



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

“Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΓΡΕΒΕΝΩΝ”

ΒΥΡΩΝ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Επιβλέπουσα: Ζουμπούλη Μαρία

ΑΡΤΑ 2024

“THE TRADITIONAL MUSIC OF GREVENA”

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, [μήνας, έτος]

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπουσα καθηγήτρια:

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

2. Μέλος επιτροπής:

Γιώργος Κοκκώνης

Αναπληρωτής καθηγητής

3. Μέλος επιτροπής:

Ηλίας Σκουλίδας

Επίκουρος καθηγητής

© ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΒΥΡΩΝΑΣ, 2024

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση περί λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους.

Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Υπογραφή

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΒΥΡΩΝΑΣ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ θερμά την καθηγήτριά μου Ζουμπούλη Μαρία για την πολύτιμη καθοδήγηση και βοήθεια για την ολοκλήρωση της πτυχιακής μου καθώς και τον καθηγητή μου Κοκκώνη Γεώργιο για τις χρήσιμες συμβουλές και σημαντικές πληροφορίες που μου έδωσε κατά τη διεξαγωγή της εργασίας μου.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για την αμέριστη στήριξη και συμπαράσταση τους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία αυτή αναζητά και διαπραγματεύεται τις πληροφορίες και τα στοιχεία εκείνα τα οποία επέδρασαν στη διαμόρφωση της δημοτικής μουσικής της περιοχής των Γρεβενών.

Στόχος μου είναι να δείξω ότι η δημοτική μουσική των Γρεβενών δεν είναι στατική μέσα στο χρόνο και δεν περιορίζεται σε μία συγκεκριμένη γεωγραφική κατανομή αλλά ξεπερνά αυτά τα όρια κάτω από τις ιδιαιτερότητες που δημιουργούν δίκτυα οικονομικά, κοινωνικά αλλά και ανθρώπινα.

Η διαδικασία που ακολουθώ είναι η ανάλυση συγκεκριμένου μουσικού υλικού που βασίζεται σε περιγραφή των μελωδικών και ρυθμικών μοτίβων της περιοχής συγκρίνοντας τα με σκοπούς των άλλων γειτονικών περιοχών.

Η ανάλυση αυτή γίνεται σε συνάρτηση με παράθεση πληροφοριών που αφορούν την γεωγραφική τοποθέτηση, την περιγραφή και κατανόηση των πληθυσμών, τον τρόπο ζωής τους, την οικονομία αυτών, τις μετακινήσεις τους, τους μουσικούς, τις μουσικές οικογένειες, τις περιοχές δράσης τους και τα μουσικά σχήματα της περιοχής που εξετάζουμε, τις σχέσεις των μουσικών, των κοινοτήτων τους αλλά και των δύο αυτών μεταξύ, δηλαδή τα μουσικών δικτύων και μορφώματα. Η χρονική περίοδος με την οποία ασχολούμαστε είναι το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα σε σύνδεση με τα γεγονότα που προηγήθηκαν αυτής της περιόδου.

Το μουσικό υλικό αντλήθηκε από καταλόγους δισκογραφίας.

Η χρονική περίοδος που επέλεξα είναι αυτή της δεκαετίας του 1970 καθώς από την περίοδο αυτή αρχίζουν να υπάρχουν αρκετές ηχογραφήσεις μουσικών της περιοχής.

Εκείνο που τελικά συμπεραίνουμε είναι ότι η περιοχή των Γρεβενών παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την δημοτική της μουσική καθώς έχει, θα μπορούσαμε να πούμε, και τον δικό της χαρακτηριστικό και αναγνωρίσιμο «Γρεβενιώτικο» ήχο αλλά ταυτόχρονα δέχεται και τις επιρροές της Μακεδονίας, της Ηπείρου και της Θεσσαλίας, αφού βρίσκεται πάνω στο σημείο τομής αυτών των τριών μεγάλων περιοχών, αλλά ακόμα και της Ρούμελης.

Λέξεις- κλειδιά: Δημοτική μουσική, Γρεβενά, Μουσικά δίκτυα

SUMMARY

This thesis seeks to explore and discuss the information and elements that have influenced the formation of the folk music of the Grevena region.

My aim is to show that the folk music of Grevena is not static over time and is not limited to a specific geographical distribution but overcomes these limits under the particularities that create economic, social and human networks.

The process I follow involves the analysis of specific musical material based on a description of the melodic and rhythmic patterns of the region comparing them with tunes of other neighboring regions.

This analysis is carried out in connection with providing information regarding the geographical location, the description and understanding of the population, their lifestyle, their economy, their movements, the musicians, the musical families, their areas of activity and the musical groups of the area. We are examining, the relationships of the musicians, their communities and between both, that is, the musical networks and formations. The time period we are dealing with is the second half of the 20th century in connection with the events that preceded this period.

The musical material was drawn from discography catalogues.

The time period I have chosen is that of the 1970s, as from this period there begin to be several recordings of musicians from this region.

What we finally conclude is that the region of Grevena is of particular interest in terms of its folk music as it has, we could say, its own characteristic and recognizable "Greveniote" sound while at the same time it is also influenced by Macedonia, Epirus and of Thessaly, since it is located at the intersection of these three large areas, but also by Roumeli.

Keywords: Folk music, Grevena, Musical Networks

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ.....	3
1.1 Νομός Γρεβενών – Γεωγραφική θέση	3
1.2 Οριοθέτηση της επαρχίας Γρεβενών.....	4
1.3 Ιστορικά στοιχεία.....	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΠΛΗΘΥΣΜΟΙ.....	7
2.1 Οι Βλάχοι.....	7
2.1.1 Τα βλαχοχώρια των Γρεβενών.....	8
2.2 Οι Κουπατσαράιοι	11
2.3 Οι Βαλαάδες	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΟΡΦΩΜΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ.....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ.....	18
4.1 Η οικογένεια «Γκιουλέκα»	18
4.2 Η οικογένεια «Τσιντού»	21
4.3 Η οικογένεια «Φασούλα»	21
4.4 Γιώργος Αδάμος (βιολί)	23
4.5 Οι «Τσιοτिकाίοι»	23
4.6 Δημήτριος Μπουζιαλής (Σαρακίνα).....	24
4.7 Χρήστος Ντάγκαλας.....	25
4.8 Στέργιος Τζάτζος.....	27
4.9 Η οικογένεια «Παρασκευά» (Δεσκάτη).....	27
4.10 Παναγιώτης Λίτσιος (1931-2008).....	29
4.11 Λάκης Πάσχος (1929-1989).....	30
4.12 Χρήστος Τσακνάκης.....	30
4.13 Οι «Κασιαραίοι»	30
4. 14 Βόιο-Ανασελίτσας.....	32

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ΑΝΑΛΥΣΗ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ	34
5.1 Μεθοδολογία.....	34
5.2 Επιλογή μουσικού υλικού	34
5.3 Γενικά χαρακτηριστικά και τρόπος ανάλυσης.....	35
5.4 Ανάλυση επιλεγμένου Μουσικού Υλικού.....	41
5.4.1 Νίκος Γκιουλέκας.....	41
5.4.2 Ζήσης Τσιοτίκας.....	62
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	88
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	92
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	96

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα μουσικά ιδιώματα των Βαλκανίων αλλά και του Ελλαδικού χώρου χαρακτηρίζονται από μεγάλη ποικιλία μορφών. Οι σύνθετες προεκτάσεις των διάφορων ιστορικών γεγονότων, των μετακινήσεων των πληθυσμών, των οικονομικών και πολιτισμικών σχέσεων, αλλά και ο γεωγραφικός παράγοντας συνετέλεσαν στην δημιουργία όλων αυτών των διαφορετικών μορφών. Πολλές φορές, αυτή η πραγματικότητα έχει την τάση να παρουσιάζεται με τρόπο απλουστευμένο ώστε να ταιριάζει με την εκάστοτε ανάγκη του εξωτερικού παρατηρητή.

Μία πολύ συνηθισμένη περίπτωση είναι να θεωρούμε τις λαϊκές μουσικές της υπαίθρου στατικές μέσα στο χρόνο και με μία συγκεκριμένη γεωγραφική κατανομή. Περιγράφουμε συχνά αυτές της μουσικές με βάση μια γεωγραφική περιφέρεια όπου, εντός των ορίων της, υπάρχει ομοιογένεια στις μουσικές μορφές, αλλά μόλις υπερβούμε τα όριά της, το μουσικό τοπίο αλλάζει και έχουμε έτσι ένα άλλο είδος. Στην πραγματικότητα η μουσική, όπως και άλλες πολιτισμικές πρακτικές, δεν περιορίζονται απαραίτητα από αυτά τα όρια και συχνά τα ξεπερνούν.

Αποφάσισα να ασχοληθώ με την περιοχή των Γρεβενών λόγω του ότι βρίσκεται σε μία ιδιαίτερη γεωγραφική θέση (ανάμεσα στα μουσικά ιδιώματα της Ηπείρου, της Μακεδονίας αλλά και της Θεσσαλίας), με ιδιαίτερες πληθυσμιακές ομάδες (Βλάχοι, Κουπατσαράιοι, Βαλαάδες), οι οποίες κυμαίνονταν ιστορικά (μέσω των διάφορων εγκαταστάσεων και μετακινήσεων) σε μία περιοχή που περιελάμβανε την Βόρεια Ήπειρο, την Μακεδονία και τον Θεσσαλικό κάμπο.

Θυμάμαι την πρώτη φορά που άκουσα μουσική από την περιοχή. Ήταν σε ένα βίντεο από πανηγύρι στο Σπήλαιο Γρεβενών. Η έκπληξή μου ήταν μεγάλη, καθώς περίμενα έναν ήχο που θα σχετιζόταν με τα «κλασικά» στερεοτυπικά γνωρίσματα της Μακεδονίας, αυτά των χάλκινων πνευστών της Κοζάνης ή της Φλώρινας. Αντίθετα, άκουσα κάτι το οποίο είχε μεγαλύτερη σχέση με ένα πανηγύρι των Τρικάλων, με το βιολί να κυριαρχεί σε ένα μουσικοχορευτικό τοπίο αποτελούμενο κατά βάση από μπεράτια και συγκαθιστά.

Για την περιοχή δεν υπάρχουν πολλές βιβλιογραφικές αναφορές. Προσπάθησα να συγκεντρώσω τις πηγές εκείνες που αναφέρονται στην περιοχή αυτή ή έστω σε γειτονικές περιοχές που κάνουν αναφορές και για τα Γρεβενά. Μουσικό υλικό μπόρεσα να βρω κάνοντας αποδελτίωση δισκογραφίας. Επέλεξα να εξετάσω τις ηχογραφήσεις δύο σημαντικών μουσικών της περιοχής: του Νίκου Γκιουλέκα και του Ζήση Τσιοτίκα.

Η ανάλυση του μουσικού υλικού βασίζεται σε περιγραφή των μελωδικών και ρυθμικών μοτίβων, καθώς και σε σύγκριση με σκοπούς άλλων περιοχών.

Έχει προηγηθεί η περιγραφή και κατανόηση των πληθυσμών στις περιοχές που μας απασχολούν, ο τρόπος ζωής τους, η οικονομία των περιοχών, οι μετακινήσεις κ.λπ. Επίσης, πρέπει να έχουμε μία καλή εικόνα: α) για τους μουσικούς και τις μουσικές οικογένειες που έχουμε στην περιοχή, β) για το ποιες είναι οι περιοχές δράσης τους και οι σχέσεις τους με τις κοινότητες (τα δίκτυα τους με λίγα λόγια) και γ) για τα δίκτυα των μουσικών και των κοινοτήτων τα οποία αποτελούν ένα εργαλείο για να ερμηνεύσουμε την γεωγραφική κατανομή των μουσικών μορφών.

Η περίοδος με την οποία θα ασχοληθούμε είναι αυτή της δεκαετίας του '70. Είναι όμως σημαντικό να δούμε και τα γεγονότα που προηγήθηκαν αυτής της περιόδου (από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά), γιατί έτσι θα έχουμε μια πιο σαφή εικόνα για την εξέλιξη του τόπου και των ανθρώπων, που θα οδηγήσει στην νεότερη εποχή.

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι να αναδειχθεί, μέσα από την ανάλυση των επιλεγμένων από την δισκογραφία ηχογραφήσεων, την χαρτογράφηση των μουσικών ιδιωμάτων και με βάση την περιγραφή των πολιτισμικών δικτύων, η ιδιαιτερότητα της δημοτικής μουσικής του νομού Γρεβενών σε σχέση με την υπόλοιπη Μακεδονία και η συγγένειά της με τα μουσικά ιδιώματα γειτονικών περιοχών (Θεσσαλίας, Ηπείρου και στεριανής Ελλάδας). Ταυτόχρονα να αποτελέσει μία προσθήκη στην λεπτομερέστερη καταγραφή του μουσικού μωσαϊκού της χώρας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω η εργασία θα εξετάσει την ιδιαιτερότητα της δημοτικής μουσικής του νομού Γρεβενών σε σχέση με την υπόλοιπη Μακεδονία αλλά και τη συγγένειά της με τα μουσικά ιδιώματα γειτονικών περιοχών.

Αρχικά, λοιπόν, θα πρέπει να οριοθετήσουμε γεωγραφικά την περιοχή που θα μας απασχολήσει καθώς και τις περιοχές με τις οποίες γειτνιάζει, κάνοντας αναφορά στο σήμερα αλλά και στο παρελθόν.

1.1. Νομός Γρεβενών- Γεωγραφική Θέση

Ο Νομός Γρεβενών είναι από τους νεότερους διοικητικά νομούς της Ελλάδας. Ιδρύθηκε το 1964, με την απόσπαση της επαρχίας των Γρεβενών από το Νομό Κοζάνης, καθώς και του Δήμου Δεσκάτης και των Κοινοτήτων Δασοχωρίου και Παρασκευής από το Νομό Λάρισας. Έχει έδρα την πόλη των Γρεβενών που βρίσκεται στο κέντρο σχεδόν του νομού.

Μαζί με τους Νομούς Κοζάνης, Καστοριάς και Φλώρινας αποτελούν την Περιφέρεια Δυτικής Μακεδονίας. Καταλαμβάνει δε το νοτιοδυτικό τμήμα της. Συνορεύει βορειοανατολικά με το νομό Κοζάνης, ανατολικά με τους νομούς Κοζάνης και Λάρισας, νότια με το νομό Τρικάλων, νοτιοδυτικά και δυτικά με το νομό Ιωαννίνων και βορειοδυτικά με το νομό Καστοριάς.

Το έδαφος του νομού είναι στο σύνολό του ορεινό, με πολλές κορυφές όπως του Βούρινου, του Όρλιακα, των Καμβουνίων, των Χασίων και της Βόρειας Πίνδου στο δυτικό τμήμα του νομού που αποτελεί ένα αδιαπέραστο τείχος με την Ήπειρο. Τα Χάσια όρη χωρίζουν το νομό Γρεβενών από το νομό Τρικάλων. Τα Καμβούνια κατέχουν το βορειοανατολικό τμήμα του νομού, βόρεια και νότια της Δεσκάτης. Τα παραπάνω βουνά κυκλώνουν την ψηλή λεκάνη των Γρεβενών, μία από τις λίγες πεδινές εκτάσεις, που είναι ανοιχτή μόνο στο Βορρά προς την επαρχία Βοΐου του νομού Κοζάνης.

Ο Αλιάκμονας διατρέχει το νομό από τα βόρεια (περιοχή της Σιάτιστας-Κοζάνη), διασχίζει ανατολικά την πόλη των Γρεβενών και δέχεται τα νερά της Β. Πίνδου. Σημαντικότεροι παραπόταμοι του είναι ο Γρεβενιώτικος ή Γρεβενίτης ή

Γρεβενιώτικο ποτάμι και ο Βενέτικος. Ο Νομός Γρεβενών αποτελείται από το Δήμο Γρεβενών, με έδρα τα Γρεβενά και το Δήμο Δεσκάτης με έδρα τη Δεσκάτη.¹

1.2. Οριοθέτηση της επαρχίας Γρεβενών

Σύμφωνα με τα παραπάνω, αλλά και με τα στοιχεία που παραθέτει ο Θεόδωρος Κ.Π. Σαράντης (1987) για την χρονική περίοδο που μας ενδιαφέρει, τα κύρια σημεία οριοθέτησής της περιοχής των Γρεβενών είναι: Α) Ο ποταμός Αλιάκμονας με τον παραπόταμό του, το Βενέτικο, που πηγάζει από τα βουνά της επαρχίας Γρεβενών (Αυγό, Βασιλίτσα, Όρλιακας, Γουμάρα) και την διασχίζει από τα δυτικά προς τα ανατολικά και Β) Οι ορεινοί όγκοι που την περιστοιχίζουν.²

1.3. Ιστορικά στοιχεία

1. Αναφορικά με την αρχαιότητα έως και την Βυζαντινή περίοδο οι πληροφορίες για αυτή την περιοχή της δυτικής Μακεδονίας είναι ελάχιστες. Από σχετικές έρευνες η περιοχή των Γρεβενών βρίσκεται (τουλάχιστον κατά ένα μέρος) εκεί όπου υπήρχε η περιοχή της Τυμφαίας της αρχαίας άνω Μακεδονίας. Το δε τμήμα που βρίσκεται ανατολικά του Αλιάκμονα (πέρα από το Μπούρινο όρος) ίσως ανήκε στην Ελιμειώτιδα η οποία περιελάμβανε και αυτό που σήμερα είναι ο νομός Κοζάνης.

2. Κατά την Τουρκοκρατία η διοικητική περιφέρεια των Γρεβενών (καζάς) υπαγόταν στο πασαλίκι των Ιωαννίνων, ενώ μετά το 1839 πέρασε στη διοίκηση (σαντζάκι) των νέων Σερβιών που υπαγόταν στο βιλαέτι Μπιτολίων (Μοναστηρίου).

Εκεί ανήκαν και τα χωριά της περιοχής Ζουπανίου (Πενταλόφου), τα οποία, από την απελευθέρωση και μετά, περιήλθαν στην επαρχία Βοΐου στο ορεινό δυτικό τμήμα του νομού Κοζάνης. Τα χωριά αυτά είναι: Λατόριστα (Άγιασμα), Μπάνια (Αγ. Παρασκευή), Σβόλιανη (Αγ. Σωτήρα), Βρόστιανη (Αγ. Ανάργυροι), Τσάριστα (Αγ. Θεόδωροι), Ρέσνι (Ανθούσα), Βελίστι (Ασπρούλα), Κωνσταντζικό (Αυγερινός), Μαζγκάνη (Αχλαδιά), Μπουχωρίνα (Βουχωρίνα), Ντολό (Βυθός), Ντράμιστα (Δάφνη), Λιμπόχοβο (Δίλοφο), Ζάνσκο (Ζώνη), Τσαβαλέρι (Κοιλάδι), Μπόρσια (Κορυφή), Κριμίνι (Κριμίνι), Ζουπάνι (Πεντάλοφος), Μοιρασάνη (Μόρφη), Κλεπίστι

¹ Επιμελητήριο Γρεβενών, χ.χ. (<https://www.epimelitiriogrevenon.gr/nomos-grevenon.html>), επίσκεψη στις 29/04/2024.

² Σαράντης, Θ., 1987, *Τα Γρεβενά*, Μακεδονικά, τόμος 26., σελ. 243-244.

(Πολυκάστανο), Ραδοβίστι (Ροδοχώρι), Πέντζανη (Τριάδα) και Μοιραλή (Χρυσανγή).

Στον καζά των Γρεβενών ανήκαν και τα χωριά της περιοχής της Δεσκάτης: Ντισκάτα (Δεσκάτη), Πιτσούγια (Δασοχώρι), Παρασκευή, Τσούκα (Γήλοφος), Σέλισμα (Διασελάκι), Άγιος Γεώργιος, Ξεροκρανιά (Κρανιά), Λουτρός, και Μπιστερτσιά (Άκρη) που, και μετά την απελευθέρωση, παρέμειναν στην επαρχία Γρεβενών.

3.Την περίοδο της κατοχής 1941-1944 τα παραπάνω χωριά πέρασαν στην επαρχία Ελασσόνας του νομού Λαρίσης.

4. Το 1964 η επαρχία Γρεβενών αποσπάστηκε από τον νομό Κοζάνης για να γίνει ο νέος νομός Γρεβενών (όπως αναφέρθηκε και παραπάνω). Η Δεσκάτη μαζί με τον Άγιο Γεώργιο, τον Γήλοφο, την Παρασκευή και το Δασοχώρι αποσπάστηκαν από την επαρχία Ελασσόνας και πέρασαν στον νομό Γρεβενών.³

Εδώ θα πρέπει να μιλήσουμε για τον χωρισμό των επιμέρους περιοχών εντός του νομού, όπως επικράτησαν να λέγονται μετά την απελευθέρωση:

- Ανατολικά, η περιοχή των Βεντζίων. Οι κάτοικοι ήταν γεωργοί με μία πολύ μικρή οικόσιτη κτηνοτροφία.
- Νότια του ποταμού Βενέτικου, στα σύνορα με την Θεσσαλία, τα Χάσια. Και εδώ οι κάτοικοι ήταν και είναι γεωργοί με λίγη οικόσιτη κτηνοτροφία. Τα Χάσια βρίσκονται στα βόρεια των Τρικάλων και αποτελούν πέρασμα από τη Δυτική Μακεδονία και την Ήπειρο για τη Θεσσαλία. Αρχίζουν δυτικά προς την Πίνδο με το βουνό Κράτσοβο ενώ με τα Καμβούνια φτάνουν στο οροπέδιο της Δεσκάτης.⁴ Δυτικά, μέχρι τους πρόποδες της Πίνδου, βρίσκονταν τα Κουπατσιοροχώρια. Εδώ οι κάτοικοι ασχολούνται περισσότερο με την κτηνοτροφία, μιας και τα εδάφη αυτά σε αυτό το υψόμετρο δεν είναι ιδιαίτερα αποδοτικά. Πολλοί από αυτούς ξεχειμάζουν στους κάμπους της Ελασσόνας και της Λάρισας.
- Δυτικότερα, στις κορυφές σχεδόν της Πίνδου, βρίσκονται τα Βλαχοχώρια Καλλιθέα, Κρανιά, Περιβόλι, Αβδέλλα, Σμίξη και Σαμαρίνα (από τα νότια προς τα βόρεια). Οι κάτοικοι ζουν από τα δάση και την κτηνοτροφία και λιγότερο από την γεωργία. Η

³ Σαράντης, ό.π., σελ.245-247.

⁴ Σκρέκας, Σ., 2019. *Ρυθμοκινητική ανάλυση και ρυθμική αρίθμηση των χορών του χωριού Μαυρέλι Τρικάλων*. Διπλωματική Εργασία. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού., σελ. 7.

κτηνοτροφία εδώ είναι ημινομαδική, με τα κοπάδια να περνούν το χειμώνα στον κάμπο της Θεσσαλίας.

- Βορειοδυτικότερα έχουμε τα χωριά στην περιοχή του Πενταλόφου που ονομάζονται Μαστοροχώρια και Καστανοχώρια γιατί οι κάτοικοι ήταν μαστόροι και επίσης γιατί ο τόπος έχει πολλές καστανιές.
- Τέλος, έχουμε την περιοχή της Δεσκάτης που αποτελεί μέρος των Χασίων και η μορφολογία του εδάφους της την ενώνει με την Θεσσαλία.⁵

⁵ Σαράντης, ό.π., σ. 247-248.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΠΛΗΘΥΣΜΟΙ

Προτού εξετάσουμε την μουσική της περιοχής, θα πρέπει να δούμε ποιες πληθυσμιακές ομάδες απαντώνται στην περιοχή, καθώς και να έχουμε μια εικόνα για τις κοινότητές τους, την οικονομία τους, τις ασχολίες τους. Αυτό είναι σημαντικό γιατί μπορεί να μας δείξει τα δίκτυα που διατρέχουν την κάθε κοινότητα, την επίδρασή τους στον τρόπο ζωής τους, τα οποία διαμορφώνουν άμεσα ή έμμεσα και τα πολιτιστικά- μουσικά μορφώματα.

Γενικά μπορούμε να διακρίνουμε τους κατοίκους σε δύο κύριες ομάδες με βάση τη γλώσσα. Έτσι, από τη μία έχουμε τους Βλάχους που μιλάνε την Βλάχικη γλώσσα (μία λατινογενή γλώσσα) και από την άλλη τους Κουπατσαραίους που είναι ελληνόφωνοι. Υπάρχει και μια τρίτη ομάδα ελληνόφωνων εξισλαμισμένων, που είναι γνωστοί με το όνομα Βαλαάδες.

Από αυτή την Τρίτη ομάδα, όμως, σύμφωνα με τον Α. Κουκούδη (2000)⁶, έφυγαν το 1924 και οι τελευταίοι με την υποχρεωτική ανταλλαγή των πληθυσμών ανάμεσα στην Ελλάδα και την Τουρκία.

1.4. ΟΙ ΒΛΑΧΟΙ

Σχετικά με τους Βλάχους της περιοχής των Γρεβενών που αναφέραμε παραπάνω θα κάνουμε εδώ μια πιο γενική αναφορά.

Υπάρχουν πολλά κενά (έλλειψη πηγών και μαρτυριών) για την ιστορική τους διαδρομή. Αναφορές για αυτούς έχουμε από τον μεσαίωνα, ενώ η μελέτη τους αρχίζει πολύ αργότερα, στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Η γλώσσα τους είναι λατινική και έχει τις ρίζες της στην Ρωμαϊκή κατάκτηση της Βαλκανικής.⁷

Οι βλάχικοι πληθυσμοί υπάρχουν σε όλα σχεδόν τα Βαλκάνια. Στην Ελλάδα εντοπίζονται κυρίως στα βόρεια της χώρας και περισσότερο κατά μήκος της οροσειράς της Πίνδου, σε Ήπειρο, Θεσσαλία και Μακεδονία.

⁶ Κουκούδης, Α., 2000. *Μελέτες για τους Βλάχους Τόμος Β΄: Οι Μητροπόλεις και η Διασπορά των Βλάχων*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος. σ. 205.

⁷ Κολτσίδας, Α., 1994. *Ιδεολογική συγκρότηση και εκπαιδευτική οργάνωση των Ελληνόβλαχων στον Βαλκανικό χώρο (1850-1913)*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη. σ.19-20.

Ανάλογα με την ομάδα Βλάχων, την περιοχή ή τους αλλόγλωσσους γείτονές τους, συναντάμε πολλά διαφορετικά ονόματα με κυρίαρχους τους προσδιορισμούς Αρωμούνιοι και Κουτσόβλαχοι.⁸ Ο όρος «Βλάχος», σύμφωνα με τον Α. Κολτσίδα (1994)⁹, προέρχεται από την λέξη Volcae (ουόλκαι)- την Κελτική φυλή η οποία συνόρευε με τα Γερμανικά φύλα - και με αυτό το όνομα οι Γερμανοί αποκαλούσαν οποιονδήποτε μιλούσε τη λατινική ή λατινογενή γλώσσα σε όλη σχεδόν την Ευρώπη.

Όσον αφορά το όνομα «Κουτσόβλαχος» υποστηρίζεται ότι είναι σύνθετη λέξη που προέρχεται από την τούρκικη «κουτσούκ» και την ελληνική «βλάχος».

Το «κουτσούκ» σημαίνει μικρό και ονόμασαν έτσι οι Τούρκοι το μικρό τμήμα που κατοικούσαν οι Βλάχοι στον ελλαδικό χώρο, σε αντίθεση με το «Καραβλάχ», δηλαδή την μεγάλη και απέραντη Βλαχία (Δακία). Επομένως «Κουτσούκ- Βλάχ» άρα και «Κουτσόβλαχος».^{10 11}

Για την καταγωγή τους οι κύριες θεωρίες είναι δύο. Η πρώτη τους θεωρεί εκλατινισμένους Έλληνες, ενώ η δεύτερη θεωρεί ότι οι πρόγονοί τους ήρθαν στον Ελλαδικό χώρο από βορειότερες περιοχές.¹²

2.1.1 ΤΑ ΒΛΑΧΟΧΩΡΙΑ ΤΩΝ ΓΡΕΒΕΝΩΝ

Τα Βλαχοχώρια των Γρεβενών βρίσκονται κατά μήκος της βορειοανατολικής πλευράς της Πίνδου. Δυτικά συνορεύουν με το Βλαχοζάγορο (Ζαγόρι) και την Κόνιτσα και νότια με τον Ασπροπόταμο και το Μαλακάσι.

Τα Βλαχοχώρια αυτά μπορούμε να τα χωρίσουμε σε ημινομαδικά και σε εδραία. Στα χωριά της πρώτη ομάδας (Περιβόλι, Αβδέλλα, Σμίξη και Σαμαρίνα) οι κάτοικοι ασχολούνταν άλλος λιγότερο και άλλος περισσότερο με την κτηνοτροφία και μετακινούνταν ανάλογα με την εποχή (ημινομάδες). Ήταν, δηλαδή, χωριά που οι κάτοικοι είχαν μία σταθερή και οργανωμένη βάση στα ορεινά κατά τη διάρκεια του

⁸ Kahl, T., 2004. *Aromanians in Greece: Minority or Vlach-speaking Greeks*. History and Culture of South East Europe, 5, p.p.205-219.

⁹ Κολτσίδα, ό.π., σ. 29.

¹⁰ Ντόνα, Μ., 2016. *Μουσική/οί και Πολιτισμός των Σαμαριναίων μέσω της εφημερίδας «Ωραία Σαμαρίνα» 1974-1980*. Πτυχιακή εργασία. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου Τμήμα λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής. σ. 22-23.

¹¹ Ντίνας, Δ. Κ., 1998. *Βλαχόφωνοι Έλληνες: Οικονομική δραστηριότητα, πνευματική ακτινοβολία και εθνική προσφορά*. Πρακτικά Συμποσίου από το 1ο Επιστημονικό Συμπόσιο Σαμαρίνας που διεξήχθη στη Σαμαρίνα στις 9 Αυγούστου 1997. Φορέας διεξαγωγής: Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης του πολιτισμού των Βλάχων. Σαμαρίνα. σ. 116.

¹² Κολτσίδα, ό.π., σ. 23.

καλοκαιριού αλλά κατά τη διάρκεια του χειμώνα οι κτηνοτρόφοι με τα κοπάδια τους κατέβαιναν σε χαμηλότερες περιοχές. Κάτι ανάλογο γινόταν και με τις οικογένειες που ζούσαν από το εμπόριο, την βιοτεχνία, και τις μεταφορές, οι οποίοι κατέβαιναν και αυτοί τον χειμώνα στις Θεσσαλικές κυρίως πόλεις του κάμπου. Έτσι το χειμώνα τα τέσσερα αυτά χωριά ήταν σχεδόν άδεια από ανθρώπους.¹³

Οι Δημήτρης Ψυχογιός και Γεωργία Παπαπέτρου (1984)¹⁴ αναφέρουν ότι «Οι Βλάχοι θεωρούνται ημινομάδες γιατί είχαν μόνιμες εστίες στα βουνά, συνήθως και κοινοτικά βοσκοτόπια, και αυτό που άλλαζε, ανάλογα με τα διαθέσιμα λιβάδια ήταν ο τόπος που ξεχείμαζαν».

