική φράση για το οργανικό σκοπό. Ο Ζαχαρδέλας ενέταξε μια επιπλέον μουσική πάρτη, την 4^η (1'04''- 1'12''), ως νέα επιπλέον προσθήκη στον οργανικό σκοπό. Στην 2^η επανάληψη των μουσικών θεμάτων και με την ολοκλήρωση της 3^η πάρτης, ο Ζαχαρδέλας επιδίδεται σε ένα τύπου «ρυθμικού αυτοσχεδιασμού» (1'57''-2'29'') με ερμηνεία συγκεκριμένων και στιλιζαρισμένων μουσικών θεμάτων, σε μορφή «ρυθμικού βέρσου», όπως συνηθιζόταν σε οργανικά γυρίσματα τύπου «Κουλουραστού» ή «Συγκαθιστού». Με την ολοκλήρωση των ρυθμικών θεμάτων επιστρέφει εκ νέου στην 1^η πάρτη και ολοκληρώνει το οργανικό σκοπό στην 3^η μουσική φράση.

Έτσι, μέσα από τη συγκεκριμένη μουσική εκτέλεση του Ζαχαρδέλα γίνεται κατανοητή η έννοια της μουσικής συν-δημιουργίας/διασκευής ενός σκοπού από τον εκάστοτε κλαριντζή που προκύπτει ως μέσο ανάδειξης των δεξιοτήτων του. Παράλληλα, αντιλαμβανόμαστε την περιορισμένη άρρυθμη αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη του Ζαχαρδέλα, με τη μουσική εκτέλεσή του να θυμίζει περισσότερο ποιμενικό τρόπο με απόδοση ρυθμικών μουσικών φράσεων, όπως θα συνέβαινε μ' ένα αντίστοιχο όργανο.

Σε γενικές γραμμές αποδομώντας το παίξιμο του Ζαχαρδέλα μέσα από τα ηχητικά δείγματα καταλήγουμε ότι χαρακτηρίζεται από έναν τρόπο και ύφος που είναι

⁵² Ο οργανικός Καρσιλαμάς (track 13) («Rumeli Karşilama» ή «Tekirdağ Karşilaması») ερμηνεύεται από τον αναγνωρίσιμο Τούρκο κλαριντζή Mustafa Kandralı. Η 3^η πάρτη που αποτελεί και την καταλυτική είναι στο 0'39''-0'46''.

συνώνυμο του «πηγαίου» και εμπειρέχει στοιχεία «πρωτογενούς» εκφοράς ως προς την ερμηνεία του. Επίσης, το παίξιμό του ενέχει έντονα το allegro ρυθμικό τρόπο απόδοσης των μελωδιών, χωρίς τη χρήση μελισμάτων όπως έλξη/glissando, συμπεριλαμβάνοντας πολλά εκφραστικά στοιχεία από ποικίλα ποιμενικών οργάνων όπως της φλογέρας και της γκάιντας. Εκτός των άλλων, μετέχει ενεργά στη διαδικασία «ανάπλασης» και «δημιουργίας» μελωδικών μοτίβων, ειδικότερα σε οργανικά μουσικά θέματα, που εξυπηρετούσαν άριστα τις γλεντικές ανάγκες των θρακιωτών, βέβαια πάντα με μια αδυναμία στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό.

Συνοψίζοντας, στην παρούσα περίοδο η δράση του Ζαχαρδέλα ολοκληρώθηκε το 1973 στην Αθήνα, όπου αποφάσισε αρχικά να αποχωρήσει μαζί με το συγκρότημα Δοϊτσίδα από το Θέατρο της Στράτου και στη συνέχεια να επιστρέψει στο χωριό του σε μόνιμη βάση. Επομένως, ως συνέχεια της καριέρας του είχε ως χώρο δράσης κυρίως τον Έβρο, εξαργυρώνοντας τον πρώτο καιρό την αναγνωσιμότητα που απέκτησε μέσα από το υπερτοπικό δίκτυο.

3.6. Ο επαναπατρισμός και ο περιορισμός της μουσικής του δράσης

Στα μέσα της δεκαετίας του '70 έχουμε την παγίωση του υπερτοπικού μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου, με τη συμμετοχή μουσικών που έλκουν την καταγωγή τους από τον τόπο αυτό. Παρόλα ταύτα, η παρουσία των μουσικών αυτών στις παραγωγές του θρακιώτικου ιδιώματος -εκτός από την τακτική συμμετοχή κάποιων συνεργατών του Δοϊτσίδα- ήταν ελάχιστη συγκριτικά με τη συμμετοχή των οργανοπαικτών μη θρακικής καταγωγής. Τα δισκογραφικά προϊόντα των Αηδονίδη και Δοϊτσίδα απέκτησαν μια καταλυτική παρουσία στα τοπικά δίκτυα της Θράκης, με αποτέλεσμα να μιμούνται σε τοπικό επίπεδο με ευλάβεια τις μουσικές τους προτάσεις. Ταυτόχρονα, η καθολική υιοθέτηση των αστικών λαϊκών οργάνων (μπουζούκι, κιθάρα), σε συνδυασμό με τα ηλεκτρικά όργανα (ηλεκτρική κιθάρα, αρμόνιο/φαρφίσα) και με το αντίστοιχο ρεπερτόριο της εποχής, οδήγησαν στην περιθωριοποίηση των παλιότερων μουσικών πρακτικών.

