

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μελωδική και αφηγηματική πλοκή  
στον βλαχόφωνο Ασπροπόταμο:  
τόπος και ρεπερτόριο

θεωρητική και εθνογραφική τεκμηρίωση ορίων και σχέσεων  
των μουσικών δικτύων του σύγχρονου πανηγυριού

του σπουδαστή Θανάση Χονδρού

Επιβλέπων καθηγητής : Γιώργος Κοκκώνης

Σεπτέμβρης 2006

Μελωδική και αφηγηματική πλοκή  
στον βλαχόφωνο Ασπροπόταμο:  
τόπος και ρεπερτόριο

θεωρητική και εθνογραφική τεκμηρίωση ορίων και σχέσεων  
των μουσικών δικτύων του σύγχρονου πανηγυριού

Σε ανάμνηση του Γιώργου Βούγια  
και του Τάκη Αναστασίου

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες .....	5
1. Εισαγωγή .....	6
2. Ο τόπος και οι άνθρωποι .....	28
I. Βλάχοι της Πίνδου και Βλάχοι του Ασπροποτάμου .....	28
II. Τόπος και εργασία .....	32
III. Ορεινοί και πεδινοί γείτονες .....	39
3. Μουσικές πρακτικές και δίκτυα του Ασπροποτάμου .....	44
I. Σχέσεις μεταξύ μουσικών	
ι. Δίκτυο μαθητείας .....	44
ii. Δίκτυο κομπανίας .....	53
II. Σχέσεις κομπανιών και κοινοτήτων: δίκτυο πελατείας .....	65
4. Γλέντι και ρεπερτόριο .....	74
I. Σχέσεις δικτύων των μουσικών και ρεπερτόριο .....	75
II. Γλεντική τελετουργική διαδικασία και διαχείριση του ρεπερτορίου .....	90
5. Συμπεράσματα .....	107
6. Παράρτημα	
I. Χρονικό της έρευνας .....	121
I. Φωτογραφίες .....	137
ι. Δράση στο βουνό .....	138
ii. Δράση στον κάμπο .....	146
iii. Δράση στην πόλη .....	150
7. Βιβλιογραφία	
I. Γενική βιβλιογραφία .....	165
II. Κατάλογος τοπικής βιβλιογραφίας .....	168

## Ευχαριστίες

Μια πτυχιακή εργασία δεν είναι ποτέ εγχείρημα ατομικό, τουλάχιστον στα πλαίσια ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος που δείχνει ζωντανό ενδιαφέρον για τέτοιου είδους πονήματα και γενικά επενδύει στον τομέα της μουσικής έρευνας. Μπορεί το τρέχον κείμενο να είναι αποτέλεσμα προσωπικού κόπου, αλλά δεν θα είχε ποτέ ολοκληρωθεί, ούτε θα είχε αυτή τη μορφή, χωρίς την πολύτιμη συμβολή κάποιων ανθρώπων. Η απόδοση ευχαριστιών σε αυτούς δεν είναι καθόλου μια συμβατική εναρκτήρια υποχρέωση, αλλά μια ειλικρινής αναγνώριση.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή Γιώργο Κοικώνη για την επιμέλεια και τις σημαντικές διορθώσεις του στο κείμενο και γενικά για το ενδιαφέρον και τη φροντίδα που έδειξε σε όλα τα βήματα της μελέτης. Πρέπει να αναφέρω το σημαντικό ρόλο που έπαιξε η διδάσκουσα του μαθήματος Μεθοδολογία της Έρευνας Ζωή Μάργαρη στη συγκρότηση της υπόθεσης εργασίας και να την ευχαριστήσω για τις πολύτιμες συμβουλές της στο πρακτικό ερευνητικό μέρος. Οφείλω επίσης να ευχαριστήσω την καθηγήτρια Ασπασία Θεοδοσίου για την βοήθεια που μου πρόσφερε στη βαθύτερη κατανόηση των μουσικών δικτύων και στη θεωρητική επεξεργασία του θέματος.

Να ευχαριστήσω όλους αυτούς τους ανθρώπους που είχα την τύχη να συναναστραφώ κατά την επιτόπια έρευνα, φίλους και συγγενείς που με υποδέχτηκαν και με φιλοξένησαν, στους οποίους εδώ αναφέρομαι ανώνυμα χωρίς όμως να τους ξεχνώ.

## 1. Εισαγωγή

Εφόσον θέλουμε να μιλήσουμε για το «δημοτικό τραγούδι», οφείλουμε να αποδώσουμε μια σημασία στη φράση, να οριοθετήσουμε το περιεχόμενό της, ώστε την κάθε χρήση της στο κείμενο που ακολουθεί να διέπει η επιθυμητή σαφήνεια. Πρόκειται για κάτι πολύ διαφορετικό από έναν λεξιλογικό προσδιορισμό και σίγουρα δεν εξυπηρετεί την ανάγκη του «ορισμού». Ιδιαίτερα για το τελευταίο, η εναρμόνιση με τη σύγχρονη επιστημονική πρακτική που «αποφεύγει» τον ορισμό, επισημαίνει με την απουσία του έναν κίνδυνο και προάγει ένα ουσιώδες επιχείρημα. Προκειμένου για μια κοινωνική επιστήμη της μουσικής, όπως θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το χώρο που καταλαμβάνει η παρούσα μελέτη, επινοούμε το μέτρο της ισορροπίας μεταξύ της ζητούμενης επιστημονικής ακρίβειας και της προτεινόμενης από εμάς τάξης με τρόπο ώστε να μην αναφερόμαστε στον πολιτισμό, ως το θέσουμε έτσι, σαν να πρόκειται για κάποιο συμμετρικό σύστημα στο οποίο οι ιδέες και οι έννοιες, τα πράγματα, και οι λέξεις εμφανίζουν μια καλή αντιστοιχία. Επιπλέον, το ερώτημα «ποιος μιλάει», που σκόπιμα εγείρουμε δίπλα στο «για τι μιλάει», αποκτά ουσιαστική σημασία από τη στιγμή που γίνεται συνειδητή η μερικότητα μιας επιστημονικής θέσης, όπως βέβαια και κάθε άλλης, η αδυναμία ενός ανθρώπου να συλλάβει το όλον.

Οι εναλλακτικοί τρόποι γνωριμίας με το δημοτικό τραγούδι και η διαφορετικότητα των μουσικών κουλτούρων που σχετίζονται με αυτό, καταλήγουν να συγκροτούν εν γένει την ιδιαιτερότητα του φαινομένου, που χαρακτηρίζει η ετερογένεια και η διαφοροποίηση. Η φράση δημοτικό τραγούδι περιλαμβάνει κατά ενδεχόμενο τη μουσική ενός πολιτισμικού συνόλου της υπαίθρου ή της ελληνικής υπαίθρου, την ταμπέλα ενός μουσικού είδους στο δισκοπωλείο, το ποιητικό δημιούργημα ενός φαντασιακού συνόλου, του λαού, για τα μάτια του «τυπικού» Ευρωπαίου αστού, αντικείμενο μελέτης για διάφορες επιστήμες, τεχνογνωσία για έναν επαγγελματία μουσικό και άλλες πολλές περιπτώσεις που σημασιοδοτούν και το περιεχόμενό της, ή ακόμα μπορεί να αποτελεί κάτι το εντελώς άγνωστο. Προκύπτει εμφανώς η αναγκαιότητα να θέτουμε σημεία αναφοράς για κάθε τι που λέγεται και σε ένα δεύτερο στάδιο να προσδιορίζουμε το ποιόν της σχέσης μιας μουσικής με το πολιτισμικό και κοινωνικό της πλαίσιο – καλύτερα και τη χρήση πληθυντικού αριθμού για αυτές και παρόμοιες έννοιες – αρχής γενομένης από τις αξιολογικές κρίσεις για το σύγχρονο δημοτικό τραγούδι, που αυτό αποτελεί τον πυρήνα του θέματός μας.

Είναι κυρίαρχη κατά τις τελευταίες δεκαετίες η στερεότυπη αντίληψη ότι το δημοτικό τραγούδι της εποχής εκφράζει κάτι το υποδεέστερο σε σχέση με το γνήσιο παρελθόν του. Όφεις του ίδιου, η απαισιόδοξη ματιά βλέπει έναν πολιτισμό που έχει εκπέσει και η πιο αισιόδοξη ζει τη νοσταλγία της επιστροφής σε μια προηγούμενη κατάσταση, ομολογουμένως ασαφή. Στο βαθμό που αυτό εμπλέκεται στη διαμόρφωση μιας επιστημονικής γνώμης μάς δημιουργεί μια προφανή ανησυχία καθώς θα περιμέναμε στη σκοποθεσία ενός μελετητή να προμοδοτείται, αν όχι η εκδήλωση ενδιαφέροντος ή έστω η υιοθέτηση μιας ψυχραιμής ματιάς για το καινούργιο, τουλάχιστον η διάκριση του ευκαίτου από το πραγματικό. Η ευκολία και σε ορισμένες περιπτώσεις η αγένεια με την οποία ο αστός (bourgeois) επιστήμονας, έχοντας βέβαια εύλογες προσδοκίες για την εποχή του, παίρνει το δικαίωμα να αντιμετωπίζει το μη-αστικό (urban) «άλλο» με μια σύμφυτη διάθεση αυτοδίκαιης παρέμβασης εξορθολογισμού των «ελαττωμάτων» που κατά την κρίση του ανιχνεύει στο πολιτισμικό μόρφωμα του ενδιαφέροντός του, απλουστεύει ανάλογα το δημοτικό τραγούδι σε ιδεολόγημα. Μεταβάλλεται σε ένα πεδίο στο οποίο μπορεί κανείς να μετρήσει την πρόοδο ή την πτώση των «αξιών» των κοινωνιών του αστικού μετασχηματισμού, και αυτό συνιστά αντιεπιστημονική στάση, που κατά τη αντίληψή μας αποτελεί αντικείμενο μελέτης παρά κριτικής. Καθόλου δεν οδηγούμαστε στην άτοπη απαίτηση να απαλειφθούν παρόμοιες απόψεις, ουσιαστικά να προτάξουμε κάτι το αντίστροφο. Το αντίθετο, ένα μεγάλο κομμάτι της μελέτης και ακρογωνιαίος λίθος για ερμηνείες του φαινομένου δημοτικό τραγούδι αποτελούν αναλύσεις της νεότερικότητας, αμφισήμαντες και ετερογενείς.

Το πλαίσιο εντός του οποίου εκπονείται αυτή η πτυχιακή εργασία εξηγεί τους αντικειμενικούς λόγους για τους οποίους υφίσταται το τρέχον κείμενο και τοποθετείται στην επιστημονική παραγωγή. Σε ένα συσχετισμό μουσικών, πολιτισμών και της θέσης ενός ερευνητή, είτε αφορά την υλοποίηση μιας υπόθεσης εργασίας, είτε στη βιωμένη επί τόπου ερευνητική πράξη, είτε σαν αποικρυσταλλωμένη έκφραση και διατύπωση σχέσεων σε ένα κείμενο, η τοποθέτηση του ερευνητή στο πλαίσιο του επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες, εμφανίζει μεγάλη σχετικότητα και διαρκή κινητικότητα και εξαρτάται πολλές φορές από τις διϋποκειμενικές σχέσεις που αναπτύσσει σαν μέτοχος, από μια άποψη, του πολιτισμικού γίνεσθαι. Η συνειδητοποίηση από εμάς αυτής της ιδιόμορφης σχέσης που χαρακτηρίζει την επαφή ενός ακαδημαϊκού και κοινωνικού υποκειμένου με το ερευνητικό του πεδίο, αποτελεί κατά τη γνώμη μας εφαλτήριο για να καταστήσουμε την επιστήμη που ασκούμε όχι μόνο ένα αντικείμενο που επικαλούμαστε και προσαρμόζουμε ανάλογα με τις απαιτήσεις, αλλά πολύ περισσότερο έναν ανοιχτό χώρο που θέτουμε υπό αμφισβήτηση, για να απαντήσουμε έπειτα στο ερώτημα αν ανταποκρίθηκε στις ιδιαίτερες συνθήκες της έρευνάς μας, με τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε.

Στο κείμενο που ακολουθεί θα προσπαθήσουμε παρενθετικά να δείξουμε γιατί η λαογραφία, παρόλο που αποτελεί κατεξοχήν πηγή για το δημοτικό τραγούδι, δεν χρησιμοποιήθηκε βιβλιογραφικά και δεν αποτέλεσε σε κάποιο βαθμό επιστημολογικό και μεθοδολογικό παράδειγμα. Αφού προσδιορίσουμε το θέμα της μελέτης, θα παρουσιάσουμε την υπόθεση εργασίας με γνώμονα την ιδιαίτερη εφαρμογή των μουσικών δικτύων που επιχειρούμε και θα διασαφηνίσουμε τα θεωρητικά ερμηνευτικά σχήματα στα οποία βασίστηκε η επεξεργασία του θέματος. Άμεσος στόχος μας είναι να δείξουμε πώς μέσα από τη συγκεκριμένη προσέγγιση και μεθοδολογία την οποία ακολουθήσαμε, φιλοδοξούμε να κάνουμε εφικτή μια οπτική εξελικτικής και διαφοροποιητικής θεώρησης του τραγουδιού των Βλάχων του Ασπροποτάμου, σε συνάρτηση με τους μουσικούς που εκφράζουν το μουσικό ιδίωμα, τις κοινότητες και τα πολιτισμικά σύνολα που εμπλέκονται, επισημαίνοντας παράλληλα τη σημασία της παρουσίας και της ματιάς του ερευνητή.

Προκειμένου για μια έρευνα με αντικείμενο το δημοτικό τραγούδι δεν μπορεί παρά να απευθυνθούμε στις γνωστές πηγές της λαογραφίας, στην οποία σχεδόν αποκλειστικά οφείλεται κάθε προσπάθεια μελέτης του δημοτικού τραγουδιού ως πρόσφατα στην Ελλάδα. Δεν είναι βέβαια στους στόχους του κειμένου που ακολουθεί να παράσχουμε λεπτομερείς κριτικές της μιας ή της άλλης προσέγγισης για να προταθούν πιθανοί τρόποι βελτίωσης. Επιχειρούμε να δείξουμε, με τις αναγκαίες αφαιρέσεις, γιατί η λαογραφική βιβλιογραφία βρέθηκε σε ουσιαστική δυσαρμονία με το πνεύμα της μελέτης μας, από την άποψη της επιστημολογικής συγκρότησης και φιλοσοφίας και από την άποψη του περιεχομένου. Ωστόσο αν, από τη μια, την απόπειρα μετατόπισης της λαογραφίας από το κέντρο της ερευνητικής πρωτοπορίας σε μια κάπως συμπληρωματική θέση στηρίζουμε εν πολλοίς στη συγκρότηση μιας αυτοαναφορικής και ίσως χρησιμοθηρικής επιχειρηματολογίας, από την άλλη οφείλουμε κάποια σημαντική μέριμνα να διακρίνουμε την «καλή» λαογραφική μελέτη, αντί να αρκούμαστε στην *a priori* απαξίωση μεθόδων και ιδεολογίας.

Καλούμαστε να διαχειριστούμε λοιπόν κάποιο σχετικό του θέματός μας υλικό και εκεί συναντάμε το σκόπελο της αυστηρής τυπολογίας που διέπει το λαογραφικό εγχείρημα, έτσι ώστε για παράδειγμα, οι εθιμικές διαδικασίες να εμφανίζονται με πάγια και επαναλαμβανόμενη μορφή, τα δημοτικά τραγούδια να συλλέγονται σαρωτικά και να ταξινομούνται, μάλιστα σε προϋπάρχουσες και μη επικαλυπτόμενες κατηγορίες, ερμηνείες που ορισμένες φορές δίνονται να αντιστοιχούν γενικά σε οριοθετημένα αφηρημένα πολιτισμικά σύνολα κ.λπ. Είναι έκδηλη στο λαογραφικό έργο η επιμονή σε σταθερές πολιτισμικές δομές. Αφενός υπαγορεύεται από την πίστη στην αχρονική «ουσία» του ελληνισμού που αντιστοίχως συνεπάγεται διαχρονικά πολιτισμικά γνωρίσματα, αφετέρου προκύπτει σαν συνέπεια του θετικιστικού πνεύματος της εποχής για μια επιστήμη που στενά και απαρέγκλιτα το εκφράζει. Στους σχεδόν δύο αιώνες παρουσίας της λαογραφίας, δηλαδή από τις πρώτες αναφορές



Ευρωπαϊών κυρίως ερευνητών στις οποίες κυριαρχεί η ρομαντική έλξη για τον νεοανακαλυφθέντα ελληνικό πολιτισμό που οργανώθηκε με τη μορφή εθνικού κράτους και έγινε έτσι γνωστός στη δύση, ως τις εγχώριες που ακολουθούν και στις οποίες εκφράζεται με κάποια ελπίδα λύτρωσης η αδήριτη αγωνία για την επιβίωσή του σε επισφαλείς συνθήκες στην πόλη, το καθιερωμένο πλαίσιο δεν αλλάζει.

Αν ανάμεσα στις άλλες κατευθύνσεις ενδιαφέροντος της λαογραφίας, επικεντρώσουμε στο δημοτικό τραγούδι και στην κύρια κειμενική φόρμα που το εντάσσει, τη «συλλογή», βλέπουμε τη συστηματική λογική στα άκρα της. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την παγίωση μιας πανομοιότυπης ερευνητικής και αναλυτικής μεθοδολογίας του δημοτικού τραγουδιού και μια συχνά ανανεωμένη απόπειρα διαφύλαξης της σταθερότητας των αξιωματικών θεμελίων της επιστήμης μέσα από αυτό, στοιχεία που αποτελούν κατά τη γνώμη μας τα διακριτικά χαρακτηριστικά της ιδεολογικής προβολής που επιχειρεί. Διευκρινίζουμε. Ο βασικός στόχος μιας τέτοιας ερευνητικής αποστολής είναι η καταγραφή όσο το δυνατόν περισσότερων δημοτικών τραγουδιών από την περιοχή που βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και σε ένα δεύτερο στάδιο η αρχειοθέτησή τους με τη στιχουργική τους ή τη μελωδική τους μορφή, όπως θα δούμε λίγο παρακάτω. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η διάσωση του τραγουδιού και δίνεται η δυνατότητα διάδοσης. Η ιδεατή εικόνα που αποκομίζουμε μπορεί ίσως να συγκραστεί σαν τη συνισταμένη του επιθυμητού σταθερού χρόνου, καθιστώντας το τραγούδι «αρχέτυπο», με τον ορατά διαφοροποιητικό γεωγραφικό χώρο που το αφορά, δημιουργώντας «παραλλαγές» του ίδιου τραγουδιού.