Τα χωριά της δεύτερης ομάδας είχαν μόνιμους κατοίκους, οι οποίοι ασχολούνταν αρκετά και με τη γεωργία και με βάση τα ιστορικά, κοινωνικά αλλά και οικονομικά στοιχεία φαίνεται ότι συγγένευαν με τα βλαχοχώρια του Ασπροποτάμου και του Μαλακασίου.¹⁵

Τα χωριά αυτά σχηματίστηκαν όταν ενώθηκαν μεταξύ τους μικρότεροι οικισμοί. Στις περιοχές αυτές αναζητούσαν καταφύγιο οι πληθυσμοί της Πίνδου και μερικές φορές και πληθυσμοί από πιο μακρινές περιοχές, όπως η «Β. Ήπειρος».¹⁶

Στη Σαμαρίνα πήγαν και εγκαταστάθηκαν Αρβανιτόβλαχοι και πιθανόν Μοσχολίτες.¹⁷

Τον 18ο αιώνα τα βλαχοχώρια των Γρεβενών γνώρισαν μεγάλη οικονομική και πολιτιστική ανάπτυξη, κάτι συνηθισμένο αυτή την περίοδο για τους οικισμούς της Πίνδου και ιδιαίτερα για τους βλάχικους. Ενδεικτικό της ανάπτυξης αυτής και στα τέσσερα ημινομαδικά βλαχοχώρια των Γρεβενών ήταν η ανέγερση νέων εκκλησιών και οι ανακαινίσεις παλαιότερων. Ακολούθησαν, επίσης, την ανάπτυξη στη βιοτεχνία, το εμπόριο και την παραγωγή και εμπόριο μάλλινων ειδών όπως γινόταν τόσο στην Μοσχόπολη όσο και στα μεγάλα βλάχικα κεφαλοχώρια της νότιας Πίνδου (Συρράκο, Καλαρρύτες). Ενώ η βάση της οικονομίας συνέχιζε να είναι η κτηνοτροφία, ένας μικρός αριθμός ανθρώπων ασχολούνταν με την ξυλεία και παρέμεναν το χειμώνα στα

¹³Κουκούδης, ό.π., σ. 199-203.

¹⁴ Ψυχογιός, Δ. και Παπαπέτρου, Γ., 1984. 'Οι μετακινήσεις των νομάδων κτηνοτρόφων.' Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 53, σελ. σ. 7.

¹⁵Κουκούδης, ό.π., σ.203.

¹⁶ Μουτσόπουλος, Κ. Ν., 2006. *Γρεβενά: Αρχαιότητες, κάστρα, οικισμοί, Μοναστήρια και εκκλησίες του Νομού Γρεβενών*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press. σ. 99, 105.

¹⁷ Κουκούδης, ό.π., σ. 224.

χωριά τους, κυρίως στο Περιβόλι, την Αβδέλα και την Σαμαρίνα, όπου φρόντιζαν και τις περιουσίες όσων έλλειπαν.¹⁸

Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, σύμφωνα με τον Α. Κουκούδη (2000)¹⁹ οι κάτοικοι που συνδέονταν με τους μητροπολιτικούς οικισμούς ακολούθησαν την πορεία της οριστικής εγκατάστασης κυρίως στις περιοχές που ήταν τα παραδοσιακά Θεσσαλικά χειμαδιά (περισσότερο σε Τρίκαλα, Ελασσόνα, Τύρναβο, Λάρισα και Βόλο). Σχημάτισαν συνοικίες σε πόλεις όπως τα Τρίκαλα, η Καρδίτσα, ο Τύρναβος, η Ελασσόνα και το Βελεστίνο. Εγκαταστάθηκαν σε μεγάλο αριθμό χωριών της Θεσσαλίας, πυκνώνοντας τον πληθυσμό τους ή δημιουργώντας νέα χωριά που κατοικούνταν αποκλειστικά ή σχεδόν αποκλειστικά από αυτούς.

Οι Σαμαρινιώτες φαίνεται πως ακολούθησαν ένα μεγάλο κύμα δυτικομακεδονικών εγκαταστάσεων στη Θεσσαλία από το 1860 έως το 1912.²⁰

Υπήρχαν όμως και αυτοί που εγκαταστάθηκαν στην Μακεδονία. Σε χωριά του Βερμίου, στα Μεγάλα Λιβάδια Πάικου, αλλά και σε παροικίες στη Βέροια, τη Νάουσα, την Κατερίνη, στις Σέρρες, την Ηράκλεια Σερρών, αλλά και σε πιο κοντινές περιοχές της δυτικής Μακεδονίας όπως η Κοζάνη, η Σιάτιστα, η Εράτυρα, η Βλάστη κ.α.²¹

Τα εδραία βλαχοχώρια (η πιο νότια ομάδα), είναι η Κρανιά (Τούρια ή Τούργια) με τους περιφερειακούς οικισμούς (Βελόνι (Βαλόνη) και την Καλλιθέα (Μπαλτίνο ή Παλτίν), Πριόνια (Μπόζοβο ή Χλάπι) και Γεωργίτσα). Πρέπει να έχουμε κατά νου μας ότι στην συγκεκριμένη ομάδα υπήρχαν ίσως και άλλα χωριά κατά το παρελθόν τα οποία όμως με τον καιρό έχασαν την αρχική ταυτότητά τους. Για το Μικρολίβαδο (Λαμπανίτσα) και το Κηπουριό υπάρχουν αναφορές ότι υπήρχε Βλάχικος πληθυσμός αλλά και ενδείξεις ότι από την κοινή συνύπαρξη των Βλάχων με τους ντόπιους, οι πρώτοι αφομοιώθηκαν από τους δεύτερους.²² Όπως είπαμε και παραπάνω, αυτές οι κοινότητες είχαν μια μικτή γεωργοκτηνοτροφική οικονομία και ο πληθυσμοί τους ήταν μόνιμοι.

Όλες οι παραπάνω περιοχές είναι περιοχές με βλάχικους πληθυσμούς.

¹⁸ Κουκούδης, ό.π., σ. 229-30.

¹⁹ Κουκούδης, ό.π., σ. 202.

²⁰ Βαρσαμίδης, Α., 2004. *Οικονομικός βίος και επαγγελματική κίνηση της περιοχής Βοΐου 19^{ος}-Αρχές 20^{ου} αιώνα*. Διδακτορική διατριβή. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, σ. 275.

²¹ Κουκούδης, ό.π., σ. 237-261.

²² Κουκούδης, ό.π., σ. 202-203.

Μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι Βλάχοι αποτελούσαν το 1/3 του πληθυσμού του σημερινού νομού των Γρεβενών.²³

1.5. ΟΙ ΚΟΥΠΑΤΣΑΡΑΙΟΙ

Οι Κουπατσαράιοι βρίσκονται κατά βάση προς τα ανατολικά και σε χαμηλότερο υψόμετρο σε σχέση με τα Βλαχοχώρια.

Τα χωριά των Κουπατσαράιων ή κουπατσιοχώρια είναι χωριά τα οποία είναι εξ ολοκλήρου ελληνόφωνα. Ωστόσο δεν αποκλείεται κάποια από αυτά να ήταν παλαιότερα βλαχοχώρια ή να είχαν και βλάχικο πληθυσμό που με την πάροδο του χρόνου αφομοιώθηκε. Τα σημαντικότερα Κουπατσιοχώρια εντοπίζονται δυτικά της πόλης των Γρεβενών και είναι: ο Δοξαράς (Μπούρα), ο Έλατος (Ντιβράνι), η Καλήραχη (Βραβονίστα), η Αετιά (Τσουριάκας), το Μεσολούρι, το Πρόσβορο (Δελνό ή Δέλβινο), η Αλατόπετρα (Τούζι), το Δοτσικό (Ντούσκο), οι Φιλιππάιοι (στα βλάχικα Φιλκλί ή Φίρκλί), το Πολυνέρι (Βοντέντσκο), το Πανόραμα (Σαργαναίοι, στα βλάχικα Σαργανλί), η Λάβδα, το Περιβολάκι (Λιπινίτσα), ο Ζιάκας (Τίστα), το Σπήλαιο, το Τρίκωμο (Ζάλοβο), το Παρόρειο (Ριάχοβο), ο Σταυρός (Παλιοχώρι), το Κοσμάτι (στα Βλάχικα Κουσμάτσι), ο Σιταράς (Σίτοβο), οι Μαυραναίοι (στα βλάχικα Μαυράνλε), το Μαυρονόρος, το Κηπουριό (στα βλάχικα Τσιπουρίε), η Λαγκαδιά (Ζάπαντο ή Ζαπανταίοι), το Μικρολίβαδο (Λαμπανίτσα), και το Μοναχίτι (στα βλάχικα Μοναχίτλου). Γενικά όμως, είναι δύσκολο να ορίσουμε με ακρίβεια τον αριθμό και την έκταση αυτών των Κουπατσιοχωρίων. Σε αυτά πρέπει να προσθέσουμε και όσα χωριά είναι ανατολικά της πόλης των Γρεβενών, όπως το Καλαμίτσι, ο Μεσόλακκος (Ζγκόστι), Καλόχι, Ελευθεροχώρι, Φελλί, Δεσπότης (Σχήνοβο), Πηγαδίτσα, Αιμηλιανός (Γκριντάδες), Μελίσσι, Άγιοι Θεόδωροι, Σιταράς, Διάκος (Λιμπίνοβο), Ανθρακιά κ.α.²⁴

Απ' ότι φαίνεται τα χωριά των Κουπατσαράιων, μικρά σε πληθυσμό σε σχέση με τα Βλαχοχώρια, βασίζονταν κυρίως στην γεωργία και την κτηνοτροφία. Ωστόσο, κάποια από αυτά, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, είχαν αναπτύξει την ημινομαδική κτηνοτροφία όπως συνέβαινε και στα γειτονικά βλαχοχωριών των Γρεβενών. Για την προέλευση του ονόματος Κουπατσαράιοι, μια από τις επικρατέστερες απόψεις είναι

²³ Κουκούδης, ό.π., σ. 215.

²⁴ Κουκούδης, ό.π., σ. 204.

πως προέρχεται από τη Βλάχικη λέξη «κουπάτσιου» (βελανίδι και άρα αυτοί που κατοικούσαν σε τόπο με βελανιδιές). Υπάρχει όμως και η άποψη ότι είναι από τη λέξη «κουπάτς» που σημαίνει στα Σλάβικα σκαφτιάς-γεωργός και ανταποκρίνεται καλύτερα στις ασχολίες των κατοίκων αυτών των χωριών. Ο όρος «Κουπατσιάρης» φαίνεται ότι είναι υποτιμητικός σε ένα βαθμό για τους Βλάχους. Γενικά οι τελευταίοι θεωρούσαν κατώτερους τους πληθυσμούς που ζούσαν από τη γεωργία σε χαμηλότερα υψόμετρα. Ωστόσο, και από την πλευρά τους οι Κουπατσαραίοι αντιμετωπίζουν με αντίστοιχο τρόπο τον όρο «Βλάχος». Αυτή η εκατέρωθεν «αντιπάθεια» ενισχυόταν όχι μόνο από τα διάφορα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίζονταν αλλά και από την θέση που διατηρούσε η κάθε ομάδα στην τοπική οικονομία και κοινωνικές διαφορές που δημιουργούσε.²⁵

Σύμφωνα με τον Α. Κουκούδη (2000)²⁶, οι Wace και Thompson, περνώντας από την περιοχή το 1911, περιέγραψαν την διαδικασία αφομοίωσης του βλάχικου στοιχείου από τα Κουπατσιάρικα χωριά. Αναφέρουν έτσι πως τα πιο εξελληνισμένα χωριά ήταν αυτά που υπήρξαν αγροτικά για πολύ καιρό. Στα ορεινά χωριά που εξαρτιόνταν από την κτηνοτροφία, το εμπόριο και τους αγωγιάτες, οι Βλάχοι διατηρούσαν την συνείδησή τους ακόμα κι αν είχαν και την ελληνική. Το σύστημα και η οργάνωση των τσελιγκάτων ενίσχυε την αίσθηση της διαφορετικότητας. Τα γεωργικά χωριά όμως αρνούσαν την βλάχικη καταγωγή. Τα αίτια κατά τους Wace και Thompson είναι ιστορικά και σχετίζονται με τις καταπιέσεις από τους κατακτητές και γενικά την αβέβαιη ύπαρξη που είχαν σαν αποτέλεσμα την ελάττωση της αίσθησης ανεξαρτησίας και διαφορετικότητας. Οι επιγαμίες ανάμεσα σε Βλάχους των αγροτικών χωριών και σε αλλόγλωσσους άλλων περιοχών ενίσχυσαν αυτή την τάση. Στα χωριά εκείνα όμως που η βάση της οικονομίας ήταν η κτηνοτροφία οι βιοτεχνίες και το εμπόριο, οι Βλάχοι θεωρούσαν κατώτερους όλους όσους ασχολούνταν με την γεωργική παραγωγή. Η γεωργία απέδιδε λιγότερα από τις δικές τους ασχολίες. Έτσι δεν έδιναν τις κόρες τους σε γεωργούς και δεν παντρεύονταν εύκολα αγρότισσές που δεν μπορούσαν να προσαρμοστούν στην ιδιότυπη πολλές φορές ζωή των Βλάχων. Η εξασθένηση της αίσθησης της διαφορετικότητας και η αφομοίωση των Βλάχων ξεκινούσε από τη στιγμή που εγκαθίσταντο ανάμεσα σε αλλόγλωσσους πληθυσμούς των κοιλάδων και των πεδινών και καλλιεργούσαν την γη. Όπως και να έχει, φαίνεται πως ένα μέρος των προγόνων των Κουπατσαραίων ήταν Βλάχοι. Μέχρι και σήμερα

²⁵ Κουκούδης, ό.π., σ. 205-206.

²⁶ Κουκούδης, ό.π., σ. 207-209.

τα βλάχικα μιλούνται ακόμα από ορισμένους ηλικιωμένους στα κουπατσιάρικα χωριά και κυρίως σε αυτά που είχαν στενότερες σχέσεις με τα βλαχοχώρια ή που υπάρχουν μαρτυρίες για βλάχικες εγκαταστάσεις, όπως τα χωριά Μικρολίβαδο, Μοναχίτι, Φιλιππαιοί, και Δοτσικό. Ενδεικτικό της αίσθησης πολιτισμικής συγγένειας που είχαν μεταξύ τους Βλάχοι και Κουπατσαραίοι, είναι οι συνοικήσεις που δημιούργησαν και οι επιγαμίες που ανέπτυξαν στα μέρη που τους οδήγησαν οι έξοδοι του 19^{ου} αιώνα (μετά την επαναστατική κίνηση του 1854), όπως στα Βλαχοχώρια του Βερμίου (Μικρή Σάντα) και Άσκιου (Βλάστη, Νάματα).

1.6. ΟΙ ΒΑΛΑΑΔΕΣ

Κατά την Οθωμανική περίοδο και ειδικά από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και μετά, έχουμε εξισλαμισμό πολλών Κουπατσαρέων στην περιοχή των Γρεβενών και στο Βόϊο. Αυτοί, όμως, κράτησαν την ελληνική γλώσσα, καθώς και πολλές από τις προηγούμενες συνήθειες τους. Οι ελληνόφωνοι αυτοί πληθυσμοί που εξισλαμίστηκαν είναι γνωστοί με το όνομα Βαλαάδες, όπως επίσης και Φούτσηδες (από τη λέξη αδελφούτσι), καθώς και Βλαχούτσοι (έτσι τους ονόμαζαν οι Βλάχοι των Γρεβενών). Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ορισμένα χωριά της περιοχής (Ανάβρυτα, Κάστρο, Κυρακαλή και Πηγαδίτσα) αποτελούνταν αμιγώς από μουσουλμάνους Βαλαάδες. Άλλα χωριά (Ελατος) ήταν μικτά με χριστιανούς και μουσουλμάνους μαζί (Βαλαάδες και Κουπατσαραίους). Όταν έγινε υποχρεωτικά η ανταλλαγή των πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας (1924) έφυγαν και οι τελευταίοι από αυτούς παρ' ότι οι ίδιοι δεν ήθελαν να εγκαταλείψουν τα χωριά τους.²⁷

Σύμφωνα με τον Νίκο Κ. Μουτσόπουλο (2006)²⁸ μέχρι το 1924 οι Βαλαάδες ήταν συνολικά 20.000, από τους οποίους οι μισοί προέρχονταν από αμιγή μωαμεθανικά χωριά.

Το όνομα Βαλαάδες προέρχεται από τη συχνή χρήση της επίκλησης «V' Allahy» που έλεγαν οι Τούρκοι στους όρκους, όπου βαλλχί σημαίνει «μα το θεό»). Οι Βαλαάδες απ' ότι φαίνεται είχαν πολλές κοινές συνήθειες με τους χριστιανούς της περιοχής. Γενικά υπήρχαν κατάλοιπα της προηγούμενης θρησκείας τους, της χριστιανικής, και διατηρούσαν έθιμα και καθημερινές συνήθειες των ντόπιων-

²⁷ Κουκούδης, ό.π., σ. 204-205.

²⁸ Μουτσόπουλος, ό.π., σ. 108.

Ελλήνων που μέσα σε αυτές ήταν και τα γλέντια τους αφού γλεντούσαν με ντόπια τραγούδια δηλ. ελληνικά. Παρ' όλο που τους θεωρούσαν Τούρκους, αυτοί δεν είχαν καμία σχέση με τους Τούρκους. Ούτε καν γνώριζαν τούρκικα. Έτσι, δεν ξεχώριζαν σε τίποτα από τους ντόπιους- χριστιανούς παρά μόνο στο ότι ήταν μουσουλμάνοι²⁸ και σε μικρής σημασίας πράγματα όπως στο πως έδεναν τον κεφαλόδεσμο ή στο πως έφτιαχναν τα παράθυρα στα γυναικεία διαμερίσματα.^{29 30}

Όπως αναφέρει η Αθανασία Μετόκη (2016)³¹ «ο γάμος των Βαλαάδων γιορταζόταν με τα ίδια έθιμα όπως αυτά των χριστιανών. Χόρευαν ομαδικό μακρόσυρτο συρτό και τραγουδούσαν διάφορα τραγούδια ανάλογα με την περίπτωση, το ντύσιμο της νύφης, το ξύρισμα του γαμπρού, άλλο για το πάρσιμο της νύφης από το πατρικό της νύφης κι άλλο για το καλωσόρισμα του γαμπρού στο σπίτι.»

²⁹ Τσούρκας, Κ. και Κυριακίδης, Σ., 2017. 'Τραγούδια Βαλααχάδων', Μακεδονικά, 2, σελ.461-471.

³⁰ Μετόκη, Α., 2016. *Οι ελληνόφωνοι μουσουλμάνοι της Δυτικής Μακεδονίας. Η περίπτωση των Βαλαάδων της Κοζάνης και των Γρεβενών*. Μεταπτυχιακή εργασία. Θεσσαλονίκη: Σχολή Οικονομικών και Περιφερειακών σπουδών, Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών σπουδών. σ. 24-25.

³¹ Μετόκη, ό.π., σ. 25.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΟΡΦΩΜΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ

Στο κεφάλαιο αυτό θα χρησιμοποιήσουμε αρκετές φορές έννοιες όπως μάρφωμα και δίκτυα. Αρχικά θα δώσουμε τον ορισμό τι είναι «δίκτυο» και τι «μάρφωμα» και πως το ένα συνδέεται με το άλλο. Έτσι, θα δείξουμε και τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ μουσικού μορφώματος και δικτύων και αφορά την δημοτική μουσική στην περιοχή των Γρεβενών κατά την περίοδο του 20^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα μεταπολεμικά και έως την δεκαετία του '90. Μέσα από τη σχέση και την αλληλεπίδραση που αναπτύσσεται μεταξύ δικτύων και μουσικών μορφωμάτων θα εξηγήσουμε τις επιδράσεις στα χαρακτηριστικά της δημοτικής μουσικής στην περιοχή και στην χρονική περίοδο που μας ενδιαφέρει.

Ο Κάβουρας Παύλος (1997)³² αναφέρει: «'Δίκτυο' κυριολεκτικώς σημαίνει ένα πλέγμα το οποίο αποτελείται από νήματα ή σύρματα, το κοινό δίχτυ. Αλλά δίκτυο αποκαλείται μεταφορικώς και κάθε σύμπλεγμα γραμμών ή πραγμάτων που διασταυρώνονται όπως τα νήματα στο δίχτυ, για παράδειγμα, τα συγκοινωνιακά και τηλεπικοινωνιακά δίκτυα. Ακόμη, σε ένα υψηλότερο επίπεδο αφαίρεσης με μεγάλη ωστόσο πρακτική εφαρμογή στην σύγχρονη εποχή, δίκτυο ονομάζεται κάθε σύστημα το οποίο αποτελείται από διακριτές αλλά αλληλένδετες δραστηριότητες: ένα επιχειρησιακό ή επικοινωνιακό δίκτυο. Η έννοια του δικτύου εκφράζει, επομένως, τη διαπλοκή ομοειδών ή ετερογενών δομικών στοιχείων σε ενιαία σύνολα. Τα δομικά αυτά στοιχεία ονομάζονται κλάδοι του δικτύου και τα σημεία τα οποία συναντώνται οι κλάδοι, κόμβοι του δικτύου. Ως σημείο συνάντησης δύο ή περισσότερων κλάδων μέσα σε ένα δίκτυο ο κόμβος έχει ιδιαίτερη αναλυτική σημασία για την κατανόηση της λειτουργίας του συγκεκριμένου δικτύου, διότι εκφράζει την τοπική σχέση των κλάδων αυτών ως συνάρτηση της υπερτοπικής τους σχέσης μέσα σε μια ευρύτερη δικτύωση: την διαπλοκή των επιμέρους δικτύων μεταξύ τους.»

³² Κάβουρας, Π., 1997. *Η έννοια του μουσικού Δικτύου: Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. Στο Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*. Αθήνα: Πρακτικά συνεδρίου, Πνευματικό κέντρο Σάμου Ν. Δημητρίου, Βιβλιοθήκη Επιστημονικών Εκδόσεων. σ.45-46.

«Τα μουσικά μορφώματα, όπως αναφέρεται από τους Σωτήρη Χτούρη και Δημήτρη Παπαγεωργίου (2009)³³, μπορούν να αντιμετωπιστούν ερευνητικά ως πλέγματα «οντοτήτων», οι οποίες διατηρούν μια σχετική αυτονομία όσον αφορά στις πρακτικές που παγιώνονται στο εσωτερικό τους, ενώ παράλληλα, συνεισφέρουν σε διάφορους βαθμούς στη συγκρότηση μιας λειτουργικής και αναγνωρίσιμης «υπεροντότητας» (μορφώματος), η οποία καταγράφεται και αναλύεται ως σύνολο μουσικών εκφράσεων και πρακτικών που χαρακτηρίζει την «παράδοση» καθορισμένων γεωγραφικά περιοχών και κοινωνικών στρωμάτων, σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους.»

Παίρνοντας υπόψη μας τις παραπάνω θέσεις αντιλαμβανόμαστε ότι τα μουσικά δρώμενα (μορφώματα) μιας τοπικής κοινότητας, παρ' όλο που διατηρούν μια σχετική αυτονομία, αποτελούν κομμάτι ενός πλέγματος (δίκτυα) που περνώντας μέσα από κέντρα (κόμβους) περισσότερων κοινοτήτων, αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και συνθέτουν τα πολιτιστικά δρώμενα («υπεροντότητας» - μορφώματος) μιας ολόκληρης περιοχής (υπερτοπικό). Η μελέτη, λοιπόν, των μουσικών δρώμενων των τοπικών κοινωνιών δεν γίνεται εξετάζοντάς τα αποκλειστικά ως αυτόνομα και ανεξάρτητα τοπικά φαινόμενα αλλά ως μέρος ενός γενικότερου συνόλου που ορίζουν μία ευρύτερη περιοχή και επηρεάζονται από την γεωγραφική θέση, την κατανομή των πληθυσμών και τις καθημερινές κοινωνικοοικονομικές σχέσεις, μέσα σε μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Επομένως, με βάση τα παραπάνω, εξετάζοντας την δημοτική μουσική των Γρεβενών δεν θα πρέπει να περιοριστούμε αποκλειστικά και μόνο στην ανάλυση μουσικών παραδειγμάτων με χρήση καθαρά μουσικολογικών όρων (πχ τσάμικο 3/4, τάδε ορχήστρα οργάνων, μουσικοί δρόμοι) αλλά θα πρέπει το σύνολο των παραγόντων που αναφέραμε παραπάνω (κοινωνικές και οικονομικές σχέσεις, ιστορικό πλαίσιο ενός τόπου, γεωγραφικής οριοθέτηση κ.λπ.) να συνδυαστούν με την μουσικολογική ανάλυση³⁴.

Η μουσική, λοιπόν, της κάθε περιοχής αποκτά συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που αφορούν στο ρυθμό, στη μελωδία καθώς και στο τραγούδι μέσα από την συνεχή

³³ Χτούρης, Σ. και Παπαγεωργίου, Δ., 2009. *Μουσικά σταυροδρόμια του Αιγαίου II: Λήμνος 19ος-20ος Αιώνας*. Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Ίων. σ.2-4.

³⁴ Χτούρης, ό.π., σ.4.

επανάληψη και προσκόλληση στα συγκεκριμένα στερεότυπα των παραπάνω σχέσεων που μεταφέρονται από περιοχή σε περιοχή.

Τα μουσικά δρώμενα-μορφώματα μίας περιοχής δεν μπορούμε, επίσης, να τα δούμε αποκλειστικά στα γεωγραφικά πλαίσια που ορίζουν αυτή την περιοχή. Αν και η μουσική πράξη μπορεί να οριοθετηθεί με βάση τα φυσικά ή διοικητικά σύνορα, ωστόσο, δεν μπορεί αυτή η οριοθέτηση να ερμηνεύσει τις μουσικές διαφορές μέσα στην ίδια περιοχή καθώς αυτές επηρεάζονται από τη δράση προσώπων ή και ομάδων εντός της κοινότητας που υιοθετούν, αναπτύσσουν και αναπαράγουν τη μουσική πράξη. Όπως την επίδραση του προσωπικού στιλ και χαρακτήρα ή των συγγενικών και φιλικών σχέσεων.

Στο παρελθόν ρόλο έπαιζαν τα ανθρώπινα δίκτυα ενώ στη σημερινή εποχή δεν πρέπει να παραβλέπουμε το ρόλο που έχουν και τα τεχνολογικά δίκτυα (πχ χρήση της κασέτας μετά την δεκαετία του '70 για την καταγραφή της μουσικής).³⁵

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθούμε στο ρόλο των δικτυακών κόμβων μέσα από τους οποίους γεννιέται, επαναλαμβάνεται και διαδίδεται στην πράξη κάθε νέα πολιτιστική διεργασία και στο πως συνδέεται αυτή με τα μουσικά μορφώματα. Με τον όρο «κόμβους» αντιλαμβανόμαστε τα σημεία εκείνα τα οποία αποτελούν τόπο συνάντησης των δρώντων προσώπων που συμβάλουν στην γέννηση, την αναπαραγωγή και τη διάδοση των μουσικών μορφωμάτων.³⁶

Στην δική μας περίπτωση τέτοια σημεία είναι πόλεις, κωμοπόλεις ή κεφαλοχώρια τα οποία, με τις ευκαιρίες που προσφέρουν (εργασία, χώροι και δομές πολιτισμού κ.λπ.), προσελκύουν ανθρώπους από την επαρχία και μαζί με αυτούς και τους διάφορους μουσικούς από την κάθε περιοχή και έτσι μέσα σε αυτό το περιβάλλον έχουμε τη δημιουργία και τη διάδοση νέων μουσικών πρακτικών.

³⁵ Χτούρης, *ό.π.*, σ.12-15.

³⁶ Χτούρης, *ό.π.*, σ.16.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ

4.1. Η οικογένεια «Γκιουλέκα»

Στο Κηπουριό Γρεβενών συναντάμε την οικογένεια Γκιουλέκα. Η οικογένεια Γκιουλέκα έχοντας σαν αφετηρία τα Άρματα και το Δίστρατο (Μπράζα) Ηπείρου μετακινήθηκαν προς το Κηπουριό γύρω στο 1850. Αυτό έκαναν πάρα πολλές οικογένειες εκείνη την εποχή, μετακινούνταν συνέχεια από τον τόπο καταγωγή τους προς άλλες περιοχές, για να αποφύγουν τις διώξεις από τους Τούρκους αλλά και για να έχουν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης (οικονομικοί λόγοι). Επέλεξαν την μετακίνηση στο Κηπουριό γιατί, τη δεδομένη περίοδο, το χωριό βρισκόταν σε μεγάλη άνθιση. Μεγάλη συμβολή σε αυτή την άνθιση είχε και η ασχολία των κατοίκων με την καλλιέργεια αμπελιών καθώς και με την κτηνοτροφία. Τα προϊόντα από την καλλιέργεια των αμπελιών, κυρίως κρασί, μετέφεραν οι κάτοικοι που είχαν σαν επάγγελμα την μεταφορά προϊόντων με τα μουλάρια τους (αγωγιάτες). Έτσι, το κρασί του Κηπουριού έφτανε μέχρι τα χωριά της Καστοριάς, τα Γιάννενα, την Καλαμπάκα, τα Τρίκαλα. Ένας, επίσης, τομέας που βρισκόταν σε άνθιση ήταν αυτός της καλλιέργειας και της εκμετάλλευσης του δάσους. Η περιοχή περιτριγυριζόταν από πλούσια δάση και ήταν φυσικό οι κάτοικοι να επιδίδονται στην εκμετάλλευσή τους. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να είναι σε ακμή και επαγγέλματα που είχαν σχέση με αυτές τις δραστηριότητες. Τέτοια ήταν τα επαγγέλματα που αφορούσαν την κατασκευή και επισκευή των απαραίτητων εργαλείων που χρειάζονταν για τις δουλειές αυτές. Τα εργαλεία αυτά απαιτούσαν την κατεργασία του σιδήρου και τη δουλειά αυτή την έκαναν οι σιδεράδες. Όπως ήταν πολύ συνηθισμένο, την περίοδο εκείνη, πολλοί δημοτικοί μουσικοί ήταν και σιδεράδες. Τέτοια ήταν η οικογένεια του Γκιουλέκα και του Τσιντού. Η φήμη τους είχε εξαπλωθεί στα γύρω χωριά, Μοναχήτι, Τρίκωμο, Κρασιά και Γρεβενά καθώς ήταν καλοί και συνεπείς στη δουλειά τους.