Έτσι, ο Ζαχαρδέλας με την απόφαση του να εγκατασταθεί σε μόνιμη βάση στον Έβρο για οικογενειακούς λόγους, εξαργύρωσε σε πρώτη φάση τη συμμετοχή του στη δημιουργία του θρακιώτικου μουσικού ιδιώματος στην Αθήνα. Η φήμη του αναγνωρίσιμου και πετυχημένου μουσικού, που τον ακολούθησε τα πρώτα χρόνια της επιστροφής, βοήθησαν να δραστηριοποιηθεί εκ νέου στα μουσικά τεκταινόμενα της περιοχής. Η πολύχρονη συνεργασία όμως με το Δοϊτσίδα διακόπηκε εξαιτίας των αυξημένων υποχρεώσεων του σχήματος στην Αθήνα, με αποτέλεσμα να αδυνατεί να την υποστηρίξει εξαιτίας της μεγάλης απόστασης από το κέντρο. Σε δεύτερη όμως ανάγνωση όπως συμπεραίνουμε και με βάση τις διαπιστώσεις μας μέσα από ηχητικά δείγματα που αναλύσαμε στην προηγούμενη ενότητα (3.5), η διακοπή της συνεργασίας τους έγκειται στην αδυναμία του να ανταπεξέλθει μουσικά στις νεότερες ερμηνευτικές επιταγές που λάμβαναν χώρα στο κέντρο των εξελίξεων των Αθηνών για «ανεπτυγμένο μελισματικό τρόπο», με εμπλουτισμένη μουσική φρασεολογία και ελεύθερο αυτοσχεδιασμό (ταξίμι).



Εικόνα 12. Γλέντι μέσα της δεκαετίας του '70. Από αριστερά Στέφανος Χαρακοπίδης στο βιολί, Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) στο κλαρίνο, Χρήστος Γιαρένης στο τζιουμπούς (Αρχείο Γιώργου Γιαρένη).

Με τη σειρά του, ο Ζαχαρδέλας ανανέωσε τις ήδη υπάρχουσες συνεργασίες με τους Γιαρένη και Χαρακοπίδη, οι οποίοι δρούσαν κυρίως στο τοπικό μουσικό δίκτυο της Ορεστιάδας. Το συγκεκριμένο συγκρότημα διατήρησε την πλήρη οργανολογική σύνθεση της «παρέας» (κλαρίνο, βιολί, ούτι ή τζιουμπούς, κρουστά) και συνεργάστηκαν μόνιμα μεταξύ 1973-1976, όταν διαλύθηκε με το θάνατό του Γιαρένη. Έτσι, ο Ζαχαρδέλας ποντάροντας κυρίως στη φήμη του επέστρεψε στην πρωτύτερη παλιά τύπου δράση, καθώς λειτουργούσε ως αυτόνομη μονάδα. Βέβαια, την παρούσα χρονική περίοδο είχαν παγιωθεί σε σημαντικό βαθμό οι λαϊκοδημοτικές ορχήστρες με σταθερά μέλη, με αποτέλεσμα να συνεργάζεται με μουσικούς και τραγουδιστές που ήταν ανένταχτοι σε κάποιο συγκρότημα και με σχετικά «χαμηλό» επίπεδο δεξιοτεχνίας. Αυτό είχε ως συνέπεια να μην ανταποκρίνεται η «παρέα», που σχημάτιζε κάθε φορά για την εκάστοτε περίπτωση επιτέλεσης, στις απαιτήσεις του κόσμου για αυξημένες ρεπερτοριακές (υπερτοπικά και νέο-θρακιώτικα, πανελλήνια δημοτικά και λαϊκά τραγούδια) και νεότερες ερμηνευτικές πρακτικές, με έντονο το στοιχείο του ταξιμιού. Ειδικότερα, ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός την παρούσα χρονική περίοδο είχε καίρια θέση στον ακροατή των “αρτίων” δισκογραφικών

παράγωγων του κέντρου, με αποτέλεσμα να επιζητά περίτεχνες ερμηνείες στο ταξίμι από τον εκάστοτε κλαριντζή.