Το διασωθέν τεκμήριο αποτελεί καταρχήν έντυπη γνώση για τον επιστήμονα και τον αναγνώστη του έργου του. Ο πρωτοπόρος λαογράφος δανειζόταν μέχρι τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα τη σύγχρονη εκδοχή του δημοτικού τραγουδιού από την ερευνητική του δράση, εμπειρική ή σε ορισμένες περιπτώσεις δι' αλληλογραφίας, και την τοποθετούσε χωρίς δισταγμό στο παρόν της συνεχούς χρονολογικής γραμμής του ελληνικού πολιτισμού, κατ' ουσία βάσει της πίστης στην αλήθεια των προβεβλημένων υποθέσεών του. Αυτό άλλαξε από τότε που άρχισαν να συνυπάρχουν η λαογραφική δράση και ταυτόχρονα η πρόσφατη εξέλιξη του δημοτικού τραγουδιού, καθώς το παρόν και το παρελθόν εμφανίζονται σαν δυο ξεχωριστές και ποιοτικά αξιολογήσιμες πολιτισμικές καταστάσεις. Με την πρόοδο του 20<sup>ου</sup> αιώνα και την έλευση του αστικού τρόπου ζωής, οι πρώτες συλλογές παίρνουν τη μορφή αυθεντικής προϊστορίας – μνημεία των «μνημείων του λόγου» - και ο λαογράφος, ως λόγιος, συγκροτεί μια ελίτ εγγράμματης και αμφίβολα εμπειρικής γνώσης. Οι σύγχρονες κοινωνίες καταδικάζονται στην ασυνειδησία, εφόσον στερούνται αυτεπίγνωσης, δηλαδή της διακεκριμένης κουλτούρας και της ειδικής γνώσης του «γνήσιου» πολιτισμικού παρελθόντος τους, του «παραδοσιακού». Έτσι ενώ το πρόσταγμα της διάδοσης του δημοτικού τραγουδιού σήμαινε αρχικά μια διαδικασία μεταφοράς γνώσης από την ύπαιθρο, μέσω της αστικής τάξης, στο άστυ, έπειτα εμφανίζει μια πορεία αντίστροφη και σε πολλές περιπτώσεις ενδοσκοπική. Εν τέλει τα

περιθώρια μιας περαιτέρω γενεαλογίας του δημοτικού τραγουδιού στενεύουν δραματικά, προτείνοντας πλέον μια εναλλακτική παρελθοντολογία του είδους – το δημοτικό τραγούδι σαν «επιβίωμα» - την ύστατη προοπτική για τη συνέχιση της δράσης του λαογράφου στο κοινωνικό πεδίο εκτός μόνο από την έρευνα στο αρχείο.

Η αρχειοθέτηση των δημοτικών τραγουδιών και η ταξινόμησή τους στις εκδόσεις, με τρόπους που δεν διαφέρουν, βασίζεται σχεδόν μόνο στο στιχουργικό τους περιεχόμενο και αυτό δε μένει χωρίς εξήγηση. Οι πρώτοι που ενδιαφέρθηκαν για το δημοτικό τραγούδι, αργιέτα πριν τη δική μας εποχή και μακριά από τον σημερινό μουσικό πολιτισμό, ήταν Ευρωπαίοι φιλέλληνες. Από τα μουσικά, ποιητικά και χορευτικά χαρακτηριστικά που συναρμολογούν ένα τραγούδι, τους ενδιέφερε το κείμενο. Διαμόρφωσαν με τη ρηξικέλευθη στάση τους ένα ισχυρό ρομαντικό αντίβαρο στον κλασικισμό της εποχής, αναδεικνύοντας ένα λαϊκό τραγούδι της ομιλούμενης ελληνικής γλώσσας σε λογοτέχνημα άξιο του λόγιου ενδιαφέροντος. Από την πρώτη έκδοση του είδους, “Chants populaires de la Grèce moderne”, του Claude Fauriel το 1824, ως τις μέρες μας, οι συλλογές δημοτικών τραγουδιών συγκροτούνται σε παρεμφερή μοντέλα. Οι κατηγορίες τραγουδιών, που διαχωρίζουν τα δημοτικά τραγούδια σε ιστορικά, κλέφτικα, νανουρίσματα, της ξενιτιάς, μοιρολόγια, γαμήλια, ερωτικά, ποιμενικά, σατυρικά κ.ά., παραμένουν οι ίδιες ή βελτιώνονται ανεπαίσθητα. Ιδιαίτερα οι συγγραφείς που έπονται του Νικολάου Πολίτη, προεξέχουσας προσωπικότητας της ελληνικής λαογραφίας, βαδίζουν αναντίρρητα στο πρότυπο που παγιώθηκε ήδη πριν από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Σημαντική τομή στον τρόπο καταγραφής των δημοτικών τραγουδιών ήταν η εκδήλωση ενδιαφέροντος για το μέλος του τραγουδιού, του «άσματος». Μέσα στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά κυρίως στον επόμενο, άρχισαν οι δημοσιεύσεις δημοτικών τραγουδιών, ακολουθώντας τη νόρμα μιας συλλογής, καταγεγραμμένων (subscribed) σε ευρωπαϊκή ή βυζαντινή μουσική σημειογραφία – με τη δεύτερη να συνοδεύεται από την αξιωματική πεποίθηση ότι όλα τα σύγχρονα μουσικά μορφώματα που έχουν τροπική συμπεριφορά προήλθαν από τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Όποιο μοντέλο κι αν ακολουθείται, από τις πρώτες του Ωδείου Αθηνών μέχρι αυτές της σύγχρονης λαογραφίας και την αξιοσημείωτη της Ακαδημίας Αθηνών του 1968, «Ελληνικά δημοτικά τραγούδια», η ταξινόμηση γίνεται με βάση το στιχουργικό περιεχόμενο, δίνοντας επίσης τα μουσικολογικά γνωρίσματα του τραγουδιού, που δεν είναι άλλα από την κλίμακα ή/και τον ήχο και το ρυθμό του.

Με τους τρόπους αυτούς πληροί η λαογραφία τους ερευνητικούς της στόχους μέσα από τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Υποστηρίζοντας την ίδια κατά κανόνα υπόθεση εργασίας και εξυπηρετώντας πολλές φορές ένα άκαμπτο ιδεολογικό πλαίσιο, καταλήγει να βλέπει το δημοτικό τραγούδι χωρίς από το κοινωνικό και πολιτισμικό του πλαίσιο. Η σημασία που έχει σαν μια

κοινωνική εκδήλωση, τι μπορεί να σημαίνει για τον δέκτη-ακροατή ή για εκείνους που συμμετέχουν σε ένα αντίστοιχο μουσικό δρώμενο, ποια είναι η λειτουργία του σε κάθε περίπτωση, είναι μερικά ερωτήματα που θέτουμε για να μείνουν αναπάντητα στο επίπεδο αυτό. Στις σχετικές λαογραφικές μελέτες που κατεξοχήν κυρώνουν τη λαογραφία ως μια επιστήμη του πολιτισμού και προωθούν αναλυτικές προσεγγίσεις για το δημοτικό τραγούδι - πολλές φορές μάλιστα χωρίς να συμπληρώνονται από κάποια ενδελεχή καταγραφή - βλέπουμε συνήθως να δίνουν δευτερεύουσα σημασία σ' αυτό, ενώ το εντάσσουν στο εθιμικό πλαίσιο, με τα μειονεκτήματα που εξετάσαμε. Το πρακτικό ερώτημά μας είναι κατά πόσο μπορούμε να προσεγγίσουμε πολιτισμικά ένα corpus δημοτικών τραγουδιών και πιο συγκεκριμένα να συσχετίσουμε τραγούδια με μουσικές πρακτικές, βάσει του καθ' ολοκληρία ταξινομημένου λαογραφικού υλικού.

Τα μουσικά γεγονότα που συμβαίνουν σε ένα τόπο δεν είναι αποκομμένα από ένα πλαίσιο μουσικών πρακτικών που προβάλλει εξαιρετικά περίπλοκο. Χωρίς για την ώρα να δώσουμε κάποιες ακριβείς συντεταγμένες, μπορούμε να πούμε ότι περιλαμβάνονται μουσικές πρακτικές που εντάσσονται στον κύκλο της ζωής (αντίστοιχα τραγούδια του γάμου, μοιρολόγια κ.λπ.), στον κύκλο του χρόνου (τραγούδια της αποκριάς, κάλαντα, του πανηγυριού κ.λπ.), πρακτικές της καθημερινότητας (τραγούδια του έργου, νανουρίσματα κ.λπ.) και μουσικές πρακτικές που συνδέονται με κάποιο θεσμό (φολκλορικές παραστάσεις, εκδηλώσεις του Δήμου, χοροί κ.λπ. με τα αντίστοιχα τραγούδια). Εφόσον το δημοτικό τραγούδι συνοδεύει περιστάσεις της ζωής στην ύπαιθρο και αργότερα στην πόλη ή ακόμα αποτελεί το ίδιο βαγόνι της μουσικής ζωής, ποια σχέση υπάρχει μεταξύ μουσικών πρακτικών και δημοτικών τραγουδιών, υπό το πρίσμα της λαογραφικής τυπολογίας;

Ας πάρουμε ορισμένες περιπτώσεις με τη μορφή αντιπαραδείγματος. Τα ιστορικά τραγούδια συνιστούν μια κατηγορία δημοτικών τραγουδιών με βάση το περιεχόμενό τους. Ωστόσο δεν υπάρχει ένα σταθερό πλαίσιο, μια πάγια μουσική πρακτική για την αποκλειστική εμφάνιση ενός τέτοιου ρεπερτορίου. Έτσι, για παράδειγμα, το τραγούδι «Ένας πασάς διαβαίνει», χαρακτηριστικό ιστορικό τραγούδι της περιοχής που θα μελετήσουμε και αργιετά διαδεδομένο σε άλλες περιοχές, μπορεί να ακουστεί στο πανηγύρι, στο φαγοπότι και στο γαμήλιο γλέντι, ενώ παράλληλα έχει σημαντική θέση στην τοπική δισκογραφία. Την ίδια αλληλοεπικάλυψη τραγουδιών και περιστάσεων παρατηρούμε στις περιπτώσεις των ερωτικών τραγουδιών, των τραγουδιών της ξενιτιάς, των ποιμενικών τραγουδιών κ.ά. Αποτελούν μια κοινή δεξαμενή ρεπερτορίου την οποία μοιράζονται περισσότερες μουσικές πρακτικές. Μέσα στο σύνολο των δημοτικών τραγουδιών παρατηρούμε από την άλλη κατηγορίες που να ταυτίζονται με μια συγκεκριμένη πρακτική μουσική ή να συνοδεύουν μια περίπτωση με αποκλειστικότητα. Τα νανουρίσματα, τα μοιρολόγια, τα στιχοπλάκια, τα κάλαντα είναι μερικές τέτοιες κατηγορίες. Δηλαδή για ορισμένες μουσικές πρακτικές υπάρχει ένα συνημμένο και

αποκλειστικό ρεπερτόριο<sup>1</sup>. Μόνο σε όμοιες περιπτώσεις μπορούμε να γνωρίζουμε το πλαίσιο ένταξης του τραγουδιού και μόνο αυτό. Η πολυλειτουργικότητα κατά συνέπεια των δημοτικών τραγουδιών καθιστούν τα ταξινομικά λαογραφικά μοντέλα αρκετά προβληματικά.

Φτάνοντας λοιπόν η έρευνά μας στο στάδιο της τεκμηρίωσης προέκυψαν σημαντικά εμπόδια. Οι συλλογές δημοτικών τραγουδιών δεν συνοδεύονται ποτέ από μελέτες για το ίδιο το υλικό ή τέλος πάντων τα στοιχεία των εκδόσεων δεν ευνοούν μια τέτοια διασταύρωση. Ακόμα περισσότερο απουσιάζουν σημαντικά στοιχεία που θα μας βοηθούσαν να σχηματίσουμε συγκεκριμένες εικόνες για το θέμα, δηλαδή αναφορές στις συνθήκες και το περιεχόμενο της μουσικής πράξης και το επιτελεστικό πλαίσιο εντός του οποίου συλλέχθηκε το υλικό, στοιχεία για τους μουσικούς και γενικά τους επιτελεστές, η γνώμη των ίδιων, ενώ δεν δίνεται ποτέ χώρος στο υποκειμενικό και το «κατ' εξαίρεση» γεγονός.

Το ερευνητικό μας ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε μια συγκεκριμένη πολιτισμική ομάδα, τους Βλάχους της κοιλάδας του Ασπροποτάμου, που βρίσκεται στην οροσειρά της Πίνδου και διατρέχει τα όρη Περιστέρι και Τζουμέρικα. Κατά πόσο μια πολιτισμική ομάδα έχει λιγότερο ή περισσότερο σαφή και κλειστά όρια και υπό ποια έννοια μπορούμε να προβούμε σε τέτοιες οριοθετήσεις, είναι ένα ζήτημα που προς το παρόν θα προσπελάσουμε. Θεωρήσαμε καλό να δοθεί εξαρχής ο θεωρητικός

---

<sup>1</sup> Βλ. σχετικά το άρθρο Τερζοπούλου, Μ- Ψυχογιού, Ελ. 1992. *Άσματα και τραγούδια, Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών*. Εθνολογία. Αθήνα. Η μελέτη αρθρώνει ένα αντίστροφο επιχείρημα, δηλαδή εκκινεί από το δρώμενο για να σχολιάσει ταξινομήσεις, εντοπίζοντας στο ΚΕ.Ε.Λ. *Κριτήριο για τον χαρακτηρισμό των τραγουδιών από τον Ν. Πολίτη ήταν άλλοτε το κεντρικό τους νόημα (αγάπης, ξενιτιάς, χάρον), άλλοτε η ιστορική τους καταγωγή (ακριτικά, κλέφτικα), άλλοτε η χρήση, δηλαδή η περίπτωση που λέγονται (γαμήλια, μοιρολόγια, εργατικά, κάλαντα), άλλοτε η μορφή (ρίμες, δίστιχα), άλλοτε ο ρυθμός τους (της τάβλας, του χάρον) χωρίς όμως να γίνεται ο απαραίτητος συσχετισμός των κατηγοριών αυτών* (σ. 148). Σύμφωνα με τη μελέτη, η χρήση κάθε είδους τραγουδιού ή συγκεκριμένων περιπτώσεων τραγουδιών έχει πάντα κάποια σκοπιμότητα: η σημασιοδοτημένη χρήση κλέφτικων, ακριτικών, ιστορικών τραγουδιών αναδεικνύει αξίες και κυρίως της λεβεντιάς, η χρήση γαμήλιων τραγουδιών στο τελετουργικό διαβατήριο έθιμο φέρνει συνειρμικά στο προσκήνιο τραγούδια που σχετίζονται με τον κύκλο της ζωής και έχουν θέμα τον έρωτα, το θάνατο, την ξενιτιά κ.λπ. Ειδικά τα ερωτικά τραγούδια ή της αγάπης είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το βαθύτερο νόημα του γάμου και το κείμενό τους ενδυναμώνει τον ευγονικό χαρακτήρα του, υπογραμμίζοντας πάντα ωστόσο τις αξίες της κυρίαρχης ιδεολογίας περί έρωτα, γάμου κ.λπ. Ο αντίλογος της μελέτης για τον τρόπο ταξινόμησης των τραγουδιών, άσχετα αν στην πραγματικότητα ένα τραγούδι, από μόνο του και πάγια, εξυπηρετεί μια ορισμένη πρόθεση τόσο αναγνωρίσιμη όσο προβάλλεται εδώ, στηρίζεται κυρίως στο παράδειγμα των γαμήλιων τραγουδιών. *Στην κατηγορία γαμήλια τραγούδια περιλαμβάνεται μια συγκεκριμένη ομάδα τραγουδιών: εκείνα που συνοδεύουν, περιγράφουν ή υπαγορεύουν τις διάφορες τελετουργικές πράξεις κατά τις διαδοχικές φάσεις του γάμου κι ακόμη τα δίστιχα πανέματα του γαμπρού, της νύφης, του κουμπάρου, των σογιών κ.λπ. Τραγούδια που το κείμενό τους ανήκει σε άλλες κατηγορίες (ερωτικά, παραλογές, κλέφτικα, ξενιτιάς, ακριτικά κ.λπ.), τα οποία ωστόσο τραγουδιούνται ευρύτατα στον παραδοσιακό γάμο προσλαμβάνοντας έναν ειδικό τελετουργικό, μνητικό ή κανονιστικό χαρακτήρα, είναι κατά κανόνα αποκλεισμένα, είτε αναφέρονται τυχαία.*

σκελετός του πονήματος παράλληλα με την παρουσίαση του θέματος καθόσον αυτό δεν προσκρούει στην επαγωγικότητα του εγχειρήματος, αλλά πολύ περισσότερο σέβεται το χρόνο του αναγνώστη.

Η ζωή των Βλάχων χαρακτηρίζεται παραδοσιακά από ένα ιδιόμορφο σύστημα παραγωγής, την μη-εγκατεστημένη κτηνοτροφία, που συνεπάγεται ημινομαδικότητα, δηλαδή την μετακίνηση ανθρώπων και κιοπαδιών κατά τους κρύους μήνες του έτους στα πεδινά. Αυτό το σύστημα εγκαταλείπεται ή περιορίζεται σταδιακά από την έναρξη της αστικοποίησης περίπου στα μέσα του προηγούμενου αιώνα. Έχουμε επιλέξει να μελετήσουμε το κατεξοχήν ορεινό μουσικό δρώμενο των Βλάχων, το πανηγύρι, το γιορτινό γλέντι που ακολουθεί την κατάλυση της προπαρασκευαστικής νηστείας μιας ορισμένης θρησκευτικής γιορτής. Η τήρηση της θρησκευτικής τάξης και η πραγματική σχέση που έχει με το μουσικό δρώμενο στη συνείδηση των επιτελεστών του δεν θα μας απασχολήσει καθόλου.