Ο πρώτος από την οικογένεια που εγκαταστάθηκε στο Κηπουριό, από το 1850, ήταν ο Νίκος Γκιουλέκας. Ο Νίκος Γκιουλέκας απέκτησε το γιό του, τον Αθανάσιο (Σιούλης) που έζησε στο Κηπουριό από το 1904 έως το 1945. Ο Αθανάσιος με τη σειρά του απέκτησε τον Νίκο, τον Σπύρο, τον Δημήτρη, τον Θωμά

και τον Πέτρο. Ο Νίκος (Σιούλης), γιος του Αθανάσιου και εγγονός του Νίκου Γκιουλέκα, γεννήθηκε και μεγάλωσε μέσα σε μουσική οικογένεια και αυτό τον ανέδειξε σε έναν από τους μεγαλύτερους βιολιτζήδες της Δυτικής Μακεδονίας. Ο Νίκος Γκιουλέκας έκανε τα πρώτα βήματά του στα σχήματα δημοτικής μουσικής όταν 14 χρονών μπήκε σαν μέλος στο συγκρότημα του πατέρα του. Το δικό του συγκρότημα το δημιούργησε σε ηλικία 16-17 χρονών και το διατήρησε μέχρι το 2000. Μετεμφυλιακά (γύρω στα 1950) η οικογένεια Γκιουλέκα θα εγκατασταθεί στην πόλη των Γρεβενών. Τα επόμενα χρόνια η δημοτική μουσική γνωρίζει άνθιση με έντονη ζήτηση μέσα από οικογενειακές συναθροίσεις, γλέντια και τοπικές εκδηλώσεις με μεγάλη συμμετοχή κόσμου. Ο μεγάλος αυτός βιολιτζής άφησε το αποτύπωμά του παίζοντας σε πολλές και μεγάλες πόλεις ανά την Ελλάδα αλλά και το εξωτερικό και συνεργάστηκε με γνωστά ονόματα μουσικών από το χώρο του δημοτικού τραγουδιού. Στην πάροδο του χρόνου διαμόρφωσε το δικό του ιδιαίτερο στυλ με το οποίο ξεχώρισε και έγινε αγαπητός από τους λάτρεις του είδους, συνδυάζοντας άριστα τη μεγάλη αντίληψη και τα φυσικά προσόντα με την άριστη μουσική παιδεία που πήρε. Πατώντας πάνω και κρατώντας τον κλασικό ρυθμό του κάθε τραγουδιού, ανέπτυξε νέους τρόπους αυτοσχεδιασμού. Του άρεσε να παίζει πάντα σε υψηλότερες ηχητικές περιοχές από αυτές που τα άλλα όργανα έπαιζαν, θέλοντας ίσως να δείξει, έτσι, ότι το βιολί είναι ο ηγέτης μέσα στην ορχήστρα. Του άρεσε, επίσης, όταν έπαιζε το βιολί να βγάζει καθαρό και καλοκουρδισμένο ήχο. Ο Νίκος Γκιουλέκας αναγνωρίζοντας το ρόλο των δισκογραφικών εταιρειών προχώρησε από πολύ νωρίς στη συνεργασία με αυτές. Η πρωτοποριακή αυτή κίνησή του δημιούργησε τις συνθήκες που επέτρεψαν σε πολλούς νέους μουσικούς να απαγκιστρωθούν από τα περιορισμένα γεωγραφικά και κοινωνικά όρια αλλά και τις μέχρι τότε παγιωμένες παραδοσιακές μουσικές πρακτικές. Τότε έρχονται και οι πρώτες προσωπικές ηχογραφήσεις, οι πρώτοι δίσκοι βινυλίου που γνώρισαν όλοι μεγάλη επιτυχία.³⁷

«Ο Νίκος Γκιουλέκας χαρακτηρίζεται σήμερα από τους πατριάρχες της γρεβενιώτικης παράδοσης, με λαμπρό έργο πολλών ετών και πολλούς μαθητές-διαδόχους.» όπως αναφέρει ο Γ. Τζιόλας (2009)³⁸.

Συνοπτικά, όπως αναφέρει ο Κώστας Τρικαλιώτης στην εκπομπή του ΔΗ.ΡΑ. Λάρισας (5/4/2023), η οικογένεια Γκιουλέκα αποτελούνταν από πέντε αδέλφια. Ο

³⁷ Τζιόλας, Γ. Α., 2009. *Μουσικοί και Ορχήστρες της Βορειοανατολικής Πίνδου Ι*. Θεσσαλονίκη: Δίαυλος, σ. 35-38.

³⁸ Τζιόλας, ό.π., σ. 36.

Νίκος Γκιουλέκας (Σιούλης) που έπαιζε βιολί (1925-2010), ο Μήτρος που έπαιζε λαούτο και τραγουδούσε (1930-1991), ο Θωμάς που έπαιζε βιολί, ο Πέτρος που έπαιζε κλαρίνο και έδρασε στη Θεσσαλία (ζει σήμερα στην Καρδίτσα) και ο Σπύρος που έπαιζε και αυτός Βιολί (1940-1991).

Ο Νίκος Γκιουλέκας είχε γιό τον Αθανάσιο (γεν. 1951) που ζει στα Τρίκαλα και έπαιζε κλαρίνο. Ο Μήτρος Γκιουλέκας είχε γιό τον επίσης Αθανάσιο (Σιούλης και αυτός) που έπαιζε λαούτο (1959-2015).

Οι οικογένεια φαίνεται πως είχε δίκτυα τα οποία απλώνονταν στη Θεσσαλία (Λάρισα, Τρίκαλα, λιγότερο Καρδίτσα). Στον νομό Γρεβενών έπαιζαν μουσική στην Σμίξη καθώς και σε άλλα χωριά όπως στο Σπήλαιο.

Για πολλά χρόνια το πανηγύρι αλλά και η μουσική παράδοση της Σμίξης συνδεόταν με την οικογένεια Γκιουλέκα ήδη από τον Νίκο Γκιουλέκα (παππού του Σιούλη που αναφέραμε πιο πάνω) στα 1900. Βέβαια, ο Νίκος «Σιούλης» Γκιουλέκας άφησε ιστορία στο χωριό. Ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό, εδώ, είναι η κυριαρχία του βιολιού ως πρώτο σολιστικό όργανο της κομπανίας έναντι του κλαρίνου. Κατά πολλούς αυτό έγινε γιατί αυτός μπόρεσε να το επιβάλει. Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός, όπως μαρτυρούν κάτοικοι του χωριού αλλά και η Ταμπάρα (1989), ανάμεσα στα όργανα της κομπανίας Γκιουλέκα υπήρχε και σαντούρι.

Ο «Σιούλης» έμαθε βιολί κοντά στον πατέρα του που και αυτός έπαιζε στο χωριό. Γρήγορα έγινε αγαπητός στη Σμίξη. Ήξερε τι τραγούδια ήθελε ο κάθε χορευτής και τα έπαιζε, ενώ μπορούσε να προσαρμόσει το παίξιμό του ανάλογα με το ποιος χόρευε. Εκτός από τα πανηγύρια, γάμοι, εκδρομές, γλέντια, χαρές και λύπες ο «Σιούλης» ήταν εκεί. Μερικές φορές πάνω στην έκσταση του γλεντιού, έσπαγε το βιολί του, όπως λένε κάποιοι πληροφορητές, γι' αυτό φρόντιζε να έχει εφεδρικά βιολιά μαζί του. Σε όλο αυτό το χρονικό διάστημα συνέβησαν αρκετές μεταβολές στο πανηγύρι του χωριού. Κάπου στην δεκαετία του '80 άρχισε να εισχωρεί η τεχνολογία στον ήχο. Αυτό έγινε μάλλον προς διευκόλυνση του «Σιούλη» που τώρα ήταν μεγάλος σε ηλικία και κουραζόταν τις πολλές ώρες που διαρκούσε το πανηγύρι. Κάποιοι αναφέρουν πως, λόγω της δράσης του και σε γύρω περιοχές, το ρεπερτόριο νοθεύτηκε προς το τέλος της πορείας του. Στο τραγούδι συνόδευε ο αδελφός του Μήτρος Γκιουλέκας. Αργότερα τον διαδέχτηκε ο γιός του, Σπύρος Γκιουλέκας. Μετά

τον θάνατο του τελευταίου την δεκαετία του 2010, το χωριό έπαψε να διαθέτει δικούς του μουσικούς.³⁹

4.2. Η οικογένεια «Τσιντού»

Μία άλλη μουσική οικογένεια από το Κηπουριό Γρεβενών ήταν αυτή του Τσιντού. Ο Γιώργος Τσιντός ήταν γιός του Χρήστου Τσιντού και της Ξανθής Κατσιάρα. Η οικογένεια Τσιντού συνδέθηκε (συμπεθέριασε) με την οικογένεια Γκιουλέκα καθώς ο Αθανάσιος (Σιούλης) Γκιουλέκας παντρεύτηκε την αδελφή του Χρήστου Τσιντού και απέκτησαν τον Νίκο (Σιούλη), τον Σπύρο (βιολί), τον Δημήτρη (Μήτρο, λαούτο και τραγούδι), τον Θωμά, τον Πέτρο (κλαρίνο) και τρία κορίτσια. Θείος του Νίκου Γκιουλέκα (Σιούλη) ήταν ο Ευάγγελος Τσιντός που έπαιζε βιολί. Ο Θανάσης Γκιουλέκας σκοτώθηκε το 1943 από τους Γερμανούς. Τα παιδιά του, μαζί και ο μικρός Νίκος, μεγάλωσαν στην οικογένεια του θείου τους, δηλαδή του Χρήστου Τσιντού. Έτσι ο Γιώργος Τσιντός έμαθε βιολί από τον πατέρα του μαζί με τον Νίκο Γκιουλέκα. Ο Γιώργος Τσιντός αν και εξελίχθηκε γρήγορα σε ικανό βιολιτζή, πέθανε σε ηλικία μόλις 16 χρονών. Έτσι ο Χρήστος Τσιντός ήταν για χρόνια ο μοναδικός εκπρόσωπος του ονόματος «Τσιντού». Ήταν πολύ καλός μουσικός και έπαιζε πολλά όργανα. Το όνομα «Τσιντού» εκπροσωπεί επάξια μέχρι σήμερα ο άλλος γιός του, μεγάλος βιολιτζής, που δραστηριοποιείται στη Θεσσαλία.⁴⁰

4.3. Η οικογένεια «Φασούλα»

Ο Κώστας Φασούλας, που γεννήθηκε το 1919 και πέθανε το 1991, καταγόταν πιθανόν από το Περιστέρι Ιωαννίνων. Το πραγματικό επίθετό του ήταν Ανυφαντής. Το επίθετο «Φασούλας» το πήρε όταν πέθανε ο πατέρας του και υιοθετήθηκε από τον Α. Φασούλα που είχε καλές και φιλικές σχέσεις με την πραγματική οικογένεια του Κώστα, που ήταν η οικογένεια «Ανυφαντή». Έτσι ο Κώστας ήρθε στην Κρασιά όπου έμενε ο Α. Φασούλας. Τα πρώτα βήματα στο βιολί τα έκανε με τον Α. Φασούλα καθώς αυτός επισκεπτόταν την οικογένεια Ανυφαντή τακτικά λόγω των φιλικών

³⁹ Μπαρμπάκη, Χ., 2016. *Πανηγύρι στο χωριό Σμίξη Γρεβενών, Ζητήματα επιτέλεσης, αναβίωσης και μνήμης*. Πτυχιακή εργασία [Online]. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Επιστήμης και Τέχνης, σ.25-27.

⁴⁰ Τζιόλας, ό.π., σ. 39.

σχέσεων που είχαν μεταξύ τους. Όταν ήρθε στην Κρανιά δεν σταμάτησε να ασχολείται με το βιολί, αυτοδίδακτος πλέον συνέχισε και εξελίχθηκε σε μία ιδιαίτερη μορφή για την δημοτική μουσική της Πίνδου. Αυτό που τον χαρακτήριζε και τον ξεχώριζε ήταν ότι το παίξιμο έβγαζε έναν χαρακτηριστικό βραχνό ήχο. Συνεργαζόταν συνήθως και έπαιζε με μουσικούς από την περιοχή του Μετσόβου Ιωαννίνων. Μαζί του έπαιζαν οι κλαριντζήδες: Κ. Ζυγολάλης από τον Κορυδαλλό, Αυγέρης Μπάος από το Μέτσοβο, Ευθ. Τεγονικός από τον Κορυδαλλό, Ντόκος από το Μαλακάσι Τρικάλων, Θόδωρος Φασούλας από την Κρανιά. Οι τρεις γιοι του ακολούθησαν την μουσική παράδοση της οικογένειας. Ο Θανάσης βιολί, ο Γιώργος λαούτο, ο Αλέξανδρος κλαρίνο. Ο Αλέξανδρος, που γεννήθηκε το 1946 και πέθανε το 2007, ακολουθούσε με το κλαρίνο τον πατέρα του από τον οποίο έμαθε και να παίζει. Ο Θανάσης, που γεννήθηκε το 1951, αρχικά έμαθε λαούτο αλλά στη συνέχεια ασχολήθηκε και έμαθε βιολί γιατί εργασιακά ήταν πιο εύκολο να συνεργαστεί με τις άλλες κομπανίες και ταυτόχρονα συνέχιζε με αυτόν τον τρόπο την οικογενειακή παράδοση που ήθελε τους Φασουλαίους βιολιτζήδες. Βασικοί συνεργάτες του στην κομπανία ήταν ο Ζήσης Τσιοτίκας από το 1976 στο κλαρίνο, ο Σταύρο Μπαγανά στο λαούτο και ο Βασίλης Κασιάρας στο ντέφι.

Ο Απόστολος Φασούλας που έπαιζε ντέφι και λαούτο είχε τρεις αδελφές. Την μία την είχε παντρευτεί ο Κώστας Φασούλας. Η άλλη, η Τάμω (1920-2002), έπαιζε βιολί και ήταν η μοναδική γυναίκα βιολίστρια στην Πίνδου. Αυτό για την εποχή εκείνη ήταν πολύ ασυνήθιστο. Η Τάμω αναγκάστηκε να το κάνει αυτό. Αρχικά εργαζόταν με τον άντρα της στο καμίνι αλλά, όταν πέθανε αυτός και έμεινε χήρα πολύ νέα, για να ζήσει τα παιδιά της έκανε ως δεύτερη δουλειά αυτή του μουσικού. Έτσι, όταν ο Κώστας έκανε πρόβες ή μάθαινε τεχνικές του βιολιού, η Τάμω πήγαινε παρακολουθούσε και έτσι μάθαινε από αυτόν. Η Τρίτη αδελφή, η Γραμμάτω, ήταν παντρεμένη με τον Γιάννη Τέγο που έπαιζε ντέφι, όπως ακριβώς έκανε στη συνέχεια και ο γιος που απέχτησαν, ο Οδυσσέας Τέγος.

Ένα άλλο μέλος της μουσικής οικογένειας Φασούλα ήταν ο Σωτήρης Φασούλας, ο οποίος έπαιζε βιολί και κλαρίνο. Σκοτώθηκε, όμως, από τους Γερμανούς το 1943. Τέλος, έχουμε και τους γιούς του Απόστολου Φασούλα: το Γιάννη που έπαιζε βιολί σε κομπανίες από την Κρανιά και τον Κώστα που έπαιζε κλαρίνο σε κομπανίες στην Ελασσόνα.⁴¹

⁴¹ Τζιόλας, ό.π., σ. 47-52.

4.4. Γιώργος Αδάμος (βιολί)

Ο Γιώργος Αδάμος ήταν γνωστός σαν Γκρινταβιώτης καθώς γεννήθηκε, το 1915, στον χωριό Αιμιλιανό Γρεβενών, παλιά ονομασία Γκριντάδες. Εκτός από το Γκρινταβιώτης, είχε και το παρατσούκλι «Κούτσικος». Άρχισε να μαθαίνει βιολί σε ηλικία 7-8 χρονών μόνος του και ως τα δώδεκα είχε δικό του συγκρότημα με τοπικούς οργανοπαίχτες. Επειδή τραγουδούσε ο ίδιος και έπαιζε μαζί και βιολί δεν χρειάστηκε να διατηρήσει μόνιμη συνεργασία με κάποιο τραγουδιστή ή τραγουδίστρια του δημοτικού τραγουδιού. Από το γάμο του με την Όλγα Τσιοτίκα, το 1948, απέκτησε ένα γιο, τον Αθανάσιο Αδάμο, ο οποίος ακολουθώντας τα χνάρια του πατέρα του άρχισε να ασχολείται με την μουσική από πολύ μικρός. Αυτοδίδακτος ο Θανάσης παίζει σήμερα αρμόνιο και ακορντεόν. Ο Θανάσης με τη σειρά του απέκτησε και αυτός ένα γιό που έχει το όνομα του παππού του και συνεχίζει την οικογενειακή παράδοση στη μουσική.⁴²

4.5. Οι «Τσιοτικάιοι»

Η ιστορία των Τσιοτικάιων ξεκινάει όταν ο Λάμπρος Τσιοτίκας παντρεύεται την Παρασκευή. Η Παρασκευή ήταν η μικρή κόρη του μουσικού Ευάγγελου Χασιώτη, ο οποίος έφυγε για την Αμερική μαζί με την άλλη του κόρη, το 1880, και τη μικρή Παρασκευή, επειδή ήταν ανήλικη και δεν μπορούσε να ταξιδέψει, την άφησε στην Ελλάδα. Η Παρασκευή και ο Λάμπρος Τσιοτίκας αποκτούν πέντε παιδιά. Τον Ζήση, την Χρυσάνθη, την Αντιγόνη, την Αναστασία και το Φίλιππα Τσιοτίκα.

Ο Ζήσης Τσιοτίκας έρχεται σε επαφή με την μουσική όταν ο παππούς του, Ευάγγελος Χασιώτης, επιστρέφει από την Αμερική και αναλαμβάνει να τον μυήσει στα μουσικά πράγματα. Ο εγγονός μέχρι τότε δεν είχε καμία σχέση με την μουσική. Ο Ζήσης είχε ως κύριο επάγγελμά του αυτό του μουσικού και έπαιζε κλαρίνο μέχρι το 2006 όπου και πέθανε. Ο Ζήσης έβαλε με τη σειρά του στη μουσική τον αδελφό του Φίλιππα. Ο Φίλιππος αρχικά έπαιζε ακορντεόν αλλά στη συνέχεια έγινε ο τραγουδιστής του συγκροτήματός του. Η μουσική ιστορία της οικογένειας Τσιοτίκα συνεχίζεται με τον γιό του Ζήση Τσιοτίκα, τον Λάμπρο που παίζει κλαρίνο, καθώς και με τα παιδιά του Λάμπρου, τον Ζήση και τον Θωμά.

⁴² Τζιόλας, ό.π., σ. 53-55.

Ο Ζήσης Τσιοτίκας, εξαιρετικό κλαρίνο, ήταν ένας από τους δεξιοτέχνες του είδους με εμβέλεια που ξεπερνούσε τα όρια της περιοχής των Γρεβενών, της Δυτικής Μακεδονίας και της Θεσσαλίας καθώς έπαιξε με το συγκρότημά του στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ο ρόλος του υπήρξε καθοριστικός στη διαμόρφωση της κομπανίας στην περιοχή αφού ανέδειξε το κλαρίνο ως βασικό όργανο σε ένα χώρο που κυριαρχούσε το βιολί. Το παίξιμο του ήταν πιο μελωδικό και οι μέθοδοι παιξίματος που χρησιμοποιούσε άλλαξαν τελείως τον ήχο στις κομπανίες.⁴³

Ουσιαστικά, το κλαρίνο μέχρι τότε λειτουργούσε βοηθητικά προς το βιολί παίζοντας τις μελωδίες στην χαμηλή τονικά περιοχή και με ποιο απλό συγκριτικά τρόπο. Στη συνέχεια, με το πέρασμά του σε κύριο όργανο της κομπανίας, ο τρόπος παιξίματος εμπλουτίστηκε και το όργανο έπαιζε πλέον και σε πιο ψηλές τονικές περιοχές με ένταση η οποία υπερίσχυε από αυτή του βιολιού.

Με το όνομα «Τσιοτίκας» υπήρχε μια άλλη οικογένεια. Αυτή ήρθε στα Γρεβενά από το χωριό Αμυγδαλιές. Ο πρώτος σημαντικός αυτής της οικογένειας ήταν ο Αθανάσιος Τσιοτίκας (1910-1982) που έπαιζε βιολί. Ο Αθανάσιος εργαζόταν στο κεραμοποιείο που διατηρούσε στην πόλη των Γρεβενών. Ήταν δε παντρεμένος με την Γεωργία Μπαγανά που ήταν και αυτή από μουσική οικογένεια. Ο Θανάσης υπήρξε βασικό μέλος σε διάφορες και σημαντικές κομπανίες της πόλης και συνεργάστηκε κατά βάση με τον βιολιτζή Βαγγελάκο Κασιάρα. Γιός του Θανάση ήταν ο Κώστας ο οποίος, μέσω της συνεργασίας του πατέρα του με τον Βαγγελάκο Κασιάρα, γνώρισε και παντρεύτηκε την κόρη του δεύτερου και έτσι εντάχθηκε και αυτός στο ίδιο συγκρότημα από το 1971.⁴⁴

4.6. Δημήτριος Μπουζιαλής

Στα νότια των Γρεβενών βρίσκουμε την Σαρακίνα. Είναι ένα κεφαλοχώρι που για καιρό υπήρξε κέντρο στα νότια Βέντζια. Η οικονομία της περιοχής ήταν γεωργο-κτηνοτροφική. Βασικές καλλιέργειες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ήταν τα δημητριακά και μετά ο καπνός, ενώ την ίδια περίοδο υπήρχε και παραγωγή γαλακτοκομικών προϊόντων.⁴⁵

⁴³ Τζιόλας, ό.π., σ. 57.

⁴⁴ Τζιόλας, ό.π., σ. 58.

⁴⁵ Τζιόλας, ό.π., σ. 61.

Πρώτη μουσική κομπανία της περιοχής μεταπολεμικά, ήταν αυτή του Ευάγγελου Καρπούζα που έπαιζε βιολί (1900-1965). Την ίδια περίοδο έχουμε και μία άλλη κομπανία, αυτή του Στέργιου Γ. Τζάτζου από τη Δεσκάτη. Το συγκρότημα αποτελούταν από τον Στέργιο (κλαρίνο) και τον αδελφό του Βασίλη (έπαιζε και αυτός κλαρίνο). Αυτοί είχαν σαν έδρα τους την Κνίδη, που ήταν το δεύτερο μεγαλύτερο χωριό της περιοχής μετά την Σαρακίνα. Στο ίδιο χωριό έχουμε και τον Ντερίλα (βιολί) καθώς και τα δύο παιδιά του (έπαιζαν κλαρίνο και λαούτο). Οι παραπάνω μουσικοί μετείχαν στα μουσικά πράγματα της περιοχής από το 1930 ως την δεκαετία του 1950 περίπου.⁴⁶

Ο Δημήτριος Μπουζιαλής (κλαρίνο) γεννήθηκε στη Σαρακίνα το 1940. Καταγόταν από αγροτοκτηνοτρόφους γονείς και δεν έχει συγγένεια με άλλους οργανοπαίχτες από την περιοχή. Τα πρώτα 10-15 χρόνια, έπαιζε με τους Ντερίλα και Καρπούζα αλλά και με τον Τζάτζο. Αργότερα όμως, μπήκε στο συγκρότημα του Νίκου Γκιουλέκα. Μάλιστα συνόδευσε πολλές φορές αυτό το συγκρότημα και στο εξωτερικό. Ο Δημήτρης Μπουζιαλής δεν είναι στην καταγωγή του «γύφτος». Ωστόσο οι άλλοι μουσικοί της περιοχής που στην πλειοψηφία τους ήταν «γύφτοι» τον αποδέχτηκαν και συνεργάστηκαν μαζί του. Πέρα από τους παραπάνω, συνεργάστηκε με τον Γ. Αδάμο, τον Σπύρο Γκιουλέκα, τον Βαγγέλη Γκιουλέκα και άλλους. Η δράση του τα τελευταία χρόνια, εστιάζει στα Βέντζια, καθώς και στις γειτονικές περιοχές της Κοζάνης.⁴⁷

4.7. Χρήστος Ντάγκαλας

Ο Χρήστος Ντάγκαλας (1950 -) γεννήθηκε στην Ιτέα Γρεβενών, χωριό των Βεντζίων από οικογένεια κτηνοτρόφων. Ο Χρήστος Ντάγκαλας συγγενεύει άμεσα με τον Νίκο Γκιουλέκα από την πλευρά της μητέρας του, της Σουλτάνας Γιαννούλα με καταγωγή από το Κοσμάτι, αφού η γιαγιά του από την πλευρά της μητέρας του ήταν αδελφή του παππού του Νίκου. Η οικογένεια της μητέρας του Χρήστου (του Αθ. Γιαννούλα) κατασκεύαζαν στο σιδηρουργείο τους, στο Κοσμάτι, γεωργικά εργαλεία. Ο αδελφός της μητέρας του, ο θείος του Δημήτρης Γιαννούλας, αν και έπαιζε βιολί, έμαθε στον Χρήστο λαούτο και τραγούδι. Νέος ακόμα βρέθηκε και έμαθε κοντά στον

⁴⁶ Τζιόλας, ό.π., σ. 61.

⁴⁷ Τζιόλας, ό.π., σ. 62.

κλαριντζή Γ. Τζάτζο από την Κνίδη. Στη δεκαετία '60-'90 συνεργάστηκε με ονόματα όπως τον Βαγγελάκο Κασιάρα, τον Γ, Αδάμο, Β. Ζέρβα και Νίκο Γκιουλέκα που όλοι τους ανήκαν σε μεγάλα μουσικά συγκροτήματα των Γρεβενών. Η όλη του μουσική διαδρομή μέχρι σήμερα τον ανέδειξε σε βαθύ γνώστη της δημοτικής μουσικής, των μουσικών οικογενειών και της ιστορίας τους, αλλά και πληθώρας τραγουδιών και των στίχων τους. Διασώζονται έτσι, μέσα από το τραγούδι του, στίχοι τραγουδιών τους οποίους τα νεότερα συγκροτήματα είτε αγνοούν, είτε κόβουν για λόγους ευκολίας ή εμπορικότητας.⁴⁸

Θα παραθέσουμε, εδώ, μία καταγραφή ενδεικτική των συνεργασιών που προέκυπταν κάποιες φορές μεταξύ των μουσικών που έχουμε αναφέρει ως τώρα. Η καταγραφή είναι από πανηγύρι στο Σπήλαιο Γρεβενών, δεκαετία του '90. Το τραγούδι είναι το «Εσείς πουλιά πετούμενα» ή αλλιώς « του Ζιάκα». Εδώ τραγουδάει ο Χρήστος Ντάγκαλας και τον συνοδεύει ο Νίκος Γκιουλέκας στο βιολί και ο Δημήτρης Μπουζιαλής στο κλαρίνο.⁴⁹

Το τραγούδι αυτό είναι σε 7/8 (3-2-2), στρωτός χορός με σχετικά αργή ρυθμική αγωγή. Αναφέρεται δε στον οπλαρχηγό Θεόδωρο Ζιάκα ο οποίος υπήρξε αρχηγός της επανάστασης του 1854 στην περιοχή των Γρεβενών.^{50 51}

Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι κλέφτικο.

Τα κλέφτικα τραγούδια είναι μία κατηγορία τραγουδιών που «ο κύριος πυρήνας τους αναπτύχθηκε στα μέρη που συναντούμε αρματολίκια. Δηλαδή στη Ρούμελη, τη Θεσσαλία, την Ήπειρο κι ένα μέρος της νοτιοδυτικής Μακεδονίας... όπως αναφέρει ο Αλέξης Πολίτης (2017).⁵²

4.8. Στέργιος Τζάτζος

Ο Στέργιος Τζάτζος και οι γιοί του Γιώργος και Βασίλης έπαιζαν όλοι τους κλαρίνο και καταγόταν από το Τρίκωμο Γρεβενών. Αργότερα μετακόμισαν στο χωριό

⁴⁸ Τζιόλας, ό.π., σ. 67-68.

⁴⁹ Χρήστος Ντάγκαλας, Ζιάκας Θεόδωρος, (κλαρίνο Δημήτρης Μπουζιαλής, βιολί Νίκος Γκιουλέκας) YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=bEgBoZZgY0I>), επίσκεψη στις 27/8/2023.

⁵⁰ Παπαϊωάννου, Μ., Ι., 1963. *Ο Θεόδωρος Ζιάκας και η επανάσταση του 1854*. Μακεδονικά τόμος 5, αρ. 1, σ. 571.

⁵¹ Παπαδόπουλος, Σ., 1989. *Βασικά χαρακτηριστικά των απελευθερωτικών αγώνων της Μακεδονίας από τη μεγάλη ελληνική επανάσταση του 1821 ως την απελευθέρωση της*. Μακεδονικά τόμος 27, αρ. 1, σ.23.

⁵² Πολίτης, Α., 2017. *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ.169.

Κνίδη και αποτέλεσαν, εκεί και για αρκετό καιρό, το μοναδικό συγκρότημα. Την παράδοση της οικογένειας του Στέργιου Τζάτζου συνέχισε ο εγγονός του, Στέργιος (γιος του Γιώργου), παίζοντας για χρόνια κλαρίνο στην Κνίδη και ο γιός του, Βασίλης, ο οποίος πήγε στη Δεσκάτη.⁵³

4.9. Η οικογένεια «Παρασκευά»

Η Δεσκάτη ήταν κεφαλοχώρι στο νότιο- ανατολικό τμήμα των Γρεβενών. Αποτελούσε κέντρο που ένωνε τα Γρεβενά με την περιοχή Τυρνάβου-Λάρισας αφού απείχε εξίσου και από τις δύο κατευθύνσεις. Έτσι αποτελούσε σημαντικό κόμβο μετακίνησης των δύο πλευρών καθώς και ένα σημαντικό κέντρο εμπορίου. Η Δεσκάτη ήταν κυρίως αγροτικό χωριό. Αυτό σημαίνει ότι ευνοούσε την ανάπτυξη επαγγελματιών που είχαν άμεση σχέση με τις αγροτικές δραστηριότητες.⁵⁴

Γνωστή οικογένεια στη Δεσκάτη ήταν η οικογένεια «Παρασκευά». Τα μέλη της οικογένειας ήταν καλοί σιδεράδες και για το λόγο αυτό είχαν αποκτήσει μεγάλη φήμη. Η φήμη αυτή ξεκινά από τα τέλη του 19^{ου}- αρχές 20^{ου} αιώνα και οφείλεται στον πατριάρχη της οικογένειας, τον Αντώνη Παρασκευά. Ο Αντώνης Παρασκευάς μεγάλωσε στο χωριό Αγία Παρασκευή Καλαμπάκας από τον παππά του χωριού, γιατί εκεί τον εγκατέλειψε η άγνωστη γι' αυτόν μητέρα του. Ο Αντώνης αποφάσισε να φύγει από την Αγία Παρασκευή για να βρει καλύτερη τύχη από αυτή του τσοπάνη που είχε στο χωριό. Αρχικά πήγε στα Βέντζια, όπου εγκαταστάθηκε και παντρεύτηκε. Σε σύντομο χρονικό διάστημα εγκατέλειψε τα Βέντζια και μετακόμισε στη Δεσκάτη όπου έγινε σιδεράς και έκανε τη δική του οικογένεια. Εκεί πήρε και το όνομα Παρασκευάς επειδή ήταν από την Αγία Παρασκευή. Ο Αντώνης παντρεύτηκε την Παρασκευούλα Σβώλου που ήταν αδελφή του Ι. Σβώλου από τη Δεσκάτη (σιδηρουργός και καλός βιολιτζής) και έτσι η οικογένεια Παρασκευά συνδέθηκε με τη μουσική.

Ο Αντώνης εκτός από καλός σιδεράς ήταν και καλός κλαριντζής. Από το γάμο του γεννήθηκε ο Δημήτρης (- 1985), που ο ίδιος τον δίδαξε. έμαθε κλαρίνο, ο Δημοσθένης που έπαιζε μπουζούκι, σαντούρι και λαούτο και ο Γιώργος που έπαιζε σαντούρι. Ο Δημήτρης Παρασκευάς με τη σειρά του απέκτησε τον Αντώνη

⁵³ Τζιόλας, ό.π., σ. 70.

⁵⁴ Τζιόλας, ό.π., σ. 71.