Παράλληλα την εποχή αυτή, με την παρουσία του συγκροτήματος Δοϊτσίδα στα πανηγύρια με καταξιωμένους υπερτοπικούς μουσικούς (όπως Κυριάκο Κωστούλα στο κλαρίνο) και άλλοτε με τοπικούς αναγνωρίσιμους κλαριντζήδες από τον Έβρο (όπως Χρήστο Καμπακάκη και Δημήτρη Πουλουβίνα στο κλαρίνο), καθώς και με τη συμμετοχή του Αηδονίδα να εγγράφεται στο παραπάνω συγκρότημα, δημιουργήθηκε ένας αξιόπεραστος μουσικός ανταγωνισμός. Εκτός των άλλων, στο προσκήνιο ήρθε και η νεότερη γενιά κλαριντζήδων, η οποία είχε μια έντονη παρουσία στο μουσικό χώρο του Έβρου. Η δυναμική παρουσία του Μιντόπουλου μαζί με τη λαϊκοδημοτική ορχήστρα του, όλοι τους μετανάστες στη Δυτική Γερμανία, έδωσαν το στίγμα τους στο νεο-θρακιώτικο τραγούδι, καθώς εξυπηρετούσαν τους καλοκαιρινούς μήνες το τοπικό δίκτυο, παράλληλα με την έντονη δράση τους κατά την χειμερινή περίοδο στους Θρακιώτες μετανάστες της Δυτικής Ευρώπης (Σπανός, 2013, σσ. 157-171). Επίσης, ο επαναπατρισμός του Μπουρμά πρόσθεσε νέα δεδομένα στα ερμηνευτικά πρότυπα, βάζοντας ταυτόχρονα στοιχεία δεξιοτεχνίας και μουσικής διδασκαλίας μιας διαφορετικής αλλά συγγενικής μουσικής σχολής στο κλαρίνο, δίδοντας με λίγα λόγια νέα πνοή στο όργανο (Σπανός, 2013, σσ. 131-150). Συνέπεια των παραπάνω συγκυριών ήταν να καταλάβουν κυρίως τα συγκεκριμένα μουσικά πρόσωπα το μεγάλο μερίδιο αγοράς στο δίκτυο του Έβρου και να οδηγηθεί ο Ζαχαρδέλας σταδιακά σε μουσική «απομόνωση». Ο ίδιος με το καιρό προσπάθησε με κάποιες συνεργασίες⁵³ να επανέλθει ώστε να δώσει μουσικά το παρόν, αλλά στην πλειοψηφία τους οι προτάσεις του παρέπεμπαν κυρίως σε παλιές ερμηνευτικές πρακτικές. Τελικό επακόλουθο ήταν από πρωταγωνιστής των μουσικών πεπραγμένων να μετατραπεί σε απλό παρατηρητή, χωρίς να έχει κανένα έρεισμα μουσικά στην κοινωνία. Για μια μεγάλη μερίδα του κόσμου το παίξιμο του συνδέθηκε με τις δύσκολες κοινωνικοπολιτικές μνήμες του παρελθόντος, τις οποίες επεδίωκαν

⁵³ Στο χρονικό διάστημα 1976-77 συνεργάστηκε και με τον τραγουδιστή-ουτίστα Κώστα Μπουζαμάνη κυρίως σε πανηγύρια, με το καρπό αυτό αυτής σύμπραξης να είναι ένας δίσκος στην εταιρία Paninar. Επίσης στη συγκεκριμένη δισκογραφική δουλειά συμμετείχαν στο τραγούδι η Αθανασία Καραγιάννη και η Αθανασία Φανακίδου, με παρουσία και τοπικών οργανοπαικτών (Μπέκος, 2006, σ. 223).

να αποβάλουν. Έτσι, ο ερμηνευτικός τρόπος του Ζαχαρδέλα απορρίφθηκε ως «παλιός» αφού θεωρήθηκε «αναχρονιστικός» για την εποχή του. Επομένως, από τις αρχές της δεκαετίας του '80 οι εμφανίσεις του περιορίστηκαν στο ελάχιστο, που σήμαιναν και το τέλος της μουσικής του καριέρας.

Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη προσπάθησε να σκιαγραφήσει τη διάχυση του κλαρίνου στο Βόρειο Έβρο, εστιάζοντας στη μελέτη περίπτωσης ενός λαϊκού οργανοπαίκτη του Χρήστου Κανακίδη (Ζαχαρδέλα), που έλκει την καταγωγή του από το τόπο και αποτέλεσε τον πρωτοπόρο της γενιάς του στην ανάδειξη και παγίωση του οργάνου στην περιοχή του, δίδοντας έναν προσωπικό και συνάμα τοπικό χαρακτήρα σ' αυτό. Η ενεργητική παρουσία τα πρώτα χρόνια στη διαμόρφωση του υπερτοπικού μουσικού ιδιώματος στην Αθήνα, έμελλε να καταστούν καθοριστικά ώστε να αφήσει το στίγμα του στην εβρίτικη μουσική σχολή στο κλαρίνο, παγιώνοντας εκφραστικές και υφολογικές διατυπώσεις για τη Θρακιώτικη μουσικοχορευτική παράδοση.