Έχοντας να διαχειριστούμε ένα θέμα που αρχικά μοιάζει χαώδες, αφού αφορά το μεγάλο και άγνωστο βάθος χρόνου ενός δρωμένου, οφείλουμε για την ώρα να προσδιορίσουμε τις χρονικές του διαστάσεις, ενώ αργότερα θα επιχειρήσουμε να δείξουμε τα πλεονεκτήματα που μας παρέχει η δικτυακή σκέψη στο ζήτημα αυτό. Κατά πρώτο, η επί τόπου παρουσία μας σε πανηγύρια των Βλάχων της Πίνδου και κυριότερα του Ασπροποτάμου και η βιωμένη εμπειρία στα σχετικά πλαίσια, που περιλάμβανε γνωριμία με τους μουσικούς και άλλους συνεπιτελεστές από τις κοινότητες, διήρκησε περίπου τρία χρόνια, από τον Ιούνιο του 2003 μέχρι τον Δεκέμβρη του 2005 – λειτουργικός χρόνος. Κατά δεύτερο, η περίοδος για την οποία θα κάνουμε λόγο στη μελέτη μας καλύπτει τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πρόκειται για τα όρια μακράς διάρκειας του υπό μελέτη μουσικού φαινομένου. Εφόσον τα γραπτά τεκμήρια αποδείχθηκαν τελικά ότι είναι ελάχιστα και μικρής χρησιμότητας, οι πηγές για την προσέγγισή του είναι αμιγώς προφορικές και προέρχονται από πρόσωπα που συναντήσαμε στην έρευνα. Άλλες φορές συναντήσαμε έναν αυτόπτη πληροφορητή – χρησιμοποιούμε κατά σύμβαση τη λέξη καθώς εν μέρει μόνο αντιμετωπίστηκε σαν πηγή πληροφοριών – να αφηγείται μια εμπειρία στην οποία έχει λειτουργήσει και άλλες φορές έναν αυτήκοο πληροφορητή να αφηγείται μια μη-συγχρονική ή συγχρονική προς αυτόν γνωστή αφήγηση που εκείνη την ώρα μεταφέρει – αφηγηματικός χρόνος. Άλλωστε και ο δικός μας, μεταξύ άλλων, λόγος για πράγματα που είδαμε αποτελεί μια αφήγηση της λειτουργικής εμπειρίας στο πεδίο, δικαιολογώντας επίσης με όλα τα παραπάνω τη χρήση της λέξης «αφηγηματικός» στον τίτλο. Ποιος είναι ο χρονικός άξονας που αποτελεί τον πόλο γύρω από τον οποίο συγκροτείται η ανάπτυξη του θέματος και πως θα διαχειριστούμε με βάση τα προηγούμενα διαδοχές γεγονότων; - γραμμικός χρόνος.

Στόχος της μελέτης και θεμελιώδης παράγοντας του θέματος είναι να μιλήσουμε για το σύγχρονο πανηγύρι των Βλάχων του Ασπροποτάμου. Επόμενο είναι το ενδιαφέρον μας αρχικά να

εστιάζεται στο παρόν, τη συγχρονικότητα, αλλιώς στα στοιχεία εκείνα του μουσικού φαινομένου που λειτουργούν σε σημερινά πλαίσια. Όμως διαδικασίες που έχουν εμφανώς μια διάρκεια, μας φανερώνουν κάποιο περιορισμό στον ερευνητή που θα επιχειρούσε μια αμιγώς λειτουργιστική προσέγγιση, να μην αναπτύξει το σκεπτικό του ειτεταμένα στο παρελθόν, ενώ παράλληλα θα ήταν υποχρεωμένος να αναζητά σκοπιμότητα και αναγκαιότητα σε καθετί που βλέπει να βιώνεται. Επιπλέον, παρόμοιες προσεγγίσεις τείνουν να αντιλαμβάνονται τον πολιτισμό μέσα από τα σημεία που εμφανίζονται και καθιστούν μη-υπάρχον ό,τι απουσιάζει. Δεν πρόκειται βέβαια να προβούμε σε κάπως ριψοκίνδυνες αναλύσεις για τη θεωρητική απουσία στοιχείων, αφενός γιατί αυτό θα οδηγούσε πιθανά σε επισφαλείς αναχρονισμούς και ανακατανομές πολιτισμικών χώρων, αφετέρου γιατί το περιορισμένο εύρος της μελέτης και η ίδια η σκοποθεσία της όπως θα δούμε, δεν μπορεί να μας οδηγήσει σε οικουμενικότερα συγκριτικά συμπεράσματα. Ωστόσο θεωρούμε ότι η σημερινή εικόνα του δρωμένου εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από στοιχεία, εντός ή εκτός του γνωστικού πεδίου και της ταυτότητας των επιτελεστών, που είτε υπήρχαν στο άμεσο παρελθόν και σήμερα όχι, είτε εμφανίζονται σε κοντινά ή συγγενή πολιτισμικά πλαίσια και εκεί απουσιάζουν. Αυτό σε συνδυασμό με την παράμετρο ότι αλλαγές που επιδέχεται το δρώμενο, αποδίδοντάς του τις μέγιστες θεωρητικά πολυεπίπεδες διαστάσεις, δεν είναι συγχρονισμένες, μας οδηγεί στη θέση ότι η λειτουργιστική οπτική αποτελεί υπό το πρίσμα της μακροχρόνιας διαδοχής συγχρονικών επιπέδων μια ολιστική θεωρία γραμμικής εν τέλει θεώρησης του χρόνου. Πως όμως θα οριοθετήσουμε και θα διαχειριστούμε πολυσύνθετους πολιτισμικούς χώρους και φαινόμενα;

Η υπόθεση εργασίας συγκροτείται και υλοποιείται με βάση μια οριζόντια στο χώρο και κάθετη στο χρόνο διακριτή οργάνωση συσχετισμών, με τρόπο ώστε το φαινόμενο, όπως οριοθετείται από αρχικό ενδιαφέρον μας και την εξέλιξη της έρευνας, να εμφανίζεται οργανικά διαχωρισμένο στα επιμέρους. Η αρχική εικόνα που προκύπτει από τη διαμοίραση του συνολικού φαινομένου σε ειδικά φαινόμενα για την εξυπηρέτηση του επιχειρήματος αποτελεί την προβαλλόμενη εφαρμογή των μουσικών δικτύων - καθ' υπόθεση χρόνος - ενώ ο δυναμικός συσχετισμός διαδικασιών και φαινομένων που θα διαρθρώσουν το επίχειρημα σαν αποτέλεσμα της διαπραγμάτευσης συνεχειών και τομών θα αποτελέσει την πλατφόρμα των συμπερασμάτων και θα καθορίσει εν ολίγοις την επιτυχία ή μη της υπόθεσης – κατά θεωρία χρόνος. Ουσιαστικά με την παραπάνω διάκριση εξυπηρετείται η αποσαφήνιση των ορίων τεκμηρίωσης και σχηματισμού συμπερασμάτων κατά την κλιμάκωση της επαγωγικής διαδικασίας, η οποία σημειωτέον ότι καθορίζει τη διαμοίραση και τη σειρά των κεφαλαίων στο κείμενο. Ποιος είναι ο τρόπος με τον οποίο θα διακρίνουμε τα μουσικά φαινόμενα;

Η απάντηση στο προηγούμενο ερώτημα μας οδηγεί αυτόματα στην έκθεση των παραγόντων του θέματος, δηλαδή πεδίων του μουσικού φαινομένου που θα αποτελέσουν σταθερές για την

ανάπτυξη των επιχειρημάτων μας. Πρέπει εξ αρχής να προβούμε στις απαραίτητες διευκρινήσεις που αφορούν τη διάκριση παραγόντων εκ του αντικειμένου και παραγόντων κατά θεωρία. Πρώτον, παράγοντες του θέματος θεωρούμε τις ίδιες τις συντεταγμένες του, δηλαδή την πολιτισμική ομάδα που ενδιαφερόμαστε να μελετήσουμε, τους συγκεκριμένους μουσικούς εκφραστές του ιδιώματος που θα τεθούν στο κέντρο της ανάλυσης, το μουσικό δρώμενο του πανηγυριού το οποίο επιλέξαμε ανάμεσα στα άλλα που συγκροτούν τη μουσική ζωή της ομάδας και άλλα στοιχεία που προτιμήσαμε να εισάγουμε στη ροή του κειμένου, και τέλος οι χρονικές συντεταγμένες του ζητήματος στις οποίες έχουμε αναφερθεί. Αυτού του είδους παράγοντες αποτελούν ταυτόχρονα όρια του αντικειμένου μελέτης και πλαίσιο για τα θεωρητικά ερμηνευτικά σχήματα που θα προσδιορίσουμε παρακάτω. Έτσι κατά δεύτερο λόγο θεωρούμε ότι υπάρχουν παράγοντες που εξυπηρετούν αλλά και προκύπτουν από το θεωρητικό σκεπτικό της μελέτης. Κάποιες φορές είναι εμφανείς στο κοινωνικό πεδίο και μπορούμε να πούμε ότι έχουν πραγματολογικό χαρακτήρα και άλλες φορές έχουν κατασκευαστεί υπό το πρίσμα μιας οπτικής που έχουμε υποθέσει να ακολουθήσουμε και είναι περισσότερο ιδεατοί. Σε μια προσπάθεια να εξηγήσουμε την προηγούμενη διάκριση αλλά και να δείξουμε τα δυσδιάκριτα όρια πραγματικού και ιδεατού – πέρα από την επιστημολογική διαπίστωση ότι τα πραγματικό γίνεται κατανοητό μέσα από την υποκειμενική ματιά του ερευνητή – μπορούμε σαν παράδειγμα να αναφέρουμε ότι το δίκτυο της πελατείας ενός μουσικού, το οποίο μπορεί να προσδιορίσει και να περιγράψει, αποτελεί το περιεχόμενο ενός παράγοντα πραγματολογικού, ενώ η σχηματοποίηση μιας γεωγραφίας βασισμένης στο συσχετισμό περισσότερων τέτοιων δικτύων βασίζεται σε μια ιδεατή παραγοντοποίηση. Ανεξάρτητα τώρα από την προηγούμενη διάκριση και τα επίπεδα αφαίρεσης που θα συναντήσουμε στο κείμενο, παράγοντες του θέματος δεν είναι άλλοι από μουσικά δίκτυα.

Δίκτυο γενικά είναι ένας τρόπος να βλέπεις τα πράγματα. Για μια πρώτη απλή και σχηματοποιημένη εικόνα της έννοιας δίκτυο, μπορούμε να φανταστούμε ένα πλέγμα το οποίο αποτελείται από κλάδους αναπτυγμένους προς πολλές κατευθύνσεις και εμφανίζει συνδέσεις, κόμβους. Σαν επιστημονική μέθοδος, που μάλιστα βρήκε ευρεία και διεπιστημονική εφαρμογή, η δικτυακή λογική φιλοδοξεί κυρίως να προσφέρει εργαλεία κατανόησης και ανάλυσης τα οποία να βοηθούν στη συγκρότηση επιχειρημάτων με βάση ένα αρχικό «χάος» και όχι πάγια αναγωγικά επίπεδα ή ένα ασαφές ουσιοκρατικό «μηδέν». Η χρήση της δικτυακής σκέψης για την ανάλυση της μουσικής επιχειρήθηκε με επιτυχία από τον Jacques Attali στο δοκίμιο «Θόρυβος» και αποτελεί μια πρωτοποριακή ανάλυση πολιτικής οικονομίας της μουσικής. Αμέσως παρακάτω θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την έννοια μουσικό δίκτυο και πρόκειται να την εφαρμόσουμε στη μελέτη, όπως επίσης τις διαφορές και τα δάνεια της προσέγγισής μας από αυτή του Attali και άλλων συγγραφέων.

Ένα μουσικό δίκτυο περιλαμβάνει ετερογενείς σχέσεις που εμφανίζουν μια δυναμική και προάγουν μια διαδικασία η οποία χαρακτηρίζει και το είδος του δικτύου. Με όποια μορφή κι αν εμφανιστούν τέτοιες σχέσεις στη μελέτη, πρόκειται πάντα για σχέσεις των επιτελεστών του δρωμένου του πανηγυριού, είτε άμεσες μεταξύ τους σχέσεις, όπως χορευτή και μουσικού, μουσικού και μουσικού, χορευτή και θεατή κ.ά., είτε αφηρημένες τέτοιες σχέσεις όπως μουσικού και κοινότητας κ.ά., είτε τέλος άμεσες ή έμμεσες συνδετικές σχέσεις, όπως σχέσεις με τους οργανωτές του δρωμένου ή μεταξύ τους σχέσεις οι οποίες δεν αφορούν απευθείας το δρώμενο κ.ά. Άλλες σχέσεις που μπορούμε να πούμε ότι είναι οικονομικές σχέσεις παραγωγής ή εξουσιαστικές σχέσεις του ευρύτερου κοινωνικού πεδίου, και οι οποίες όπως θα δούμε παρακάτω έχουν σημαντική θέση στην κλασική θεωρία των δικτύων, μας απασχολούν μόνο στο βαθμό που προάγουν τα επιχειρήματά μας και δεν θα κάνουμε λόγο για αντίστοιχα δίκτυα. Η μελέτη περιορίζεται λοιπόν σε μουσικά δίκτυα. Ποια είναι η θεωρητική συγκρότηση ενός μουσικού δικτύου και ποια οπτική του μουσικού φαινομένου φιλοδοξούμε να πετύχουμε;

Αντιμετωπίζουμε το φαινόμενο του δημοτικού τραγουδιού μέσω των μουσικών πρακτικών στις οποίες αναπαράγεται, κάτι που αφενός μας επιτρέπει να οριοθετούμε διαβαθμισμένα πεδία ειδήλωσής του σε αναλογία με τις σχετικές μουσικές πρακτικές, αφετέρου μας δίνει τη δυνατότητα να συγκρίνουμε μουσικές πρακτικές για να διαπιστώνουμε την εξελικτική πορεία του φαινομένου. Ένα βασικό τρόπο κατανόησης της μουσικής πράξης πρόκειται να αποτελέσει η ανάλυση μουσικών δομών και μουσικών δράσεων. Χαρακτηρίζουμε ως μουσικές δομές τα αντικείμενα στα οποία εντάσσεται η δράση του μουσικού υποκειμένου και τα οποία, ως αντικείμενα, φαίνονται για μια δεδομένη χρονική διάρκεια αμετάβλητα και ότι κατά ένα τρόπο καθορίζουν τη δράση του υποκειμένου, ενώ χαρακτηρίζουμε ως μουσικές δράσεις ενέργειες του υποκειμένου το οποίο από τον ιδιαίτερο τρόπο και τα μέσα που ειδηλώνει μουσικές πρακτικές επιβεβαιώνει ή αναιρεί με λιγότερο ή περισσότερο ξεχωριστό τρόπο μουσικές δομές. Ό,τι μεσολαβεί ανάμεσα στις μουσικές δομές και τις μουσικές δράσεις και εξελίσσει το φαινόμενο είναι η ύπαρξη ενός «ρόλου», που οριοθετεί κατά τη γνώμη μας το χώρο τον οποίο καταλαμβάνει κάθε επιτελεστής μέσα στο δρώμενο ή στις διαδικασίες που άμεσα σχετίζονται με αυτό και το πλαισιώνουν. Θα δούμε λοιπόν τις σχέσεις που συγκροτούν το κάθε μουσικό δίκτυο σαν εξελισσόμενες σχέσεις ρόλων. Σύμφωνα με ποια κριτήρια θα σχηματίσουμε δίκτυα και ποιοι ρόλοι εξελίσσονται μέσα σε αυτά;

Υποθετούμε τρεις συμπληρωματικές οπτικές του μουσικού φαινομένου με το συσχετισμό των οποίων φιλοδοξούμε να καλύψουμε διαλεκτικά το υπό μελέτη φαινόμενο ώστε να μην παγιώνεται η ελάχιστη διάκριση εσωτερικών και εξωτερικών σχέσεων μεταξύ δικτύων. Βάζοντας την προϋπόθεση να ασχοληθούμε με τις πλευρές του μουσικού φαινομένου που συμμετέχουν επαγγελματίες μουσικοί, η μία οπτική αφορά μουσικά δίκτυα που βρίσκονται σε αντιστοιχία με το κάθε φορά επιτελεστικό



πλαίσιο και μιλάμε για δίκτυο του πανηγυριού, του γάμου, του γλεντιού, του νυχτερινού κέντρου διασκέδασης, της φολκλορικής παράστασης, της συναυλίας δημοτικής μουσικής, του χορού και μουσικών (η) σε υλικό φορέα, η άλλη αφορά μουσικά δίκτυα σύμφωνα με το χαρακτήρα που παίρνουν από τη δυναμική και την ισχύ των επιτελεστικών ρόλων, δηλαδή το δίκτυο τελετουργίας, το δίκτυο παράστασης και το δίκτυο επανάληψης και η τρίτη αφορά μουσικά δίκτυα που σχηματίζονται με βάση τις σχέσεις που αναπτύσσει ο μουσικός για την επίτευξη επαγγελματικής δράσης στα δρώμενα του πανηγυριού, που είναι το δίκτυο μαθητείας, το δίκτυο κομπανίας και το δίκτυο πελατείας. Τα τελευταία αποτελούν τον άξονα της μελέτης, κάτι που σημαίνει ταυτόχρονα ότι προμοδοτείται ο ρόλος του μουσικού και βεβαίως ότι η ίδια η υπόθεση προτείνει μια ετεροβαρή προσέγγιση του φαινομένου. Επιπλέον η δύο πρώτες οπτικές είναι προφανώς αλληλεπικαλυπτόμενες κατά περίπτωση, ώστε τα δίκτυα του επιτελεστικού πλαισίου να επιδέχονται χαρακτηρισμό δικτύου επιτελεστικών ρόλων. Παρακάτω θα εξηγήσουμε τη σημασία και το περιεχόμενο κάθε διάκρισης δικτύων και θα διασαφηνίσουμε τη σχέση που έχουν οι παράγοντες του θέματος, που ως τώρα παρουσιάσαμε με απარიθμητική τάξη, στη διάρθρωση του επιχειρηματός μας.