(κλαρίνο), τον Μιλτιάδη (βιολί) και τον Βασίλη (λαούτο). Ο πρώτος κατά σειρά, ο Αντώνης, ακολούθησε στο σιδηρουργείο το επάγγελμα του πατέρα του και παράλληλα έπαιζε και κλαρίνο. Το κλαρίνο το πρωτόπιασε στα χέρια του σε ηλικία 11 χρόνια και στα 13 του σχημάτισαν τη δική τους ζυγιά με το δεύτερο ξάδελφο του, Χρ. Παρασκευά (λαούτο). Μπήκε στις κομπανίες της Δεσκάτης και παρέμεινε σε αυτές ως βασικό μέλος μέχρι τις μέρες μας.⁵⁵

Όπως αναφέραμε και παραπάνω η Δεσκάτη ήταν κόμβος και είχε πολλές επαφές με περιοχές της γειτονικής Θεσσαλίας. Έτσι και οι μουσικοί και από τις δύο πλευρές συνεργάζονταν ή είχαν και οικογενειακές σχέσεις. Τέτοιες οικογένειες ήταν του Μίλτου Παρασκευά από τη Δεσκάτη και του Γιάννη Γκουζιώτη από την Αχελινάδα Τρικάλων.

Ο Μίλτος Παρασκευάς, τον οποίο αναφέραμε και παραπάνω στην οικογένεια Παρασκευά, είναι «βιολιστής από την Καλαμπάκα» όπως μας λέει ο Περικλής Ζήσης (2014)⁵⁶.

Για τα αδέρφια, δε, Γκουζιώτη, μας λέει πάλι ο Περικλής Ζήσης (2014), ότι «έμαθαν μουσική στη Δεσκάτη. Σύμφωνα με τον Γιάννη Γκουζιώτη σε συνέντευξη στις 12/9/2012 στα Τρίκαλα, το χωριό Δεσκάτη αποτελούσε μουσικό κέντρο για τα Χάσια και τα Αντιχάσια.»⁵⁷ και «Ο Γιάννης Γκουζιώτης ξεκίνησε σαν κλαρινίστας, (...) αφού παντρεύτηκε τη Λευκοθέα Φιλλίπου και έγινε γαμπρός του Κώστα Φιλλίπου (Καρακώστα), καθιερώθηκε σαν τραγουδιστής. (...) Στα τέλη της δεκαετίας του 1970 μέχρι τις αρχές του 2000 ο Γιάννης Γκουζιώτης είναι ο δημοφιλέστερος τραγουδιστής του νομού Τρικάλων.»⁵⁸

Στο τραγούδι «Πλανόγιαννος», γνωστό και ως «Πάνω στον απάνω πύργο», που θα αναφερθούμε παρακάτω, παίζει βιολί ο Μίλτος Παρασκευάς από τη Δεσκάτη και τραγουδά ο Γιάννης Γκουζιώτης από την Αχελινάδα Τρικάλων. Το τραγούδι «Πλανόγιαννος» είναι σε μέτρο 7/8 και εντάσσεται στην κατηγορία των μπερατιών

⁵⁵ Τζιόλας, ό.π., σ. 72.

⁵⁶ Ζήσης, Π., 2014. *Οι λαϊκοί μουσικοί της περιοχής των Τρικάλων, Γενεαλογία-Μουσικά δίκτυα*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, σ.41.

⁵⁷ Ζήσης, ό.π., σ.38.

⁵⁸ Ζήσης, ό.π., σ.39.

θεσσαλικού τύπου. Σε αυτή την εκτέλεση βλέπουμε ένα χαρακτηριστικό τραγούδι της περιοχής των Χασίων παιγμένο μόνο με βιολί (χωρίς να υπάρχει κλαρίνο).⁵⁹

Γενικά, το ύφος της περιοχής των Χασίων είναι κοινό και από την πλευρά της Θεσσαλίας και από την πλευρά των Γρεβενών.

Από τη μία, οι χοροί και τα τραγούδια είναι τα ίδια ή παρόμοια. Συναντάμε μπεράτια σε 7/8, τσάμικους χορούς στα 3/4 και συγκαθιστούς χορούς σε 8/4 καθώς και γυρίσματα (τύπου «Τασιά») σε μέτρο 2/4.⁶⁰

Από την άλλη όσο αφορά στα μουσικά όργανα, αρκετές φορές κυριαρχεί ολοκληρωτικά το βιολί έναντι του κλαρίνου, άλλες παίζουν εναλλάξ βιολί και κλαρίνο, ενώ σε άλλες περιπτώσεις το βιολί μπορεί να είναι το μοναδικό σολιστικό όργανο όπως για παράδειγμα στο τραγούδι που εξετάσαμε παραπάνω.

Αξίζει να αναφέρουμε εδώ την περίπτωση του Βασίλη Έξαρχου (1948) με καταγωγή από το χωριό Αγριελιά Χασίων. Είναι κατά σειρά ο τρίτος της οικογένειας που παίζει βιολί και όπως επιπρόσθετα αναφέρει ο Περικλής Ζήσης, (2014) «είναι ένα από τα καλύτερα βιολιά της Θεσσαλίας και των Τρικάλων με ιδιαίτερη έφεση στο χασιώτικο και γρεβενιώτικο ρεπερτόριο.»⁶¹

Ο Βασίλης Έξαρχος έκανε μαθήματα εκτός από τον πατέρα του και με τον βιολιστή Νίκο Μπιτέλη, από τα Τρίκαλα, όπως έχουν κάνει μεταξύ άλλων και διάφοροι γρεβενιώτες μουσικοί όπως Ζήσης Κασιάρης- βιολί και ο Κώστας Ζέρβας- κλαρίνο.⁶²

4.10. Παναγιώτης Λίτσιος (1931-2008)

Καταγόταν από τη Δεσκάτη και έπαιζε βιολί. Όταν ήταν κοντά στα 20, μετακόμισε μαζί με την οικογένειά του στην Ελασσόνα. Ο πατέρας του, Αθανάσιος, έπαιζε λαούτο. Μαζί με τα αδέλφια του, Γιώργο (λαούτο, 1927-) και Μήτσο (βιολί και τραγούδι), σχημάτισε συγκρότημα. Το συγκρότημα τους ήταν επιτυχημένο σε

⁵⁹ Γιάννης Γκουζιώτης, Ο Πλανόγιαννος, (βιολί Μίλτος Παρασκευάς) YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=Z49RDt_xXVQ), επίσκεψη 1/7/2023.

⁶⁰ Σκρέκας, ό.π., σ. 16-29.

⁶¹ Ζήσης, ό.π., σ.36.

⁶² Καραβίδας, Ε., 2022. *Η βιολιστική παράδοση των Τρικάλων: Η περίπτωση του Νίκου Μπιτέλη*. Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Επιστήμης και Τέχνης, σ.17.

τέτοιο βαθμό, ώστε ζούσαν μόνο από αυτό και δεν χρειάστηκε να κάνουν άλλη δουλειά.⁶³

4.11. Λάκης Πάσχος (1929-1989)

Καταγόταν από την Τσαρίτσανη. Πρώτα έπαιζε σαντούρι, αργότερα όμως έμαθε κορνέτα αφού τον ενθάρρυνε ο Αντώνης Παρασκευάς. Ο λόγος ήταν ότι στην Ελασσόνα που έπαιζε ο τελευταίος, ήθελαν και κάποιον που να ξέρει να παίζει κορνέτα.⁶⁴

4.12. Χρήστος Τσακνάκης

Ο Χρήστος Τσακνάκης 1898 -1970, ήταν από τη Δεσκάτη. Είχε ένα αυτοσχέδιο κεραμοποιείο, αλλά ασχολούταν και με την επισκευή ρολογιών. Έπαιζε βιολί. Σήμερα ο ένα γιός του έπαιζε και αυτός βιολί για χρόνια. Ο άλλος γιός είναι καθηγητής μουσικής στην Αθήνα.⁶⁵

4.13. Οι «Κασιαράι»

Η οικογένεια Κασιάρα είναι από τις πιο γνωστές στην περιοχή των Γρεβενών. Γνωστή για την ενασχόληση με την δημοτική μουσική, αλλά και για την ενασχόληση με την σιδηρουργία. Σαν σιδεράδες δραστηριοποιούνταν στην Πόλη των Γρεβενών.⁶⁶

Αρχικά έχουμε τον Ζήση Κασιάρα. Γεννιέται γύρω στα 1870 στο Ζιάκα Γρεβενών. Για γυναίκα του παίρνει την Αικατερίνη από τη Σιάτιστα το 1890. Από αυτό τον γάμο απέκτησε ένα γιό τον Αποστόλη (Τόλη) που έμαθε βιολί. Ο Αποστόλης μετανάστευσε στην Αμερική το 1912 ο και δούλεψε στο Σικάγο. Εκείνη

⁶³ Τζιόλας, ό.π., σ. 74.

⁶⁴ Τζιόλας, ό.π., σ. 74.

⁶⁵ Τζιόλας, ό.π., σ. 74.

⁶⁶ Τζιόλας, ό.π., σ. 40.

την εποχή, πολλοί από τα χωριά που βρίσκονταν κοντά στο Ζιάκα είχαν μεταναστεύσει στην Αμερική.⁶⁷

Όταν ήταν στην Αμερική ο Τόλης πειραματίστηκε με τους ήχους της τζαζ. Μέσα από αυτόν τον πειραματισμό πρέπει να επηρεάστηκε ως προς την λογική του παιξίματος. Όταν γύρισε πίσω στα Γρεβενά, μετέδωσε αυτά που έμαθε στο γιό του Βαγγέλη και στον ανιψιό του Ζήκο. Οι τελευταίοι δύο κάτω από την καθοδήγηση του πατέρα τους, διαμορφώνουν ο καθένας τον δικό του τρόπο παιξίματος και αντιμετώπισης του επαγγέλματος. Ο Βαγγελάκος άφησε πλούσιο έργο από το 1950 μέχρι τον θάνατό του 1995. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους και ποιο δεξιοτέχνες βιολιτζήδες της περιοχής έχοντας ξεχωριστό ύφος ενώ αρκετές φορές έπαιζε και τραγουδούσε την ίδια στιγμή αφού γνώριζε πολλά τραγούδια. Ο γιος του Απόστολος συνέχισε με το κλαρίνο όπως και ο εγγονός του Βαγγέλης.⁶⁸

Ο Απόστολος ανέπτυξε στο κλαρίνο ένα δικό του ξεχωριστό χρώμα καθώς η κομπανία του πατέρα είχε μόνο βιολιά σαν κύρια όργανα. Απόστολος ήρθε να πάρει θέση στο συγκρότημα με το κλαρίνο του.⁶⁹

Τέλος θα αναφερθούμε και στον Ζήκο Κασιάρα.

Γεννήθηκε το 1912 και αυτός στο Ζιάκα και έζησε εκεί μέχρι το 1995 οπότε και απεβίωσε. Ο Ζήκος διδάχτηκε βιολί από τον πατέρα του και ήταν πολύ αγαπητός από τον πληθυσμό του ορεινού όγκου. Έπαιζε επίσης και σε Κουπατσιοχώρια. Κάποια από αυτά ήταν το Σπήλαιο, το Πανόραμα, την Λάβδα, την Καληράχη. Συνεργάστηκε με τον Χ. Αλεξίου (κλαρίνο), τον Αν. Γιανούλα (Ντέφι) και τον Θ. Φασούλα (κλαρίνο - λαούτο).⁷⁰

Όλα τα παραπάνω ισχύουν για το μεγαλύτερο μέρος του νομού Γρεβενών. Το βόριο τμήμα του νομού, όμως, συνδέεται μουσικά με την περιοχή του Βόιου-Ανασελίτσας.

⁶⁷ Τζιόλας, ό.π., σ. 40.

⁶⁸ Τζιόλας, ό.π., σ. 40.

⁶⁹ Τζιόλας, ό.π., σ. 42.

⁷⁰ Τζιόλας, ό.π., σ. 40-43.

4.14. Βόιο - Ανασελίτσα

Είναι η περιοχή στα δυτικά του νομού Κοζάνης. Από την πλευρά του νομού Γρεβενών, η Σαμαρίνα, το Δοτσικό, η Καλλονή, το Τρίκορφο, φαίνεται πως έχουν έντονες επιρροές από την Περιοχή του Βοίου, καθώς οι ίδιες μπάντες παίζουν και από την πλευρά της Κοζάνης και των Γρεβενών. Εδώ κυριαρχούν τα χάλκινα πνευστά.

Στην περιοχή αυτή τα κυριότερα κέντρα από όπου προέρχονταν οι περισσότεροι οργανοπαίχτες, ήταν ο Πεντάλοφος, ο Βυθός, η Εράτεια και η Σιάτιστα. Από αυτά τα κέντρα οι οργανοπαίχτες απλώνονταν σε όλη την περιοχή της Ανασελίτσας, την Σαμαρίνα, το Δοτσικό, το Τρίκορφο και την Καλλονή (στα Γρεβενά αυτά) ως την Δαμασκηιά, Γλατινή και Σιάτιστα (Κοζάνη).⁷¹

Η μουσική παράδοση του άνω Βοίου έχει σχέση, εκτός από τη Δ. Μακεδονία (Κοζάνη, Καστοριά), και με την μουσική παράδοση της Κόνιτσας. Οι μουσικοί των δύο περιοχών έχουν σε ένα βαθμό κοινές ρίζες και συγγένεια μεταξύ τους. Για παράδειγμα η οικογένεια του Μήτρου Αδαμόπουλου (βιολί), ξεκινώντας από την περιοχή της Βόρειας Ηπείρου, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, φτάνει στην Κόνιτσα (Πουρνιά, Γαναδιό, Βούρμπιανη). Κάποιοι από αυτούς μένουν εκεί, οι υπόλοιποι όμως καταλήγουν στον Βυθό (Ντολό). Ο Νίκος Αδαμόπουλος, γιός του Μήτρου Αδαμόπουλου, θα ενταχθεί στην ορχήστρα του Μπίτα από την Καστοριά και θα παίζει μαζί του και στην Σαμαρίνα.⁷²

Γύρω στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, έχουμε την διάδοση του κλαρίνου στην Ήπειρο και τη Δυτική Μακεδονία. Το κλαρίνο θα επικρατήσει ως το κύριο μελωδικό όργανο στην λαϊκή μουσική των περιοχών αυτών. Στην Ανασελίτσα το κλαρίνο συνυπάρχει στην αρχή με τα βιολιά και τους νταϊρέδες (παλαιότερα όργανα της περιοχής). Τα χάλκινα πνευστά φτάνουν στην ορεινή Ανασελίτσα κατά τη δεκαετία του 1920.⁷³

Βέβαια μέχρι να κυριαρχήσουν θα πρέπει να υπήρξε μία μεταβατική περίοδος μερικών δεκαετιών.

⁷¹ Τσώνης, Κ., *Της Ανασελίτσας: Γλέντια-χαβάδες-χοροί & τραγούδια του Βοίου*. Ελληνική Εθνογραφική Εταιρεία, σ. 13.

⁷² Τσώνης, ό.π., σ.14-18.

⁷³ Τσώνης, ό.π., σ.19.

Από αυτά που αναφέραμε και παραπάνω βλέπουμε ότι οι μουσικοί της περιοχής της Ανασελίτσας συνεργάζονταν και με μουσικούς από άλλες περιοχές της Κοζάνης και της Καστοριάς που κάποιες φορές έπαιζαν και σε αυτές.

Επομένως, παρ' ότι το ύφος στην ορεινή Ανασελίτσας και τα Γρεβενά παρουσιάζει έντονες επιρροές από την Ήπειρο⁷⁴, εντούτοις ήταν αδύνατον να μην υπάρξουν και μακεδονικές επιρροές λόγω των παραπάνω συνεργασιών και μετακινήσεων.

Πάντως, φαίνεται ότι ένα στυλ μουσικής (τουλάχιστον στο τραγούδι) το οποίο πρέπει να υπήρχε βόρεια της Ανασελίτσας (περιοχή Άργους Ορεστικού) είχε ανάλογα χαρακτηριστικά με τραγούδια του Βοΐου και των Γρεβενών, δηλ. της ορεινής Πίνδου. Είχε συχνά πεντατονικό χαρακτήρα και φαίνεται να είχε σχέση με την Ήπειρο.⁷⁵

⁷⁴ Τσώνης, *ό.π.*, σ.26.

⁷⁵ Κατσανεβάκη, Ν. Αθηνά, 2017. *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα Τραγούδια της Περιοχής Βορείου Πίνδου, Μέρος Α*. Αθήνα: ΙΕΜΑ, σ. 444-468.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΑΝΑΛΥΣΗ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

5.1. Μεθοδολογία

Η εργασία αυτή ασχολείται με τα χαρακτηριστικά της δημοτικής μουσικής της περιοχής των Γρεβενών. Ο στόχος είναι να δοθεί μία εικόνα σχετικά με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής αυτής (το ύφος, τους δρόμους- τρόπους στους οποίους βασίζεται, τα ρυθμικά μοτίβα). Με αυτόν τον τρόπο θα δείξουμε με ποιες γεωγραφικά περιοχές και τα αντίστοιχα μουσικά ιδιώματα τους συγγενεύει αυτή η μουσική. Επίσης, θα δείξουμε ότι, όπως συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις, το μουσικό ιδίωμα αυτής της περιοχής δεν ταυτίζεται πάντα με τα ιδιώματα της γεωγραφικής ή διοικητικής περιφέρειας στην οποία ανήκει αλλά μπορεί να διαφέρει ανάλογα με τα μουσικά-πολιτισμικά δίκτυα στα οποία συμμετέχουν. Σε σχέση με αυτό είναι σημαντικό να δούμε πέρα από τον τρόπο παιξίματος και τους ίδιους τους μουσικούς. Ποια είναι τα δικά τους δίκτυα, σε ποιες περιοχές δραστηριοποιούνται, με ποιους μουσικούς συνεργάζονται, τι είδος μουσικής ερμηνεύουν.

Η μέθοδος η οποία επιλέχτηκε για να στηρίξουμε τα παραπάνω είναι η ανάλυση μουσικών κομματιών τόσο μέσω της μουσικής σημειογραφίας όσο και μέσω της περιγραφής των τρόπων παιξίματος και απόδοσης από τους οργανοπαίχτες (μουσικά όργανα) και τους τραγουδιστές καθώς και της σύγκρισης αυτών με τραγούδια της περιοχής αλλά κυρίως με τραγούδια των άλλων περιοχών. Θα εξεταστεί γενικά το μελωδικό-τροπικό περιεχόμενο των τραγουδιών, τα ρυθμικά μοτίβα αλλά και το οργανολόγιο.

5.2. Επιλογή μουσικού υλικού

Στην εποχή μας η ηλεκτρονική πληροφόρηση μας παρέχει πληθώρα μουσικών δειγμάτων. Η περιήγηση στην πλατφόρμα YouTube μας παρέχει πολύ μεγάλο όγκο video-ηχογραφήσεων σε σχέση με το ρεπερτόριο που μας ενδιαφέρει. Το πρόβλημα

είναι ότι συχνά απουσιάζουν τα τεκμήρια αυτών των ηχογραφήσεων. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε, δηλαδή, ποιοι είναι οι συντελεστές (μουσικοί, τραγουδιστές, εταιρία, χρονική περίοδος κ.λπ.). Για το λόγο αυτό το μουσικό υλικό επιλέχθηκε μέσα από καταλόγους δισκογραφίας. Συγκεκριμένα βασίστηκα στους καταλόγους α) του Διονύση Μανιάτη, «Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΤΟΥ ΗΛΕΚΤΡΟΦΩΝΟΥ» (juke box- 45 στροφές) και β) του Βασίλη Χατζηαντωνίου δημιουργού του Greek Discography.

Η χρονική περίοδος που επέλεξα είναι αυτή της δεκαετίας του 1970 καθώς από την περίοδο αυτή αρχίζουν να υπάρχουν αρκετές ηχογραφήσεις μουσικών της περιοχής.

Οι μουσικοί που επέλεξα είναι ο Νίκος Γκιουλέκας και ο Ζήσης Τσιοτίκας. Η επιλογή έγινε αφενός λόγω του όγκου των ηχογραφήσεων στις οποίες συμμετέχουν και αφετέρου λόγω της μεγάλης παρουσίας τους στα μουσικά πράγματα της περιοχής των Γρεβενών. Ακόμα, πρόκειται για δύο μουσικούς με διαφορετική φιλοσοφία και προσέγγιση σε σχέση με τη μουσική της περιοχής. Ο Νίκος Γκιουλέκας, ένας μεγάλος σολίστας του βιολιού, ανέδειξε το βιολί σε βασικό σολιστικό όργανο και ο Ζήσης Τσιοτίκας από την άλλη, κλαριντζής, εμπλούτισε τον τρόπο παιξίματος του κλαρίνου επάνω στα κομμάτια της περιοχής, αναδεικνύοντας αυτό ως βασικό μελωδικό όργανο στα σχήματα στα οποία συμμετείχε. Επιλέγοντας, λοιπόν, αυτούς τους δύο μουσικούς, θα μπορέσουμε να εντοπίσουμε, παρά τη διαφορετική φιλοσοφία και προσέγγιση τους σε σχέση με τη μουσική της περιοχής, τα χαρακτηριστικά εκείνα τα οποία είναι κοινά στο παίξιμο και των δύο και τα οποία είναι αυτά που δίνουν και το ύφος της περιοχής.

5.3. Γενικά χαρακτηριστικά και τρόπος ανάλυσης

Πριν προχωρήσουμε στην κυρίως ανάλυση των κομματιών, θα πρέπει να πούμε δύο λόγια για τα γενικά χαρακτηριστικά που αυτά έχουν, καθώς και το πως θα τα προσεγγίσουμε.

Η καταγραφή σε δυτική σημειογραφία, στις νότες δηλαδή της ευρωπαϊκής μουσικής, αξιοποιείται για να περιγράψει τον βασικό μελωδικό κορμό των τραγουδιών που εξετάζουμε. Δεν μπορεί όμως αυτή η σημειογραφία να αποδώσει τα ιδιαίτερα υφολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής που εξετάζουμε, τη χροιά όπως λέμε.

Για την περιγραφή των μελωδιών των συγκεκριμένων τραγουδιών θα χρησιμοποιήσουμε την ευρωπαϊκή σημειογραφία αλλά μαζί με αυτή και την ορολογία των δρόμων ή αλλιώς των μακαμιών της λεγόμενης ανατολικής τροπικότητας.

Δρόμοι ή μακάμια της λεγόμενης ανατολικής τροπικότητας: Πρόκειται για μελωδικούς τρόπους οι οποίοι σχετίζονται με τις παραδόσεις της ανατολικής μεσογείου κατά βάση. Είναι ιδιώματα τα οποία έχουν μονοφωνικό χαρακτήρα και στο επίκεντρό έχουν την μελωδία η οποία αναλύετε με μεγάλη λεπτομέρεια και ευαισθησία ως προς τον τρόπο της έκφρασης (τον αν η πορεία της μελωδίας είναι ανοδική ή καθοδική, το πως συμπεριφέρονται συγκεκριμένοι φθόγγοι πχ) εξ ου και τροπική μουσική. Η αρμονική συνοδεία από την άλλη, μπορεί να θεωρηθεί ασθενής έως και ανύπαρκτη. Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό αυτής της μουσικής (των τρόπων, των δρόμων, των μακαμιών), είναι η χρήση ενδιάμεσων-ουδέτερων διαστημάτων στα πλαίσια μιας ασυγκέραστης λογικής, αλλά και οι έλξεις ορισμένων φθόγγων της μελωδίας από άλλους. Σε αντίθεση με το συγκεκριμένο όπως λέγεται σύστημα, το οποίο βασίζεται στα διαστήματα τόνου και ημιτονίου, το τροπικό ασυγκέραστο σύστημα μπορεί να χρησιμοποιήσει τόνους ανάμεσα στα δύο προηγούμενα διαστήματα.

Αυτό που πρέπει να ξεκαθαρίσουμε εδώ, είναι πως η χρήση αυτών των ονομάτων και των ορολογιών γίνεται συμβατικά, καθώς τα μουσικά ιδιώματα που εξετάζουμε, δεν ταυτίζονται απόλυτα με αυτό το σύστημα και έχουν δικά τους χαρακτηριστικά ως προς την μελωδική έκφραση. Περισσότερο επιλέχθηκε αυτός ο τρόπος περιγραφής λόγω της συγγένειας που έχει με την μουσική που εξετάζουμε (αφού είναι και οι δύο τροπικές μουσικές). Είναι έτσι ένα σύστημα το οποίο μπορεί να περιγράψει κατά προσέγγιση το ιδίωμα που μας απασχολεί. Επομένως χρειάζεται μαζί με τα παραπάνω και μία περιγραφή ή αναφορά σε τοπικά ιδιώματα του ελλαδικού χώρου.

Τα χαρακτηριστικά που συμβάλουν στην διαφοροποίηση θα υπογραμμίζονται και θα περιγράφονται με βάση αυτά τα εργαλεία.

Σε σχέση με τα παραπάνω, μπορούμε να διακρίνουμε τους μελωδικούς τρόπους των τραγουδιών που θα αναλύσουμε σε δύο ομάδες (γένη).

I) Το διατονικό, το οποίο δομείται με τόνους και ημιτόνια ή τόνους και ενδιάμεσα διαστήματα (υπάρχει περισσότερο η δεύτερη περίπτωση στα κομμάτια που θα εξετάσουμε, ειδικά στο χαμηλό τετράχορδό τους).

II) Το χρωματικό, το οποίο χρησιμοποιεί τριημιτόνιο. Αυτό ισχύει για τα συγκερασμένα πρότυπα και αυτό είναι που θα συναντήσουμε στα κομμάτια που θα δούμε, καθώς οι δημοτικοί μουσικοί τις περισσότερες φορές παίζουν «σκληρά» το χρώμα, χωρίς ενδιάμεσα και διευρυμένα διαστήματα δηλαδή.

Ας δούμε τώρα τους τρόπους-κατηγορίες που θα συναντήσουμε στην ανάλυση.

Γενικά η γειτνίαση με την Ήπειρο αλλά και η απόσταση από τα κέντρα της Ανατολής, έχει δημιουργήσει μία συνθήκη κατά την οποία έχουμε ένα πάντρεμα εκφραστικών χαρακτηριστικών. Από τα τραγούδια που θα δούμε σε αυτή την εργασία, πολύ λίγα μπορούν να ενταχθούν καθαρά στα πλαίσια των δρόμων της ανατολικής μουσικής. Γενικά σε αυτή την περιοχή βρίσκουμε δύσκολα τραγούδια τα οποία μπορούν να εκφραστούν ως καθαρό Ουσάκ π.χ.

Το Χιτζάζ είναι και αυτό σπάνιο και παίζεται σκληρά.

Περισσότερο βλέπουμε την χρήση έλξεων (γκλισάντι), που θυμίζουν Ήπειρο και χρησιμοποιούνται μέσα στα όρια δομών που φέρουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά με τους δρόμους της Ανατολικής μουσικής.

Θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε πως οι δομές αυτές πεντατονίζουν. Έχουν δηλαδή ένα άκουσμα γύρω από το χαμηλό τετράχορδό τους, το οποίο αρέσκεται στο να χρησιμοποιεί λίγες νότες, παραλείποντας μάλιστα άλλες. Είναι δηλαδή ακούσματα τα οποία συνδυάζουν την πεντατονία με τρόπους της ανατολικής μουσικής. Τα ιδιώματα αυτά που έχουν μία μικτή συμπεριφορά και τα συναντάμε στην μουσική της περιοχής που εξετάζουμε, άρα και στα κομμάτια τα οποία θα αναλύσουμε είναι τα παρακάτω:

Ιδιότυπο Κάρτσιγαρ-Καμπίσιο

Αυτός είναι ίσος ο συχνότερος μουσικός τρόπος της περιοχής των Γρεβενών και σε αυτόν βασίζονται τα περισσότερα τραγούδια που θα αναλύσουμε.

Τα τραγούδια αυτά βασίζονται πάνω στην λογική του Κάρτσιγαρ όταν τα δούμε ως κλίμακες. Έχουν ένα χαμηλό διατονικό τετράχορδο που μπορούμε να το αντιστοιχίσουμε με το Ουσάκ και αναπτύσσονται χρωματικά στην ψηλή περιοχή. Η κάθοδος της μελωδίας ξεκινάει χρωματικά και καταλήγει διατονικά στα πρότυπα του Ουσάκ.

Εδώ όμως υπάρχουν και οι ιδιαιτερότητες, οι οποίες διαφοροποιούν τον τρόπο αυτό από το τυπικό Κάρτσιγαρ και μοιάζουν αρκετά με την λογική του λεγόμενου καμπίσιου.

Αρχικά, το χρώμα στην ψηλή περιοχή αποδίδετε πάντα από τα όργανα και όχι από τον τραγουδιστή. Επιπλέον σε ένα τραγούδι δεν είναι απαραίτητο ότι το χρώμα θα αποδοθεί σε κάθε επανάληψη της μελωδίας. Τα δύο παραπάνω δίνουν την εντύπωση πως είναι ένα προαιρετικό σχεδόν χαρακτηριστικό, το οποίο χρησιμοποιούν οι οργανοπαίκτες για να εμπλουτίσουν την βασική μελωδία. Το άλλο χαρακτηριστικό είναι πως το χρώμα αποδίδετε από τα όργανα πάντα σκληρά σε αντίθεση με την μαλακή απόδοση στο Κάρτσιγαρ.

Η χαμηλή περιοχή όπως είπαμε ταυτίζεται με το Ουσάκ. Πράγματι πολλές φορές κατά την κάθοδο από την ψηλή χρωματική περιοχή η μελωδία καταλήγει διατονικά σε ένα Ουσάκ. Τις περισσότερες φορές όμως το χαμηλό αυτό τετράχορδο είναι ρευστό ή παρουσιάζει έλξεις (γκλίσάντι) Ηπειρώτικου τύπου. Πολλές φορές μοιάζει να παρουσιάζει πεντατονικά χαρακτηριστικά.

Γενικά είναι ένας τρόπος, ένα ιδίωμα, που έχει πολλά κοινά με το λεγόμενο καμπίσιο ιδίωμα. Το χρώμα στην ψηλή περιοχή είναι σκληρό, το χαμηλό τετράχορδο είναι αρκετά ρευστό και το χρώμα δεν αποδίδετε από τον τραγουδιστή. Η διαφορά του είναι η χρήση διαφορετικού φρασεολογίου στο χαμηλό τετράχορδο. Είναι το φρασεολόγιο που αναφέραμε λίγο πιο πάνω, με τα χαρακτηριστικά γκλίσάντι που υποδηλώνουν συγγένεια με την Ηπειρώτικη μουσική.

Ράστ με ιδιότυπες έλξεις

Ένα άλλο ιδίωμα, συνηθισμένο της περιοχής που εξετάζουμε, αλλά και άλλων περιοχών της Πίνδου, είναι αυτό που συνδυάζει χαρακτηριστικά του Ράστ και έλξεων (γκλισάντι) Ηπειρώτικου τύπου. Σκοπούς αυτής της κατηγορίας βρίσκουμε στην Θεσσαλία πχ «Μπαίνω μες' στ' αμπέλι» και στην Ήπειρο πχ «Σταυρομάνα».

Στα κομμάτια που θα παρουσιαστούν σε αυτή την εργασία, έχουμε αυτή την χαρακτηριστική συμπεριφορά πάνω στο Ράστ, που είναι ιδιαίτερο υφολογικό χαρακτηριστικό στις μουσικές τις Πίνδου και της Ηπείρου. Η 3^η βαθμίδα ρέει μέσω έλξης (ενός καθοδικού γκλισάντο) προς την βάση, συχνά πατώντας στην 2^η βαθμίδα πριν καταλήξει στην βάση.