Ως έναρξη της μελέτης μας ορίσαμε την περίοδο των αρχών του 20ου αιώνα, όπου συντελούνταν πολλαπλές εθνικές και πολιτισμικές ανακατατάξεις στο γεωγραφικό χώρο της Θράκης και ειδικότερα για την περιοχή ενδιαφέροντος μας, που στην πορεία των χρόνων ονομάστηκε Βόρειος Έβρος. Σημαντικό ρόλο για την περιφέρεια αποτελούσε το αστικό διοικητικό κέντρο της Ανδριανούπολης, το οποίο παρήγαγε υψηλά δείγματα πολιτισμικής αλληλοδιαμόρφωσης στο πληθυσμιακά ετερογενές της περιβάλλον. Μέσα από την κοσμοπολίτικη αύρα και με την καθοριστική συμβολή του σιδηροδρομικού σταθμού της ως εμπορικού κόμβου, προήχθησαν δυτικότερες και συνάμα αστικού τύπου ανατολίτικες μουσικές πρακτικές, προάγοντας και διαδίδοντας τα νεότερα “λεπτά” τύπου όργανα αρχικά στο αστικό περιβάλλον και μετέπειτα στις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες της επαρχίας. Παράλληλα με την αναδιοργάνωση και παγίωση του οργανολογίου της Οθωμανικής στρατιωτικής μπάντας, αλλά και την παρουσία λαϊκών μουσικών σε μορφή κομπανίας διαδόθηκε η περαιτέρω χρήση των νεότερων οργάνων στην περιοχή. Επομένως, στην παρούσα περίοδο και ειδικότερα από το '20 και μετά είχαμε τη σταδιακή μετάβαση στις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες από τα ποιμενικά όργανα στα νεότερα “λεπτά” όργανα, τα όποια ήρθαν με τη σειρά τους ως φορείς νέων τελεστικών πρακτικών, σηματοδοτώντας ταυτόχρονα και τις αλλαγές που θα ακολουθούσαν στις επόμενες δεκαετίες για τη θρακιώτικη μουσική παράδοση. Το πρόσωπο που συνέβαλε στις παραπάνω αλλαγές για την περιοχή και επέβαλε με τη δυναμική του προσωπικότητα την εβρίτικη κομπανία («παρέα») στη νέα μουσική πραγματικότητα που

δημιουργούνταν για την επαρχία, ήταν ο «πατέρας» των κλαριντζήδων Θανάσης Ματζάρης. Ουσιαστικά, με τη διευρυμένη δράση του στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο του Βορείου Έβρου αποτέλεσε το πρώτο υπερτοπικό καλλιτεχνικό σύμβολο για την περιοχή, εισάγοντας παράλληλα ερμηνευτικές και ρεπερτοριακές καινοτομίες για την εβρίτικη μουσική παράδοση. Τη σκυτάλη της τέχνης του εβρίτικου κλαρίνου παρέλαβαν οι επόμενες δυο γενιές κλαριντζήδων, που αποτέλεσαν και άτυπα «μαθητές» του. Οι συγκεκριμένες γενιές οργανοπαικτών επέβαλαν καθοριστικά την παρουσία της «παρέας» από τη δεκαετία του '30 και μετά στις διάφορες πολιτισμικές και κοινωνικές εκφάνσεις, εκτοπίζοντας σε σημαντικό βαθμό τα παλιά ποιμενικά όργανα. Ουσιαστικά, τα νεότερα “λεπτά” όργανα λειτούργησαν ως σύμβολα ενός νέου κοινωνικού κόσμου που αναδυόταν και αναπτύχθηκε στην περίοδο του μεσοπολέμου. Σ’ αυτές τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες του '30 ξεκίνησε να δραστηριοποιείται μουσικά ως νεαρό παιδί ο Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας), όπου με την παρουσία του στο τοπικό δίκτυο συνετέλεσε από τη δεκαετία του '50 στην περαιτέρω διάχυση και διάδοση του κλαρίνου στην περιοχή.