Κάθε επιτελεστικό πλαίσιο οριοθετεί κι ένα μουσικό δίκτυο εφόσον αυτό περιλαμβάνει μια δυναμική σχέσεων και έτσι σχηματίζουμε μουσικά δίκτυα αντίστοιχα του επιτελεστικού πλαισίου με βάση τα διακριτά δρώμενα της δραστηριοποίησης των επαγγελματιών μουσικών. Ας πάρουμε τις περιπτώσεις χωριστά για να σκιαγραφήσουμε το καθένα και κυρίως για να αποσαφηνίσουμε τους επιτελεστικούς ρόλους που εμπλέκονται στο καθένα, όπως επίσης ποιοι είναι οι αφηρημένοι ή συγκεκριμένοι οργανωτές του. Εισάγουμε παράλληλα μια βασική για την περαιτέρω εξέλιξη του σκεπτικού μας κατηγοριοποίηση: ορισμένα επιτελεστικά πλαίσια υπήρχαν σαν δομές από τις αρχές του αιώνα και ορισμένα άλλα εμφανίστηκαν με την αστικοποίηση. Στην πρώτη κατατάσσουμε το δίκτυο του πανηγυριού, του γάμου και του γλεντιού – χωρίς όπως θα δούμε να αναφερόμαστε σε ένα και μόνο δρώμενο και να χρησιμοποιούμε μονοσήμαντα τη λέξη – και στη δεύτερη το δίκτυο του νυχτερινού κέντρου, της φολκλορικής παράστασης, της συναυλίας δημοτικής μουσικής και του χορού – εννοώντας τα δρώμενα που ονομάζονται έτσι και όχι τη χορευτική πράξη. Τέλος, εντοπίζουμε ένα ξεχωριστό δίκτυο ή καλύτερα κατηγορία δικτύων που αφορά την τεχνολογία της ηχογράφησης και το οποίο για λόγους που θα δούμε λίγο παρακάτω ονομάσαμε συγχωνευτικά δίκτυο μουσικών σε υλικό φορέα, εννοώντας τον φορέα αποτύπωσης και αναπαραγωγής ήχου.

Το πανηγύρι έχει ουσιαστικά το χαρακτήρα της μεγάλης ετήσιας γιορτής μιας κοινότητας, ενός χωριού. Ενταγμένο στον κύκλο του χρόνου, η επανάληψη του κάθε έτος είναι αναμενόμενη και έτσι ο οργανωτής του – από το καφενείο, τον πολιτιστικό σύλλογο ή την τοπική αυτοδιοίκηση – έχει διαδικαστικό ρόλο. Καθορίζει την ορχήστρα και επιμελείται το φαγητό, τα καθίσματα και τα τραπέζια, τον φωτισμό αν χρειάζεται και τα μηχανήματα ηχοληψίας και μεγαφώνησης, αν δεν έχει

μεριμνήσει όπως συνήθως γίνεται η ορχήστρα. Εννοείται ότι τα δυο τελευταία αφορούν την περίοδο που έχει εμφανιστεί η απαραίτητη τεχνολογία. Τα τραπέζια και ο χώρος που προορίζεται για τους μουσικούς στήνονται κατά μέτωπο. Ανάμεσά τους διατίθεται ένας ελεύθερος χώρος κατάλληλος για την όρχηση και οι θεατές αναμένεται με κάποια σειρά να αναλάβουν χορευτικό ρόλο. Το πανηγύρι αποτελεί και μια οικονομική συναλλαγή, εφόσον οι μουσικοί και οι καταστηματάρχες εμφανίζονται ως επαγγελματίες και οι θεατές-χορευτές ως καταναλωτές. Κυρίαρχος ρυθμιστής της εξέλιξής του, ο χορευτής θα πληρώσει για να χορέψει το τραγούδι της αρεσείας του τα απαραίτητα χρήματα, τη «χαρτούρα». Υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες, για λόγους που πρόκειται να εξετάσουμε στη μελέτη, οι οργανωτές του δρωμένου συνεισφέρουν ή αναλαμβάνουν εξολοκλήρου την πληρωμή των μουσικών με μια προκαθορισμένη «συμφωνία» και σε σπάνιες περιπτώσεις στο φαγοπότι.

Σημαντικό γεγονός της ζωής ενός ανθρώπου και θεμελιική κοινωνική δομή της προαστικής κοινωνίας, ο γάμος συνοδευόταν από πλήθος μουσικών δρωμένων στο πρόσφατο παρελθόν. Άλλα αφορούσαν το άμεσο οικογενειακό πλαίσιο και επιτελούνταν από συγγενικά πρόσωπα που προετοίμαζαν τον αποχωρισμό του μέλους από την οικογένεια και προοικονομούσαν τη νέα ζωή – κατά το στόλισμα της νύφης, το ξύρισμα του γαμπρού κ.λπ. - και άλλα αφορούσαν την κοινωνικοποίηση του γεγονότος, οπότε ήταν επιθυμητή η παρουσία επαγγελματιών μουσικών – πατηνάδα-συνοδεία της νύφης στην εκκλησία, γλέντια στα σπίτια του ζευγαριού, του κουμπάρου και των φίλων ή μπρατίμων του γαμπρού και γαμήλια γλέντια. Δρώμενα του οικογενειακού πλαισίου, εκτός ότι δεν εμπίπτουν στους ερευνητικούς στόχους της μελέτης, δεν υφίστανται πλέον στις μέρες μας, όπως σε μικρότερο βαθμό και κυρίως στην πόλη η πατηνάδα. Το δε γλέντι γίνεται τις περισσότερες φορές σε κάποιο κέντρο συνεστιάσεων, το «κέντρο» που αναλαμβάνει γαμήλια γλέντια και σπάνια στο σπίτι. Οργανωτές του δρωμένου είναι προφανώς οι οικογένειες του ζευγαριού που αναλαμβάνουν με διάφορους μεταξύ τους διακανονισμούς τις οικονομικές υποχρεώσεις και την επιλογή της ορχήστρας ή των ορχηστρών – «λαϊκή» ή/και «δημοτική» - που θα πλαισιώσουν το γλέντι, ενώ αναθέτουν τις υπόλοιπες φροντίδες στο κέντρο. Η τοποθέτηση των επιτελεστών στο χώρο και οι επιτελεστικοί ρόλοι δε διαφέρουν από το πανηγύρι. Οι μουσικοί πληρώνονται με συμφωνία ένα προκαθορισμένο χρηματικό ποσό από τις οικογένειες του ζευγαριού και σε λίγες περιπτώσεις ταυτόχρονα με χαρτούρα, που παλιότερα ήταν ο αποκλειστικός τρόπος για την πληρωμή τους.

Τα γλέντια στο σπίτι στα οποία συμμετέχουν επαγγελματίες μουσικοί συμβαίνουν σε διάφορες περιστάσεις, ενώ είναι γενικά ορατή η τάση μείωσης τέτοιων δρωμένων με την πάροδο του χρόνου. Σε κάποιες περιπτώσεις ένα συγκεκριμένο γεγονός αποτελεί την αφορμή για τη διεξαγωγή γλεντιού, όπως η ονομαστική γιορτή του οικοδεσπότη που παλιότερα ονομαζόταν «τα γιορτάσια», μια βάπτιση ή ένας αρραβώνας, περιπτώσεις στις οποίες το γλέντι μπορεί να γίνει στο κέντρο συνεστιάσεων, γενικά ένα αξιοσημείωτο γεγονός κ.ά., ενώ σε ορισμένες άλλες περιπτώσεις το γεγονός

είναι το ίδιο γλέντι, χωρίς να υπάρχει συγκεκριμένη αφορμή. Όποια και αν είναι η περίσταση του γλεντιού, το πλαίσιο του δρωμένου παραμένει το ίδιο. Πρόκειται για επιτραπέζια γλέντια, δηλαδή γύρω από το γιορτινό τραπέζι, που μοιράζονται οι μουσικοί και οι γλεντιστές οι οποίοι εμπλέκονται ισοδύναμα στη μουσική πράξη. Στο ίδιο πλαίσιο ανήκουν επίσης γλέντια που γίνονται σε δημόσιο χώρο, καφενείο, ουζερί ή ταβέρνα και στα οποία συμμετέχουν σχεδόν μόνο άνδρες. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι μουσικοί πληρώνονται αποκλειστικά με χαρτούρα, καθώς τέτοια γλέντια τις περισσότερες φορές προκρίπτονται χωρίς πρόβλεψη, ενώ στις περιπτώσεις γλεντιών σε ιδιωτικό χώρο αναμένεται ο οικοδεσπότης να εισφέρει τα περισσότερα ή να έχει προσυμφωνήσει. Αν βέβαια οι μουσικοί ή ορισμένοι από αυτούς βρεθούν σε κάποιο οικείο συγγενικό ή φιλικό περιβάλλον ίσως να μη ζητήσουν χρήματα, να μην προβάλλουν την επαγγελματική τους ιδιότητα.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '60, όταν το φαινόμενο της αστικοποίησης είχε πλέον λάβει σημαντικές διαστάσεις, εμφανίζονται στις πόλεις τα πρώτα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, τα «κλαρίνα». Σε αυτά των Τριάδων, κύριο μεταναστευτικό προσορισμό των Βλάχων του Ασπροποτάμου, σημαντική παρουσία έχουν και Ασπροποταμίτες μουσικοί, χωρίς βέβαια αυτό να συνεπάγεται αναλογία στους γλεντιστές. Σε αντιστοιχία με τους χώρους βραδινής διασκέδασης που προϋπήρχαν στο αστικό πλαίσιο και στους οποίους παιζόταν αστική λαϊκή ή «ελαφρά» μουσική, τα κλαρίνα λειτουργούσαν σε εβδομαδιαία βάση κάθε Παρασκευή και χωρίς εξαίρεση κάθε Σάββατο. Τους καλοκαιρινούς μήνες τα κέντρα διέκοπταν τη λειτουργία τους, τόσο γιατί οι μουσικοί απασχολούνταν στα πανηγύρια και τους γάμους, όσο γιατί η πελατεία λιγότευε περνώντας αυτή την περίοδο εκτός πόλης. Όσα κέντρα είχαν οικογενειακό χαρακτήρα («πράσινη γωνιά», «του σταθμού» κ.ά.), της διασκέδασης προηγούνταν φαγητό, ενώ αυτά που μονοπωλούσαν παρέες ανδρών («πλάτανος» κ.ά.) την διασκέδαση συνόδευε το ποτό. Η ορχήστρα τοποθετημένη σε υπερυψωμένο πατάρι και εξηλεκτρισμένη, πληρώνεται από το κατάστημα και ο χορός είναι συνήθως κατά προαίρεση του χορευτή «ελεύθερος», δηλαδή χωρίς χαρτούρα, ή όχι. Στη δεκαετία του '80 η ζήτηση για μια τέτοια διασκέδαση μειώθηκε, χάθηκε ο οικογενειακός χαρακτήρας όπου υπήρχε και το τελευταίο κέντρο από αυτά, ο «πλάτανος», έλειψε με διαταγή της χωροφυλακής, καθώς ο ξυλοδαρμός αποτέλεσε τον κανόνα για τη λήξη του δρωμένου τις πρωινές ώρες.

Η λέξη χορός, που είπαμε ότι δεν σημαίνει τη χορευτική πράξη, δεν παραπέμπει σε ένα και μόνο δρώμενο που παισιώνει μια περίσταση. Όπως και στην περίπτωση του γλεντιού, έτσι και εδώ, ενώ οι περιστάσεις αλλάζουν, η μορφή του δρωμένου παραμένει ίδια. Η πρακτική των χορών ξεκίνησε από τους τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους και αποτελούσε γιορτή του συλλόγου, σε κλειστό χώρο ή στην πλατεία του χωριού, ή γινόταν με αφορμή την κοπή της πρωτοχρονιάτικης πίτας στις εγκαταστάσεις του συλλόγου ή ακόμα σε κέντρο συνεστιάσεων. Την τελευταία δεκαετία η πρακτική των χορών αποκτά μεγαλύτερες διαστάσεις κυρίως από τη στιγμή που υιοθετείται από την

τοπική αυτοδιοίκηση. Τέτοιοι χοροί, που συμβαίνουν στο χωριό κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού και ιδιαίτερα το πρώτο δεκαπενθήμερο του Αυγούστου, την κατεξοχήν περίοδο αργίας, λαμβάνουν το χαρακτήρα πανηγυριού. Οι επιτελεστικοί ρόλοι είναι οι ίδιοι και η γλεντική διαδικασία όμοια, εκτός κι αν την έναρξη κάνει το χορευτικό τμήμα του τοπικού πολιτιστικού συλλόγου με μιας σύντομης διάρκειας παράσταση χορών κι ενδυμασιών. Η πληρωμή των μουσικών γίνεται από τον πολιτιστικό σύλλογο ή την τοπική αυτοδιοίκηση και με χαρτούρα. Υπάρχουν, τέλος, περιπτώσεις χορών συλλόγων επαγγελματιών στους οποίους συμμετέχει αποκλειστικά ή όχι ορχήστρα δημοτικής μουσικής, αλλά προφανώς τέτοια δρώμενα δεν απευθύνονται σε μια συγκεκριμένη πολιτισμική ομάδα.

Οι φοκλορικές παραστάσεις γνώρισαν μεγάλη αποδοχή από τη δεκαετία του '60 στην ελληνική περιφέρεια. Μια πρακτική που ξεκίνησε σε χώρες της ανατολικής Ευρώπης με διαφορετικό περιεχόμενο και αισθητικούς προσανατολισμούς, διαδόθηκε μέσω χορευτικών σωματείων της Αθήνας, στις ελληνικές πόλεις και σε δεύτερη φάση στην ύπαιθρο με την ίδρυση χορευτικών τμημάτων σχεδόν σε κάθε χωριό. Οι παραστάσεις αποτελούν ένα μουσικοχορευτικό θέαμα. Εξυπηρετώντας το λαογραφικό ιδεολογικό πλαίσιο θέτουν ως στόχο τη διάσωση του «παραδοσιακού» χορευτικού και ενδυματολογικού τοπικού πολιτισμού μέσω μιας κατά κάποιο τρόπο θεατρικής αναπαράστασης. Μουσικοί που εκφράζουν ένα τοπικό ιδίωμα ή μουσικοί κυρίως των αστικών κέντρων που συνδέονται στενά και δραστηριοποιούνται με μεγάλη συχνότητα στις φοκλορικές παραστάσεις και χορευτές υπό την εκπαιδευτική μέριμνα ενός χοροδιδασκάλου συναποτελούν την ομάδα της παράστασης και λαμβάνουν κοινό ρόλο επί σκηνής. Οι θεατές-ακροατές της παράστασης δεν αναλαμβάνουν χορευτικό ή άλλο «παρεμβατικό» ρόλο εκτός από τη διαχείριση της πρακτικής του χειροκροτήματος. Το πρόγραμμα της παράστασης, η σκηνοθεσία και η διαφήμισή της καθορίζεται από το χοροδιδάσκαλο ή άλλους αρμόδιους συνεργάτες και ο μουσικός καλείται να εκτελέσει επί πληρωμή ένα προκαθορισμένο ρεπερτόριο χορών.

Κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες εμφανίστηκε η πρακτική των συναυλιών παραδοσιακής ή δημοτικής μουσικής. Δρώμενο που σύμβαινε πρώτα σε μεγάλα αστικά κέντρα, κυρίως στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, διοργανωμένο από μουσικά σχήματα, εκπαιδευτικούς φορείς, πολιτιστικά ιδρύματα και συλλόγους, γνώρισε σχετική απήχηση στην περιφέρεια όταν υιοθετήθηκε σαν πρακτική από τους τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους και άλλους φορείς, και την τοπική αυτοδιοίκηση. Προβάλλοντας σε κάθε συναυλία τη δική του εικόνα για το «παραδοσιακό», το μουσικό σχήμα απευθύνεται σε «κοινό» θεατών-ακροατών, τόσο για να κερδίσει το ενδιαφέρον λανσάροντας μια μουσική, όσο και για να εδραιώσει το προφίλ του. Η εκδήλωση χορευτικής πράξης επαφίεται στις ιδιαίτερες συνθήκες της επιτέλεσης και προϋποθέτει την άτυπη αδειοδότηση ή την παρότρυνση από το μουσικό σχήμα. Αν οργανωτής της συναυλίας είναι το ίδιο το μουσικό σχήμα που πρόκειται να

δώσει την παράσταση, αναμένεται να απαιτείται η καταβολή ενός προκαθορισμένου ποσού για την είσοδο των θεατών στον συναυλιακό χώρο. Αν ωστόσο τελεί υπό την αιγίδα κάποιου φορέα ενδέχεται αυτό να μην απαιτείται, οπότε θα τονιστεί στη διαφήμισή του ότι γίνεται με «είσοδο ελεύθερη». Πρόκειται βέβαια για τους τρόπους ρύθμισης της οικονομικής πλευράς του ζητήματος με τη μεγαλύτερη συχνότητα. Ειδικά στην περίπτωση των Βλάχων του Ασπροποτάμου οι συναυλίες αυτές γίνονται αποκλειστικά στα πλαίσια των θερινών «πολιτιστικών εκδηλώσεων» του δήμου, χωρίς να χρειάζεται εισιτήριο.

Το πιο περίπλοκο από την άποψη των επιτελεστικών σχέσεων είναι το δίκτυο μουσικών σε υλικό φορέα, καθώς η αποθήκευση μιας ηχογραφημένης μουσικής στον φορέα της, στο δίσκο, στην κασέτα, στο CD ή σε άλλες τεχνολογίες και στο διαδίκτυο, δημιουργεί αυτόματα προδρομικές και αναδρομικές μεταξύ τους καταστάσεις. Με την ακρόαση της μουσικής από την αναπαραγωγική συσκευή μπορεί συνήθως να γίνει αντιληπτό το επιτελεστικό πλαίσιο στο οποίο αποτυπώθηκε η μουσική και στο οποίο υπήρξε φυσική και εν δράσει παρουσία του μουσικού, το πλαίσιο αποτύπωσης. Δημιουργείται έπειτα ένας μουσικός επιτελεστικός χώρος στο πεδίο εμβέλειας των ηχείων, το πλαίσιο αναπαραγωγής, ενώ αναδημιουργείται πιθανά η εικόνα του πολιτισμικού ή επιτελεστικού πλαισίου παραγωγής της μουσικής, το πλαίσιο παραγωγής. Αν και συνήθως το πλαίσιο αποτύπωσης ταυτίζεται με το στούντιο, η διάδοση της πρακτικής της ζωντανής ηχογράφησης κατά τις πιο πρόσφατες δεκαετίες ύπαρξής της ηχογράφησης, οδήγησε σε διάφορους συνδυασμούς των τριών πλαισίων. Έτσι καταλήγουμε για την περίπτωση αυτή στην κατανόηση της έννοιας δρωμένο σαν μια χρονικά οριοθετημένη δράση σε κάποιο πλαίσιο, περισσότερο από όσο στις άλλες περιπτώσεις δρωμένων στις οποίες τείνει να συνοδεύεται από σχετικά σταθερές δομές για την εκδήλωση μουσικών πρακτικών.