Αυτό το εκφραστικό μέσω συγγενεύει με έλξεις που βλέπουμε συχνά σε Ηπειρώτικά τραγούδια και μοιρολόγια και που είναι ένα έντονο και χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της μουσικής.

Όπως και με το ιδιότυπο Κάρτσιγαρ που αναφέραμε, έτσι και εδώ έχουμε ένα πάντρεμα ιδιωμάτων το οποίο ο Τραγουδιστής Παναγιώτης Λάλεζας, σε ομιλία του στο Μπέρκλεϋ, παρομοιάζει με μία κεραία η οποία εκπέμπει από την Κωνσταντινούπολη (προφανώς στα πλαίσια της ανατολικής μουσικής). Η κεραία αυτή μεταδίδει καλά στο Αιγαίο, όχι όμως και στην Πίνδο (εδώ το σήμα μπερδεύεται με παρεμβολές από την Ήπειρο). Την ομιλία αυτή μπορούμε να την βρούμε στο YouTube στο: [Lalezas berklee 2016 seminar Greek vocal and technics.](https://youtu.be/HGquP5U9A7I?si=PhwuUTY_fRgoQ_uv) (https://youtu.be/HGquP5U9A7I?si=PhwuUTY_fRgoQ_uv). (από το 33:50'' έως 41:06''). Επίσκεψη 25/04/2024.

Νικρίζ με ιδιότυπες έλξεις

Παραπάνω μιλήσαμε για το ιδιότυπο Κάρτσιγαρ, στο οποίο έχουμε ένα ρευστό χαμηλό τετράχορδο που αναλύετε από την φωνή (βασική μελωδία) και τον εμπλουτισμό της αυτής της βασικής μελωδίας από τα όργανα, με την χρήση χρώματος στην ψηλή περιοχή.

Η περίπτωση του Νικρίζ πατάει πάνω στην ίδια λογική. Παρατηρούμε δηλαδή ένα χαμηλό τετράχορδο το οποίο έχει χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε ακούσματα της Πίνδου και της Ηπείρου. Αυτό είναι το τετράχορδο που αποδίδει ο

τραγουδιστής. Τα όργανα όμως δεν μένουν μόνο εκεί, αλλά αποδίδουν και το χρώμα στην ψηλή περιοχή, αυτή τη φορά μέσω του Νικρίζ. Από το ρεπερτόριο που έχω ακούσει για την περιοχή των Γρεβενών (και αυτό που παραθέτω στην εργασία, αλλά και άλλο), θα έλεγα ότι η χρήση αυτού του τρόπου είναι σχετικά σπάνια. Γενικά υπάρχει μεγάλη προτίμηση στην χρήση του ιδιότυπου Κάρτσιγαρ στα τραγούδια και τους σκοπούς.

Πολλές φορές βλέπουμε στο βέρσο των κομματιών (στο αυτοσχεδιαστικό μέρος δηλαδή), τα όργανα να κάνουν άνοιγμα ή και περάσματα στο Νικρίζ, αν και το κομμάτι είναι σε Κάρτσιγαρ. Βλέπουμε επίσης την εναλλαγή του Νικρίζ με το ιδιότυπο Κάρτσιγαρ. Κάποιες φορές έχουμε ακόμα και βέρσα τα οποία είναι εξ ολοκλήρου σε Νικρίζ παρότι το κομμάτι είναι σε Κάρτσιγαρ (ιδιότυπο συνήθως). Τα παραπάνω δημιουργούν την εντύπωση πως για αυτή τη μουσική, δεν έχει τόσο μεγάλη σημασία αν θα παιχτεί Κάρτσιγαρ ή Νικρίζ. Αυτό που έχει σημασία, είναι ο εμπλουτισμός (από τους οργανοπαίχτες) της βασικής μελωδίας των τραγουδιών και αυτό επιτυγχάνεται με την χρήση χρώματος στην ψηλή μελωδικά περιοχή. Ανάλογα την περίπτωση, το χρώμα αυτό θα παραπέμπει είτε σε Κάρτσιγαρ είτε πιο σπάνια σε Νικρίζ.

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθούμε γενικά και στα ρυθμικά μοτίβα που συναντάμε στην περιοχή.

Οι χοροί που συναντάμε πάντα και σε μεγάλο αριθμό είναι τα Μπεράτια και τα Συγκαθιστά. Τα μπεράτια είναι συνήθως σε 7/8 (3-2-2). Συγκαθιστά έχουμε δύο ειδών: α) σε 8/4 (3-2-2) και β) σε 2/4. Τα συγκαθιστά σε 2/4 παίζονται συχνά μετά από τα συγκαθιστά σε 8/4 ή μετά από τα μπεράτια σε 7/8. Οι παραπάνω χοροί εντοπίζονται εκτός από τα Γρεβενά, στη Θεσσαλία αλλά και σε κάποιες περιοχές της Ηπείρου.

Ένας άλλος χαρακτηριστικός χορός της περιοχής είναι ο Στρωτός, 7/8 (3-2-2). Ουσιαστικά είναι σαν το μπεράτι, που αναφέραμε πιο πάνω, με τη διαφορά ότι είναι πολύ πιο αργός ενώ ο ρυθμός είναι «κουνημένος». Αρκετές φορές ο χορός αυτός κάνει γύρισμα σε μπεράτι μετά τη σταδιακή επιτάχυνση του ρυθμού.

Ένας άλλος χορός που συναντάμε είναι ο τσάμικος $\frac{3}{4}$. Οι τσάμικοι στα Γρεβενά δεν είναι τόσο συχνοί, ενώ υπάρχει και μικρή ποικιλία στις μελωδίες των

τραγουδιών. Τα τσάμικα της περιοχής φαίνεται πως βρίσκονται κοντά στη λογική του Ηπειρώτικου τσάμικου ως προς το ρυθμικό μοτίβο.

Συρτά στα τρία. Συναντάμε και αυτό το χορό στην περιοχή σε 4/4. Είναι ένας χορός ο οποίος απαντάται σε μεγάλο μέρος της στεριανής Ελλάδας.

Τέλος, έχουμε σκοπούς σε μέτρο 5/4 (2-3) οι οποίοι θυμίζουν το ζαγορίσιο της Ηπείρου, είναι όμως συχνά κουνημένοι.

5.4. Ανάλυση επιλεγμένου Μουσικού Υλικού

5.4.1 Νίκος Γκιουλέκας

Εταιρία	Αριθμός δίσκου	Τίτλος	Μουσικοί	Έτος	Ρυθμός
Panivar	148	ΟΡΛΙΓΚΑΣ	Νίκος Γκιουλέκας (τραγούδι, βιολί) Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο)	1970	Τσάμικο
	169	ΠΟΤΕ ΘΑΡΘΗ Η ΑΝΟΙΞΙΣ	Δημήτρης Γκιουλέκας (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί)	1970	Στα τρία
	169	ΑΚΟΥΣ Τ' ΑΗΔΟΝΙΑ	Δημήτρης Γκιουλέκας (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί)	1970	Συγκαθιστός (8/8)
	171	ΟΣΑ ΦΤΕΡΑ ΚΑΙ ΚΟΚΚΑΛΑ	Παναγούλας Μιχάλης (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί)	1970	Συγκαθιστός (2/4)
	171	ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΣΣΑ	Παναγούλας Μιχάλης (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί)	1970	Μπεράτι 7/8 (2-2-3)
	172	ΣΤΙΣ ΣΑΡΑΚΙΝΑΣ ΤΟ ΒΟΥΝΟ	Σπύρος Γκιουλέκας (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί) Γιάννης Μπέτσιος (κλαρίνο)	1970	Τσάμικο
Vasipap	131	ΑΠΟΨΕ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΚΤΑ	Γιώργος Γκίκας (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί) Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο)	1976	Τσάμικο
	131	ΤΡΕΙΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΕΧΩ ΠΟΛΕΜΟ	Γιώργος Γκίκας (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί) Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο)	1976	Στρωτός 7/8
	133	ΑΛΦΑ ΒΗΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΓΙΩΤΑ	Αθανάσιος Γκιουλέκας (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί) Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο)	1976	Μπεράτι 7/8

	133	ΤΟ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗ ΒΑΡΕΣΑΝ	Γιώργος Γκίκας (τραγούδι) Νίκος Γκιουλέκας (βιολί) Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο)	1976	Ελεύθερου ρυθμού
--	-----	-------------------------	--	------	---------------------

Σκοποί σε 3/4 (Τσάμικο)

ΟΡΑΙΓΚΑΣ, Νίκος Γκιουλέκας (τραγούδι, βιολί), Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο), Panivar, 148: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvIJVscDE> (επίσκεψη 2/3/2024).

Η απόδοση της μελωδία του κομματιού παρουσιάζει συνδυασμό γνωρισμάτων που σχετίζονται με την πεντατονία και διατονικά φαινόμενα τύπου «Ουσάκ»⁷⁶. Ως Ουσάκ προσδιορίζεται το μαλακό διατονικό 4χορδο που έχει σαν βάση θεμελίωσης του την τονική του PE.⁷⁷ Ως προς την πεντατονία αναφερόμαστε εδώ σε χαρακτηριστικά τα οποία έχουν σχέση με την μουσική της Ηπείρου. Την πεντατονία μπορούμε να την αντιληφθούμε ως μείζονα πεντατονικό τρόπο (NTO-PE-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-NTO) ή ως ελάσσονα πεντατονικό τρόπο (PE-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-NTO-PE)⁷⁸. Επίσης, ένα σημαντικό χαρακτηριστικό είναι το γλίσαντι που παρουσιάζουν οι τρόποι αυτοί⁷⁹. Εδώ παρατηρούμε ένα χαρακτηριστικό αρκετά συνηθισμένο στα τραγούδια που θα εξετάσουμε, όπως και σε πολλά άλλα δημοτικά τραγούδια (βλέπε παραπάνω για την σχέση με το καμπίσιο). Ο τραγουδιστής αποδίδει την μελωδία πιο απλά απ' ότι το κλαρίνο. Συγκεκριμένα χρησιμοποιεί λίγες μόνο νότες στο χαμηλό τετράχορδο, μεταξύ των οποίων υπάρχει μεγάλη ρευστότητα και έλξεις τύπου γκλισάντι («μωρέ βάσταααα βάστα τη την κατηρηχηλιά...»).



Το κλαρίνο από την άλλη χρησιμοποιεί περισσότερα μελίσματα, παίζει πιο σύνθετα την μελωδία. Εδώ, βλέπουμε την χρήση καταληκτικών φράσεων διατονικού τύπου που θυμίζουν Ουσάκ (έως 0:21'').



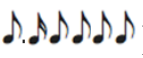
⁷⁶ Ανδρίκος, Ν., 2018. *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος, σ. 83-84.

⁷⁷ Ανδρίκος, ό.π., σ.83.

⁷⁸ Λαζαρίδης, Π., 2022. *Ηπειρώτικο μοιρολόι στο κλαρίνο-μελωδική ανάλυση και καταγραφή στον μείζονα πεντατονικό τρόπο από δισκογραφία της χρονικής περιόδου 1960-2000*. Μεταπτυχιακή εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών & Τεχνών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης Και Τέχνης, Π.Μ.Σ. «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής», σελ. 8-11.

⁷⁹ Λαζαρίδης, ό.π., σ.31-33.

Σαν ρυθμικό μοτίβο πρόκειται για τσάμικο σε μέτρο 3/4. Το τσάμικο σαν μοτίβο και χορός απαντάται από την Πελοπόννησο και τη Στερεά Ελλάδα μέχρι την Θεσσαλία και την Ήπειρο, με αισθητές διαφορές ως προς το ύψος, τόσο στον ρυθμό όσο και στην μελωδία^{80 81}. Στην Μακεδονία ο χορός αυτός υπάρχει στις περιοχές που συνορεύουν με την Ήπειρο και την Θεσσαλία κατά βάση. Μπορεί όμως να βρεθεί και σε περιοχές που έχουν εγκατασταθεί ιστορικά Βλάχοι ή Σαρακατσάνοι.

Τσάμικοι υπάρχουν ως προς το ρυθμικό μοτίβο δύο ειδών. Ο πρώτος είναι ο τσάμικος με ρυθμικό μοτίβο πανελλήνιας εμβέλειας και χρήσης ή τσάμικος Ρούμελης () που έχει επικρατήσει σε όλη την Ελλάδα και έχει επηρεάσει και άλλες περιοχές και ο άλλος είναι ο τσάμικος Ηπείρου().⁸²

Σε αυτή την ηχογράφηση το μοτίβο τείνει προς το Ηπειρώτικο τσάμικο.

Το συγκεκριμένο κομμάτι καταλήγει σε βέρσο που ανοίγει με ένα τετράχορδο Χιτζάζ και κατόπιν κινείται σε ένα περιβάλλον Νικρίζ.



Γενικά, ως *Νικρίζ* νοούμε την διαστηματική ακολουθία τόνου- ημιτονίου- τριημιτονίου- ημιτονίου και δομείται αν προσθέσουμε έναν ακέραιο τόνο στη βάση ενός τετραχόρδου Χιτζάζ.⁸³

Παρακάτω έχουμε μία καταγραφή ρυθμομελωδικών μοτίβων του βέρσου.

⁸⁰ Μπαλογιάννης, Κ., 2014. *Ρυθμική συγκρότηση και απεικόνιση των τραγουδιών της Ηπείρου*. Πτυχιακή εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, σ. 20-22.

⁸¹ Παύλου, Λ., 2006. *Το Τουμπερλέκι και οι Ρυθμοί, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Fagotto books, σ. 33-34.

⁸² Μπαλογιάννης, , ό.π., σ. 20-22. Βλ. επίσης Παύλου, , ό.π., σ. 33-34.

⁸³ Ανδρίκος, , ό.π., σ. 167.

Βέρσο είναι το σόλο που κάνει στο τέλος το βασικό όργανο (εδώ το κλαρίνο), το οποίο όμως είναι πάνω στο ρυθμικό μοτίβο του κομματιού. Σύμφωνα δε με την Δ. Μαζαράκη (1984)⁸⁴: «Το βέρσο είναι ένας ελεύθερος μελωδικός αυτοσχεδιασμός πάνω στο ρυθμό του χορού που χτυπάει το λαούτο. Το βέρσο το παίζουν το κλαρίνο ή το βιολί. Κανένα βέρσο δεν έχει λόγια. Παίζεται μόνο από τα όργανα».

Το βέρσο στο τσάμικο, και μάλιστα σε περιβάλλον Νικρίζ, είναι μία πρακτική που μας φέρνει στο μυαλό κλασικές και στερεοτυπικές εκτελέσεις τσάμικων (στεριανών της κεντρικής και νότιας Ελλάδας). Κάτι ανάλογο βλέπουμε και στην Ήπειρο, όπου σε πολλούς σκοπούς έχουμε γύρισμα σε βέρσο, που είναι τσάμικο σε Νικρίζ, ακόμα κι αν η αρχική μελωδία είναι σε άλλο δρόμο. Βλέπε πχ το «Μωραϊτικό» και τον «Αλάμπη».

Το συγκεκριμένο κομμάτι συνοδεύουν τουλάχιστον ένα λαούτο και ντέφι. Δεν κατέστη, όμως, δυνατή η ταυτοποίηση των άλλων μουσικών.

ΟΡΛΙΓΚΑΣ (Τσάμικος)

Clarinet

1.

5 2.

Μω ρε βα βα... στα βρε...

8 ο μω ρε Ορ λι... για... μω ρενα στα βα...

VERSO

11 στα τη... ην... κα τη... χνία

15 4/χορδο χιτζάζ-5/χορδο νιγκρίζ...

VERSO

18

⁸⁴ Μαζαράκη, Δ., 1984. *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 103-104.

ΣΤΙΣ ΣΑΡΑΚΙΝΑΣ ΤΟ ΒΟΥΝΟ, Σπύρος Γκιουλέκας (τραγουδι), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί), Γιάννης Μπέτσιος (κλαρίνο), Panivari, 172:
https://www.youtube.com/watch?v=t_06OoEkqqE (επίσκεψη 2/3/2024).

Άλλο ένα Τσάμικο και αυτό σε ηπειρώτικο μοτίβο (). Η μελωδία του τραγουδιού παρουσιάζει στην αρχή έντονες έλξεις τύπου γκλισάντι στο χαμηλό τετράχορδο. Στην συνέχεια όμως, το βιολί επεκτείνεται και σε ψηλότερες μελωδικά περιοχές με μοτίβα τύπου Νικρίζ. Παίζει μία γραμμή σε λογική Νικρίζ στην ψηλότερη περιοχή και καταλήγει με αρπέζ (έως 0:18'') .



Ο τραγουδιστής από την άλλη ακολουθεί μια πιο απλή μελωδική γραμμή, επιλέγοντας διατονικές κινήσεις χαμηλά στη μελωδία. Το χαμηλό τετράχορδο είναι ρευστό και παρατηρούμε μακρόσυρτες έλξεις με γκλισάντι στην φράση: «Στης Σαα αρακίνααα» (0:18''-0:23''). Στο 0:24''-0:26'' στην φράση «το μωρέ τοο βουνό», ο τραγουδιστής αποδίδει το χαμηλό τετράχορδο ρευστά και σε μία λογική που θυμίζει το καμπίσιο. Σχετικά με το καμπίσιο βλέπε παρακάτω στο τραγούδι «Απόψε τα μεσάνυχτα».

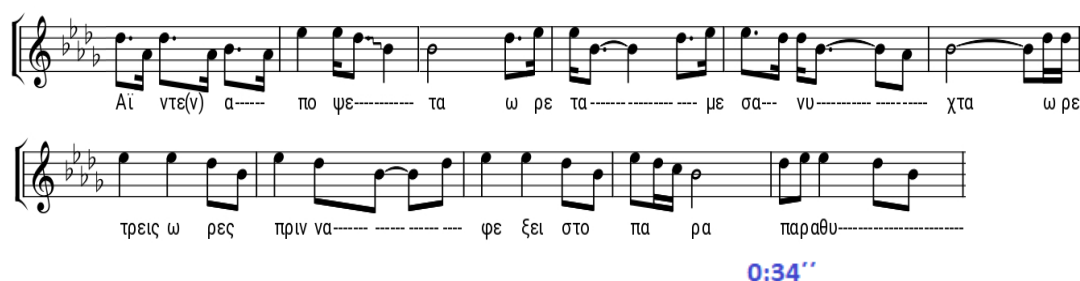


Το κλαρίνο παίζει τη μελωδία χαμηλά, κυρίως στα μπάσα, αλλά, όπως και το βιολί, επεκτείνεται και σε ψηλότερες μελωδικά περιοχές. Πάντως, δείχνει να έχει δευτερεύων ρόλο σε σχέση με το βιολί, τουλάχιστον στο πρώτο θέμα (το βιολί παίζει πιο σύνθετα και το καλύπτει και σε ένταση). Στο δεύτερο θέμα παίζει πιο ψηλά και άρα πιο δυνατά και έτσι εκεί περνάει για λίγο σε πρώτη θέση, ενώ το βιολί συνοδεύει στα μπάσα του. Η λογική της μελωδίας του δεύτερου θέματος είναι παρόμοια με αυτή του πρώτου. Αργότερα, στο θέμα αυτό, το κλαρίνο συνεχίζει πάνω σε αυτή την λογική. Παίζει σχετικά απλά, με έλξεις και γύρω από λίγες μόνο νότες, ενώ προσθέτει

και ένα γρήγορο πέρασμα σε λογική Νικρίζ. Με το βιολί ο Νίκος Γκιουλέκας κάνει στο τέλος ένα σύντομο βέρσο, το οποίο κινείται σε περιβάλλον Νικρίζ. Φαίνεται εδώ η σχέση με κλασικές εκτελέσεις τσάμικων παλαιοελλαδίτικου θα λέγαμε τύπου, αν και η ρυθμική αγωγή εδώ, είναι πιο αργή και είναι σε Ηπειρώτικο μοτίβο. Επίσης από αυτό το βέρσο ενισχύεται η αίσθηση ότι το βιολί έχει τον πρώτο λόγο έναντι του κλαρίνου, αφού παίρνει αυτό την πρωτοβουλία να αποδώσει το βέρσο. Αυτό σχετίζεται άμεσα με το μεγάλο βαθμό δεξιοτεχνίας και άνεσης που διαθέτετε ο Νίκος Γκιουλέκας στο βιολί. Παίζουν επίσης λαούτο και ντέφι.

ΑΠΟΨΕ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ, Γιώργος Γκίκας (τραγουδάει), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί), Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο), Vasipar, 131:
<https://www.youtube.com/watch?v=pNsVVzemneg> (επίσκεψη 2/3/2024).

Το τραγούδι «Απόψε τα μεσάνυχτα» είναι και αυτό ένα Τσάμικο. Το μοτίβο είναι αυτό του Ηπειρώτικου τσάμικου, όπως ακούμε από το ντέφι. Έχει και αυτό έντονες έλξεις τύπου γκλισάντι όπως αποδίδεται από τον τραγουδιστή. Συγκεκριμένα βλέπουμε ότι το γκλισάντι εντοπίζετε έντονα στις φράσεις «τααα» (0:20''), «πριν νααα» (0:30''), «παραθύυυ» (0:39'').



Στην φράση «πάραα» (0:34'') έχουμε διατονική κίνηση χωρίς γκλισάντι, που θυμίζει μία λογική Ουσάκ. Συνεχίζοντας την ανάλυσή μας, ο τραγουδιστής, Γκίκας Γιώργος, όσο και το κλαρίνο, Γκιουλέκας Πέτρος, αποδίδουν τη μελωδία αρκετά κοντά στο λεγόμενο «καμπίσιο». Για τον μουσικό αυτόν τρόπο οι αναφορές στη βιβλιογραφία είναι περιορισμένες.

Περιγραφή των χαρακτηριστικών των καμπίσιων βρίσκουμε στην πτυχιακή του Αγγελόπουλου Γιώργου (2014)⁸⁵ που αναφέρει ότι γενικά έχουμε έναν

⁸⁵ Αγγελόπουλος, Γ., 2014. *Στάθης Κάβουρας: ρεπερτόριο και τραγουδιστικό ύφος*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής, σελ.37-45.

συνδυασμό ενός τετραχόρδου Ουσάκ και ενός πεντάχορδου Χιτζάζ. Ωστόσο η συμπεριφορά του καμπίσιου είναι διαφορετική από του Κάρτσιγάρ και έχει έτσι ένα ύφος δικό του. Τα χαρακτηριστικά που το διαφοροποιούν είναι η έντονη ρευστότητα στο χαμηλό τετράχορδο και η απόδοση της ψηλής χρωματικής περιοχής σκληρά. Επίσης στο χαμηλό τετράχορδο PE- ΣΟΛ, υπάρχουν μελωδικές φράσεις χαρακτηριστικές μόνο του καμπίσιου.

Παρατηρούμε ότι κλαρίνο και τραγουδιστής αποδίδουν το ρευστό χαμηλό τετράχορδο όπως στη φράση «... στο παρά». Για την φράση αυτή μιλήσαμε και παραπάνω (0:34') .

Ακόμα βλέπουμε τη χρήση του χρωματικού πενταχόρδου στην ψηλή περιοχή όπως φαίνεται στο β θέμα της μελωδίας:



Το παίξιμο από το κλαρίνο σε αυτό το θέμα είναι ουσιαστικά εξ ολοκλήρου σε ένα κλήμα καμπίσιου.

Στην συνοδεία έχουμε ηλεκτρική κιθάρα, ίσως μαζί με λαούτο. Επίσης έχουμε ντέφι το οποίο παίζει σε ηπειρώτικο μοτίβο, όπως είδαμε παραπάνω. Το βέρσο του κλαρίνου είναι σε μια λογική Νικρίζ. Θυμίζει αρκετά κάποιες ξηρομερίτικες εκδοχές ως προς τη φρασεολογία. Το στιλ αυτό το έχουν αποδώσει και ηπειρώτες μουσικοί, όπως οι Γρηγόρης Καψάλης, Σταύρος Καψάλης, Ναπολέον Δάμος. Ένα παράδειγμα ενός τέτοιου βέρσου μπορούμε να βρούμε στον οργανικό σκοπό «Αλάμπει», παιγμένο από τον Γρηγόρη Καψάλη. Τα ξηρομερίτικα μοτίβα στο παίξιμο του κλαρίνου συνδυάζονται με το μοτίβο του Ηπειρώτικου τσάμικου στο ντέφι.

Γενικά, στην συγκεκριμένη εκτέλεση παρατηρούμε μία τάση για νεοτερισμό, η οποία φαίνεται και στην απόδοση του βέρσου αλλά και στη χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας σαν όργανο συνοδείας. Θα μπορούσαμε να πούμε πως αποδίδεται με έναν νεοδημοτικό τρόπο καθώς η χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας σχετίζεται με την εισαγωγή οργάνων ηλεκτρικής ενίσχυσης στην δημοτική

ορχήστρα⁸⁶.

ΑΠΟΨΕ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ

Clarinet

A' ΜΕΛΩΔΗΜΑ

5

Αἰ ντε(v) α----- πο ψε-----

9

τα ω ρε τα----- με σα-- νυ----- χτα ω ρε

13

τρεις ω ρες πριν να----- φε ξει στο πα ρα

17

παθαυ----- ρισ'βρο ντη--- σα B' ΜΕΛΩΔΗΜΑ

21

6 5 5

⁸⁶ Κοκκώνης, Γ., 2017, *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες Αναγνώσεις/Λαϊκές Πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks, σελ. 179-180.

Σκοποί σε 7/8

α) 3-2-2, Μπεράτι- Στρωτό

ΤΡΕΙΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΕΧΩ ΠΟΛΕΜΟ, Γιώργος Γκίκας (τραγούδι), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί), Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο), Vasipap, 131:

<https://www.youtube.com/watch?v=iuHjguPyNNY> (επίσκεψη 2/3/2024).

Το τραγούδι αυτό είναι σε μέτρο 7/8 (3-2-2). Πρόκειται για σχετικά αργό στρωτό χορό. Η μελωδία παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με το τραγούδι «Απόψε τα μεσάνυχτα» που είδαμε παραπάνω. Η μελωδία έχει, επίσης, πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το λεγόμενο καμπίσιο.



Τη σχέση αυτή που έχει η μελωδία αυτού του τραγουδιού με το καμπίσιο θα δούμε πιο συγκεκριμένα και παρακάτω. Και εδώ έχουμε ηλεκτρική κιθάρα και ουσιαστικά τους ίδιους μουσικούς που παίζουν και στο προαναφερθέν τραγούδι.

Ως προς τον τραγουδιστή, ξεκινάμε με ένα ρευστό χαμηλό τετράχορδο. Στο 0:26'' («ώρε να στήσωω») έχουμε ένα σύντομο γκλισάντι, το οποίο ακολουθείτε από ένα μεγαλύτερο στο 0:30'' (στο τέλος της φράσης «περιβόλι»).



Στην φράση «τα πουλιά» (0:38''-0:43''), έχουμε τις κινήσεις ενός εξαιρετικά ρευστού χαμηλού τετραχόρδου στην λογική του καμπίσιου. Η φωνή υπονοεί και το χρωματικό πεντάχορδο στην ψηλή περιοχή, αγγίζοντας το χρωματικό ημιτόνιο ενός σκληρού Χιτζάζ στην δεύτερη του βαθμίδα. Βλέπουμε εδώ επομένως μία κίνηση που θα περιμέναμε από ένα καμπίσιο. Ένα ρευστό χαμηλό διατονικό τετράχορδο (Ουσάκ)

που το διαδέχεται ένα ψηλό σκληρό χρωματικό πεντάχορδο. Το πεντάχορδο αυτό όμως δεν αποδίδεται πάντα ολόκληρο σε αυτό τον τρόπο.



Το κλαρίνο παίζει περίπου τα ίδια σαν απάντηση για το δεύτερο θέμα. Στο 1':00 το κλαρίνο αποδίδει ψηλότερες νότες χωρίς όμως να κάνει χρωματική κατάβαση. Στο 1':46'' επιλέγει αντί αυτού να κάνει γκλισάντι.

ΑΛΦΑ ΒΗΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΓΙΩΤΑ, Αθανάσιος Γκιουλέκας (τραγουδι), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί), Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο), Vasirap, 133:
https://www.youtube.com/watch?v=6u_nnvZT1Ps (επίσκεψη 2/3/2024).

Είναι μπεράτι θεσσαλικού τύπου σε μέτρο 7/8 (3-2-2) (). «Το μπεράτι στη Δυτική Θεσσαλία χορεύεται είτε ως καλαματιανός είτε ως συγκαθιστός αντικριστός με καθίσματα» όπως αναφέρει ο Ν. Μπαζιάνας (1994)⁸⁷. Στην περιοχή των Γρεβενών συνηθίζεται οι μελωδίες αυτού του τύπου να παίζονται αργά και με το ρυθμό να «κουνάει». Πρόκειται για στρωτούς χορούς (χοροί στα δύο). Αργότερα επιταχύνουν και ο ρυθμός γίνεται κανονικός. Αυτό το στιλ μπορούμε να το ακούσουμε σε βίντεο με τίτλο «Ζαλιάρικο», Σμίξη, Βλάχικα, Γκιουλέκας Δημήτρης. Σε αυτή την ηχογράφηση του 1980, παίζει πάλι βιολί ο Νίκος Γκιουλέκας. (<https://youtu.be/Zoo8UnsFLbg?si=RYWmMH1LlyZVmX4h>)

Αντίθετα στην εκτέλεση που εξετάζουμε τώρα, το τραγουδι έχει μία σχετικά γρήγορη ρυθμική αγωγή και δεν είναι «κουνημένη». Είναι δηλαδή στα πρότυπα του μπερατιού Θεσσαλίας. Αξίζει να αναφέρουμε ότι η μελωδία είναι η ίδια με αυτή του γνωστού τραγουδιού «Κοντούλα η Βλάχα». Πρόκειται, δηλαδή, για ένα ματζόρε ή Ραστ.

⁸⁷ Μπαζιάνας, Ν., 1994. *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση*. Αθήνα: Τυπωθήτω, σ. 277

Το *Ραστ* είναι διατονικό φαινόμενο με μορφή τόνος-τόνος-ημιτόνιο ως τετράχορδο και θεμελιώνεται στην τονική του συμβατικού ΝΤΟ⁸⁸.