Από την εφηβεία του ο Χρήστος ασχολήθηκε με τη μουσική, καθώς είχε αρχικά την παρότρυνση και μετέπειτα στήριξη από το οικογενειακό του περιβάλλον. Ως νεαρός μεγάλωνε σ’ ένα μουσικό περιβάλλον, όπου τα “λεπτά” όργανα είχαν κάνει αισθητή την παρουσία τους στην περιοχή και με την προτροπή του πατέρα του ξεκίνησε την ενασχόλησή του με το κλαρίνο. Τα πρώτα χρόνια της δράσης του ήταν στα πλαίσια του οικογενειακού συγκροτήματος που δημιούργησε με τα αδέρφια του, όταν σε σύντομο χρονικό διάστημα ήρθε μια γρήγορη αναγνωσιμότητα της «παρέας» στο δίκτυο της περιοχής του. Ο Ζαχαρδέλας βασίστηκε και συμμετείχε στο *corpus* μελωδιών που συν-δημιούργησε ο Ματζάρης μαζί τις πρώτες γενιές κλαριντζήδων, έχοντας παράλληλα ερεθίσματα από το φρασεολόγιο και ρεπερτόριο των παλιών ποιμενικών οργάνων, σε συνδυασμό με αντιφωνικό τραγούδι των γυναικών. Ο ίδιος διέθετε ένα ταλέντο στην απόδοση των οργανικών σκοπών, έχοντας μια μεγάλη γκάμα τραγουδιών για την εποχή, στα οποία συμπεριλαμβανόταν πέρα από το τοπικό ρεπερτόριο και τραγούδια από την πανελλήνια δισκογραφία της εποχής, που αποτελούσαν τα πιο αντιπροσωπευτικά του «εθνικού» ρεπερτορίου, καθώς και μερικά δείγματα από το «Σμυρναϊκό» και «Κωνσταντινοπολίτικο» μουσικό ύφος (το

λεγόμενο «Καφέ Αμάν»), τα οποία ταίριαζαν στις γλεντικές πρακτικές κυρίως των προσφύγων. Η μουσική του δράση ανακόπηκε την τεταμένη περίοδο του '40, αρχικά με την έναρξη του Β' παγκοσμίου πολέμου και το θάνατο του μικρού του αδελφού στο μέτωπο και μετέπειτα περιορίστηκε στο ελάχιστο κατά την περίοδο του εμφύλιου πολέμου με τη στράτευση του μεγαλύτερου αδελφού του στο «Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας», με αποτέλεσμα να διαλυθεί το οικογενειακό μουσικό σχήμα. Επομένως, μουσικά κάνει αισθητή την παρουσία του στο δίκτυο του Έβρου από τη δεκαετία του '50 και μετά σε μια περίοδο που κοινωνικοπολιτικά επήλθε μια σταθερότητα για το ελληνικό κράτος. Στην παρούσα χρονική στιγμή συνεργάστηκε με πάρα πολλούς τοπικούς μουσικούς με διαφορετικές πολιτισμικές καταβολές, υπερβαίνοντας και καταλύοντας τα όρια των τοπικών κοινοτήτων και συνάμα των πολιτισμικών ομάδων. Η συνεργασία του όμως με το Δοϊτσιδίη, η οποία εξελίχθηκε μουσικά και διήρκησε για μια εικοσαετία συνέβαλλε στην εκτόξευση της καριέρας του. Αρχικά, δημιουργήθηκε με τη συνεργασία τους ένα συμπαγές μουσικό συγκρότημα και αποτέλεσε ιδιαίτερα αναγνωρίσιμο σε σχέση με τις άλλες μουσικές «παρέες», καθώς ο Δοϊτσιδής με την τραγουδιστική του απόδοση και σε συνάρτηση με την ερμηνευτική δυναμική του Ζαχαρδέλα εξελίχθηκαν για τα τοπικά δεδομένα σε μια ασυναγώνιστη «παρέα». Η παραπάνω ανοδική πορεία άρχισε να αντανακλάται στις αρχές του 1960 με την επέκταση του χώρου δράσης στο ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της Θράκης με τις εμφανίσεις του μουσικοχορευτικού συγκροτήματος που δημιούργησε ο Δοϊτσιδής, σε συνάρτηση με την παρουσία του μουσικού συγκροτήματος σε ηχογραφήσεις θρακικού ενδιαφέροντος στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη μαζική απήχηση στους θρακιώτες, καθώς ο Δοϊτσιδής και ο Ζαχαρδέλας μετατράπηκαν σε μουσικά σύμβολα για την περιφέρεια. Έτσι, την παρούσα περίοδο αποτέλεσε έναν από τους βασικότερους κλαριντζήδες της περιοχής και ταυτόχρονο μουσικό πρότυπο και «δάσκαλος» για την επόμενη γενιά που ήθελε να ασχοληθεί με το όργανο αυτό. Αρκετοί νεότεροι διδάχθηκαν με το συνήθη προφορικό τρόπο την «τέχνη του εβρίτικου κλαρίνου» και απέκτησαν κυρίως γνώση γύρω από την ερμηνεία των οργανικών σκοπών/φράσεων που αποτελούσε τη βάση για τη μετέπειτα πορεία τους στα γλεντικά επεισόδια. Παράλληλα, από τη δεκαετία του '50 και του '60 υπήρξαν τα πρώτα δισκογραφικά δείγματα των Αηδονίδη και Δοϊτσιδίη σε ένα ιδεολογικό πλαίσιο τόνωσης της ελληνικότητας της περιοχής, τα οποία ήταν επηρεασμένα όμως από τα