Αν και η ηχογράφηση της μουσικής συνδέεται κλασικά με την εμπορευματοποίηση της μουσικής, την κερδοφορία των δισκογραφικών εταιριών και την ανάδειξη του μουσικού υποκειμένου περισσότερο σαν κυριαρχούμενου από τη διαφήμιση των μουσικών προϊόντων, οφείλουμε στην περίπτωση των Βλάχων του Ασπροποτάμου μια σημαντική διαφοροποίηση. Τα κέρδη από τις πωλήσεις είναι περιορισμένα και η εισπραξή τους από τους μουσικούς συνήθως αναβάλλεται, τα στούντιο της τοπικής κασετογραφίας, στα οποία κατά κανόνα και περιστασιακά απευθύνονται οι μουσικοί, οφείλουν την ύπαρξή τους στην προαίρεση του ιδιοκτήτη, ο οποίος ασφαλώς δεν περιμένει να καλύψει τις βιοτικές του ανάγκες από μια τέτοια επαγγελματική δραστηριότητα, ενώ εκείνοι που αναμένεται να εισπράξουν σημαντικά κέρδη από την εμπορική διανομή του προϊόντος, αναλογικά με την οικονομική τους επιφάνεια, είναι μόνο οι μικροπωλητές κασετών στους πάγκους που στήνονται σε κάποιες περιπτώσεις στο χώρο του πανηγυριού ή έξω από τους σταθμούς συγκοινωνιών των κοντινών επαρχιακών πόλεων. Η σημασία των ηχογραφήσεων στο επίπεδο που εξετάζουμε έγκειται

στη δυνατότητα διαφήμισης του μουσικού μέσα από αυτές, σε αναλογία με το δίκτυο των αγοραστών και όχι σαν αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης διαφημιστικής στρατηγικής. Ενταγμένες πλήρως σε έναν τέτοιο δίκτυο και μεγάλης διάδοσης είναι οι αυτοσχέδιες ηχογραφήσεις δρωμένων από τους ίδιους τους μουσικούς ή άλλα πρόσωπα, πολλές φορές ευρέως γνωστά για αυτή τη δράση τους, με τη χρήση ερασιτεχνικών συσκευών ηχογράφησης. Τα αντίτυπα παράγονται πειρατικά σε προσωπικούς υπολογιστές και εξαπλώνονται από χέρι σε χέρι.

Το επόμενο επίπεδο της δικτυακής ανάλυσης που προτείνουμε αφορά την ισχύ και τη δυναμική σχέση των επιτελεστικών ρόλων και βασίζεται στην κλασική θεωρία των μουσικών δικτύων. Στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία για τα μουσικά δίκτυα, δηλαδή στο μεταφρασμένο στα ελληνικά δοκίμιο «Θόρυβος» του Attali, στις ανθρωπολογικές μελέτες του Παύλου Κάβουρα και εν μέρει στην έρευνα του Πανεπιστημίου Αιγαίου όπως δημοσιεύτηκε με τον τίτλο «Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19<sup>ος</sup> -20<sup>ος</sup> αιώνας)», βλέπουμε ότι η δικτυακή ανάλυση γίνεται με βάση τέσσερα διακριτά και συνδεδεμένα μουσικά δίκτυα: το δίκτυο τελετουργίας, το δίκτυο παράστασης, το δίκτυο επανάληψης και το δίκτυο σύνθεσης. Πως τοποθετούμαστε σε σχέση με τα προηγούμενα δίκτυα;

Ο Attali αναπτύσσει μια ανάλυση πολιτικής οικονομίας της μουσικής. Μιλώντας για τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, εξετάζει τις πολιτικοοικονομικές μεταλλαγές που συνδέονται και αλληλεπιδρούν με τη μουσική παραγωγή και τις συσχετίζει με τις σχέσεις εξουσίας που διαμορφώνονται μεταξύ των μουσικών υποκειμένων, κυρίως των μουσικών, των επίσημων ή μη θεσμών που πετυχαίνουν την πατρωνία της μουσικής και των οικονομικών παραγόντων που διαπλέκονται στη μουσική πράξη. Υπερβαίνοντας την καθιερωμένη αισθητική και βέβαια τεχνική προσέγγιση της μουσικής δεν κάνει μια θεωρία για τη μουσική, αλλά διαμέσου της μουσικής (Κάβουρας, 1997). Μπορούμε να πούμε ότι η θεωρία των δικτύων του Attali συνίσταται στην εφαρμογή μιας δικτυακής διαλεκτικής σκέψης πάνω σε συνδεδεμένα μουσικά δίκτυα, δίκτυα παραγωγής και δίκτυα εξουσίας που αφορούν ένα καθορισμένο μουσικό φαινόμενο με ορισμένη διάρκεια και κάποια χαρακτηριστικά.

Σαφής στόχος στη μελέτη μας είναι να μιλήσουμε για τη μουσική και όχι διαμέσου της μουσικής για την κοινωνία, και να αναδείξουμε τα μουσικά δίκτυα σαν ένα τρόπο σκέψης που μπορεί να είναι ανεξάρτητος από την παραδειγματική συγκεκριμενοποίησή του σε τέσσερα ανυπέροβλητα μουσικά δίκτυα. Έτσι τίθεται η μουσική επιτέλεση ή αλλιώς η μουσική πράξη στο κέντρο του ενδιαφέροντος και πρόκειται να αποτελέσει το θεμελιώδες επίπεδο κάθε επιχειρήματος και όχι η εξ' υποθέσεως θεωρητική συνέπεια ή ευρύτερα κοινωνικοί ερμηνευτικοί στόχοι. Η αρτιότητα αυτής της υπόθεσης είναι προφανώς υπό διερεύνηση, όπως πιο συγκεκριμένα η υποστήριξη μιας προεξέχουσας οπτικής των μουσικών δικτύων και κατά δεύτερο λόγο η συσχέτισή τους με άλλες συνδεδεμένες κομβικές σχέσεις παραγωγής και εξουσίας.

Ο Attali δίνει μια πρωτογενή σημασία στον φυσικό ήχο σε αναλογία με τη σημασία που έχει το φώνημα στη λεκτική επικοινωνία. Ο ήχος εννοείται είτε ως θόρυβος, είτε ως μουσικός ήχος. Αυτό εξαρτάται από το σημειολογικό πλαίσιο στο οποίο θα ακουστεί για να νοηματοδοτηθεί και είναι ιστορικά μεταβλητό. Η σημασία της ηχητικής διαλεκτικής καθορίζεται από τη μονολογική ή τη διαλογική ισχύ των ηχητικών συσχετισμών που διαμορφώνουν οι παραγωγοί τους (Κάβουρας, 1997). Ο ήχος με την έννοια του παρεμβαλλόμενου θορύβου σε μια δεδομένη ηχητική κατάσταση ασκεί βία. Ο παραγωγός ενός τέτοιου ήχου αντιδρά ή ακόμη ανατρέπει το καθιερωμένο ως τότε εξουσιαστικό στάτους. Στο δοκίμιο του ο Attali αναλύει εκτενώς αυτή τη σύλληψη στην ιστορία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, συνδέοντας τις μεταλλαγές των ελάχιστων ηχητικών στάτους με την πολιτική και οικονομική ηγεμονία επί συγκεκριμένων ηχητικών μορφών και την αντίθετη τάση εξουσιαζόμενων μουσικών υποκειμένων να αντιδρούν. Στη μελέτη μας πρόκειται να εξετάσουμε την διαδραστική εξέλιξη του ηχητικού πλαισίου του πανηγυριού, όχι μέσα από μια στενή εξέταση ηχητικών μορφών, αλλά, αφενός μέσα από την διερεύνηση των ορίων και των προϋποθέσεων ηχητικής παρέμβασης των επιτελεστών του κατά τη διάρκειά του, εντός του γλεντιού, αφετέρου μέσα από τη διερεύνηση σχέσεων εκτός του γλεντιού που οδηγούν τα μουσικά υποκείμενα στην έκφραση των συγκεκριμένων μουσικών πρακτικών σαν αποτέλεσμα μιας μουσικής και επιτελεστικής κουλτούρας και τεχνικής που αναδιαμορφώνεται.

Κάθε δίκτυο χαρακτηρίζεται από μια δομημένη τάξη στις επικοινωνιακές σχέσεις μεταξύ των επιτελεστών κάθε αντίστοιχου δρωμένου, την οποία εκφράζει ένας παγιωμένος ρόλος και την οποία διαχειρίζεται κατά σχετική βούληση το ξεχωριστό υποκείμενο αναλαμβάνοντας το ρόλο. Στο τελετουργικό δίκτυο η βούληση των υποκειμένων εκφράζεται άμεσα και κατά τη διάρκεια του δρωμένου, διαμορφώνοντας έτσι το περιεχόμενό του μέσα σε ένα καθεστώς σύμπραξης. Το πανηγύρι, όπως και τα άλλα δρώμενα στα οποία παρατηρούμε καταρχήν την ίδια πρακτική, ο γάμος, ο χορός, τα κλαρίνα, το επιτραπέζιο γλέντι, διαμορφώνονται από τη διαδραστική σχέση του μουσικού, του χορευτή και του θεατή που έχει βασικά χαρακτηριστικά τη δυνατότητα του χορευτή να «παραγγείλει» τραγούδια από τον μουσικό και την εναλλασσόμενη σχέση θεατή και χορευτή. Αν αυτό είναι το πλαίσιο της δράσης των υποκειμένων, στην ανάπτυξη της δράσης κατά την επιτελεστική πράξη κάθε ένας που συμμετέχει το διαχειρίζεται με ξεχωριστό τρόπο, αναδεικνύοντας την αισθητική του και την ταυτότητά του. Όντας κάθε ένας ενεργά δρών στην πράξη παίζει έναν δραματοποιημένο ρόλο και δεν καθίσταται εξωτερικός θεατής μιας δράσης, του δρωμένου.

Το δίκτυο της παράστασης αντίθετα προϋποθέτει την ύπαρξη του ρόλου θεατή-ακροατή. Η όλη πράξη έχει χαρακτήρα δράματος (Κάβουρας, 1997) και το δρώμενο – η λέξη χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη δράση και όχι το πλαίσιο της δράσης – έχει εσωτερικά όρια, περιορίζεται στο πατάρι. Η φολκλορική παράσταση εκφράζει αμιγώς αυτή την κατάσταση. Η συναυλία δημοτικής

μουσικής ενδέχεται να παρέχει τη δυνατότητα σύμπραξης με τον τρόπο που περιγράψαμε, χωρίς όμως να επηρεάζει καθοριστικά το περιεχόμενό της, ούτε αυτό να αποτελεί σαν πρακτική μια παγιωμένη δομή. Η διαμόρφωση του προγράμματος μιας παράστασης δεν είναι προϊόν μιας άμεσης σχέσης. Προϋποθέτει την κοινωνικοποίηση προηγούμενων εμπειριών και επαφίεται σε μεγάλο βαθμό στη σημασία που δίνει ο δράστης επί σκηνής στο κοινό του, στην πρόθεσή του.

Το περιεχόμενο του δικτύου της επανάληψης έχει ήδη αναλυθεί στα πλαίσια του δικτύου μουσικών σε υλικό φορέα. Η διαμόρφωση του περιεχομένου του προϋποθέτει και εδώ διεργασίες κοινωνικοποίησης. Μπορούμε να περιγράψουμε τη λειτουργία του σαν μια εξαιρετικά περίπλοκη διαδικασία «διάχυσης» με βασικό χαρακτηριστικό την επαμφοτερίζουσα σχέση μεταξύ της μονολογικής δύναμης της μουσικής αναπαραγωγής και της ιδιαίτερης διαχείρισής της σε ανανεωμένα επιτελεστικά πλαίσια, με την έννοια μιας αντίστροφης διαδικασίας «σύγκλισης».

Δίκτυο σύνθεσης στο δημοτικό τραγούδι της περιοχής που μελετάμε δεν θεωρούμε ότι υφίσταται με την έννοια μιας αυτόνομης παραγωγής. Σύνθεση στο δημοτικό τραγούδι γενικά σημαίνει κυρίως την προσαρμογή και την εξέλιξη μιας γνωστής μουσικοποιητικής δημιουργίας σε συνάρτηση με την ιδιοτοπική ιδιαιτερότητα του μουσικού πολιτισμού και την ιδιοσυγκρασία του μουσικού. Οι ρόλοι του συνθέτη και του εκτελεστή της μουσικής δεν είναι διακριτοί, ούτε εκδηλώνονται ετεροχρονισμένα ώστε ανεξάρτητα από τον αριθμό και το είδος των «εκτελέσεων» να προϋποτίθεται μια και μόνο συνθετική πράξη. Αυτό συνεπάγεται βέβαια και τη σχετική ασάφεια ή απουσία διαδικασιών που στη δυτική ή την αστική μουσική πρακτική είναι διακριτές και διαδεδομένες, όπως η διασκευή, η ενορχήστρωση κ.λπ. Η θεώρηση της μουσικής σύνθεσης ως πράξης απόλυτα ατομικής και ηχητικά πρωτότυπης υποδεικνύει την αποδοχή, έστω και ασυνείδητα, του αρχετυπικού και εξατομικευτικού ρόλου της μουσικής γραφής και ηχογράφησης που πιστοποιεί την ατομικότητα, αλλά και την προκαλεί. Περιπτώσεις «χαρισματικών» μελών από κοινότητες της υπαίθρου τα οποία έχουν δημιουργήσει πρωτότυπες συνθέσεις, στιχουργικά και κάποιες φορές μελωδικά, δεν έλαβαν επώνυμο χαρακτήρα, εφόσον έλειπε το στοιχείο της γραφής και της ηχογράφησης από τη διαδικασία κοινωνικοποίησης της νέας σύνθεσης και προφανώς η κατοχύρωση της πνευματικής ιδιοκτησίας μέσω κάποιας νομικής ή συλλογικής διαδικασίας τεκμηρίωσης κλοπής ή πρωτοτυπίας.

Η εμφάνιση του νεοδημοτικού τραγουδιού στη δεκαετία του '60 άλλαξε σημαντικά τα δεδομένα. Η νεοδημοτική μουσική που εκδηλώνεται στο αστικό δίκτυο επανάληψης και διαδίδεται σε διάφορα δίκτυα προϋποθέτει πάντα την κατοχύρωση πνευματικής ιδιοκτησίας, τις περισσότερες φορές σαν αποδεικτή ή μη διασταυρωμένη χρησιμότητα γνωστών μελωδιών, και είναι καταρχήν επώνυμη. Ωστόσο και σε αυτή την περίπτωση δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για κάποιο αυτόνομο δίκτυο σύνθεσης, τόσο γιατί οι Βλάχοι μουσικοί του Ασπροποτάμου που δραστηριοποιήθηκαν στο



νεοδημοτικό δεν εδραίωναν την πρακτική πέρα από τα όρια ενός σύντομου πειράματος, όσο βασικά γιατί συνθέσεις του αθηναϊκού νεοδημοτικού που βρήκαν έστω και μικρή αποδοχή στους Βλάχους του Ασπροποτάμου και εμφανίζονται στα σχετικά δρώμενα παιγμένες ζωντανά, παρουσιάζονται ως αγνώστου συνθέτη, χωρίς να υπάρχει συνείδηση της επωνυμίας τους.

Η τρίτη οπτική για τα μουσικά δίκτυα συνιστά άξονα για τη μελέτη. Πόλος για τη διατύπωσή τους αποτελεί όπως αναφέρθηκε ο επαγγελματίας μουσικός και έχουμε συνείδηση ότι αυτή η επιλογή οδηγεί σε μια αναφορική προσέγγιση του ζητήματος με άξονα τον ένα εκ των επιτελεστικών ρόλων. Μιλάμε συνεπώς για δίκτυα των μουσικών. Προκειμένου να μελετήσουμε τις σχέσεις που αναπτύσσονται γύρω από το οριοθετημένο μουσικό φαινόμενο του ενδιαφέροντός μας, υποστηρίζουμε τη διάκριση τους σε συνάρτηση με τα διαφορετικά στάδια της διαδικασίας για την πραγμάτωση του γλεντιού ενός πανηγυριού. Με άλλα λόγια συμπυκνώνουμε τη διαδικασία αυτή, κατασκευάζοντας ιδεοτύπους για την «τακτοποίηση» της πολυπλοκότητας του μουσικού γίγνεσθαι. Με βάση την παρακάτω ταξινόμηση, η οποία δεν υποδηλώνει χρονική αιτιότητα, διαρθρώνεται η δομή των επιχειρημάτων μας.

Καταρχήν, ένας μουσικός περνάει μέσα από τη διαδικασία της μαθητείας για να ενταχθεί στις μουσικές τεχνικές και πρακτικές της περιοχής του. Σε μία δεύτερη φάση αναζητά συνεργάτες για να συναποτελέσει με αυτούς ένα μουσικό σχήμα. Έπειτα το μουσικό σχήμα συνάπτει επαγγελματιές σχέσεις και δραστηριοποιείται στα μουσικά δρώμενα μιας περιοχής. Σε κάθε μουσικό δρώμενο υπάρχουν διακριτές σχέσεις μεταξύ των επιτελεστών που προάγουν τη γλεντική διαδικασία. Διακρίνουμε λοιπόν τρία επίπεδα σχέσεων και τα αντίστοιχα δίκτυα: α) σχέσεις μεταξύ των επαγγελματιών μουσικών, που σχηματίζουν το δίκτυο μαθητείας και το δίκτυο κομπανίας, β) σχέσεις μεταξύ μουσικών σχημάτων και κοινοτήτων, που σχηματίζουν το δίκτυο πελατείας, και γ) σχέσεις μεταξύ επιτελεστών, που σχηματίζουν το τελετουργικό δίκτυο του πανηγυριού. Το τελευταίο δίκτυο αναπτύσσεται εντός του γλεντιού, ενώ τα προηγούμενα εκτός αυτού. Ποιες είναι οι παράμετροι του θέματος ή αλλιώς ποιος ο κινητήριο συσχετισμός της υπόθεσης που ερευνάται στη μελέτη;

Στην παρούσα μελέτη θα διαπραγματευτούμε όρια και σχέσεις μεταξύ μουσικών τόπων που αφορούν τους Βλάχους του Ασπροποτάμου με δυο τρόπους: μέσω της ανάλυσης των πολιτισμικών επικοινωνιακών μουσικών πρακτικών που εκδηλώνονται στον γεωγραφικό χώρο και διαμορφώνουν μουσικούς τόπους, και σαν μετασχηματισμό του τόπου στην ταυτότητα και τη διαχείριση του ρεπερτορίου ειδικά στο πανηγύρι. Είναι λοιπόν φανερό η αμφισημία της λέξης τόπος. Η προφανής σημασία της έννοιας τόπος δηλώνει τη γεωφυσική διάσταση ενός χώρου. Αν στο χώρο αποδώσουμε πολιτισμικές διαστάσεις τότε μιλούμε για «πολιτισμικό τόπο». Τέλος αναφερόμενοι στο μουσικό φαινόμενο και συγκεκριμένα στη σχέση των μουσικών (ο) με ένα τόπο και στο μουσικό περιεχόμενο του πολιτισμικού τόπου κάνουμε λόγο για «μουσικό τόπο». Γενικά, θα μελετήσουμε, μιλώντας σε

αναλογία με την επαγωγική διαδικασία, τα σχετικά μουσικά δίκτυα σε συνάρτηση με τις διάφορες έννοιες για τον τόπο για να ερμηνεύσουμε το ρεπερτόριο του πανηγυριού, ή, αφηρημένα, θα συσχετίσουμε τον τόπο με το ρεπερτόριο μέσω των μουσικών δικτύων.