Εδώ όμως το άκουσμα έχει αρκετούς τοπικούς ιδιοματισμούς. Συγκεκριμένα υπάρχουν χαρακτηριστικές έλξεις τύπου γκλίσάντι οι οποίες είναι κοινό χαρακτηριστικό στη μουσική της Ηπείρου αλλά και στις γειτονικές περιοχές της Θεσσαλίας και της Βόρειας Πίνδου. Πρόκειται για ένα υβριδικό θα λέγαμε άκουσμα. Ουσιαστικά, η Τρίτη βαθμίδα στην ασυγκέραστη σκάλα του Ραστ (Μι), διολισθαίνει με γκλίσάντι από την 4^η (Φα), στην τονική βάση (Ντο). Βλέπουμε για παράδειγμα στην φράση «να μη περααά» στο 0:26'' ένα έντονο γκλίσάντι. Αυτό το άκουσμα είναι συνηθισμένο στα μπεράτια αυτού του τύπου. Τα όργανα συνοδείας εδώ είναι ηλεκτρική κιθάρα και ντέφι. Η ηχογράφηση αυτή είναι του 1976. Η ηλεκτρική κιθάρα χρησιμοποιείται και στις άλλες ηχογραφήσεις του 1976 που εξετάσαμε. Εδώ βλέπουμε μία τάση νεοτερισμού στα τέλη της δεκαετίας '70. Ένα νεοδημοτικό στιλ το οποίο ακολουθεί τις εξελίξεις και στην υπόλοιπη Ελλάδα. Αυτό το βλέπουμε και στα νέα όργανα και τον τρόπο παιξίματος αλλά και στον στίχο. Στο τραγούδι ακούμε: «Άλφα βήτα και μια γιώτα πουν τα νιάτα που χες πρώτα». Ο στίχος αυτός είναι πιθανότατα νεώτερη προσθήκη. Ο δίσκος αυτός συγκαταλέγεται στα Θεσσαλικά του Νίκου Γκιουλέκα. Αυτό εξηγεί την πιο γρήγορη και σταθερή ρυθμική αγωγή αυτής της εκτέλεσης, σε σχέση με Γρεβενιώτικες εκδοχές. Αν αναλογιστούμε, όμως, τους παραπάνω νεοτερισμούς, ίσως υποδηλώνει την ολοένα και μεγαλύτερη τάση των μουσικών να καλύψουν ένα ευρύ κοινό, που υπερβαίνει τα όρια των Γρεβενών. Αυτή όμως η τάση λογικά πέρασε και στα Γρεβενά με νέα τραγούδια ή νέους τρόπους παιξίματος. Στην πτυχιακή της η Χρυσάνθη Μπαρμπάκη (2016)⁸⁹ αναφέρει ότι σύμφωνα με κάποιους, το ρεπερτόριο του Γκιουλέκα εμπλουτίστηκε με τραγούδια από γειτονικές περιοχές.

⁸⁸ Ανδρικός, *ό.π.*, σ. 59-61.

⁸⁹ Μπαρμπάκη, *ό.π.*, σελ. 27.

ΑΛΦΑ ΒΗΤΑ

♩ = 80

ω ρε δε στο πα μια δε στο πα δυό να μην πε ρά σεις α πό δω ω ρε δε

στο πα μια δε στο πα δυό να μην πε ρά σεις α πό δω

β) 2-2-3, ιδιότυπος συγκαθιστός

ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΣΣΑ, Παναγούλας Μιχάλης (τραγουδι), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί),
Panivar, 171: https://www.youtube.com/watch?v=xFh_Bup2Gps (επίσκεψη
2/3/2024).

Εδώ έχουμε μία ιδιαίτερη περίπτωση ως προς το μέτρο του τραγουδιού αυτού. Αν και 7/8, η δομή είναι 2-2-3, σε αντίθεση με τους περισσότερους ρυθμούς αυτού του μέτρου που είναι σε 3-2-2. Πιθανότατα, πρόκειται για ιδιότυπο συγκαθιστό χορό. Το μοτίβο αυτό παραπέμπει, ωστόσο, στη δομή που είναι γνωστή στη Βόρεια Ελλάδα, στη Θράκη ως «Μαντηλάτος»⁹⁰ (♩ ♪ ♪ ♪ ♪), αλλά και στον βαλκανικό χώρο. Βέβαια, ο «Μαντηλάτος» έχει πολύ πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή. Ίδια δομή φαίνεται πως έχει και το γύρισμα στο τραγούδι «Άντε μώρ μηλιά» (Μετσόβου). Το γύρισμα αυτό, ξεκινάει με άρση μετά το κύριο τραγούδι και είναι 7/8, με δομή 2-2-3. Με άρση ξεκινάει και το τραγούδι που μας απασχολεί εδώ, ενώ και η ταχύτητα του είναι παρόμοια.

Ως προς τη μελωδία, έχουμε μια κλασική περίπτωση Ουσάκ, χωρίς τοπικούς ιδιοματισμούς και έλξεις που συνηθίζονται για αυτή την περιοχή. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με το ταξίμι που κάνει το βιολί στο τέλος (αντί για βέρσο), δίνει την εντύπωση πως είναι «παράταιρο» σε σχέση με τα άλλα τραγούδια που θα εξετάσουμε και ποιο ταιριαστό στα πλαίσια μιας αστικής μουσικής παράδοσης (πχ Ιωαννίνων όπως υποδηλώνει και ο τίτλος). Το ταξίμι είναι ο αυτοσχεδιασμός που κάνει το βιολί στο τέλος. Τα ταξίμια είναι ελεύθερα ως προς τον ρυθμό, σε αντίθεση με τα βέρσα

⁹⁰ Παύλου, ό.π., σ. 43.

που πατάνε πάνω σε αυτόν. Σαν πρακτική το ταξίμι έχει μεγαλύτερη σχέση με τα βαλκάνια ή την Ανατολή ή έστω με τα αστικά κέντρα και όχι τόσο με την μουσική της Ελληνικής υπαίθρου και της Πίνδου. Στην εκτέλεση αυτή κύριο όργανο είναι το βιολί και η συνοδεία είναι λαούτο και ντέφι.

ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΣΣΑ



ΠΟΤΕ ΘΑΡΘΗ Η ΑΝΟΙΞΙΣ, Δημήτρης Γκιουλέκας (τραγουδί), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί), Panivar, 169: <https://www.youtube.com/watch?v=QLhJ39-XuUM> (επίσκεψη 2/3/2024).

Το τραγούδι «Πότε θα 'ρθει η άνοιξις» είναι σε μέτρο 4/4 και αναφέρεται ως «χορός στα τρία». Το τραγούδι αυτό έχει περίπου την ίδια μελωδία (το δεύτερο θέμα είναι ίδιο) με την γνωστή εκδοχή του τραγουδιού «Παιδιά της Σαμαρίνας».



Σε αυτή την ηχογράφηση βλέπουμε το μοτίβο του συρτού στα τρία, χορού διαδεδομένου σε όλη την Πίνδο. Το μοτίβο που είναι δομημένο σε μέτρο 4/4 είναι

αρκετά συνηθισμένο μοτίβο περισσότερο στην ανατολική Πίνδο και τη Θεσσαλία, ενώ δυτικότερα στην Ήπειρο υπάρχει πιο συχνά άλλο μέτρο σε 3/4, σαν «Βαλς».⁹¹

Ως προς την μελωδία το βιολί αποδίδει τις έλξεις τύπου γκλισάντο που είναι γνώρισμα πολύ κοινό και στην Ηπειρώτικη μουσική. Βλέπουμε για παράδειγμα στην αρχή, 0:12'', στην φράση «πότεεε» το γλίσάντι,

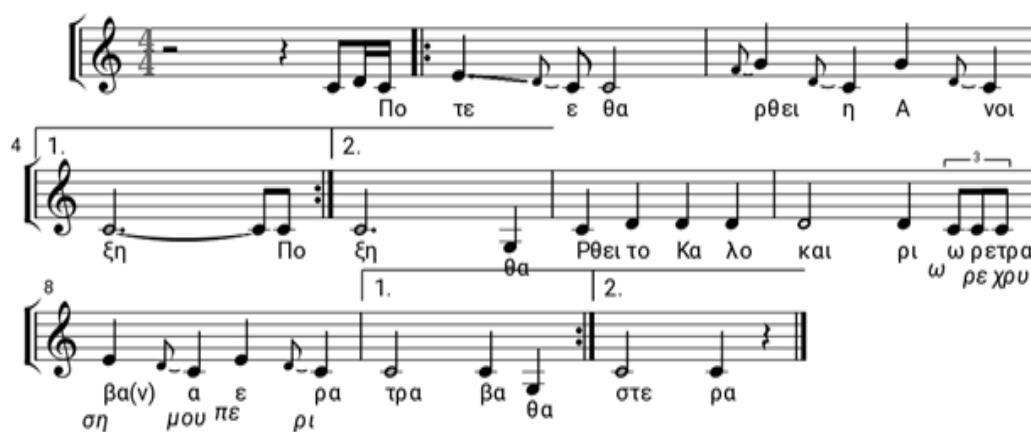


όπως και παρακάτω 0:34'' «τρα βαάν»



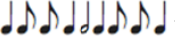
Αυτά όσον αφορά για την φωνή, ενώ και το βιολί παίζει στην ίδια λογική. Σαν τρόπος έχει σχέση με το τραγούδι Άλφα Βήτα που είδαμε. Είναι δηλαδή ένα Ράστ, το οποίο έχει τις χαρακτηριστικές έλξεις που δείξαμε παραπάνω και που δίνουν το τοπικό ιδίωμα. Ένα πάντρεμα μιας λογικής πεντατονίας με το Ραστ. Εδώ το βιολί είναι το βασικό μελωδικό όργανο. Το τραγούδι συνοδεύουν λαούτο και ντέφι.

ΠΟΤΕ ΘΑ 'ΡΘΕΙ Η ΑΝΟΙΞΗ



⁹¹ Τυροβολά, Κ. Β., 1998. *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 93. Βλ. και Παύλου, ό. π., σ. 30-31.

ΑΚΟΥΣ Τ' ΑΗΔΟΝΙΑ, Δημήτρης Γκιουλέκας (τραγούδι), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί),
Γιάννης Μπέτσιος (κλαρίνο), Panivar, 169:
<https://www.youtube.com/watch?v=Xxt0B4Qsc44> (επίσκεψη 2/3/2024).

Συγκαθιστός χορός. Το μέτρο είναι σε 8/4 (δομή 2-3-3, ) όπως το *Μπεράτι* Ηπείρου⁹². Θα μπορούσαμε, ίσως, να πούμε ότι το μοτίβο αυτό προέκυψε από την ένωση δύο άλλων ρυθμών της ευρύτερης περιοχής της Βόρειας Πίνδου, τον πεντάσημο, τύπου μοτίβο ζαγορίσιου και τον τσάμικο Ηπείρου⁹³. Οι συγκαθιστοί χοροί αυτού του τύπου έχουν σχέση με την περιοχή του Μετσόβου αλλά και τις γειτονικές περιοχές της Θεσσαλίας, περιοχές με έντονες Βλάχικες επιρροές.⁹⁴

Είναι από τους πιο χαρακτηριστικούς χορούς της μετσοβίτικης λαϊκής μουσικής γνωστοί στην περιοχή με το όνομα «Συγκαθιστό μπεράτι». Η μελωδία του σχετίζεται με τον ομώνυμο οργανικό Ηπειρώτικο σκοπό (μπεράτι), που έλκει την καταγωγή του από την περιοχή του Βερατίου, στην «Βόρεια» Ήπειρο. Ο μετσοβίτικος συγκαθιστός διαφέρει, όμως, από την άποψη ότι τραγουδιέται επίσης.⁹⁵

Οι χοροί αυτού του τύπου έχουν και άλλο ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Ο τρόπος παιξίματος είναι «κουνημένος», υπάρχουν δηλαδή, θα μπορούσαμε να πούμε, ασυμμετρίες στο ρυθμικό μοτίβο.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γιώργος Κοκκώνης (2008)⁹⁶: «Το μουσικό ιδίωμα του Μετσόβου όμως είναι μοναδικό, και μάλιστα σε βαθμό που καθιστά απαγορευτική την πρόσβαση στην περιοχή για τους «ξένους» μουσικούς! Αυτό οφείλετε στους ρυθμούς που συγκροτούν το μετσοβίτικο ρεπερτόριο, ρυθμοί που φέρουν τη σφραγίδα των επιρροών της δυτικής Μακεδονίας και είναι τόσο πολύπλοκοι, που γίνονται δυσνόητοι στους αμύητους».

Στην περιοχή της Κόνιτσας, στο Μέτσοβο, στην ανατολική πλευρά της Πίνδου και στα σύνορα με την Μακεδονία και τη Θεσσαλία κυριαρχούν οκτάσημοι ρυθμοί συγκαθιστών χορών με γύρισμα σε χορό στρωτό, δίσημου ρυθμού. Ο συγκαθιστός που είδαμε πιο πάνω ανήκει σε αυτή την κατηγορία από πλευράς μέτρου και ρυθμικού μοτίβου.

⁹² Παύλου, ό.π., σ. 36.

⁹³ Μπαλογιάννης, , ό.π., σ.38.

⁹⁴ Κοκκώνης, Γ., 2008 (επιμ.). *Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, σ. 50-52.

⁹⁵ Μπαλογιάννης, ό.π., σ. 37-38.

⁹⁶ Κοκκώνης, ό.π., σ. 52

Εδώ ο τρόπος παιξίματος είναι αρκετά κοντά στο τροπικό φαινόμενο του «Κάρτσιγαρ», όπου χαμηλά έχουμε διατονική κίνηση τύπου «Ουσάκ» και ψηλά έχουμε χρωματική κίνηση της μελωδίας.



Ως προς το τραγούδι, η μελωδία κινείται στο χαμηλό τετράχορδο, το οποίο είναι αρκετά ρευστό.

Ως *Κάρτσιγαρ* προσδιορίζεται το φαινόμενο εκείνο που είναι διατονικό στο πρώτο 4χορδο (μαλακή διατονική εκδοχή τύπου Ουσάκ) και χρωματικό στη συνέχεια.⁹⁷

Το κλαρίνο και το βιολί εδώ, τα συνοδεύουν λαούτο και ντέφι. Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο τραγουδιστής δεν αποδίδει την ψιλή χρωματική περιοχή. Αυτό είναι συνηθισμένο φαινόμενο σε πολλά δημοτικά τραγούδια. Βλέπουμε στο 0:18'' το βιολί να κάνει μία καθοδική χρωματική κίνηση η οποία τελικά καταλήγει στο διατονικό χαμηλό τετράχορδο στο 0:19''.



Αντίθετα η φωνή κινείται χαμηλά, στο διατονικό τετράχορδο. Σε αυτή τη θέση κανονικά έχουμε Ουσάκ. Όμως, εδώ, μπορούμε να πούμε ότι η συμπεριφορά της μελωδίας πεντατονίζει.



Το κλαρίνο επίσης κινείται χαμηλά σε σχέση με το βιολί. Παίζει στα μπάσα και προτιμά τις διατονικές έλξεις και τις κινήσεις τύπου γλισάντι. Στο 0:18'' για παράδειγμα, όπου το βιολί κάνει την χρωματική κάθοδο, το κλαρίνο παίζει στα χοντρά προτιμώντας γλισάντι. Και εδώ φαίνεται πως το βιολί έχει τον πρώτο λόγο. Παίζει πιο σύνθετα, με γρήγορα περάσματα και πλήθος στολιδιών, χρωματικές

⁹⁷ Ανδρικός, ό.π., σ. 233.

καθόδους και πιο πληθωρικό παίξιμο γενικότερα. Παίζει επίσης σε πιο ψηλές νότες απ' ό,τι το κλαρίνο, για να ακούγετε ποιο δυνατά. Το κλαρίνο, με το μπάσο και απλό σχετικά παίξιμό του, μοιάζει να συνοδεύει το βιολί. Κάτι ανάλογο είδαμε και παραπάνω στο τραγούδι «Στης Σαρακίνας το βουνό». Εκεί το κλαρίνο (Γιάννης Μπέτσιος), αν και δεν ήταν το κυρίαρχο όργανο, έμοιαζε να ανταγωνίζεται το βιολί (Νίκο Γκιουλέκα) για ισότητα. Αλλού έπαιζε χαμηλά σε ένταση ίδια ή χαμηλότερη του βιολιού και αλλού πιο ψηλά (στο δεύτερο μέρος) και κυρίαρχα λόγω έντασης. Στο τραγούδι που εξετάζουμε, όμως, ο Νίκος Γκιουλέκας με το βιολί του κυριαρχεί.

ΟΣΑ ΦΤΕΡΑ ΚΑΙ ΚΟΚΚΑΛΑ, Παναγούλας Μιχάλης (τραγούδι), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί), Panivar, 171: <https://www.youtube.com/watch?v=Xdf-TEJ9kGI> (επίσκεψη 2/3/2024).

Το τραγούδι είναι γνωστό και ως «Μαχαίρι μαυρομάνικο». Είναι συγκαθιστός σε μέτρο 2/4 (). Ένα γνωστό τραγούδι σε αυτή την κατηγορία είναι το «Τασία μωρή Τασία» από την Θεσσαλία (γνωστό επίσης και στην Κόνιτσα). Οι συγκαθιστοί αυτού του τύπου απαντώνται στη Θεσσαλία, Δυτικά Μακεδονία και Ήπειρο, συνήθως στους Βλάχους. Είναι πολύ συνηθισμένο να παίζονται μετά από μεράτια σε 7/8 ή συγκαθιστά σε 8/4.

Ως προς τη μελωδία, το βιολί του Νίκου Γκιουλέκα παίζει τα στερεοτυπικά γλισάντι (έλξεις) που είναι πολύ συνηθισμένα και στην Ήπειρο. Η μελωδία θυμίζει έντονα ένα πεντατονικό περιβάλλον αν και «πατάει» σε περισσότερες νότες εντός των ορίων μιας ματζόρε κλίμακας ή ενός Ραστ, αν θέλουμε να μιλήσουμε με μία ορολογία που ανταποκρίνεται σε τροπικά φαινόμενα. Στο 0:11''-0:13'' κάνει και ένα σύντομο πέρασμα σε Ουσάκ. Η μελωδία όμως καταλήγει σε Ραστ.



Στο τραγούδι το γλισάντι είναι αρκετά έντονο. Για παράδειγμα στο 0:24'' στη φράση «μααα» ή και παρακάτω στο 0:33'' στη φράση «μαύροοο» και στο 0:36'' στη φράση «κρατώω» .

Αχ μα-χαί ρι μα... αυ ρο μά νι κο αχ πως σου κρα τώ στα χέ ρια το μαύ ρο

πως σουκρα τώ στα χέ ρια

Πρόκειται για μία περίπτωση όπου ο τραγουδιστής είναι πολύ κοντά σε μία λογική πεντατονικού τρόπου με όλες τις έλξεις που θα περιμέναμε από ένα Ηπειρώτικο τραγούδι. Το βιολί παίζει κάπως πιο σύνθετα και προσθέτει επιπλέον νότες σε κάποια σημεία, δίνοντας έτσι μία πιο ματζόρε ή Ραστ αίσθηση. Εδώ δεν κάνει τόσο έντονο ή συχνό γλισάντι όπως η φωνή, καθώς προτιμά να διανθίσει την σχετικά απλή μελωδία με περισσότερες νότες. Ως τόσο μπορούμε να βρούμε στο 0:14'' ένα σύντομο γλισάντι που χρησιμοποιεί συνέχεια στην βασική μελωδία. Παρακάτω, έχουμε το σόλο του βιολιού (από το 1:48'' και μετά), το οποίο είναι σε λογική βέρσου, αφού πατάει πάνω στον ρυθμό. Η χρήση του γλισάντι είναι αρκετά συχνή, μιας και έχουμε φύγει από την βασική μελωδία και υπάρχει χώρος για αυτοσχεδιασμό. Το τραγούδι συνοδεύουν λαούτο και ντέφι.

ΟΣΑ ΦΤΕΡΑ ΚΑΙ ΚΟΛΑ

Αχ μα-χαί ρι μα...

αυ ρο μά νι κο αχ πως σου κρα τώ στα χέ ρια το μαύ ρο πως σουκρα τώ στα

χέ ρια

Καθιστικό τραγούδι, τύπου Ηπειρώτικο μοιρολόι

ΤΟ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗ ΒΑΡΕΣΑΝ, Γιώργος Γκίκας (τραγούδι), Νίκος Γκιουλέκας (βιολί), Πέτρος Γκιουλέκας (κλαρίνο), Vasirap, 133:

<https://www.youtube.com/watch?v=u5r5Rxm4EKw> (επίσκεψη 2/3/2024).

Είναι τραγούδι της τάβλας, σε ελεύθερο δηλαδή ρυθμό. Εδώ είναι σε μορφή τύπου Ηπειρώτικου μοιρολογιού ως προς την μελωδία με εμφανή πεντατονικά στοιχεία. Στην αρχή έχουμε δίφωνη συγχορδία. Το βιολί κάνει κράτημα στο Μι και το κλαρίνο μία δεύτερη χαμηλότερα. Λίγο μετά, το βιολί είναι στο ρε και το κλαρίνο στο Σι, προτού επανέλθουν ξανά στην αρχική διφωνία. Αυτή η εισαγωγή θυμίζει το μοιρολόι του Τάσου Χαλκιά γνωστό και ως Βορειοηπειρώτικο μοιρολόι. Οι μουσικοί εδώ, έχουν εμπνευστεί πιθανότατα από αυτό το μοιρολόι. Σε άλλες εκτελέσεις αυτού του τραγουδιού (κάποιες από τον Νίκο Γκιουλέκα μάλιστα), απουσιάζει αυτού του είδους η εισαγωγή.

Το τραγούδι αναπτύσσεται σε πεντατονική κλίμακα. Σε αυτό το μουσικό στίλ, βασικό χαρακτηριστικό είναι το γλισάντι. Βλέπουμε, έτσι, τον τραγουδιστή να το αποδίδει τρεις φορές σε σειρά στην αρχή του τραγουδιού «ωρέ το μάθαατε παιδιά μ' τιιιι έ λε τι έγιιιιιιι». Τα γλισάντι αυτά είναι καθοδικά. Κατόπιν στο 0:43'' έχουμε την απάντηση του βιολιού. Η απάντηση είναι σύντομη, όμως αυτό που βλέπουμε είναι η βάρυνση της 2ης βαθμίδας. Συνεχίζοντας, ο τραγουδιστής επιμένει με χρήση γκλίσαντο (στο 0:47'' η φράση «αααααχ»). Παρακάτω έχουμε στάση στην 4^η βαθμίδα και στην συνέχεια αφού πατήσει την τονική στην οκτάβα, κατεβαίνει ως την 3^η όπου και κάνει στάση και μετά ως την 5^η (κάνει στάση και εκεί) πριν καταλήξει στην βάση.

Η χρήση ενδιάμεσων διαστημάτων για την 2^η βαθμίδα φαίνεται πως συνηθίζεται στα Ηπειρώτικα μοιρολόγια όπως αναφέρει ο Παναγιώτης Λαζαρίδης (2022)⁹⁸.

Στη συνοδεία είναι μια ηλεκτρική κιθάρα και πιθανώς ένα λαούτο.

Στις παραπάνω ηχογραφήσεις ο Νίκος Γκιουλέκας συνεργάζεται με τους εξής μουσικούς: Πέτρο Γκιουλέκα, κλαρίνο, Δημήτρη Γκιουλέκα, τραγούδι, Σπύρο Γκιουλέκα, τραγούδι και Αθανάσιο Γκιουλέκα, τραγούδι.

⁹⁸ Λαζαρίδης, ό.π., σελ.13.

Οι αναφερόμενοι μουσικοί είναι από την ίδια οικογένεια, αυτή του Νίκου Γκιουλέκα. Οι Πέτρος, Δημήτρης και Σπύρος είναι αδέρφια του Νίκου Γκιουλέκα.⁹⁹

Πρόκειται για κλασική περίπτωση συνεργασίας μεταξύ των μελών της ίδιας οικογένειας. Επίσης, πέρα από τους «Γκιουλεκαίους», ο Νίκος Γκιουλέκας συνεργάζεται και με τους εξής άλλους μουσικούς: Γιώργος Γκίκας τραγούδι, Γιάννη Μπέτζιο κλαρίνο και Παναγούλα Μιχάλη τραγούδι.

Ο Γιώργος Γκίκας (1941) κατάγεται από την οικογένεια «Γκίκα» από τα Χάσια (Καλομοίρα) του νομού Τρικάλων που είναι μία μεγάλη παλιά οικογένεια του νομού.

Ο Γιώργος Γκίκας συγκεκριμένα ήταν γνωστός τραγουδιστής με αρκετά νεωτερικά στοιχεία επηρεασμένα από τραγουδιστές άλλων περιοχών (Φιλίω Πυργάκη και τον Κώστα Σκαφίδα) τα οποία επηρέασαν τον τρόπο που τραγουδούσε τα τοπικά τραγούδια.¹⁰⁰

Για τους άλλους δύο μουσικούς, Γιάννη Μπέτζιο κλαρίνο, και Παναγούλα Μιχάλη τραγούδι, δεν έχουν εντοπιστεί κάποιες πληροφορίες για την ώρα εκτός από μία μικρή αναφορά για την οικογένεια Παναγούλα από τα Γιάννενα στα Γρεβενά.¹⁰¹ Εδώ αξίζει να αναφέρουμε ότι τα τέσσερα (4) τραγούδια της Vasīpar με αριθμό δίσκου 131 και 133 (Απόψε τα μεσάνυχτα, Τρεις χρόνους έχω πολεμώ, Άλφα Βήτα, Το Δημητράκη βάρεσαν) περιέχονται στη συλλογή «ΤΑ ΘΕΣΣΑΛΙΚΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΓΚΙΟΥΛΕΚΑ», παρ' όλο που αυτά τα συγκεκριμένα τραγούδια είναι Γρεβενιώτικα. Τα τραγούδια αυτά είναι που συνοδεύονται από ηλεκτρική κιθάρα, ενώ σε τρία από αυτά τραγουδάει ο Γιώργος Γκίκας. Η συμπερίληψη αυτών των τραγουδιών στη συλλογή «ΤΑ ΘΕΣΣΑΛΙΚΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΓΚΙΟΥΛΕΚΑ», η συνεργασία με τον Γιώργο Γκίκα (Θεσσαλός τραγουδιστής) καθώς και οι νεοτερισμοί που έχουμε αναφέρει (συνοδεία ηλεκτρικής κιθάρας, γρηγορότεροι ρυθμοί κ.ά.) είναι μία ένδειξη ότι οι μουσικοί της περιοχής των Γρεβενών επιδίωκαν να διευρύνουν τα δίκτυά τους στη Θεσσαλία και να καλύψουν ίσως και μεγαλύτερο εύρος κοινού.

⁹⁹ Τζιόλας, ό.π., σελ 35-38.

¹⁰⁰ Ζήσης, ό.π., σελ. 30-31.

¹⁰¹ fora.gr, Music site.

5.4.2 Τσιοτίκας Ζήσης

Εταιρία	Αριθμός δίσκου	Τίτλος	Μουσικοί	Έτος	Ρυθμός
Vasipap	230	A-B	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Μπεράτι 7/8
	230	Ανάθεμα τη μάνα σου	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Συγκαθιστό 8/8
	230	Βυργινούδα που κοιμάσαι	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Μπεράτι 7/8
	230	Εννιά χιλιάδες πρόβατα	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Μπεράτι 5/4
	230	Θέλω να γίνης φυσικιά	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Στα τρία 4/4
	230	Μια μάνα έχει δυο παιδιά	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Τσάμικο
	230	Παλληκάρια Γρεβενιώτικα	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Στα τρία 4/4
	230	Σου κλαίν τα δέντρα βρε	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο)	1977	Στα τρία

		Κατάρα	Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)		4/4
	230	Λεύκα μου με τ' άσπρα σου φύλλα	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουόδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Στρωτός 7/8
	230	Στρουμπούλω	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουόδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Μπεράτι 7/8
	230	Τσορλί μου	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουόδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα)	1977	Συγκαθιστός 2/4
	230	Τσάμικο στα Γρεβενά	Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγουόδι) Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο) Θανάσης Φασούλας (βιολί) Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο) Κώστας Σβόλος (κιθάρα) Βασίλης Κασιάρας (ντέφι)	1977	Τσάμικο

Μπεράτια 7/8

A - B, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρας (ντέφι), Vasirap, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvIJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Εδώ έχουμε μία παραλλαγή του τραγουδιού που ήδη έχουμε αναλύσει στον Νίκο Γκιουλέκα, τόσο από πλευράς στοίχων όσο και από πλευράς μελωδίας.

Το τραγούδι είναι ως προς τη μορφή του μπεράτι Θεσσαλίας, σε μέτρο 7/8 (3-2-2). Είναι σχετικά γρήγορο όπως και η εκτέλεση του ομωνύμου τραγουδιού που είδαμε από τον Γκιουλέκα. Δεν είναι ο αργός και συχνά κουνημένος στρωτός χορός.

Η μελωδία έχει και εδώ τα ίδια χαρακτηριστικά, δηλ. μία βάση στον δρόμο του Ραστ, έχοντας όμως τις χαρακτηριστικές έλξεις που συναντάμε στην μουσική της Βόρειας Πίνδου και Ηπείρου, με το γλίστρημα της τρίτης βαθμίδας στην τονική βάση. Στην εισαγωγή του τραγουδιού, βλέπουμε αυτή την έλξη στο 0:07''



0:7''

Ενώ παρακάτω βλέπουμε το ίδιο πράγμα να συμβαίνει και στο τραγούδι, στο 0:23'' «σαν εεε» και στο 0:25'' «δεεε». Τα γκλισάντι αυτού του τύπου είναι καθοδικά ως προς την φύση τους. Στο 0:21'', στην φράση και «μεεε γάλη», έχουμε και άλλη μία έλξη η οποία θυμίζει αρκετά την διατονική συμπεριφορά ενός Ουσάκ. Το ίδιο ακούμε και λίγο μετά στην απάντηση από τα όργανα.



Στην ηχογράφιση αυτή, όπως και στις επόμενες που αφορούν τον Τσιοτίκα, ακούμε την χρήση ηλεκτρικής κιθάρας. Οι ηχογραφήσεις αυτές είναι του 1977. Είναι δηλαδή κοντά στο 1976, όπου έχουμε τις ηχογραφήσεις του Γκιουλέκα με ηλεκτρική κιθάρα. Ενισχύεται έτσι η άποψη για μια τάση νεοτερισμού των μουσικών της περιοχής στα τέλη του 70'.

Το άλλο που έχει σημασία να προσέξουμε, είναι η αισθητική στο παίξιμο των βασικών οργάνων (κλαρίνου και βιολιού) και ειδικά στο παίξιμο του Τσιοτίκα. Όταν συγκρίνουμε αυτή και τις παρακάτω ηχογραφήσεις, με τις ηχογραφήσεις του Γκιουλέκα, θα δούμε ότι πρώτον: το κλαρίνο είναι εδώ ξεκάθαρα το κυρίαρχο όργανο και από πλευρά έντασης (παίζει θα λέγαμε σε σχετικά ψηλές νότες που έχουν από τη φύση τους μεγαλύτερη ένταση) και από πλευρά μελωδικής έκφρασης. Δεύτερο: Ο Τσιοτίκας με το κλαρίνο δείχνει σαφώς μεγαλύτερη τεχνική άνεση σε σχέση με τα κλαρίνα των ηχογραφήσεων του Γκιουλέκα. Τα κομμάτια εδώ καλλωπίζονται με καλοπλεγμένες εισαγωγές και μελωδικά θέματα πριν ή ανάμεσα στο τραγούδι ή την κυρίως μελωδία, ενώ το παίξιμο είναι καθαρό και προσεγμένο. Τα παραπάνω συμφωνούν με τα λεγόμενα του Αλέξανδρου Τζιόλα (2009)¹⁰², ο οποίος στο βιβλίο του (Μουσικοί και ορχήστρες της Βορειοανατολικής Πίνδου, σελ 57) περιγράφει το πώς ο Ζήσης Τσιοτίκας άλλαξε τον ήχο στις κομπανίες των Γρεβενών, προωθώντας το κλαρίνο σε βασικό όργανο εκεί όπου πρώτα ήταν το βιολί. Και αναφέρει ακόμα ότι καθιέρωσε έναν πιο μελωδικό τρόπο παιξίματος, έναντι ενός βαρύ Ηπειρώτικου τρόπου που υπήρχε πριν.