ραδιοφωνικά δείγματα του Ε.Ι.Ρ Αθηνών και αντίστοιχα με την εφαρμογή του ηγεμονικού λόγου, παρουσιάζονται μια προβληματική εικόνα της πολυπολιτισμικής Θράκης. Η κατάσταση άρχισε να διαφοροποιείται από το 1968 με την κάθοδο του συγκροτήματος Δοϊτσιδής στο Θέατρο της Δόρας Στράτου κατά την προσπάθεια ανάδειξης της τοπικής γλεντικής και ερμηνευτικής μουσικοχορευτικής κουλτούρας του τόπου, σε ένα όμως «φολκλορικό» πλαίσιο που προβλήθηκε στις παραστάσεις. Με την παρουσία όμως τοπικών μουσικών για πρώτη φορά στα δισκογραφικά δείγματα της εποχής, άρχισε να δημιουργείται μια δυναμική για το θρακιώτικο μουσικό ιδίωμα, καθώς αντιπροσώπευαν για τον κόσμο που έλκουν την καταγωγή τους από την Θράκη την οικεία ερμηνευτική κουλτούρα. Έτσι, η συμμετοχή του Ζαχαρδέλα στη δημιουργία του υπερτοπικού ύφους με τον ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τρόπο ερμηνείας του, έγινε στις αρχές του '70 ταυτόσημο με την τέχνη του θρακιώτικου κλαρίνου. Με την παγίωση του «πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου» από τα μέσα του '70 σύμφωνα πάντα με τις δισκογραφικές επιταγές των υπερτοπικών τραγουδιστών Αηδονίδη-Δοϊτσιδής, σε συνδυασμό με την έντονη παρουσία στα τοπικά τεκταινόμενα της νεότερης γενιάς κλαριντζήδων, παράλληλα με τους σημαντικούς ερμηνευτές Μπουρμά και Μιντόπουλο, σήμανε και το τέλος της μουσικής σταδιοδρομίας του Ζαχαρδέλα.

Επομένως, αναλύοντας και παρατηρώντας τη μουσική ζωή του προκύπτουν κάποια βασικά συμπεράσματα ως προς τη συμβολή του στη διάχυση της εβρίτικης σχολής στο κλαρίνο. Ο Κανακίδης αποτέλεσε το συνδετικό κρίκο μεταξύ της παλιάς ερμηνευτικής πρακτικής που αντιπροσωπεύουν τα ποιμενικά όργανα και της νεότερης που αναδύθηκε με την έλευση των “λεπτών” οργάνων και αποτέλεσαν μέρος των αλλαγών που συντελούνταν κοινωνικοπολιτικά στις αρχές του '30. Εν συντομία, ο ίδιος αποτέλεσε φορέα της βιωματικής προσέγγισης με στοιχεία μιας πιο περίτεχνης συστηματικού τύπου ερμηνείας, η οποία αποτυπώθηκε μουσικά μέσα από το κλαρίνο. Στην ουσία, περνώντας από διάφορες κοινωνικές και μουσικές μεταβολές, διαμόρφωνε και άλλοτε προσαρμοζόταν στις εκάστοτε ερμηνευτικές επιταγές που συντελούνταν ανά περιόδους, πάντοτε ανάλογα με τις δυνατότητες του.

Με λίγα λόγια, ο ερμηνευτικός τρόπος του Ζαχαρδέλα έγινε συνώνυμο του θρακιώτικου κλαρίνου, συμβάλλοντας σε ένα σημαντικό βαθμό να διαδοθεί το προσωπικό και εν τέλει το τοπικό μουσικό ιδίωμα και μέσα από τις ραδιοφωνικές και δισκογραφικές παραγωγές, χωρίς ωστόσο να μπορέσει να επισκιάσει το δεξιοτεχνικό υπερτοπικό τρόπο ερμηνείας των μη Θρακικής καταγωγής κλαριντζήδων, που συμμετείχαν στις “άρτιες” μουσικά παραγωγές των Αηδονίδη και Δοϊτσίδα.