Η εκτενής βιβλιογραφική έρευνα και η έρευνα πηγών που πραγματοποιήθηκε για τις ανάγκες της τεκμηρίωσης έδειξε ότι η προσέγγιση του θέματος μέσα από προφορικές πηγές αποτελούσε μονόδρομο. Φάνηκε στη λαογραφική βιβλιογραφία του «κέντρου» η άγνοια για το μουσικό πολιτισμό του Ασπροποτάμου. Μια δήλωση του ενδιαφέροντός μας για την προφορικότητα και η συγκρότηση μιας μεθόδου προσέγγισης του ζωντανού πολιτισμικού γίνεσθαι μέσα από αυτή δεν αρκεί για να απαξιώσει την έλλειψη γραπτών πηγών. Η απουσία άμεσης βιβλιογραφίας είναι πάντα ένα πρόβλημα. Πάντως η επέκταση της βιβλιογραφικής έρευνας σε τοπικές γραπτές πηγές, σε δημοτικές βιβλιοθήκες και εκδοτικούς οίκους, είχε ικανοποιητικά αποτελέσματα όσον αφορά την παράλληλη του θέματος βιβλιογραφία. Και αυτά τα στοιχεία αποδείχθηκαν τελικά μικρής χρησιμότητας (βλ. τον κατάλογο τοπικής βιβλιογραφίας στη Βιβλιογραφία 7.Π.). Ο Ασπροπόταμος δεν αποτέλεσε αντικείμενο ενδιαφέροντος, με εξαίρεση τις ακόλουθες περιπτώσεις επαγγελματιών μουσικών που συνεργάστηκαν με λαογράφους του κέντρου, σαν παράλληλη δραστηριότητα στα πλαίσια της επαγγελματικής τους δράσης στην Αθήνα. Ο Ασπροποταμίτης κλαριντζής Σωτήρης Σγούρος συμμετείχε σαν «μουσικός της Θεσσαλίας» σε παραστάσεις του Θεάτρου Δόρα Στράτου περιστασιακά στη δεκαετία του '60 και η ασπροποταμίτικη ορχήστρα του Σπύρου Αναστασίου συμμετείχε σε στουντιακή ηχογράφηση τραγουδιών της Θεσσαλίας με μέριμνα της Δόμνας Σαμίου. Πρόκειται για δυο σημαντικά γεγονότα, καθώς αποτελούν ορόσημα της «ανακάλυψης» μουσικών της περιοχής, που όμως δεν συνοδεύτηκαν από κάποια μελέτη μουσικής λαογραφίας που να εντάσσει κάπως αυτές τις περιπτώσεις μουσικών.

Δε θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε πως η έρευνα βασίστηκε εξολοκλήρου στην επιτόπια ερευνητική παρουσία στον Ασπροπόταμο. Η γνώση που αποκτήσαμε ήταν αποτέλεσμα της άμεσης επαφής με την πολιτισμική ομάδα, της συμμετοχικής παρατήρησης δρωμένων και της γνωριμίας με τους εκφραστές του μουσικού ιδιώματος, ιδιαίτερα των επαγγελματιών μουσικών. Χαρακτηριστικό από την άποψη αυτή είναι ότι η μέθοδος της ημιδομημένης συνέντευξης που συμπληρωματικά χρησιμοποιήσαμε, φάνηκε ότι είχε τελικά μεγαλύτερη σημασία σαν γεγονός από μόνο του, παρά σαν πηγή για την έρευνα. Εν τέλει αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης και προβληματισμού για ερωτήματα που αφορούν την αντίδραση τους στο μικρόφωνο, όταν υπήρχε, και τις διαφορές του καλλιιεργούμενου προφίλ σε αυτή τη συνθήκη.

Η έρευνα διεξήχθη σε δυο στάδια. Το πρώτο στάδιο, απαρχής τον Ιούνιο του 2003 μέχρι το καλοκαίρι του 2005, είχε αντικείμενο την βλαχόφωνη Πίνδο. Βασικός στόχος εκείνης της περιόδου

ήταν η γνωριμία με τη μουσική της Πίνδου, όπως αυτή εμφανίζεται στα σύγχρονα πανηγύρια. Υπήρχε αρκετός χρόνος στη διάθεσή μας για πολυήμερη παραμονή σε κάθε χωριό ή καλύτερα σε ομάδες χωριών, καθώς για καθένα από τα δύο ή τρία βράδια που κρατούσε το πανηγύρι ο προορισμός ήταν άλλος. Αυτό που μας ενδιέφερε σε εκείνη τη φάση ήταν η γνωριμία με μέλη της κοινότητας και η εξοικείωση με τα μουσικά ιδιώματα. Το δεύτερο στάδιο, από το καλοκαίρι μέχρι το Δεκέμβρη του 2005, είχε αντικείμενο τον Ασπροπόταμο, τις όμορες περιοχές και τα σχετικά αστικά κέντρα. Η παραμονή στην ορεινή περιοχή διήρκεσε δυο μήνες, με διακοπή μόνο για πρακτικούς λόγους από την απουσία βενζιναδίκου, τράπεζας, συνεργείων ελαστικών και άλλων απαραίτητων προμηθειών στην περιοχή, ενώ στα μεσοδιαστήματα τον ερευνητικό προορισμό αποτελούσαν τα Τρίκαλα, με κύριους χώρους τα μεταναστευτικά καφενεία της πόλης και το «καφενείο των μουσικών». Στην περίοδο αυτή υπήρχαν επιπλέον και σαφέστεροι στόχοι, όπως βέβαια και μια υπόθεση εργασίας. Εφόσον μας ενδιέφερε ολόκληρη η διαδικασία του πανηγυριού παραμέναμε στον ίδιο χώρο για όσες μέρες διαρκούσε. Η βασική όμως διαφορά αυτής της περιόδου ήταν η γνωριμία με τους μουσικούς του Ασπροποτάμου, σε όλες τις περιπτώσεις μια αρκετά στενή σχέση.

Θεωρήσαμε χρήσιμο και ειλικρινές να παρουσιάσουμε το χρονικό της επιτόπιας έρευνας αναλυτικά στο Παράρτημα (Βλ. Παράρτημα 6.Ι.). Εκεί παρουσιάζονται αναλυτικά οι προορισμοί, η ιδιαιτερότητα κάθε πανηγυριού όπως την προσλάβαμε εμείς, οι σύνδεσμοι και οι γνωριμίες με πρόσωπα που είχαμε σε κάθε περίπτωση – στοιχείο αρκετά σημαντικό για τις εικόνες που σχηματίζει η κοινότητα για τον ερευνητή και αντίστροφα – και η εξέλιξη της συμμετοχής μας στο δρώμενο, με διάφορους επιτελεστικούς ρόλους – θεατή, ακροατή, χορευτή και μουσικού – δηλαδή ο βαθμός της συμμετοχής κατά την παρατήρηση.

## 2. Ο τόπος και οι άνθρωποι

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα προσπαθήσουμε με συντομία να συσχετίσουμε τη γεωγραφική εξάπλωση και κατανομή του βλαχόφωνου πληθυσμού της κεντρικής Πίνδου με τις οικονομικές και κοινωνικές δομές που έχουν να κάνουν με την αναγκαιότητα ή την επιλογή ενός τόπου. Επίσης θα σκιαγραφήσουμε τις επικοινωνιακές σχέσεις αυτών των ανθρώπων, με κύριες παραμέτρους το φυσικό τοπίο, τους οδικούς διαύλους και τον αστικό μετασχηματισμό σε βάθος χρόνου. Τέλος, θα επιχειρήσουμε μια ανθρωπογεωγραφική προσέγγιση των πολιτισμικών ομάδων του ευρύτερου τόπου.

### I. Βλάχοι της Πίνδου και Βλάχοι του Ασπροποτάμου

*Υπήρχαν τρία αδέρφια: ο Άσπρος, ο Άραχθος και η Σαλαμβριά. Καθώς κοιμήθηκαν στις πλαγιές του Χαλικιού, την νύχτα ξέφυγε, κρυφά και σιγανά, προς τον θεσσαλικό κάμπο, η αδελφή του Άσπρου, η Σαλαμβριά. Κρυφά επίσης ροβόλησε προς την Ήπειρο ο αδελφός του Άσπρου, ο Άραχθος. Όταν ξύπνησε ο Άσπρος, και μη βλέποντας τα αδέρφια του, ροβόλησε τον απότομο κατήφορο, κλαίγοντας και θρηνώντας. Γι' αυτό και σήμερα το βουγγητό του μοιάζει άλλοτε με κλάμα κι άλλοτε με την οργή θηρίου.*

Ζιάκας, Γ. 1992. Θεσσαλικοί Αρχαιολογικοί Μύθοι. Τρικαλινό Ημερολόγιο '92. ΠΟΔΤ.

Αυτός ο σύγχρονος μύθος - όπως μεταφέρθηκε σε άρθρο του ιστορικού και αρχαιολόγου Γιώργου Ζιάκα - παριστάνει τα νερά των ποταμών όμοια με τη συμπεριφορά των τριών αδελφών εκείνη τη νύχτα. Οι τρεις ποταμοί -Αχελώος, Άραχθος και Πηνειός- παρουσιάζονται σαν αδέρφια και πράγματι οι πηγές τους βρίσκονται στο ίδιο σύμπλεγμα βουνών, ενώ χύνονται ανάμεσα στα βουνά για να καταλήξουν στο Ξηρόμερο, την Αμβρακία και τη Θεσσαλία αντίστοιχα. Στην Πίνδο, και συγκεκριμένα στα βουνά του Ζυγού γύρω από το Μέτσοβο, βρίσκονται οι πηγές όλων των μεγάλων ποταμών της Ελλάδας, προσθέτοντας στη λίστα τού Αώου και λίγο πιο μακριά των παραποτάμων του Αλιάκμονα. Τα ποτάμια αυτά μεταφέρουν ανθρώπους, κοπάδια, ξυλεία,

εμπόρευμα, ενώ φιλοξενούν στις κοιλάδες τους το ανά τους καιρούς οδικό δίκτυο. Το γεωφυσικό αυτό σύστημα των ποταμών που συνδέουν την οροσειρά της Πίνδου με τις μεγάλες πεδιάδες της νότιας βαλκανικής είναι που χρησιμοποιούν παραδοσιακά οι Βλάχοι για την άσκηση της κτηνοτροφίας και εξηγεί τη διασπορά τους σε μια αρχικά εκτεταμένη έκταση.

Ο γεωγραφικός προσδιορισμός μιας πολιτισμικής ομάδας ή ενός πληθυσμού προϋποθέτει την επιτόπου επαρκή παρατήρηση και γνώση του φυσικού τοπίου, και των όποιων γεωμορφολογικών του χαρακτηριστικών. Αυτή η εμπειρία δεν αποκτάται μέσα από την προσεκτική ανάγνωση ή τη σπουδή ενός μορφολογικού χάρτη. Δεδομένης της έλλειψης βιβλιογραφίας ανθρωπογεωγραφικού περιεχομένου, δεν μένει άλλο παρά ο ερευνητής να διαθέσει από το χρόνο του για το ζήτημα αυτό στην παρουσία του στο πεδίο, κάτι που κρίθηκε αναγκαίο για τις ανάγκες αυτής της μελέτης. Οι Βλάχοι της Πίνδου έχουν τα χωριά τους κατά μήκος της οροσειράς, σε μια συνεχή έκταση που ξεκινά νότια του όρους Γράμος, στο Ν. Γρεβενών και καταλήγει βόρεια του όρους Άγραφα, στο Ν. Τρικάλων. Ας το δούμε αναλυτικά από βορρά προς νότο. Δυτικά του Σμόλικα, ορεινό όγκο αμέσως νότια του Γράμου, βρίσκεται η Σαμαρίνα, ένα από τα βορειότερα βλαχοχώρια της οροσειράς, η οποία σήμερα εντάσσεται διοικητικά στο Ν. Γρεβενών. Η νότια κατάληξη του Σμόλικα συναντά το άνοιγμα μεταξύ του όρους Γιαμήλα ή Τύμφη και του όρους Όρλεγκας ή Όρλιαγκας, που διατρέχει ο Αώος συνεχίζοντας την πορεία του προς την Αλβανία στην κοιλάδα που σχηματίζει η νότια πλευρά του Σμόλικα και η βόρεια της Γιαμήλας. Στην ανατολική πλαγιά της Γιαμήλας βρίσκονται η Λάιστα και το Ηλιοχώρι, ενώ νοτιοανατολικά και εντός της κοιλάδας του Αώου η Βοβούσα, χωριά του Ν. Ιωαννίνων. Από την άλλη μεριά της κοιλάδας, στον Όρλεγκια, βρίσκονται η Σμίξη, η Αβδέλλα και το Περιβόλι, χωριά του Ν. Γρεβενών. Δυτικά της Γιαμήλας βρίσκονται τα Ζαγοροχώρια, χωριά του Ν. Ιωαννίνων, εκ των οποίων τα ανατολικά κατοικούνται από Βλάχους και η περιοχή που καλύπτουν είναι γνωστή ως Βλαχοζάγορο. Βορειοανατολικά του Όρλεγκια ξεκινούν τα μη βλάχικα χωριά των Κουπατσιαραίων του Ν. Γρεβενών, που ακολουθούν την κοίτη ενός εκ των πηγοποτάμων του Αλιάκμονα, του Σταυροπόταμου. Νότια του Όρλεγκια, και ενώ ήδη έχει αρχίσει να αμβλύνεται το τοπίο, βρίσκεται το Μικρολιβαδο και η Κρασιά Γρεβενών. Έχουμε φτάσει στις πηγές του Αώου και του Αράχθου (πηγοπόταμος Μετσοβίτης) όπου και εντοπίζονται διαδοχικά η Μηλιά, το Μέτσοβο και το Βοτονόσι Ιωαννίνων. Περνώντας τον αυχένα της Κατάρας, κοιτώντας ανατολικά πια προς τη Θεσσαλία, συναντάμε τα βλαχοχώρια του Πηνειού (Μαλακασιώτης). Ο Πηνειός βρέχει στη μια του όχθη την Πίνδο και στην άλλη τα Χάσια, μία οροσειρά (Χάσια και Αντιχάσια) που ξεκινά από τα ορεινά της Καλαμπάκας και φθάνει ως τα ημιορεινά της Ελασσόνας, στα Καμβούνια όρη. Στην πλαγιά της Πίνδου, κατεβαίνοντας ομαλά προς τον κάμπο, βρίσκονται τα

βλαχοχώρια Μαλακιάσι, Παναγία (Νέα Κουτσούφλιανη, πρώην Λυμπόχοβο<sup>2</sup>), Αμπελοχώρι (Μπουροβικό), Ματονέρι (Κουκλαίοι), Καλομοίρα (Γιοντοβάσδα), ενώ στην πλαγιά των Χασίων ο Πλατάνιστος (Παλιά Κουτσούφλιανη), ο Κορυδαλλός (Τζεναράδες), η Πεύκη (Στρούζα), η Τρυγόνα (Χλιτζιάδες), το Ορθοβούνι (Τσουραναίοι) και τελευταίο η Μεγάλη Κερασιά<sup>3</sup> (Μεϊντάν Κερασιά). Σε μία εσοχή του όρους Κόζιακα θα βρούμε την Καστανιά και τον Αμάραντο (Βεντίστα), και στη δυτική πλαγιά του Κόζιακά τον Κλεινό (Κλεινοβός), την Καλογριανή, την Αηδόνα (Αϊβάν), το Παλιοχώρι, τη Γλυκομηλιά (Κάτω Περλιάγιο) και τη Χρυσομηλιά (Άνω Περλιάγιο). Τα χωριά αυτά ανήκουν στο Ν. Τριφάλων. Δυτικά, στον Άραχθο, στην πλαγιά νότια του όρους Περιστέρι βρίσκονται το Σιράκι, οι Καλαρρίτες, το Παλιοχώρι και το Ματσούκι, το οποίο είναι μικτό με ελληνόφωνους και βλαχόφωνους, ενώ βορειότερα και νοτιότερα στην ίδια κοιλάδα τα χωριά είναι ελληνόφωνα.

Αφήνουμε για το τέλος τα χωριά του Ασπροποτάμου, που είναι ούτως ή άλλως τα πιο νότια βλαχοχώρια της Πίνδου. Ασπροπόταμος ή Άσπρος λέγεται ο άνω ρους του Αχελώου, δηλαδή από τις πηγές του στο Χαλίκι και για τα πρώτα πενήντα χιλιόμετρα της απότομης καθόδου του, μέχρι να συναντήσει τα Άγραφα στα διοικητικά όρια του Ν. Άρτας με τον Ν. Καρδίτσας. Τα βλαχοχώρια του Ασπροποτάμου – όλα στην επικράτεια του Ν. Τριφάλων - συναποτελούν μία γεωγραφική συνέχεια μέσα στην κοιλάδα, ενώ ταυτόχρονα οι κορυφογραμμές Κακαρδίτσα, Περιστέρι, Τριγγία, Νεράιδα σχηματίζουν μια ημικύκλια τομή με άνοιγμα μόνο προς το νότο. Στον κύριο ποταμό βρίσκονται το Χαλίκι, η Ανθούσα (Λεπενίτσα), το Στεφάνι (Σιληνιάσα), το Κατάφυτο (Κότορι), η Καλλιρρόη (Βελίτσαινα), η Κρασιά, τα Δολιανά, η ελληνόφωνη Μηλιά<sup>4</sup>, η Πολυθέα (Δραγοβίτσι), η Αγ.