Αυτό το τελευταίο πρέπει να έχει να κάνει με τον καλλωπισμό των τραγουδιών και την χρήση ψηλών νοτών όταν προηγούμενος τα κλαρίνα έπαιζαν μπάσα και πιο λιτά, πιο απλά.

¹⁰² Τζιόλας, ό.π.,σελ.57.

Στο τέλος του τραγουδιού το κλαρίνο κάνει σόλο στην ίδια λογική με την μελωδία του κυρίως τραγουδιού.

ΑΛΦΑ ΒΗΤΑ (ΤΣΙΟΤΙΚΑΣ)

Clarinet

3
5
7
9
11
13
15

Α λ φ α β η τ α και με
γα λ η σαν ε σε να δεν ει ν'
Α λ λ η

ΒΥΡΓΙΝΟΥΔΑ ΠΟΥ ΚΟΙΜΑΣΑΙ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρas (ντέφι), Vasirap, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvlJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Είναι μπεράτι Θεσσαλικού τύπου σε 7/8 (3-2-2).

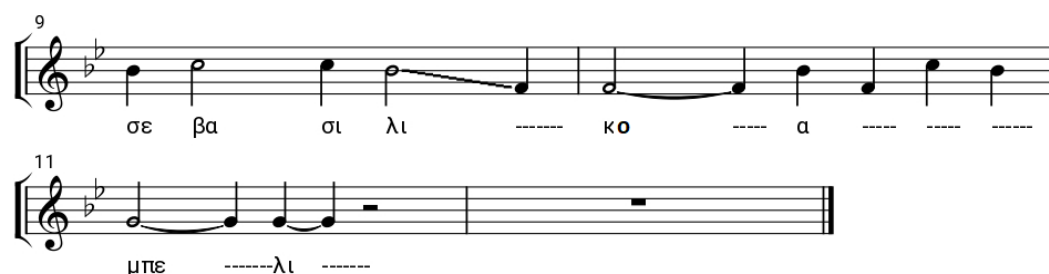
Η μελωδική γραμμή είναι δομημένη πάνω στο Κάρτσιγαρ. Συγκεκριμένα βλέπουμε ότι στην αρχή της εισαγωγής (από 0:00 έως 0:04'') έχουμε διατονική φράση χαρακτηριστική στο Ουσάκ. Αμέσως μετά (0:05'' έως 0:07'') ακολουθεί η επέκταση της μελωδίας στην ψιλή περιοχή με χρώμα, προτού καταλήξει καθοδικά πίσω στο Ουσάκ.



Ακολουθεί το τραγούδι, όπου αρχικά στην φράση «που κοιμάσαι» (στο 0:24''-0:26'') έχουμε μια ανάπτυξη Νικρίζ στα πλαίσια του Κάρτσιγαρ.



Στην συνέχεια έχουμε μία έλξη σε μορφή καθοδικού γκλισάντο στη φράση «σε βασιλι» στο 0:28''. Η έλξη αυτή, σε συνδυασμό με την συνέχεια της μελωδίας και την κατάληξή της (ως το 0:33''), μας δημιουργεί μια αίσθηση πεντατονίας και γενικά φράσεων που σχετίζονται με τον χώρο της Πίνδου και της Ηπείρου. Παρατηρούμε έτσι και εδώ μια μικτή συμπεριφορά η οποία συνδυάζει τροπικά φαινόμενα (ας πούμε ανατολικού τύπου), με ακούσματα στο στιλ της πεντατονίας Ηπειρώτικου τύπου.



Μετά το 2:20'' έχουμε σόλο σε λογική βέρσου (πάνω στον ρυθμό δηλαδή). Πρώτα (ως το 2:37'') παίζει το κλαρίνο σε μια λογική Κάρτσιγαρ, όπως και στο

κυρίως κομμάτι. Μετά αναλαμβάνει το βιολί το οποίο όμως κάνει άνοιγμα σε μια λογική Νικρίζ προτού επιστρέψει στο προηγούμενο κλήμα.

ΒΙΡΓΙΝΑΔΑ ΠΟΥ ΚΟΙΜΑΣΑΙ

Clarinet

3 1.

5 2.

7

9

11

Βε τι να δ α
που κοιμασαι ω ρε
σε βα σι λι κα α
μπε λι

ΣΤΡΟΥΜΠΟΥΛΟΥ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρας (ντέφι), Vasipar, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvIJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Το τραγούδι είναι και αυτό Μπεράτι σε 7/8 (3-2-2), όπως και τα προηγούμενα δύο τραγούδια.

Και εδώ η μελωδία θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι σε λογική Κάρτσιγάρ, παρόμοια με το παραπάνω τραγούδι. Η μελωδία ξεκινά διατονικά στο χαμηλό τετράχορδο και στην ίδια λογική ακολουθεί και το τραγούδι. Το στιλ θυμίζει

πεντατονία και θα μπορούσαμε να πούμε ότι πλησιάζει το καμπίσιο σε λογική, αν και με διαφορετικά εκφραστικά στοιχεία στο παίξιμο (χαρακτηριστική είναι η χρήση γκρουπέτου στις νότες στο χαμηλό τετράχορδο). Το χαμηλό τετράχορδο παρουσιάζει κάποια ρευστότητα (όπως και στο καμπίσιο) και είναι και αυτό που δίνει αυτή την πεντατονική χροιά. Στην συνέχεια, από το 0:25'' και μετά, η φωνή αναλύει λίγο ψηλότερα το δεύτερο θέμα του τραγουδιού, στην φράση «Στρουμπούλου που ναι η μάνα σου» έως και το 0:33''. Και εδώ η ερμηνεία θυμίζει πεντατονία.

Clarinet

Ω ρεστρο μπου λω λε ω ρεκια μαν α μαν στρο

μπουλω που ν' η μαν α σου --- Ω ρεΣτε μπουλω που'ναι η

μα να σου το που ναι Κίο πα α τε ρας σου

Από το 0:33'' παίζει το κλαρίνο. Εδώ η απάντηση του κλαρίνου είναι στην ψηλή χρωματική περιοχή, στα πρότυπα Κάρτσιγαρ, και καταλήγει διατονικά σε πρότυπα Ουσάκ στο χαμηλό τετράχορδο, παίζοντας στην ίδια λογική με προηγούμενως.

Στο 1:47'' ξεκινάει το σόλο του κλαρίνου ως το 2:11'', το οποίο κινείται σε λογική ίδια με αυτή του υπόλοιπου τραγουδιού (χαμηλό τετράχορδο σε πρότυπα Ουσάκ και ψηλό χρωματικό πεντάχορδο).

Solo Klapino (verso)

11

14

18

Από το 2:11'' έως το 2:37'' είναι το σόλο του βιολιού το οποίο που και που δίνει την εντύπωση πως θα είναι σε Νικρίζ καθώς κάνει άνοιγμα σε Νικρίζ (όπως

στην «Βυργινούδα» που είδαμε παραπάνω). Όμως αντί αυτού επιστρέφει σε Κάρτσιγαρ. Ουσιαστικά εισάγει την μελωδική του γραμμή με Νικρίζ και καταλήγει καθοδικά σε Κάρτσιγαρ. Μετά το βιολί επανέρχεται το κλαρίνο στην ίδια λογική που έπαιζε και πριν. Το σόλο των δύο οργάνων είναι σε λογική βέρσου, αφού αυτοσχεδιάζουν πάνω στο ρυθμικό μοτίβο του κομματιού.

ΣΤΡΟΜΠΟΥΛΩ

Clarinet

Ω ρεστρο μπου λω λε ω ρεκια μαν α μαν στρο

μπουλω που ν' η μανα σου --- Ω ρεΣτε μπουλω που ναι η

μα να σου το που ναι Κίο πα α τε ρας σου
Solo Κλαρίνο (verso)

ΛΕΥΚΑ ΜΟΥ ΜΕ Τ'ΑΣΠΡΑ ΣΟΥ ΦΥΛΛΑ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρης (ντέφι), Vasirap, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvlJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Είναι σε σχετικά αργή ρυθμική αγωγή σε μέτρο 7/8 (3-2-2).

Διατονικά φαινόμενα τύπου Ουσάκ εναλλάσσονται με έλξεις (γλισάντι) που είναι χαρακτηριστικές σε πολλά ιδιώματα της Πίνδου. Τα χαρακτηριστικά είναι μικτά

και εδώ. Στην αρχή έχουμε την εισαγωγή (έως το 0:20'') η οποία διαφέρει μελωδικά από το υπόλοιπο τραγούδι.



Περιγράψαμε και πιο πάνω πως παίζει ο Τσιοτίκας, με τον πρωταγωνιστικό ρόλο του κλαρίνου, το οποίο αναδεικνύει εισαγωγές ή μελωδικά περάσματα με σκοπό τον εμπλουτισμό των τραγουδιών. Μετά την εισαγωγή είναι το τραγούδι το οποίο βέβαια πατάει πάνω στην βασική μελωδία.



Εδώ από το 0:22'' έχουμε γκλισάντι που παραπέμπει σαν άκουσμα στην Ήπειρο και την Πίνδο. Το ακούμε στην πρώτη λέξη: «λευκαααά». Μετά, καθώς συνεχίζει στην φράση «με τα άσπρα φύλλα» (έως το 0:30''), το μελωδικό περιβάλλον θυμίζει πεντατονία. Το κλαρίνο απαντά από το 0:41'' στην ίδια λογική με το χαρακτηριστικό γκλισάντο στο 0:42'' και στην συνέχεια με την ανάπτυξη όλης της βασικής μελωδίας που όπως είπαμε είναι επηρεασμένη από μία λογική πεντατονίας. Στο σημείο εκείνο, το κλαρίνο κάνει ανάλογο με αυτό που είπαμε και σε προηγούμενο τραγούδι (στην Στρουμπούλου). Χρησιμοποιεί δηλαδή στολίδια τύπου γκρουπέτο (0:46'') ή και άλλα ποικίλματα, καθώς και μικρότερες έλξεις. Γενικά το κλαρίνο προσπαθεί να εμπλουτίσει μία κατά τα αλλά απλή μελωδία.

Τέλος έχουμε το σόλο του κλαρίνου, που είναι σε λογική βέρσου. Το σόλο ξεκινά από το 1:59''. Ενδιαφέρουσα είναι η επιλογή του οργάνου συνοδείας (εδώ ηλεκτρική κιθάρα) να χρησιμοποιήσει ντιμινούτα στο 2:08''. Αισθητικά αυτή η

επιλογή παραπέμπει σε εκτελέσεις στεριανών δημοτικών σκοπών ή τραγουδιών και είναι περισσότερο συχνή στην κεντρική Ελλάδα. Σε αυτού του είδους το ρεπερτόριο είναι συνηθισμένη η χρήση της ντιμιனுίτας σε σκοπούς που κατηγοριοποιούνται ως καμπίσια και Νικρίζ, ενώ είναι συνηθισμένο και στο Κάρτσιγαρ. Αυτό το χαρακτηριστικό σχετίζεται με τις εξελίξεις στην αρμονική συνοδεία των δημοτικών τραγουδιών, κάτι που όμως δεν θα εξετάσουμε στην παρούσα εργασία. Αυτό που σημειώνουμε είναι ότι έγινε αυτή η αισθητική επιλογή και πως παραπέμπει πιθανότατα σε επιρροές από νοτιότερες περιοχές της Ελλάδας. Το βέρσο του κλαρίνου δικαιολογεί αυτή την επιλογή, αφού, όπως και άλλα βέρσα που είδαμε, κινείται σε μια λογική Ουσάκ – Κάρτσιγαρ, με φράσεις που θυμίζουν το καμπίσιο ιδίωμα και μερικές φορές με ανοίγματα στο Νικρίζ.

ΛΕΥΚΑ ΜΟΥ ΜΕ Τ' ΑΣΠΡΑ ΦΥΛΛΑ

Clarinet

3

5

3

5

5

5

8

Λευ κα---- μου λευ κα μου με τ'α σπρασ' φθ λα ----

9

Συγκαθιστός 2/4

ΤΣΟΡΛΙ ΜΟΥ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο),
Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα),
Βασίλης Κασιάρας (ντέφι), Vasipap, 230:
<https://www.youtube.com/watch?v=7ekvIJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Είναι συγκαθιστός σε 2/4, όπως το γνωστό τραγούδι «Τασιά μαρή Τασιά». Οι χοροί αυτού του τύπου, όπως είπαμε και πιο πάνω (όπως στο «Όσα φτερά και κόκαλα»), είναι αρκετά συνηθισμένοι στην περιοχή της κεντρικής και βόρειας Πίνδου (Θεσσαλία, Δ. Μακεδονία και Ήπειρος).

Το πρώτο μέρος της μελωδίας (αρχή έως το 0:12'') είναι σε μια λογική που υπονοεί Κάρτσιγαρ. Το δεύτερο μέρος (που ξεκινάει από το 0:12'') είναι σε μία λογική Χιτζάζ.

Το Χιτζάζ ως τροπικό φαινόμενο έχει την μορφή ημιτονίου-τριημιτονίου-ημιτονίου-τόνου και συμβατικά δομείται στην τονική του ΡΕ.¹⁰³

Από το 0:22 επανέρχεται στην αρχική μελωδία προκειμένου να ξεκινήσει το τραγούδι. Στο 0:27''-28'' η φωνή κάνει ένα έντονο γκλισάντο το οποίο τραβάει τη μελωδία προς τη βάση. Στην ουσία το μέρος αυτό του τραγουδιού δε διαφέρει σε κάτι από τα άλλα τραγούδια που είδαμε. Είναι δομημένο σε έναν τρόπο που θα μπορούσαμε να παρουσιάσουμε με το Κάρτσιγαρ έχοντας όμως και στερεοτυπικές φράσεις όπως οι έλξεις γκλισάντι που παραπέμπουν στη μουσική της Πίνδου. Στη συνέχεια όμως (από το 0:32'') είναι η στιγμή που η φωνή τραγουδάει σε Χιτζάζ. Γενικά αν ασχοληθούμε με συγκαθιστούς αυτού του τύπου θα παρατηρήσουμε ότι σχεδόν πάντα είναι δομημένοι στους εξής τρόπους: α) σε λογική Κάρτσιγαρ με στερεοτυπικές φράσεις Πίνδου, β) σε λογική Ράστ με στερεοτυπικές φράσεις Πίνδου και γ) και κάποιες φορές σε πεντατονική. Η περίπτωση αυτή που εξετάζουμε τώρα, η οποία κάνει Χιτζάζ, είναι σπάνια για σκοπούς αυτού του τύπου αλλά και σπάνια για γρεβενιώτικο τραγούδι γενικότερα.

Από το 02:51'' ξεκινάει το σόλο του κλαρίνου το οποίο είναι σε Χιτζάζ και είναι σε λογική βέρσου. Σε μία άλλη εκτέλεση του τραγουδιού (Μα το κακό που

¹⁰³ Ανδρικός, ό.π., σ. 120-121.

πάθαμε – Τσουρλής), το κλαρίνο έπαιζε ένα σόλο το οποίο ήταν πολύ κοντά στην μελωδία του οργανικού σκοπού «Σέλφω» από την Ήπειρο.

ΤΣΟΥΡΑΙ



Στα τρία 4/4

ΣΟΥ ΚΛΑΙΝ ΤΑ ΔΕΝΤΡΑ ΒΡΕ ΚΑΤΑΡΑ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρας (ντέφι), Vasirap, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvlJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Είναι τραγούδι σε μέτρο 4/4 (στα τρία).

Είναι ένα τραγούδι του οποίου η μελωδία μοιάζει με αυτή του τραγουδιού Ζαχαρούλα. Το τελευταίο είναι συνήθως συγκαθιστό σε 2/4 (όπως η Τασιά) αλλά μπορούμε να το βρούμε και σε πιο αργό 4/4 (στα τρία). Ο Γκαντάρας εδώ (έτσι είναι γνωστό το τραγούδι) είναι χορός στα τρία. Αναφέρεται στον ληστή Γκαντάρα ο

οποίος καταγόταν από την περιοχή της Ελασσόνας και έδρασε και στα Γρεβενά. Το τραγούδι αυτό που αναλύουμε εδώ είναι γνωστό σε όλες αυτές τις περιοχές.

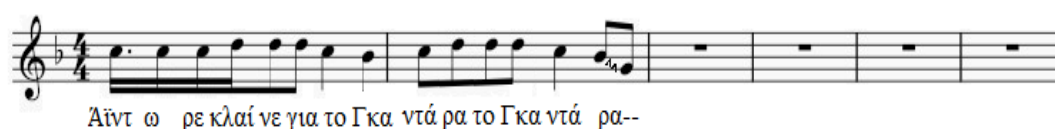
Έχουμε και εδώ μια μελωδία η οποία θυμίζει πεντατονία.



Τόσο το κλαρίνο όσο και ο τραγουδιστής κινούνται με έναν τέτοιο τρόπο στην χαμηλή περιοχή. Εκεί κινείται ούτως ή άλλως και το τραγούδι. Το κλαρίνο όμως απαντά στην φωνή από το 0:22'' και μετά. Από 0:27'' έως το 0:29'' το κλαρίνο κινείται σε λογική Κάρτσιγαρ.



Αναδεικνύει την ψηλή χρωματική περιοχή και καταλήγει διατονικά (στα πρότυπα του Ουσάκ) στο χαμηλό τετράχορδο. Στο 0:31'' επανέρχεται η φωνή όπου τραγουδάει ως την 4^η βαθμίδα και στο 0:36'' κάνει ένα έντονο καθοδικό γκλισάντο στα πρότυπα πεντατονίας.



Βλέπουμε έτσι και εδώ μία μικτή συμπεριφορά που συνδυάζει πεντατονία με ανατολική τροπικότητα. Η φωνή σχεδόν πάντα τραγουδά χαμηλά στο τετράχορδο, ενώ το κύριο όργανο επεκτείνεται χρωματικά και στην ψηλή περιοχή. Στην χαμηλή

περιοχή τονίζει την ρευστότητα με διάφορους τρόπους, όπως με την χρήση γκρουπέτου και άλλων παρόμοιων στολιδιών.

ΓΚΑΝΤΑΡΑΣ

Σου κλαίν τα δε ντρα ο λα βρε Γκα ντα ρα σου κλαίνκαι τα κλα ριά

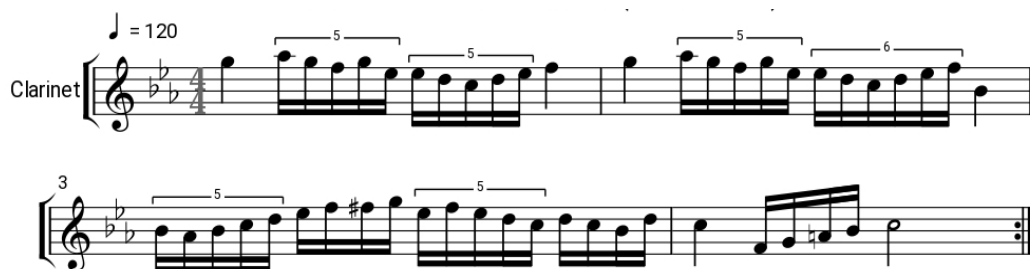
Αϊντ ω ρε κλαί νε για το Γκα ντά ρα το Γκα ντά ρα--

ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΙΝΗΣ ΦΥΣΙΚΙΑ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρας (ντέφι), Vasipar, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvlJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024)

Χορός στα τρία (μέτρο σε 4/4). Είναι το τραγούδι «Αναστασιά» που παραλλαγές του βρίσκουμε στην Κόνιτσα και στη Θεσσαλία.

Εδώ ο Ζήσης Τσιοτίκας ξεκινάει με μία εισαγωγή η οποία είναι διαφορετική από τη βασική μελωδία του τραγουδιού. Εμένα, προσωπικά, μου θύμισε σαν στυλ τον

οργανικό σκοπό «Ποταμιά» από το Ζαγόρι. Η εισαγωγή αυτή καταλήγει διατονικά σε πρότυπα Ουσάκ στο 0:07'' και στο 0:18'' (επανάληψη εισαγωγής).



Αμέσως μετά στο 0:21'' ξεκινάει η φωνή. Η λογική εδώ θυμίζει πεντατονία. Γενικά υπάρχουν αρκετές έλξεις (γκλισάντι). Το «αααα» στην αρχή, στο 0:20'', το «θέλω να ...» στο 0:22'' και 0:24'', καθώς και το «φυσιικιά» στο 0:27''.



Το κλαρίνο απαντά στην ίδια λογική χρησιμοποιώντας γκρουπέτο και άλλα στολίσια για να υποδηλώσει ρευστότητα στην περιοχή. Στο 0:41'' επανέρχεται η φωνή και στο 0:44'' έχουμε ξανά έντονη έλξη (γκλισάντο: «πεθααάνεις»). Ενώ παρακάτω στη λέξη «Αναστάαααα» , στο 0:48'', έχουμε μία άλλη έλξη κάπως μικρότερη σε διάρκεια.



Στο 01:01'' ξαναπαίζει την εισαγωγή πριν επιστρέψει στο υπόλοιπο τραγούδι. Εδώ, να σημειωθεί, πως εκτελέσεις αυτού του τραγουδιού που εξέτασα από τη Θεσσαλία και την Ήπειρο (Κόνιτσα) δεν έχουν αυτή την εισαγωγή και το κλαρίνο παίζει κατευθείαν την μελωδία του τραγουδιού, η οποία σε γενικές γραμμές παίζεται με παρόμοιο τρόπο. Το κομμάτι της Κόνιτσας δε παίζεται αρκετά πιο αργά. Η εισαγωγή αυτή που βάζει ο Τσιοτίκας είναι πιθανότατα μεταγενέστερη προσθήκη και

είναι άγνωστο αν είναι δική του (στα πλαίσια των νεοτερισμών που ο ίδιος έφερε στην περιοχή) ή άλλου.

Το τραγούδι κινείται σε ένα διατονικό περιβάλλον τύπου Ουσάκ. Έχει όμως χαρακτηριστικές έλξεις γλισάντι που απαντώνται στα μουσικά ιδιώματα της Ηπείρου και της Πίνδου και η γενική του ερμηνεία παραπέμπει σε πεντατονικό άκουσμα. Στο τέλος, από το 2:57' και μετά, το κλαρίνο κάνει γύρισμα σε Πωγωνίσιο, όπως λέγεται, που είναι χαρακτηριστικό ιδίωμα της Ηπείρου.

16 ΠΩΓΩΝΙΣΙΟ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΆΞΜΩΣ'ΣΟΛΟ ΚΛΑΡΙΝΟ

8 μια ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΒΙΟΛΙ ΣΤΟ SOLO ΤΟΥ ΚΛΑΡΙΝΟΥ

20

24

Το Πωγωνίσιο βασίζεται στην πεντατονική κλίμακα και συχνά παρουσιάζει έντονες και μεγάλης διάρκειας έλξεις (γκλισάντι), καθοδικά προς την τονική βάση. Αυτό το βλέπουμε από το 3:05' έως το 3:09'. Το γύρισμα αυτό συνοδεύετε από το βιολί το οποίο παίζει σιb-λαb-σιb πάνω από την βάση του γυρίσματος που είναι το ντο. Αυτό το είδος συνοδείας του βιολιού είναι πολύ συνηθισμένο στην Ηπειρώτικη μουσική ειδικά στο Πωγωνίσιο ύφος.

ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ ΦΘΥΣΙΚΙΑ (ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ)

♩ = 120

Clarinet

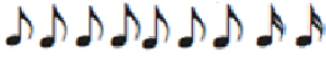
3
5
8
9
12
16
20
24

Αχ θελωνα-- γι θελωνα----- γι νεις φθυσι κια
μα ο χι να πε θα α νεις ωρε καη μεν' Α να στα
σια----- μα ο χι να πε θα --- νεις ε --- σ'σαι κια αλλη-----
ΠΩΓΩΝΙΣΙΟ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ SOLO ΚΛΑΡΙΝΟ
μια ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΒΙΟΛΙ ΣΤΟ SOLO ΤΟΥ ΚΛΑΡΙΝΟΥ

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙΑ ΓΡΕΒΕΝΙΩΤΙΚΑ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρas (ντέφι), Vasipar, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvlJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Το τραγούδι είναι σε μέτρο 4/4 και πρόκειται για χορό «συρτό στα τρία».

Η μελωδία και το τραγούδι είναι σε Χιτζάζ και είναι ανάλογη με κάποιες εκδοχές του θεσσαλικού τραγουδιού «Άγουρος από σειρά ή σειριά». Από το 2:56'' υπάρχει γύρισμα, με το ρυθμό να είναι πιο γρήγορος (η μελωδική γραμμή παραμένει η ίδια). Εδώ το ρυθμικό μοτίβο πρόκειται ουσιαστικά για ένα συρτοκαγκέλι.

Το συρτοκαγκέλι έχει αυτό το μοτίβο  . Στις περιοχές της Ρούμελης και της Θεσσαλίας συνηθίζεται ως γύρισμα μετά από χορούς τύπου καλαματιανού σε 7/8. Στην Ήπειρο όμως είναι ένα γρήγορο γύρισμα μετά από πιο αργούς ρυθμούς σε 4/4.¹⁰⁴

Γενικά βλέπουμε ότι το στυλ αυτού του τραγουδιού παραπέμπει σε νοτιότερες περιοχές της Ελλάδας, ειδικά στη Θεσσαλία, ενώ το γύρισμα σε συρτοκαγκέλι και σε αυτή τη μελωδία θα μπορούσε ακόμα να παραπέμπει και στη Ρούμελη. Αξίζει να σημειωθεί ο στίχος, από το 1:58'' έως το 2:07'', « ...και με πάντρεψε μέσ' τη Λάρισα...» που αναφέρεται πιθανότατα στην ιστορική εκείνη περίοδο της αστικοποίησης κατά την οποία πληθυσμοί από τα Γρεβενά και άλλες ορεινές περιοχές εγκαταστάθηκαν σε πόλεις του Θεσσαλικού κάμπου.

ΠΑΛΗΚΑΡΙΑ ΓΡΕΒΕΝΙΩΤΙΚΑ



¹⁰⁴ Μπαλογιάννης, ό.π., σελ. 30.

Τσάμικα

ΤΣΑΜΙΚΟ ΣΤΑ ΓΡΕΒΕΝΑ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρας (ντέφι), Vasipar, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvIJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Το τραγούδι είναι τσάμικο και έχει το Ηπειρώτικο μοτίβο. Η μελωδία είναι ουσιαστικά ίδια με αυτή του τραγουδιού «Στης Σαρακίνας το βουνό» που είδαμε παραπάνω. Επίσης, κάτι που μπορούμε να προσθέσουμε ως προς τη μελωδία είναι η ομοιότητα που έχει αυτό το κομμάτι με το τραγούδι «Τρεις Λαμπαδούλες»-Θεσσαλία. Στην αρχή, από το 0:00 έως 0:06'', το κομμάτι κάνει άνοιγμα το οποίο είναι πιο κοντά σε μια λογική Νικρίζ. Αυτό το είδαμε και στο τραγούδι «της Σαρακίνας το βουνό», όπου ο Νίκος Γκιουλέκας αφού αρχικά αποτύπωσε μια χαμηλή περιοχή με έλξεις στη συνέχεια επεκτάθηκε ψηλότερα με φράσεις που παραπέμπουν στο Νικρίζ. Το ίδιο γίνεται και στο τραγούδι που εξετάζουμε τώρα. Αυτό το οποίο αξίζει να σημειώσουμε εδώ για το τραγούδι «Τρεις Λαμπαδούλες», που αναφέραμε πιο πάνω, είναι η ασυμφωνία πολλών οργανοπαιχτών για το αν το κομμάτι είναι Νικρίζ ή Κάρτσιγαρ.

Σκοποί αυτού του τύπου μοιάζουν να κρύβουν κατά βάθος έναν πεντατονικό σκελετό ο οποίος όμως καλύπτεται από ένα μη πεντατονικό σώμα. Το αν αυτό το σώμα θα εκφραστεί με Νικρίζ ή Κάρτσιγαρ φαίνεται πως δεν έχει τόσο μεγάλη σημασία για τους οργανοπαίχτες αφού η χρωματικές κλίμακες που χρησιμοποιούνται έχουν σαν σκοπό να καλύψουν τα τυχόν κενά και να αποφύγουν την μονοτονία. Επιστρέφοντας στο τραγούδι που εξετάζουμε εδώ, βλέπουμε πως η φωνή (από το 0:16'') τραγουδάει στη χαμηλή περιοχή κάνοντας έλξεις (γλισάντι), πχ στο 0:19'' «στααα Γρεβενά» και στο 0:25'' «στα όοοομορφα ψηλά». Αυτή η χαμηλή περιοχή είναι που κρύβει τον πεντατονικό σκελετό που αναφέραμε παραπάνω. Ο τραγουδιστής (όπως είδαμε και σε προηγούμενα κομμάτια τα οποία χρησιμοποιούσαν Κάρτσιγαρ) δεν επεκτείνεται στην ψηλότερη χρωματική περιοχή, όπως κάνει το κλαρίνο.

Από το 2:24'' ξεκινάει το βέρσο του κλαρίνου, το οποίο, βέβαια, είναι σε Νικρίζ κάνοντας και το χαρακτηριστικό άνοιγμα. Στο 2:33'' το όργανο συνοδείας, το λαούτο ή η ηλεκτρική κιθάρα, χρησιμοποιεί ντιμινουίτα. Αυτό σε συνδυασμό με την επιλογή του Νικρίζ δίνει την αίσθηση ενός κλασικού βέρσου για τσάμικο που θα περιμέναμε από νοτιότερες περιοχές της Ελλάδας (αν εξαιρέσουμε το μοτίβο που παραπέμπει στο Ηπειρώτικο τσάμικο).

MIA MANA EXEI ΔΥΟ ΠΑΙΔΙΑ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρas (ντέφι), Vasirap, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvlJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Είναι τσάμικο και έχει κατά βάση την ίδια μελωδία με το «Απόψε τα μεσάνυχτα». Το ρυθμικό μοτίβο είναι και εδώ αυτό του Ηπειρώτικου τσάμικου. Το τραγούδι όμως παίζεται σχετικά γρήγορα. Στο τραγούδι, στο 0:15'', βλέπουμε την χρήση χαρακτηριστικής έλξης (γλισάντι) στη φράση « μια μάνασαα». Επίσης παρακάτω βλέπουμε το ίδιο, στο 0:21'', στη φράση «δυό παΐαιαιδία». Οι έλξεις αυτές είναι σχετικά σύντομες. Παρακάτω όμως, στο 0:31'', στη λέξη «στέλνειειει», η έλξη έχει μεγαλύτερη διάρκεια. Αργότερα ακολουθεί άλλο ένα γλισάντι, στο 0:37'', στη φράση «και γράαααφη», το οποίο είναι σαν τα δύο πρώτα. Το κλαρίνο απαντάει από το 0:38''. Η απάντηση είναι σύντομη (σε αντίθεση με το τραγούδι «Απόψε τα μεσάνυχτα») και είναι έτσι καθόλη τη διάρκεια της ηχογράφησης.