Κλείνοντας, η μελέτη περίπτωσης του Χρήστου Κανακίδη ανέδειξε τη δυναμική που επήλθε με την παρουσία και τελικώς την παγίωση των νεότερων “λεπτών” οργάνων στα κατά τόπους μουσικά δίκτυα στην ελληνική επικράτεια, τα οποία με την σειρά τους βασίστηκαν και επεξεργάστηκαν τις ήδη υπάρχουσες παλιές ερμηνευτικές πρακτικές των ποιμενικών οργάνων και του αντιφωνικού τραγουδιού. Στις μέρες μας ανακαλύπτονται μέσα από τη διαδικασία δομικών και μορφολογικών αναλύσεων και έχοντας ως βάση τις πρώτες ηχογραφήσεις της δισκογραφίας, ψήγματα μουσικής εκφοράς από την προ-κλαρίνου εποχή.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Close, H. D. (1998). Η κληρονομιά. Στο Μ. Σ. Close H. David, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος 1943-1950* (σσ. 267-282). Αθήνα: Εκδόσεις Φιλίστωρ.
- Αγγούσης, Ν. (2010). *Μουσική Παράδοση της Θράκης. Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσιόδη*. Άρτα: Πτυχιακή εργασία.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Τα ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Αυδίκος, Ε. (2002). Μουσική και Τραγουδιστές της Θράκης. Στο *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης* (σσ. 48-54, 69-73). Αλεξανδρούπολη: Επιχείριση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης, Κέντρο Μελετών Μουσικής Παράδοσης Θράκης-Μικράς Ασίας-Εύξεινου Πόντου.
- Βακαλόπουλος, Α. Κ. (2007). *Διωγμοί και Γενοκτονία του Θρακικού Ελληνισμού*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αντώνη Σταμούλη.
- Βαλαμίδης, Ι. Π. (2008). *Ο Ελληνισμός της Ανδριανούπλης. Από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Αντώνη Σταμούλη.
- Καβακόπουλος, Π. (1981). *Τραγούδια της Βορειοδυτικής Θράκης*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου.
- Καβακόπουλος, Π. (1993). *Καθιστικά της Σωζόπολης-Χορευτικά της Θράκης*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου Αίμου.
- Καβακόπουλος, Π. (2008). *Ανθολόγια δημοσιευμάτων και μουσικολογικών ανακοινώσεων 1954-2008*. Αθήνα: Καβακόπουλος Παντελής.
- Κάβουρας, Π. (1999). Η βιογραφία ενός οργανοπαίκτη. Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Ερευνητικό πρόγραμμα "Θράκη"* (σσ. 419-430). Αθήνα: Σύλλογος "Οι φίλοι της μουσικής".
- Κοκκώνης, Γ. (2008α). Το "ταυτόν" και το αλλότριον" της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας. Στο *Ετερότητες και μουσικοί στα Βαλκάνια, Τετράδιο 4* (σσ. 102-103). Άρτα: Εκδόσεις Λ.Π.Μ. Τ.Ε.Ι Ηπείρου.
- Κοκκώνης, Γ. (2008β). *Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού, Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον κοινοβουλευτισμό και τη δημοκρατία.
- Κοντός, Π. (1969). Θρακικά, Σειρά Πρώτη, Τόμος 43ος. Στο *Το λαογραφικόν μουσείον Διδυμοτείχου* (σ. 74). Αθήνα.

- Κοψαχείλης, Ι. Σ. (1996). *Η μουσική ιστορία της Θράκης*. Αλεξανδρούπολη: Έκδοση Περιοδικού Ενδοχώρα.
- Λιάβας, Λ. (1999α). Ιστορική διαδρομή. Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Ερευνητικό πρόγραμμα "Θράκη"* (σσ. 13-35). Αθήνα: Σύλλογος "Οι φίλοι της μουσικής".
- Λιάβας, Λ. (1999β). Μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και Νεοτερικότητα. Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Ερευνητικό πρόγραμμα "Θράκη"* (σσ. 269-294). Αθήνα: Σύλλογος "Οι φίλοι της μουσικής".
- Λουτζάκη, Ρ. (2010). Λύκειο Ελληνίδων. Απο τις «Μεγάλες Εθνικές Εορτές» στις παραστάσεις με καλλιτεχνικές αξιώσεις. Στο Κ. Παύλος, *Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτεύξεις της μουσικής και του χορού* (σσ. 114, 123-127). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Μαζαράκη, Δ. (1959/β' έκδοση 1984). *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Μαλκίδης, Φ. (2000). Παλιά και νέα μετανάστευση στο νομό Έβρου. Στο *Θρακικά, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 12ος* (σσ. 296-300). Αθήνα.
- Μαυρομαμάτης, Γ. (2008). Πήγε ο Μενούνης στο Δυδιμότειχο; Σκέψεις γύρω απ την λειτουργία της παραδοσιακής μουσικής στα πλαίσια εθνογενετικών διαδικασιών στη Θράκη του 20 αιώνα. Στο *Ετερότητες & μουσική στα Βαλκάνια, Τετράδιο 4* (σσ. 13-17). Άρτα: Λ.Π.Μ. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.
- Μπέκος, Κ. Ν. (2006). *Νά' χε και ο... Πλάτωνας. Οι Ελλαδικές περιπέτειες της Παραδοσιακής Μουσικής, Οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας*. Αθήνα: ΕΛ.ΚΕ.ΛΑ.Μ.
- Μπούρα, Κ. (1983). Οι βουλευτικές εκλογές στην Οθωμανική αυτοκρατορία: Οι Έλληνες βουλευτές 1908-1918. Στο *Δελτίο, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Τόμος 4ος, Αφιέρωμα στη Μικρασιατική καταστροφή* (σ. 75). Αθήνα: Εκδόσεις Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών.
- Παπαδάκης, Γ. Ε. (2002). Μουσική και Μουσικοί της Θράκης. Στο *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης* (σσ. 11-43). Αλεξανδρούπολη: Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης, Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης-Μικράς Ασίας-Ευξείνου Πόντου.
- Παπαθανασίου, Γ. (1953). Λαογραφικά στοιχεία παρμένα από τη ζωή των κατοίκων του χωριού Χανδρά. Στο *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού 18* (σ. 284). Αθήνα.
- Παπαπαύλου, Μ. (2010). Φολκλόρ και φολκλωρισμός. Στο Κ. Παύλος, *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού* (σσ. 89-101). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