---

<sup>2</sup> Στο σημείο αυτό προτιμήσαμε να αναφερόμαστε στα χωριά με τα τυπικά ονόματά τους, δηλαδή με αυτά που επινόησαν κατά καιρούς οι αρμόδιες επιτροπές τοπωνυμίων του Υπουργείου Εσωτερικών, με σκοπό την αντικατάσταση των παλιών ονομασιών με άλλες που να ηχούν ελληνοπρεπώς. Εντός της παρένθεσης αναφέρουμε την παλιά ονομασία. Στο κείμενο χρησιμοποιούμε αυτή που έχει τελικά επικρατήσει στο οικείο πλαίσιο. Για παράδειγμα, η Αγία Παρασκευή σχεδόν ποτέ δεν αποκαλείται έτσι ανάμεσα σε Ασπροποταμίτες. Στην περίπτωση αυτή θα προτιμηθεί το όνομα Τζούρτζια. Σε έννομες καταστάσεις ή «επίσημο» περιστάσεις ή σε περιπτώσεις που ο χρήστης της λέξης επιδιώκει να προβάλλει μια πιο αστική ταυτότητα θα χρησιμοποιηθεί το Αγία Παρασκευή. Ωστόσο και στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχει κάποια παράγωγη λέξη που να δηλώνει προέλευση και χρησιμοποιείται πάλι το Τζουρτζιώτης ή το περιφραστικό «από την Αγία Παρασκευή». Η έλλειψη μιας παράγωγης λέξης της τυπικής ονομασίας σαν καθιερωμένο δηλωτικό προέλευσης αποτελεί γενικά ένα ασφαλές κριτήριο για να διαπιστώσουμε ερευνητικά την κυρίαρχη χρήση του παλιού ονόματος.

<sup>3</sup> Δεν θα ήταν ακριβές να χαρακτηρίσουμε βλαχοχώρι την Κερασιά. Δεν πρόκειται περί αμιγώς βλάχικου χωριού, αλλά είναι διαδεδομένη η πρακτική, με άγνωστο βάθος χρόνου, να πραγματοποιούνται μικτοί γάμοι με τη νύφη να είναι βλάχικης καταγωγής.

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Παπασωτηρίου (1939): «...λαλούντας την ελληνικήν ως καταγόμενους εκ των Παλιοχωριών Κοθωνίων...» (σ.σ.: τέως δήμος Κοθωνίων, τα σημερινά χωριά της Μεσοχώρας) και την κοινή γνώμη των πληροφορητών που συναντήσαμε.

Παρασκευή (Γζούρτζια), το Γαρδίκι και νοτιότερα η Αθαμανία (Μουτσιάρα) που πατρογραμμικά δεν θεωρείται βλαχοχώρι αν και βρίσκεται μέσα στην εστία, ενώ στον Καμναϊτικό παραπόταμο του Ασπροποτάμου ο Αγ. Νικόλαος (Καμνάι), η Δέση, το Δροσοχώρι (Τυφλοσέλι), η Πύρρα, το Νεραϊδοχώρι και το Περούλι, χωριά ελληνόφωνα είτε μιττά με λίγους Βλάχους. Φτάνουμε σχεδόν μέχρι τα δυτικά του Κόζιακα, που περιγράψαμε πριν. Στα ανατολικά του βουνού αρχίζει ο κάμπος της Θεσσαλίας.

Ιδιαίτερη περίπτωση είναι η Κόρη και η Κορομηλιά, χωριά στην ανατολική πλαγιά του Κόζιακα που βλέπουν τον κάμπο της Θεσσαλίας. Δεν σχετίζονται με τα βλαχοχώρια του Ασπροποτάμου, παρά τη γεωγραφική εγγύτητα. Για πρακτικούς λόγους που είχαν να κάνουν με τη διευκόλυνση της κτηνοτροφίας, αφού τα νέα κρατικά σύνορα του 1881 απέκοψαν για πρώτη φορά τους δεσμούς μεταξύ βόρειας Πίνδου και Θεσσαλίας, Σαμαριναίοι και Περιβολιώτες των Τρικάλων ίδρυσαν την Κόρη και την Κορομηλιά αντίστοιχα. *Κάθε φορά που δημιουργούνταν ένταση μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων (...) τελείωνε με επεισόδια κατά μήκος των συνόρων, τα οποία ήταν κλειστά για ακανόνιστα χρονικά διαστήματα. Βοσκοί από την περιοχή της Σαμαρίνας, οι οποίοι συνήθως μετακινούνταν κάτω προς τη Θεσσαλία αποφάσιζαν να περάσουν τους κρύους μήνες στην Ήπειρο ή την Αλβανία* (Sinignon, 1977, σ. 75).

Η ζωή των Βλάχων στα χωριά έδρες ή χωριά καταγωγής αποτελεί τη μία εικόνα τους, αυτή του βουνού. Η άλλη είναι αυτή στον κάμπο. Όφειε αλληλένδετες της μη εγκατεστημένης κτηνοτροφικής οικονομίας που ασκούσαν παραδοσιακά και που απαιτούσε κάθε φθινόπωρο τη μετακίνηση των ζώων από τους ορεινούς βοσκοτόπους στους πεδινούς, στα χειμαδιά. Βέβαια ο γεωγραφικός προσδιορισμός τους κρίνεται απελπιστικά δύσκολος αν απαιτήσουμε να έχουμε συνολική και ακριβή άποψη. Πέρα από την έλλειψη βιβλιογραφίας, στην οποία και πάψαμε να υπολογίζουμε από νωρίς, τίθεται ζήτημα που έχει να κάνει με την κατά καιρούς αγροτική πολιτική για τα βοσκοτόπια, που καθοριζόταν εν πολλοίς από τις ορεινές διαβάσεις μέχρι την ανάπτυξη της οδοποιίας και που διαφοροποιούνταν όχι μόνο από χωριό σε χωριό αλλά και μεταξύ οικογενειών (σε επίπεδο διευρυμένης οικογένειας ή σογιού)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Τα χειμαδιά δεν είναι μόνο ένας γεωγραφικός χώρος, όπου αναπτύσσεται μια οικονομική δραστηριότητα. Ο τόπος υπάρχει πολιτισμικά, ακόμα και όταν αυτή παύει. Τα χειμαδιά για τους Βλάχους είναι στοιχείο ανάδειξης της ετερότητας, με σημασία ίσως μεγαλύτερη από την έδρα, ιδιαίτερα στις μεταξύ τους σχέσεις. Ας πάρουμε ένα παράδειγμα για τη Σαμαρίνα. Όπως είδαμε η επέκταση των συνόρων του 1881 χαλάρωσε τους δεσμούς με τη Θεσσαλία, καθώς ήταν πλέον δύσκολη η μετακίνηση των ζώων, λόγω της ανάπτυξης της ληστείας γύρω από τα σύνορα και γραφειοκρατικών κωλυμάτων πολιτικής χροιάς. Έτσι μετέφεραν τα χειμαδιά τους από τα βόρεια της πεδιάδας της Λάρισας στην Ήπειρο και την Αλβανία. Ο τελευταίος προσορισμός αποτελεί σήμερα για τους μη Σαμαριναίους Βλάχους του Όρλεγκα σύμβολο της προέλευσης των αυτονομιστικών κινήσεων που είχαν στο παρελθόν κέντρο τη Σαμαρίνα και την ιταλοαλβανική υποστήριξη, παρόλο που σε όλο τον τελευταίο αιώνα οι Σαμαριναίοι παραχειμάζουν και πάλι στη Θεσσαλία.

## II. Τόπος και εργασία

Η εγκαθίδρυση της γεωγραφίας ως επιστήμης κοινωνικής σήμανε και την προσπάθεια ανάλυσης και κατανόησης του γεωγραφικού χώρου σαν μια κατασκευή κοινωνική πέρα από την προφανή φυσική διάσταση του ζητήματος. Το δομημένο περιβάλλον και το φυσικό περιβάλλον εξυπηρετούν την ανθρώπινη δραστηριότητα, είτε είναι κοινωνικοοικονομική ή πολιτισμική, είτε πρόκειται για την παρουσία ενός ανθρώπου στο χώρο (Κουρλιούρος, 2001). Αν σε έναν χώρο εντοπίζονται τέτοιες δραστηριότητες τότε απλά μιλούμε για πολιτισμικό τόπο. Επιχειρούμε λοιπόν το συσχετισμό της γεωγραφικής ιδιαιτερότητας της κεντρικής Πίνδου και της Θεσσαλίας με τέτοιους παράγοντες, σε συνάρτηση πάντα με την οικιστική ανάπτυξη και δομή του τελευταίου αιώνα.

Η ζωή των Βλάχων στην ύπαιθρο ήταν συνυφασμένη με τη συστηματική άσκηση της κτηνοτροφίας. Κοπάδια από χιλιάδες ζώα μεταποιούνταν σε εμπορεύσιμα είδη, σφαχτά, ζωντανά, μαλλί, προϊόντα μαλλιού και γάλακτος. Το «καλοκαίρι», δηλαδή από του Αγίου Γεωργίου, την άνοιξη, μέχρι του Αγίου Δημητρίου, το φθινόπωρο, τα ζώα εκτρέφονταν στο βουνό και το «χειμώνα» στον κάμπο. Οι χέρσες πεδινές εκτάσεις χρησιμοποιούνταν από τους ντόπιους για τη βοσκή κοπαδιών βοδιών, προβάτων και γιδιών, και το χειμώνα από τους πινδαίους ποιμένες. Αυτοί βοσκούσαν τα ζώα τους σε μόνιμους βοσκότοπους, για τους οποίους κάθε χωριό ή σύνολο κτηνοτρόφων διατηρούσε επί μακρόν κειτημένα δικαιώματα βοσκής, ή σε καλαμίες χωραφιών κατάλληλες γι' αυτό. Πρόκειται συνεπώς για πληθυσμούς που ζούσαν ημινομαδική ζωή: το καλοκαίρι στις έδρες τους και το χειμώνα συμβίωναν με τους πεδινούς, εγκατεστημένοι στους βλαχομαχαλάδες των χωριών ή σε καλύβες, σιηνές και σπίτια που αποτελούσαν ξεχωριστούς οικισμούς. Τις τελευταίες δεκαετίες οι Βλάχοι ασκούν εν μέρει την κτηνοτροφία, ενταγμένοι οι περισσότεροι στον αστικό χώρο.

Η Θεσσαλία διαιρείται γεωμορφολογικά, οικονομικά και επικοινωνιακά σε δύο τμήματα: τη δυτική ή άνω Θεσσαλία και την ανατολική ή κάτω. Η κτηνοτροφία είναι πιο ανεπτυγμένη στη δυτική, χωρίς να αυτό να σημαίνει κατ' ανάγκη περισσότερους βοσκότοπους, ενώ η γεωργία στην ανατολική. Κύριοι προορισμοί των κτηνοτρόφων είναι διαχρονικά η δυτική Θεσσαλία στην οποία εξαιτίας του υψηλού υδροφόρου ορίζοντα<sup>6</sup> και του εδάφους οι χέρσες εκτάσεις είναι πολλές, η νοτιοανατολική (περιοχή Φαρσάλων) από την οποία ειδικήταν ή αποχώρησαν μετά τον πόλεμο του 1897 οι μουσουλμάνοι (Τούρκοι και οι λίγοι Γκέγκηδες Αλβανοί) καθώς και οι περιοχές νότια και ανατολικά

---

<sup>6</sup> Όπου το έδαφος ήταν πολύ ελώδες υπήρχαν και τα περισσότερα βουβάλια, ζώο που εκτρέφονταν στον κάμπο και πρέπει να μην λαμβάνεται υπόψη στους υπολογισμούς μας για τους Βλάχους.



των Αντιχασίων (περιοχή Φαριαδόνας, περιοχή Τυρνάβου)<sup>7</sup>. Αυτοί αποτελούν και τους μεγάλους βοσκοτόπους της Θεσσαλίας.

Οι Βλάχοι του Ασπροποτάμου έχουν διαχρονικά τα χειμαδιά τους στη Θεσσαλία, αφού είναι η πιο κοντινή πεδιάδα και η διάβαση είναι σχετικά εύκολη. Στα Φάρσαλα ειδικά, διατηρούν χειμαδιά όλα σχεδόν τα βλαχοχώρια του Ασπροποτάμου. Οι περισσότεροι κάτοικοι από το Χαλίκι και το Γαρδίκι πηγαίνουν στα Φάρσαλα. Κάτοικοι της Πύρρα, μέρος των κατοίκων του Γαρδικίου και λιγοστοί από τη Δέση κατεβαίνουν στον κάμπο των Τριτάλων. Τέλος, η πλειοψηφία των κατοίκων της Δέσης στον κάμπο της Καρδίτσας. Νοτιότερα, οι κάτοικοι των κοινοτήτων που βρίσκονται στον Αχελώο προτιμούν το Ξηρόμερο, ακολουθώντας τον περισσότερο προσβάσιμο παραποτάμιο δρόμο, και την Άρτα, μία επίσης εύκολη διάβαση. Δυτικά, οι κάτοικοι των κοινοτήτων κοντά στον Άραχθο έχουν επίσης τον ίδιο προορισμό. Αντιθέτως βόρεια, οι Βλάχοι του Πηνειού ασκούν εγκατεστημένη κτηνοτροφία. Δηλαδή, το καλοκαίρι έχουν τα ζώα τους στα δάση του Μαλακασίου και το χειμώνα τα κατεβάζουν λίγο χαμηλότερα μέσα στην ίδια κοιλάδα, ενώ κατά τις «χιονισμένες» ημέρες βρίσκονται σταβλισμένα στις «προβάτες».

Με την Πίνδο συνδέεται εκτός από το ημινομαδικό και το εδραίο σύστημα κτηνοτροφίας που είδαμε και το νομαδικό. Οι Σαρακατσάνοι για παράδειγμα είναι μία εθνοτική ομάδα που ζούσε νομαδική ζωή –ορισμένοι από αυτούς με θερινή έδρα την Πίνδο- και συντηρούνταν παραδοσιακά από το σύστημα αυτό. Στην περίπτωση των βλαχοφώνων η νομαδική ζωή ταυτίζεται με μία συγκεκριμένη εθνοτική ομάδα. Οι Αρβανιτόβλαχοι της Πίνδου ακολουθούσαν κι αυτοί την ίδια εποχική μετακίνηση. Κύριος δρόμος για τη μετακίνησή τους πριν τους βαλκανικούς πολέμους ήταν η λεκάνη του Αώου. Παραχειμάζαν στην Αλβανία και ανέβαιναν στην κεντρική κυρίως Πίνδο αργά την άνοιξη, όπου έφτιαχναν τις σκηές τους σε αριετά υψηλό υψόμετρο με υλικά του δάσους. Εκτός από την Αλβανία είχαν χειμαδιά και στον κάμπο της Πρέβεζας, αλλά και στη Θεσσαλία. Εκείνοι της Θεσσαλίας έπαιρναν τον προσδιορισμό Κατσαούνιοι (Weigand, 1895). Αρκετοί από αυτούς, ιδιαίτερα μετά την οριοθέτηση των ελληνοαλβανικών κρατικών συνόρων στην Ήπειρο, αρχίζουν σταδιακά να οργανώνονται ημινομαδικά<sup>8</sup>. Απόκτησαν θερινή κατοικία στις παρυφές βλάχικων χωριών και εντάχθηκαν σε κάποιο ελληνικό σχολείο.

---

<sup>7</sup> Τα στοιχεία που παραθέτουμε αντλούνται από τη μελέτη του M. Sinignon (1977), η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό ΤΡΙΚΑΛΙΝΑ του Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Η εικόνα που έχουμε για τα τουρκοχώρια δίνεται στη μελέτη του Kiepert η οποία συμπεριλαμβάνεται στο παραπάνω άρθρο. Για την πρωτότυπη έκδοση βλ. Kiepert, H. x.x. Die Neue Griechische-Turkische Grenze. Zeitschrift für Erdkunde. Berlin.

<sup>8</sup> Η αυτοδιάθεση συνεπάγεται στο Διεθνές Δίκαιο κυριαρχικά δικαιώματα σε έδαφος και συνοριοθέτηση (πληθυσμών, παραγωγής κ.λπ.). Οι πολιτικές των νέων βαλκανικών χωρών που προέκυψαν μετά του βαλκανικούς πολέμους δεν συμπεριέλαβαν τη διαχείριση (αμοιβαίοι διωγμοί, εκκαθαρίσεις κ.λπ.) νομαδικών πληθυσμών, που δεν έχουν δικαιώματα επί των εθνικών εδαφών, Αρβανιτόβλαχοι, Μουσουλμάνοι Γύφτοι, Σαρακατσάνοι της Βουλγαρίας κ.λπ.