Το κλαρίνο, όπως και στο τραγούδι «Απόψε τα μεσάνυχτα», κινείται γρήγορα από την ψηλή χρωματική περιοχή στη χαμηλή διατονική στα πρότυπα Κάρτσιγας. Η φωνή αποδίδει πάντα τη χαμηλή ρευστή διατονική περιοχή. Χρησιμοποιεί έλξεις οι οποίες παραπέμπουν σε ένα άκουσμα που μας θυμίζει Ήπειρο κι άλλες φορές σε μία λογική παρόμοιο με Ουσάκ (περισσότερο εκεί που οι έλξεις είναι συντομότερες ή μοιάζουν σαν να «σπάνε», πχ βλέπε στο 0:21''. Η απόδοση του τραγουδιού από τον τραγουδιστή μοιάζει να είναι πιο συγκρατημένη όταν τη συγκρίνουμε με το «Απόψε τα μεσάνυχτα» που εξετάσαμε παραπάνω. Εκεί, ο τραγουδιστής, Γιώργος Γκίκας, χρησιμοποιεί εντονότερες πιο μακρόσυρτες έλξεις και σε κάποια σημεία το άκουσμα θα λέγαμε «Ουσακίζει». Στο τραγούδι που αναλύουμε εδώ, ο Φίλιππος Τσιοτίκας

είναι περισσότερο επικεντρωμένος στην απόδοση ενός στερεοτυπικού γρεβενιώτικου ακούσματος. Κάτι αντίστοιχο μπορούμε να πούμε και για το κλαρίνο το οποίο στην εκτέλεση «Απόψε τα μεσάνυχτα» παίζει πολύ κοντά στη λογική του καμπίσιου, ενώ εδώ ο Ζήσης Τσιοτίκας κινείται σε πλαίσια ανάλογα με αυτά της φωνής.

Συγκαθιστός 8/4

ΑΝΑΘΕΜΑ ΤΗ ΜΑΝΑ ΣΟΥ, Φύλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρας (ντέφι), Vasirap, 230 <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvLJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).χ

Είναι συγκαθιστό σε μέτρο 8/4 (2-3-3) όπως και το τραγούδι «Ακούς τ' αηδόνι» που εξετάσαμε παραπάνω με τον Νίκο Γκιουλέκα. Έτσι και αυτό το τραγούδι, «Ανάθεμα τη μάνα σου», κινείται σε λογική που μοιάζει με αυτή του Κάρτσιγαρ. Για παράδειγμα: τα όργανα παίζουν ένα χαμηλό διατονικό τετράχορδο που παραπέμπει στο Ουσάκ, όμως, το στίλ της μελωδίας είναι πιο κοντά σε μια πεντατονική λογική (εισαγωγή 0:00'' έως 0:10''). Στο 0:08'' μάλιστα έχουμε έλξη τύπου γλισάντι.



Από το 0:12'' έχουμε ανοδική πορεία της μελωδίας με τρόπο όχι χρωματικό αλλά διατονικό και πιο κοντά στο Ουσάκ. Από το 0:14'' ξεκινάει η χρωματική κάθοδος από την ψηλή περιοχή, η οποία όμως καταλήγει σε αυτό το Ουσάκ άκουσμα που αναφέραμε και λίγο πιο πάνω (0:15''). Από το 0:16'' ανεβαίνει χρωματικά και κατόπιν κατεβαίνει με τον ίδιο τρόπο, καταλήγοντας, όμως, αυτή τη φορά σε Ουσάκ στο χαμηλό τετράχορδο (0:19'').



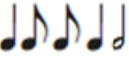
Βλέπουμε, δηλαδή, τακτικά τη χρήση του χρώματος κατά την ανάβαση της μελωδίας στην ψηλή περιοχή ή κατά την κάθοδο από αυτή. Η χαμηλή περιοχή, όμως, δεν είναι πάντοτε καθαρό Ουσάκ αλλά κυμαίνεται από περάσματα που υπονοούν πεντατονία ή και μινόρε άκουσμα και μόνο στο τέλος καταλήγει σε Ουσάκ, έπειτα από τη χρωματική κάθοδο. Αυτή η τελευταία κίνηση είναι που δίνει και μία αίσθηση πιο κοντά στο Κάρτσιγαρ. Από το 0:21'' ξεκινάει το τραγούδι στο οποίο ο τραγουδιστής κινείται σε μία λογική που παραπέμπει περισσότερο σε πεντατονία. Στο 0:36'' αντί να κάνει διατονική άνοδο τύπου μινόρε, όπως έκανε το κλαρίνο νωρίτερα, επιλέγει έλξη γλίσαντι στην φράση «έκανεεε». Βλέπουμε, δηλαδή, από τα παραπάνω την μικτή συμπεριφορά που έχει όχι μόνο αυτό το τραγούδι αλλά και η ευρύτερη κατηγορία αυτών των συγκαθιστών.

Τέλος, από το 1:49'', έχουμε γύρισμα σε μέτρο 2/4 (συγκαθιστός τύπου «Τασιά»). Ο συγκαθιστός αυτός, όπως συνηθίζεται στους συγκαθιστούς αυτής της κατηγορίας, κινείται ουσιαστικά στη χαμηλή περιοχή στα πλαίσια ενός Ουσάκ. Το κλαρίνο περιμένουμε να κινηθεί και χρωματικά στην ψηλότερη περιοχή και να

κατέβει καταλήγοντας σε Ουσάκ, δίνοντας έτσι μια αίσθηση Κάρτσιγαρ. Εδώ, όμως, δεν το κάνει αυτό αλλά απαντάει μετά τον τραγουδιστή με τον ίδιο τρόπο, μόνο στο χαμηλό τετράχορδο, δηλαδή στο Ουσάκ. Στο τέλος, όταν το τραγούδι τελειώσει και το κλαρίνο κάνει ένα μικρό σόλο, παρατηρούμε την χρήση χρώματος και στην συνέχεια την κατάληξη σε Ουσάκ στα πλαίσια μίας λογικής Κάρτσιγαρ (3:05'' έως 3:08'').

Μπεράτι 5/4

ENNIA XIΛIAΔΕΣ ΠΡΟΒΑΤΑ, Φίλιππος Τσιοτίκας (τραγούδι), Ζήσης Τσιοτίκας (κλαρίνο), Θανάσης Φασούλας (βιολί), Λάμπρος Τσιοτίκας (λαούτο), Κώστας Σβόλος (κιθάρα), Βασίλης Κασιάρας (ντέφι), Vasipar, 230: <https://www.youtube.com/watch?v=7ekvIJVscDE> (επίσκεψη 12/3/2024).

Το τραγούδι αυτό είναι σε μέτρο 5/4 (2-3). Το μοτίβο είναι όπως αυτό του Ζαγορίσιου από την Ήπειρο ()¹⁰⁵. Η διαφορά είναι πως εδώ ο ρυθμός είναι κουνημένος. Ρυθμοί αυτού του τύπου είναι συνηθισμένοι στην περιοχή των Γρεβενών, στο γειτονικό Βόιο, καθώς και στην Κόνιτσα. Δεν απαντώνται όμως στην Θεσσαλία.

Ως προς την μελωδία, βλέπουμε ότι αρχικά έχουμε τη χρήση ενός χαμηλού τετραχόρδου. Στο 0:15'' έχουμε έλξη γλίσαντι που θυμίζει έντονα Ήπειρο. Ως το 0:24'' η μελωδία κινείται σε μία διατονική λογική στα πρότυπα Ουσάκ αναδεικνύοντας χαρακτηριστικά τον προσαγωγέα (φα) ως βασικό μοχλό της μελωδικής ανάπτυξης. . Στη συνέχεια όμως έχουμε πέρασμα στην ψηλή περιοχή και κατάβαση με χρώμα. Συγκεκριμένα: από το 0:24'', αφού κάνει ένα Ουσάκ άνοιγμα προς την ψηλή περιοχή, στη συνέχεια κατεβαίνει χρωματικά πριν καταλήξει διατονικά σε Ουσάκ.

¹⁰⁵ Μπαλογιάννης, ό.π., σ.31.

Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται ένα άκουσμα Κάρτσιγαρ από εκείνο το σημείο και μετά. Ο τρόπος χειρισμού της μελωδίας είναι αντίστοιχος με άλλα τραγούδια που έχουμε δει με χαρακτηριστικά που θυμίζουν Ήπειρο, με έντονες έλξεις τύπου γλισάντι. Το κλαρίνο παίζει χρωματικά στην ψηλή περιοχή και χαμηλά καταλήγει διατονικά σε λογική Ουσάκ. Η φωνή δεν αποδίδει το χρώμα και γενικά δεν φτάνει τόσο ψηλά. Τραγουδάει στη χαμηλή περιοχή αποδίδοντας έλξεις γλισάντι, όπως πχ στο 0:45'', στο «πρόοοβα» και παρακάτω στο «πραπατζωωω» (0:54). Αλλά και πιο κάτω στο «χιλιάααδες» (1:00). Το κλαρίνο απαντάει σύντομα στην συνέχεια, ξανά σε λογική Κάρτσιγαρ.

Τραγούδια σε αυτό το ρυθμικό μοτίβο και σε αυτή την μελωδία υπάρχουν αρκετά στην περιοχή των Γρεβενών. Μερικά από αυτά είναι : Σιαμανίκος, Λεωνίδα, Αρμένισσα, Διαμάντη Κόκκινε, Πέρνατα Βλάμη μου, Τα Ρομπόλα. Τα τραγούδια αυτά έχουν ένα βαρύ άκουσμα που είναι αρκετά Ηπειρώτικο. Σε μία εκτέλεση έχουμε σχεδόν πάντα από τα όργανα, την χρήση χρώματος στην ψηλή περιοχή, τουλάχιστον μία φορά μέσα στο τραγούδι.

Παραπάνω αναφέραμε το τραγούδι του Λεωνίδα. Αυτό το τραγούδι είναι γνωστό και στο γειτονικό Βόιο της Κοζάνης, ενώ δυτικά στην Ήπειρο (Κόνιτσα συγκεκριμένα), έχουμε το τραγούδι Παπαγιώργης ή Αλλιώς από μικρός στα γράμματα. Η Κονιτσιώτικη εκδοχή αυτού του τύπου τραγουδιών έχει πολλά κοινά με τις Γρεβενιώτικες. Αρχικά ο πεντάσημος ρυθμός είναι κουνημένος και πολύ αργός. Στην συνέχεια όμως επιταχύνει και είναι λιγότερο κουνημένος. Το στιλ του τραγουδιού είναι ουσιαστικά το ίδιο, με έμβαση στην χαμηλή περιοχή και τους Ηπειρώτικους ήχους.

Κάτι ενδιαφέρον που πρόσεξα ακούγοντας Κονιτσιώτικες εκτελέσεις του Παπαγιώργη και συγκρίνοντας τες με αντίστοιχα Γρεβενιώτικα τραγούδια, είναι η τάση να μην παίζεται συχνά η ψηλή χρωματική περιοχή στις Κονιτσιώτικες εκτελέσεις. Η χρήση της είναι σπάνια. Αντίθετα οι Γρεβενιώτικες εκτελέσεις την χρησιμοποιούν σχεδόν πάντα. Αυτό ενισχύει την άποψη ότι η χρήση του χρώματος στην ψηλή περιοχή, είναι μάλλον προαιρετική και ουσιαστικά χρησιμοποιείται για να εμπλουτίσει την μελωδία.

ΕΝΝΙΑ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΠΡΟΒΑΤΑ

Clarinet

5

9

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η δημοτική μουσική των Γρεβενών παρουσιάζει μεγαλύτερη συγγένεια με τα μουσικά ιδιώματα της Πίνδου, της Ηπείρου και της Θεσσαλίας. Οι επιρροές που θεωρούμε Μακεδονικές είναι λίγες για μια περιοχή που βρίσκεται διοικητικά στην Μακεδονία και περιορίζονται κυρίως στα βόρεια του νομού. Σε αυτό συνετέλεσαν: οι σχέσεις που είχε (τουλάχιστον ως προς τις ιστορικές μετακινήσεις πληθυσμών) με την περιοχή της Βόρειας Ηπείρου καθώς και οι σχέσεις με την Θεσσαλία (μέσω ημινομαδικής κτηνοτροφίας και αργότερα εγκατάστασης).

Όσο αφορά τους μουσικούς, βλέπουμε ότι σχεδόν πάντα είχαν και δεύτερο επάγγελμα, αυτό του χαλκιά-σίδερά (τουλάχιστον οι παλαιότεροι των οικογενειών), ενώ οι διάφορες οικογένειες σύναπταν γάμους ανάμεσα τους και ήταν σχεδόν πάντα (όπως συνηθιζόταν εκείνη την εποχή για τους μουσικούς) Ρόμικης καταγωγής.

Στο μεγαλύτερο μέρος του νομού συναντάμε τα μουσικά όργανα της κομπανίας που είναι κλαρίνο-βιολί-λαούτο-ντέφι και όχι χάλκινα πνευστά. Εξαίρεση αποτελεί, όπως είπαμε, το βόριο τμήμα του νομού όπου υπάρχουν ορχήστρες χάλκινων πνευστών.

Στην εργασία αυτή δεν εξετάσαμε τα τραγούδια ταξινομώντας τα με βάση το στίχο- είδος τραγουδιού. Η ύπαρξη, όμως, κάποιων τραγουδιών που μπορούν να ταξινομηθούν ως κλέφτικα, αποτελεί μια ισχυρή ένδειξη της σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στην περιοχή των Γρεβενών και αυτής της Ηπείρου, της Θεσσαλίας και νοτιότερα, της στεριανής Ελλάδας.

Η μουσική της περιοχής των Γρεβενών τον 20^ο αιώνα ακολουθεί την πορεία που ακολουθούν και τα δίκτυα της επικοινωνίας με τις γειτονικές περιοχές αλλά και της εγκατάστασης των πληθυσμών σε αυτές. Κάποιοι από τους μουσικούς (που ήταν και σιδηρουργοί), έρχονται, από τον 19^ο αι και στις αρχές του 20^{ου}, από την Ήπειρο και την Κόνιτσα και εγκαθίσταντο στις δυτικές και βόρειες περιοχές του νομού, ακολουθώντας λογικά την παράλληλη μετακίνηση περισσότερων ανθρώπων (Μοσχοπολήτες και άλλοι) από τις περιοχές αυτές. Τα ορεινά Βλαχοχώρια, η Σαμαρίνα και η περιοχή του Βοΐου είναι σε αυτή την κατηγορία. Η μουσική που αποτυπώθηκε από τις καταγραφές από τα μισά του 20ου αιώνα και μετά, και την οποία εξετάσαμε σε αυτή την εργασία, δείχνουν αυτές τις σχέσεις. Οι σκοποί ελεύθερου ρυθμού που δομούνται στα πρότυπα των Ηπειρώτικων μοιρολογιών, οι

ρυθμοί σε 5/4 που είναι τόσο συνηθισμένοι στην Ήπειρο και ειδικά στην Κόνιτσα και το Ζαγόρι, αλλά και άλλοι σκοποί και τραγούδια που τα συναντάμε ίδια ή σχεδόν ίδια μεταξύ των δύο περιοχών, μαρτυρούν αυτές τις σχέσεις. Οι οικογένειες Γκιουλέκα και Τσιντού ήρθαν από την Ήπειρο στο Κηπουριό, ο Μήτρος Αδαμόπουλος και ο Νάσιος Μπέλτζιος θα περάσουν από την Βόρεια Ήπειρο στην περιοχή του Πενταλόφου, η οποία συνδέεται με την Σαμαρίνα και τα Βόρεια χωριά των Γρεβενών.

Η Βόρεια περιοχή, όμως, (Σαμαρίνα, Δοτσικό κ.α.) σχετίζεται και με την εγκαθίδρυση των κομπανιών με χάλκινα πνευστά. Οι περιοχή του Βοΐου παρουσιάζει εκτεταμένα δίκτυα προς την κατεύθυνση της Κοζάνης αλλά και της Καστοριάς. Παρά τις ισχυρές επιρροές από την Ήπειρο, η κυριαρχία των χάλκινων στα μουσικά πράγματα της περιοχής θα συνδεθεί πιθανότατα με την είσοδο Μακεδονικών επιρροών στην μουσική. Τα μεγάλα μέτρα σκοπών όπως η λότηζια (σε 16/8), καθώς και η προοδευτική αύξηση της ταχύτητας (tempo) των κομματιών, δείχνουν προς αυτή την κατεύθυνση. Επίσης, σε αυτή την περιοχή, δεν πρέπει να παραβλέπουμε την ύπαρξη σκοπών που σχετίζονται με την Θεσσαλία και την Ρούμελη. Οι σκοποί ως προς τη Θεσσαλία θα πρέπει να αποτελούν συνέχεια της «αλυσίδας» που συνδέει την περιοχή του Βοΐου με τα υπόλοιπα Γρεβενά (που όπως είδαμε έχουν έντονες Θεσσαλικές επιδράσεις), ενώ οι σκοποί ως προς τη Ρούμελη σχετίζονται ή με την ίδια «αλυσίδα» ή με την εξάπλωση παλαιοελλαδίτικου ρεπερτορίου, πιθανότατα μέσω της δισκογραφίας.

Τα Βλαχοχώρια στα δυτικά (Σμίξη, Αβδέλα, Περιβόλι) έχουν αρκετά κοινά με την Σαμαρίνα και την Περιοχή του Βοΐου. Έχουν και αυτά ιστορικές σχέσεις με την Ήπειρο, ενώ πολλά από τα τραγούδια τους μοιάζουν με Κονιτσιώτικα ως προς τους αργούς ρυθμούς και τα μουσικά μέτρα αλλά και ως προς τις μελωδίες, σε ένα βαθμό, καθώς και στα μοιρολόγια-νουμπέτια. Εδώ, όμως, απουσιάζουν τα χάλκινα πνευστά όπως και οι ρυθμοί που σχετίζονται με επιδράσεις από την υπόλοιπη Μακεδονία. Στην ίδια περίπου λογική (αν και με αρκετά δικά τους τραγούδια) φαίνεται να κινούνται και τα Κουπατσιοχώρια, τα οποία βρίσκονται χαμηλότερα προς την πόλη των Γρεβενών.

Από την άλλη έχουμε τις Νότιες περιοχές του νομού, τα Χάσια και την Δεσκάτη αλλά και τα γειτονικά Βέντζια. Τα εδώ δίκτυα «συνδέουν» την περιοχή αυτή με την Θεσσαλία, με τα Βόρεια χωριά των Τρικάλων, με την Ελάσσονα, με την

Λάρισα. Τα μοιρολόγια Ηπειρώτικου τύπου και τα νουμπέτια φαίνεται να απουσιάζουν και το ρεπερτόριο βασίζεται αρκετά σε μπεράτια και συγκαθιστά με κάπως πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή. Βασικός κόμβος αυτής της περιοχής είναι η Δεσκάτη, η οποία ενώνει την Θεσσαλία με την κεντρική περιοχή των Γρεβενών και την πόλη των Γρεβενών. Όπως είδαμε, μουσικοί από την Δεσκάτη συνεργάζονταν με Θεσσαλούς μουσικούς ή έπαιζαν στην Θεσσαλία ή και πήγαιναν να εγκατασταθούν εκεί. Με την σειρά τους, Χασιώτες, κυρίως, μουσικοί από την Θεσσαλία «ανέβαιναν» στην Δεσκάτη.

Βορειότερα, η πόλη των Γρεβενών είναι ένας μεγάλος κόμβος για την περιοχή καθώς εκεί συναντιόνταν τα ρεπερτόρια όλων των περιοχών του νομού. Σαν επαρχιακή πόλη έχει την τάση να «τραβάει» τους πληθυσμούς των χωριών προς το μέρος της, με τελικό αποτέλεσμα την εγκατάστασή τους μέσω μιας διαδικασίας αστικοποίησης. Έτσι, Βλάχοι από τον ορεινό όγκο βρέθηκαν μαζί με Κουπατσαραίους αλλά και άλλους. Οι μουσικοί που συναντιόνταν και έπαιζαν σε αυτό το περιβάλλον, απέδιδαν τώρα ένα ρεπερτόριο από όλες αυτές τις περιοχές. Έτσι, λογικά, δημιουργήθηκε ένα πανγρεβενιώτικο ρεπερτόριο, το οποίο ίσως εμπλουτίστηκε και με γνωστά τραγούδια από την Ήπειρο, την Θεσσαλία ή και από το πανελλαδικό ρεπερτόριο. Αυτό ακριβώς το ρεπερτόριο θα πρέπει να μετέφεραν οι μουσικοί, αλλά ίσως και κάποιοι από τους απλούς ανθρώπους (μέσω της ζήτησης) στα πανηγύρια των χωριών τους κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Αυτό έκανε κάποιους άλλους να θεωρούν ότι το ρεπερτόριο «νοθεύτηκε» σε ένα βαθμό.

Επιστρέφοντας ξανά στην Θεσσαλία, η Λάρισα και η γύρω περιοχή αποτέλεσαν έναν ακόμα σημαντικό κόμβο. Εδώ συμβαίνει ότι περιγράψαμε παραπάνω με την πόλη των Γρεβενών, αλλά σε μεγαλύτερο βαθμό. Πληθυσμοί από την περιοχή των Γρεβενών και το Βόιο, βρέθηκαν δίπλα σε Θεσσαλούς και άλλους. Μουσικοί, όπως η κομπανία Γκιουλέκα από τα Γρεβενά αλλά και του Μηνά Μπέτζιου από το Βόιο, δραστηριοποιήθηκαν εδώ. Το Γρεβενιώτικο ρεπερτόριο, αλλά και αυτό της Πίνδου γενικότερα, εμπλούτισε την δημοτική μουσική της περιοχής αλλά και της Θεσσαλίας και σήμερα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της τελευταίας. Η ενσωμάτωση πρέπει να έγινε σχετικά εύκολα και λόγω του μεγάλου βαθμού της εγκατάστασης Γρεβενιωτών και Βλάχων στις Θεσσαλικές περιοχές, αλλά και λόγω της μουσικής «συγγένειας» η οποία πρέπει να προϋπήρχε. Στην Μακεδονία, που τα

δύο αυτά χαρακτηριστικά δεν είναι τόσο έντονα, δεν συνέβη κάτι αντίστοιχο (τουλάχιστον όχι σε αυτό τον βαθμό και με αυτό τον χαρακτήρα).

Από όλα τα παραπάνω, εκείνο που τελικά συμπεραίνουμε, και για την περιοχή την οποία εξετάσαμε, είναι ότι τα χαρακτηριστικά της δημοτικής μουσικής μιας συγκεκριμένης περιοχής δεν μπορούν να ερμηνευτούν από τη σκοπιά της γεωγραφικής περιφέρειας στην οποία ανήκουν διοικητικά αλλά στη μέση εμπλέκονται και άλλοι παράγοντες, οι οποίοι δημιουργούν την ιδιαιτερότητα της περιοχής μέσα από δίκτυα οικονομικά, κοινωνικά αλλά και ανθρώπινα για το ιστορικό πλαίσιο το οποίο εξετάζουμε.

Η περίπτωση των Γρεβενών δημιουργεί την ανάγκη και προτρέπει στην αντίστοιχη έρευνα και άλλων περιοχών. Όχι μόνο της Μακεδονίας αλλά και όλης της Ελλάδας, καθώς είναι μία χώρα με ακόμα πιο πλούσιο και ποικίλο μουσικό λαϊκό πολιτισμό από αυτόν που έχει αποτυπωθεί μέσα από την «άκαμπτη» λογική συγκεκριμένων γεωγραφικών και διοικητικών περιφερειών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αγγελόπουλος, Γ., 2014. *Στάθης Κάβουρας: ρεπερτόριο και τραγουδιστικό ύφος*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής.
2. Ανδρίκος, Ν., 2018. *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.
3. Βαρσαμίδης, Α., 2004. *Οικονομικός βίος και επαγγελματική κίνηση της περιοχής Βοΐου 19^{ος}-Αρχές 20^{ου} αιώνα*. Διδακτορική διατριβή. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/> [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
4. Ζήσης, Π., 2014. *Οι λαϊκοί μουσικοί της περιοχής των Τρικάλων, Γενεαλογία-Μουσικά δίκτυα*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής.
5. Κάβουρας, Π., 1997. *Η έννοια του μουσικού Δικτύου: Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. Στο Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*. Αθήνα: Πρακτικά συνεδρίου, Πνευματικό κέντρο Σάμου Ν. Δημητρίου, Βιβλιοθήκη Επιστημονικών Εκδόσεων.
6. Καραβίδας, Ε., 2022. *Η βιολιστική παράδοση των Τρικάλων: Η περίπτωση του Νίκου Μπιτέλη*. Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Επιστήμης και Τέχνης.
7. Κατσανεβάκη, Ν. Α., 2017. *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα Τραγούδια της Περιοχής Βορείου Πίνδου, Μέρος Α*. Αθήνα: ΙΕΜΑ.
8. Κοκκώνης, Γ., Θεοδοσίου, Σ., Σκουλίδας, Η. , 2008. *Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
9. Κοκκώνης, Γ., 2017, *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες Αναγνώσεις/Λαϊκές Πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.
10. Κολτσίδα, Μ.Α., 1994. *Ιδεολογική συγκρότηση και εκπαιδευτική οργάνωση των Ελληνόβλαχων στον Βαλκανικό χώρο (1850-1913)*. Θεσσαλονίκη:

Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη. Διαθέσιμο από
<https://vlahoi.net/ebooks/sigrotisi-kai-ekpaidefsi-ellinonvlahon> [Πρόσβαση στις 29/04/2024]

11. Κουκούδης, Α. Ι., 2000. *Μελέτες για τους Βλάχους Τόμος Β΄: Οι Μητροπόλεις και η Διασπορά των Βλάχων*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
12. Λαζαρίδης, Π., 2022. *Ηπειρώτικο μοιρολόι στο κλαρίνο-μελωδική ανάλυση και καταγραφή στον μείζονα πεντατονικό τρόπο από δισκογραφία της χρονικής περιόδου 1960-2000*. Μεταπτυχιακή εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών & Τεχνών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης Και Τέχνης, Π.Μ.Σ. «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής».
13. Μαζαράκη, Δ., 1984. *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος.
14. Μαριόλα, Σ., 2019. *Δημοτικά Τραγούδια από τον Βυθό Βοΐου Κοζάνης*. Διπλωματική Εργασία. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα μουσικών σπουδών. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/> [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
15. Μετόκη, Α., 2016. *Οι ελληνόφωνοι μουσουλμάνοι της Δυτικής Μακεδονίας. Η περίπτωση των Βαλαάδων της Κοζάνης και των Γρεβενών*. Μεταπτυχιακή εργασία. Θεσσαλονίκη: Σχολή Οικονομικών και Περιφερειακών σπουδών, Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών σπουδών. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/> [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
16. Μουτσόπουλος, Κ. Ν., 2006. *Γρεβενά: Αρχαιότητες, κάστρα, οικισμοί, Μοναστήρια και εκκλησίες του Νομού Γρεβενών*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
17. Μπαζιάνας, Ν., 1994. *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
18. Μπαλογιάννης, Κ., 2014. *Ρυθμική συγκρότηση και απεικόνιση των τραγουδιών της Ηπείρου*. Πτυχιακή εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/> [Πρόσβαση στις 29/04/2024]

19. Μπαρμπάκη, Χ., 2016. *Πανηγύρι στο χωριό Σμίξη Γρεβενών, Ζητήματα επιτέλεσης, αναβίωσης και μνήμης*. Πτυχιακή εργασία [Online]. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Επιστήμης και Τέχνης. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/> [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
20. Ντίνας, Δ.Κ., 1998. *Βλαχόφωνοι Έλληνες: Οικονομική δραστηριότητα, πνευματική ακτινοβολία και εθνική προσφορά*. Πρακτικά Συμποσίου από το 1ο Επιστημονικό Συμπόσιο Σαμαρίνας που διεξήχθη στη Σαμαρίνα στις 9 Αυγούστου 1997. Φορέας διεξαγωγής: Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης του πολιτισμού των Βλάχων. Σαμαρίνα.
21. Ντόνα, Μ., 2016. *Μουσική/οί και Πολιτισμός των Σαμαριναίων μέσω της εφημερίδας «Ωραία Σαμαρίνα» 1974-1980*. Πτυχιακή εργασία. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου Τμήμα λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/> [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
22. Παπαδόπουλος, Σ., 1989. 'Βασικά χαρακτηριστικά των αγώνων των Ελλήνων της Μακεδονίας από την μεγάλη Ελληνική επανάσταση του 1821 μέχρι την απελευθέρωσή της', *Μακεδονικά*, 27 (1), σελ. 19-31. Διαθεσιμότητα στο: Ντόνα, Μ., 2016. *Μουσική/οί και Πολιτισμός των Σαμαριναίων μέσω της εφημερίδας «Ωραία Σαμαρίνα» 1974-1980*. [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
23. Παπαϊωάννου, Μ., 1963. 'Ο Θεόδωρος Ζιάκας και η Επανάσταση του 1854', *Μακεδονικά*, 5 (1), σελ.571-572. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/> [Πρόσβαση: δεν είναι διαθέσιμο πλέον]
24. Παύλου, Λ., 2006. *Το Τουμπερλέκι και οι Ρυθμοί, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Fagotto books.
25. Πολίτης, Α., 2017. *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
26. Σαράντης, Θ., 1987. 'Τα Γρεβενά: Συμβολή στην Ιστορία τους', *Μακεδονικά*, 26, σελ.242-310. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/> [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
27. Σκρέκας, Σ., 2019. *Ρυθμοκινητική ανάλυση και ρυθμική αρίθμηση των χορών του χωριού Μαυρέλι Τρικάλων*. Διπλωματική Εργασία. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής

- Αγωγής και Αθλητισμού. Διαθεσιμότητα στο: <https://scholar.google.com/>
[Πρόσβαση στις 29/04/2024]
28. Τζιόλας, Γ. Α., 2009. *Μουσικοί και Ορχήστρες της Βορειοανατολικής Πίνδου Ι*. Θεσσαλονίκη: Δίαυλος.
 29. Τσούρκας, Κ. και Κυριακίδης, Σ., 2017. 'Τραγούδια Βαλλαχάδων', Μακεδονικά, 2, σελ.461-471.
 30. Τσώνης, Κ., *Της Ανασελίτσας: Γλέντια-χαβάδες-χοροί & τραγούδια του Βοΐου*. Ελληνική Εθνογραφική Εταιρεία.
 31. Τυροβολά, Κ. Β., 1998. *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg.
 32. Χτούρης, Σ. και Παπαγεωργίου, Δ., 2009. *Μουσικά σταυροδρόμια του Αιγαίου ΙΙ: Αήμιος 19^{ος}-20^{ος} Αιώνας*. Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Ίων.
 33. Ψυχογιός, Δ. και Παπαπέτρου, Γ., 1984. 'Οι μετακινήσεις των νομάδων κτηνοτρόφων.' *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 53, σελ. 3-23. Διαθέσιμο από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/article/view/9958>
[Πρόσβαση στις 29/04/2024]
 34. Kahl, T., 2004. *Aromanians in Greece: Minority or Vlach-speaking Greeks*. *History and Culture of South East Europe*, 5, p.p.205-219. Available at: <https://scholar.google.com/> Accessed 29/04/2024

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. fora.gr, <https://fora.gr> › music. [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
2. Επιμελητήριο Γρεβενών, Λάλεζας Παναγιώτης: Lalezas berklee 2016 seminar Greek vocal and techniques, (https://youtu.be/HGquP5U9A7I?si=PhwuUTY_fRgoQ_uv). [Πρόσβαση στις 29/04/2024]
3. Χρήστος Ντάγκαλας, Ζιάκας Θεόδωρος, (κλαρίνο Δημήτρης Μπουζιαλής, βιολί Νίκος Γκιουλέκας) YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=bEgBoZZgY0I>). [Πρόσβαση στις 27/08/2023].
4. Γιάννης Γκουζιώτης, Ο Πλανόγιαννος, (βιολί Μίλτος Παρασκευάς) YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=Z49RDt_xXVQ). [Πρόσβαση στις 1/7/2023].