- Παπαχριστοδούλου, Π. (1955). Το θρακιώτικο τραγουδι βυζαντινό τροπάρι. Στο *Αρχαίον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού, Τόμος 19* (σσ. 3-15). Εταιρία Θρακικών Μελετών.
- Παπαχριστοδούλου, Π. (1965). Εισαγωγές Θρακικών εκπομπών του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών, των μουσικών κειμένων δημοτικών τραγουδιών της Θράκης. Στο *Αρχαίον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού, Τόμος 31* (σσ. 65-208). Αθήνα.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (1999). Ψηφίδες χορού στον Έβρο. Το παρελθόν, το παρόν, η τοπική πρακτική και υπερτοπική ιδεολογία. Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Ερευνητικό πρόγραμμα "Θράκη"* (σσ. 187-192). Αθήνα: Σύλλογος "Οι φίλοι της μουσικής".
- Σαρρής, Χ. (2014α). Αναζητώντας την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Στο *Ελληνική λαϊκή παράδοση. Απο το παρελθόν στο μέλλον*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αλέξανδρος.
- Σαρρής, Χ. (2014β). Στις διαδρομές των ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων. Στο *Ελληνική λαϊκή παράδοση. Απο το παρελθόν στο μέλλον* (σσ. 289-305). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αλέξανδρος.
- Σπανός, Δ. (2013). *Μουσικά Δύκτυα στον Βόρειο Έβρο*. Ν. Ορεστιάδα: Πολιτιστικός Λαογραφικός Σύλλογος Νεολαίας Ν. Ορεστιάδας "ΟΙ ΘΡΑΚΕΣ".
- Τερζοπούλου, Μ. (1999). Γεγονότα τραγούδια. Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Ερευνητικό πρόγραμμα "Θράκη"*. Αθήνα: Σύλλογος "Οι φίλοι της μουσικής".
- Τρικούπης, Θ. (2013). Η μουσική στα ελληνικά εκπαιδευτήρια και στους ελληνικούς συλλόγους της Θράκης. Στο *Μουσουργοί της Θράκης*. Αλεξανδρούπολη: Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας-Θράκης, Περιφερειακής Ενότητας Έβρου, Διεύθυνση Δημόσιας Υγείας και Κοινωνικής Μέριμνας.
- Χαψούλας, Α. (2010). Ελληνικά παραδοσιακά όργανα. Παλιές μορφές (18ος-19ος αιώνας), σύγχρονες εκφράσεις. Στο Π. Κάβουρας, *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού* (σσ. 149-156). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Χτούρης, Σ. (1999). Πολιτισμική Γεωγραφία. Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Ερευνητικό πρόγραμμα "Θράκη"* (σσ. 39-113). Αθήνα: Σύλλογος "Οι φίλοι της μουσικής".

Ξενόγλωσση

- Karagülö, S. (2019). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Modern Müziğin Doğuşu: Musika-i Hümayun*. Ankara, 2019: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi (Msc).
- Rice, T. (1994). *May it fill your soul experiencing Bulgarian music*. Chicago: University of Chicago.
- Signel, K. (1974). *The modernization process in two oriental music cultures: Turkish and Japanese*. *Asian Music* 7. Austin: University of Texas Press.

Αρθρα

- Lee, G.(2017). Levantine Heritage Foundation. Retrieved from [www.levantineheritage.com: http://www.levantineheritage.com/levantines-of-edirne.html](http://www.levantineheritage.com/levantines-of-edirne.html)

Ένθετα δίσκων

- Διονυσόπουλος, Ν. (1994). *Ένθετο στο δίσκο, Τραγούδια και Σκοποί της Θράκης με τον Χρόνη Αηδονίδη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης και Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας - Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Καπέλος, Κ. (2008). *Ένθετο στο δίσκο, Νίκος Ρέλλιας, Ο δεξιοτέχνης του κλαρίνου σε 20 ιστορικές ηχογραφήσεις (1927-1936)*. Αθήνα: Εκδόσεις Αθηναϊκή Δισκογραφία No.325.

Περιοδικά

- Λιαρός, Γ. (2008). Πρόσωπα: Βαγγέλης Δημούδης. *Χορεύω* 1, σ. 20.