Ορισμένα από το χωριά της Πίνδου είχαν άλλη κοινωνική και οικονομική οργάνωση, καθώς άντρες από αυτές τις ορεινές κοινότητες ανέπτυξαν εμπορικές δραστηριότητες. Βαμβάκι και μαλλί από τη Θεσσαλία, μετάξι από το Πήλιο, βαμβακερές κλωστές από τα Αμπελάκια, υφάσματα και άλλα. Βλάχοι έφτασαν στο σημείο να ελέγχουν μεγάλο μέρος του δια ξηράς μεταφερόμενου εμπορίου. Το χερσαίο εμπόριο γνώρισε τη μεγαλύτερη άνθηση κατά τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα δημιουργώντας μία ισχυρή ντόπια αστική τάξη στα Βαλκάνια, όταν με τη συνθήκη του Κάρλοβιτς εγκαινιάστηκε περίοδος ειρήνης και ησυχίας. *Την εποχή αυτή (Lawless, 1977), οι ξένοι έμποροι γνώριζαν λίγα γύρω από τη γεωγραφία, την οικονομία και τους λαούς των Βαλκανίων με τις τοπικές γλώσσες (...). Η έλλειψη ευκαιριών απασχόλησης στα χωριά της Πίνδου, οι αποδημητικές συνήθειες των αντρών, η γνώση των δύσκολων δρόμων και η ελευθερία τους από τον φεουδαρχικό έλεγχο<sup>9</sup> έκαναν πολλούς Βλάχους και Έλληνες να γίνουν πρώτα αγωγιάτες, αργότερα παραγγελιοδόχοι και εντολοδόχοι και τελικά ανεξάρτητοι έμποροι. Διάφορα προϊόντα εξαγόταν από τη βαλκανική στην Αυστρία και τις Γερμανικές Πολιτείες, ενώ εξίσου σημαντικό ήταν και το ενδοβαλκανικό εμπορικό δίκτυο. Στην επιστροφή φέρνουν μαζί τους γυαλί, σίδηρο, υφαντά, αποικιακά προϊόντα κ.ά. Έτσι πολλοί από τους εμπόρους πλουτίζουν και ορισμένα ορεινά χωριά (Μέτσοβο, Καλαρρίτες, Σαμαρίνα κ.ά.) εισέρχονται σε μακρά ημιαστική περίοδο. Στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα το ευρωπαϊκό τοπίο αλλάζει. Η οθωμανική κυβέρνηση αδυνατεί να προστατέψει την εγχώρια παραγωγή της από τους ευρωπαίους ανταγωνιστές και η δραστηριότητα αυτή παύει.*

Σε όλη αυτή την περίοδο, οι Βλάχοι του Ασπροποτάμου βέβαια δεν επεξέτειναν ποτέ την εμπορική δραστηριότητά τους. Οι περισσότεροι που μεταναστεύουν στις παραδουνάβιες χώρες, εργάζονται ή αναπτύσσουν επιχειρηματικές δραστηριότητες μεσαίας κλίμακας. Μεγαλύτερες διαστάσεις έπαιρνε κατά καιρούς η ενασχόληση με το μαλλί και τα τυροκομικά, όπως συνέβη αργότερα, από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με τους Γαρδικιώτες και η υλοτομία<sup>10</sup>, κυρίως στα δάση του

---

<sup>9</sup> Τα χωριά των Τζουμέρκων που ξεφεύγουν από το φεουδαρχικό έλεγχο αναφέρονται σε άρθρο του Διαμαντή, Κ. 1958. *Η Άρτα και τα περίχωρα αυτής κατά τους χρόνους της επανάστασης*. (Σκουφάς, τ13. Άρτα). Άλλα ανήκουν στο τούρκικο δημόσιο, άλλα είναι τσιφλίκια και άλλα ελεύθερες γαίες, με αντίστοιχα φορολογικά συστήματα. Τα βλαχοχώρια είτε υπάγονταν στο δημόσιο, είτε αποτελούσαν ελεύθερες γαίες. Η εθνογραφική έρευνα μπορεί να βασιστεί στη συλλογική μνήμη των χωριών, εφόσον υπάρχουν χωριά που μιλούν για "μπαζίσια", που δηλώνει μνήμη οικονομικών συναλλαγών για ευνοϊκότερη διοίκηση, και άλλα που μιλούν για "δεκάτια", που δηλώνει μνήμη του φόρου επί του δέκα τοις εκατό της παραγωγής των ελεύθερων γαιών.

<sup>10</sup> Η ροή του ποταμού ήταν μέσο μεταφοράς της ξυλείας δημιουργώντας ένα δίκτυο σχέσεων μεταξύ του Μαλακασίου και της Καλαμπάκας ή του Ασπροποτάμου με το Μεσολόγγι. Βλ. Θανασούλα Στ. 1992. Λαογραφικά Καλαμπάκας. Δήμος Καλαμπάκας. Καλαμπάκα

Μαλακασίου, αλλά και στον Αχελώο<sup>11</sup>. Δουλεύουν κυρίως ως κερατζήδες (αγωγιάτες και καραγωγείς) για να εξυπηρετήσουν περισσότερο τις τοπικές ανάγκες.

Η άποψη που θέλει τους ανθρώπους της υπαίθρου να ζουν απομονωμένοι και να αγνοούν καθετί έξω από ένα στενό εμπειρικό πεδίο έχει εθνοκεντρικές καταβολές. Ανοίγουμε εδώ μια σύντομη παρένθεση. Αν ο εθνοκεντρισμός δεν είναι μόνο μια έκφραση ετερότητας και συνδέεται με το κάθε φορά αστικό (bourgeois) ιδεολογικό πλαίσιο, τότε τα παραπάνω υπονοούν μια πολιτισμική ανωτερότητα του αστικού χώρου. Ας εξετάσουμε ορισμένα τέτοια στερεότυπα, δίνοντας μέσα από πραγματολογικά δεδομένα την εικόνα της περιοχής που μας ενδιαφέρει άμεσα.

Είναι οι οροσειρές απροσπέλαστα εμπόδια στην επικοινωνία των ορεινών χωριών; Όπως είδαμε στην προηγούμενη παράγραφο η κοιλάδα του Ασπροποτάμου έχει άνοιγμα προς το νότο, στη ροή του ποταμού. Η μετακίνηση μέσα στην κοιλάδα είναι εύκολη, όπως γίνεται σε όλο το ποτάμιο σύστημα (Χαλίκι – Ανθούσα - Κατάφυτο, Στεφάνι, Καλλιρροή – Κρασιά - Δολιανά, Μηλιά - Πολυθέα, Αγ. Παρασκευή – Γαρδίκι - Αθαμανία, Αγ. Νικόλαος – Δέση – Πύρρα – Νεραϊδοχώρι -Περτούλι). Τι γίνεται όμως με τα γειτονικά χωριά που βρίσκονται εκτός της κοιλάδας, του νοητού ημικυκλίου που σχηματίζουν τα βουνά; Η οδική επικοινωνία απαιτεί τη διάβαση «αυχένων», δηλαδή κορυφών που είναι περάσματα μεταξύ δύο κοιλάδων. Αυτό είχε ιδιαίτερη σημασία μέχρι την κατασκευή αυτοκινητόδρομων. Στον παλιό δρόμο από το Χαλίκι για το Μέτσοβο – το εμπορικό κέντρο για την περιοχή - μεσολαβεί αυχένας. Το ίδιο συνέβαινε και από τα Δολιανά για την Καστανιά στο δρόμο για την Καλαμπάκα και από το Περτούλι για την Ελάτη στο δρόμο για την Πύλη – η Πύλη και η Καλαμπάκα είναι δύο κωμοπόλεις χτισμένες στα δυο μοναδικά ανοίγματα της Πίνδου προς τη Θεσσαλία. Μπορούμε να φανταστούμε αυτούς τους αυχένες σαν εξόδους από την περιοχή. Υπάρχουν και συνδέσεις δευτερεύουσας σημασίας για την επικοινωνία κοντινών χωριών: από την Αθαμανία για το Παχτούρι, αν και υπήρχε η εναλλακτική παραποτάμια λύση, από τον Κλεινοβό στα Δολιανά διασχίζοντας την Τριγγία και άλλες. Φαίνεται πως η κοιλάδα του Ασπροποτάμου μόνο με την περιοχή του Αράχθου γνώριζε πραγματικό εμπόδιο, την οροσειρά Κακαρδίτσα. Και αυτό όμως είναι προσπελάσιμο. Στα τριάντα χρόνια που η Πίνδος αποτελεί ελληνοτουρκικό σύνορο και το εμπορικό τους κέντρο το Μέτσοβο ανήκει στην Τουρκία, την

---

<sup>11</sup> Φημισμένοι υλοτόμοι του Αχελώου ήταν οι «Βούργαροι», σλαβόφωνοι με καταγωγή από το Νεστόριο Καστοριάς. Αρχικά εργάζονται σε οργανωμένες συντεχνίες με αποστολές στα βουνά του Αίμου. Όταν το βουλγάρικο ζήτημα βρίσκεται σε έξαρση (1884-1900) η πρόσβαση του Αίμου δυσκολεύει και ορισμένοι από αυτούς καταλήγουν οικονομικοί μετανάστες στα Τρίκαλα, για να εργαστούν στην Πίνδο. Η συνοικία τους ονομάζεται από τους τρικαλινούς Βουλγάρικα (ή Μακεδόνων όπως εμφανίζεται στον τύπο της εποχής) και τη μοιράζονται με άλλους καστοριανούς από το Γιαννοχώρι (Γενοβένη), τη Σλίμιτσα και το Μονόπουλο (Πιλκάτι). Βλ. Καστόγιαννος, Ν. 2001. Τα Τρίκαλα και οι συνοικισμοί τους. ΠΟΔΓ. Τρίκαλα, σελ.299-300. Κλιάφα, Μ. 2000. Σιωπηλές Φωνές. Καστανιώτη. Αθήνα, σελ. 22-24.

Κακαρδίτσα διασχίζει ο νέος εμπορικός δρόμος για τους Καλαρριτες.<sup>12</sup> Βέβαια οι αγωγιάτες και πολύ περισσότερο οι ληστές της περιοχής είχαν σίγουρα μια πιο εξειδικευμένη γνώση του τόπου.

Έχουν οι Βλάχοι αναπτύξει δομές στον αστικό (urban) χώρο πριν τη δεκαετία του '50; Οι Βλάχοι διατηρούσαν σταθερές σχέσεις με τις πόλεις της Θεσσαλίας<sup>13</sup>. Κάποιοι εργαζόνταν στην πόλη, όπως διαβάζουμε σε κείμενα περιηγητών, αλλά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πολλά από γραπτές πηγές<sup>14</sup>. Σημασία έχει ότι κάποιοι εγκαθίστανται στα πέριξ των πόλεων και φροντίζουν να εξασφαλίσουν εργασία. Συγκεντρώθηκαν σε συγκεκριμένες συνοικίες: Αγιαμονή (Σαμαριναίοι κ.λ.π.), Τρικυαίολοι (Κρανωίτες κ.λ.π.), Κουτσομύλια (Περιβολιώτες κ.λ.π.), Αγίου Κωνσταντίνου, Γαρδικιάκι (Γαρδικιώτες) στα Τρίκαλα, και λιγότεροι στην Καρδίτσα, που ήταν χώρος υποδοχής κυρίως Αγραφιωτών. Ασχολούνταν με την επεξεργασία μαλλιού, κατασκευή σαμαριών και κυρίως «δουλεύουν μεροκάματο» ανάλογα με την περίσταση, ενώ κάποιοι κατάφεραν να συγκεντρώσουν ένα πολύ μεγάλο ζωικό κεφάλαιο και να ενταχθούν στην ντόπια αστική τάξη (μεγαλοτσέλιγκας).

Η αστικοποίηση της ελληνικής περιφέρειας και τα επακόλουθα αστυφιλικά κύματα (Πιν.2 σε συνάρτηση με Πιν.3), άλλαξαν το τοπίο στην Πίνδο. Να αναφέρουμε ότι στον 19<sup>ο</sup> αιώνα οι θεσσαλικές πόλεις είχαν άλλη δυναμική από εκείνη του 20<sup>ου</sup> -στοιχεία του 1891, που αφορούν ολόκληρους τους δήμους (Οικονομόπουλος, 1901): Τρίκαλα 30.387 κατ., Καρδίτσα 16.663 κατ. και Λάρισα 17.115 κατ. Η διαφορά οφείλεται στη βιομηχανική και βιοτεχνική υποδομή που αναπτύσσει κάθε πόλη. Υπάρχουν τέσσερα διαφορετικά ρεύματα και αντίστοιχοι χώροι υποδοχής συγκεκριμένα για τους Βλάχους του Ασπροποτάμου: α) ένα ρεύμα από τα χειμαδιά του κάμπου στις κοντινές

---

<sup>12</sup> Τούτο αποτελεί κοινή διαπίστωση πολλών πληροφορητών. Επίσης από την περιγραφή στο βιβλίο Οικονομόπουλου, Η. 1901. Μεγάλη Γεωγραφία. Γαλανός. Αθήνα. για περιοχή Καστανιάς-Χαλκίου και στο άρθρο Σίκος, Δ. 1992. Το πορτραίτο του Μετσοβίτη κερατζή, οι δεσμοί με τα Τρίκαλα και τα Γιάννενα, Τρικυαίολοι Ημερολόγιο. Τρίκαλα. για τα περάσματα του Ζυγού. Σημειωτέον ότι από τότε αρχίζει και η περίοδος οικονομικής παρακμής του χωριού, με την επακόλουθη μετανάστευση των εύπορων, κυρίως, οικογενειών προς τα Επτάνησα.

<sup>13</sup> Οι αστικοί χώροι της Θεσσαλίας σύμφωνα με γραπτές πηγές που έχουμε γι' αυτές γνωρίζουν τρεις φάσεις στη νεοελληνική περίοδο. Στην πρώτη (19<sup>ος</sup> αιώνας), με σημαντικές πόλεις τα Τρίκαλα και τη Λάρισα, έχουμε την εικόνα συνηθισμένων πόλεων της οθωμανικής περιφέρειας (κεντρικό Ρούμελι). Οι περιηγητές (Elniya çebebi, Leake, Νικόλαος Μάγνης, Ζώτος Μολλοσός και αργότερα Αν. Λεονάρδος, Ηλ. Οικονομόπουλος κ.ά.) περιγράφουν τις πόλεις αυτές δίνοντας ορισμένες ταξιδιωτικές εντυπώσεις, δημογραφικά στοιχεία και εκτιμήσεις, χωροταξικές πληροφορίες και ενδιαφέρονται κυρίως για τη θρησκευτική ζωή, την οικονομία και τους δημόσιους χώρους που συνευρίσκονται οι κάτοικοι. Η δεύτερη, που ξεκινά από την προσάρτηση της Θεσσαλίας στην Ελλάδα, είναι η πιο σκοτεινή από πλευράς πηγών. Το αστικό τοπίο είναι ρευστό και γνωρίζει σημαντικές τομές (εθνοτικά, οικονομική ύφεση, κακή αστική διαχείριση κ.λπ.) ενώ δίνεται όλη η προσοχή στη γεωργία και η Θεσσαλία γίνεται ο σιτοβολώνας της Ελλάδας. Η τρίτη φάση ορίζει χρονικά τη μεγάλη φυγή προς τα αστικά κέντρα, για την οποία μπορούμε να έχουμε πιο καθαρή εικόνα.

<sup>14</sup> Στην πρώτη φάση οι απογραφές δεν ξεχωρίζουν τους «άπιστους» σε Έλληνες και Βλάχους, ενώ οι εμπορικοί κατάλογοι κάνουν ιδιαίτερη μνεία μόνο στους Εβραίους κατοίκους. Στη δεύτερη απουσιάζουν παντελώς εθνοτικές αναφορές, ενώ στην τρίτη εξυπηρετούν λίγο πολύ το νέο δίπολο άστου-περιφέρεια.

κωμοπόλεις (Φάρσαλα, Καλαμπάκα, Φαρκαδόνα κ.ά), β) προς τα γειτονικά αστικά κέντρα Τρίκαλα, Καρδίτσα και Λάρισα, που είναι οι κύριοι χώροι υποδοχής Βλάχων εσωτερικών μεταναστών, γ) ένα σημαντικό ρεύμα προς την Αθήνα και δ) ένα ρεύμα προς τη Γερμανία. Τα απόλυτα μεγέθη φαίνονται στους παρακάτω πίνακες.

**Πιν.1: Δημογραφική εξέλιξη των πόλεων υποδοχής βλαχόφωνου πληθυσμού μετά το 50'**

	1951	1961	1971	1981	1991	Μεταβολή %
<b>Τρίκαλα</b>	27.914	31.885	38.740	45.160	48.962	75,4
<b>Καρδίτσα</b>	18. 543	23.708	25.803	27.532	30.289	63,3
<b>Λάρισα</b>	41.016	55.858	72.760	102.246	113.090	175,7

Πηγή: Κ.Ν.Κανελλόπουλου, Εσωτερική Μετανάστευση, ΚΕΠΕ 1995

**Πιν.2.1: Ποσοστιαία σύνθεση αστικού πληθυσμού των περιφερειών (νομών)  
(εσωτερικής) μετανάστευσης βλαχόφωνου πληθυσμού**

	1951	1961	1971	1981	1991
<b>Τρικάλων</b>	22,5	22,8	29,23	33,6	35
<b>Καρδίτσας</b>	-	-	18,2	22	23
<b>Λάρισας</b>	-	-	35,9	44,6	46,2

Πηγή: Κ.Ν.Κανελλόπουλου, Εσωτερική Μετανάστευση, ΚΕΠΕ 1995

**Πιν.2.2: Ποσοστιαία σύνθεση αγροτικού πληθυσμού των περιφερειών  
μετανάστευσης βλαχόφωνου πληθυσμού**

	1951	1961	1971	1981	1991
<b>Τρικάλων</b>	65,4	64,8	59,02	56,08	54
<b>Καρδίτσας</b>	-	-	69,6	63,7	60
<b>Λάρισας</b>	-	-	43,7	38	33

Πηγή: Αθανασίου Λ, Διαπεριφερειακή Ανάλυση και Πολιτική  
και Βασικά στοιχεία κατά Περιφέρεια και Νομό, ΚΕΠΕ 1995

Όσον αφορά ειδικότερα τους Βλάχους, δεν υπάρχουν στοιχεία που να μαρτυρούν μια διαφορετική διαδικασία αστικοποίησης, συν το γεγονός ότι το σύστημα παραγωγής που ακολουθούσαν ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο εγκαταλείφθηκε και εντάχθηκαν γρήγορα στη

διαδικασία αστικοποίησης. Ενδιαφέρουσες είναι οι μελέτες που επιχειρούν να δώσουν απόλυτα μεγέθη του πληθυσμού των Βλάχων με πιο τεκμηριωμένη τη μελέτη «Κοινωνικές Ομάδες του Ν. Τρικάλων» του Λ. Αρσενίου (1988). Σύμφωνα με τη μελέτη αυτή το ποσοστό των Βλάχων για το 1940 υπολογίζεται σε 13% του πληθυσμού των περιφερειών Τρικάλων και Καλαμπάκας και το 1981 σε 7%, μείωση που οφείλεται στην απορρόφησή τους κυρίως από την πρωτεύουσα, αλλά και άλλους προορισμούς εκτός νομού: σε αστικά κέντρα κοντινά των χειμαδιών, στην Ήπειρο και κυρίως στη Μακεδονία και τη Θεσσαλία, στη Θεσσαλονίκη και στη Λάρισα.

Η κοινότητα που στο παρελθόν ζούσε από ένα κτηνοτροφικό σύστημα παραγωγής αναπτύσσει τώρα υβριδικές οικονομικές δομές, όπως συνηθίζεται να αποκαλούνται τα μικτά συστήματα παραγωγής, και σταδιακά χάνει την ομοιογένειά της και διασπάται στον αστικό χώρο. Η διαδικασία αυτή δεν είναι ποτέ ολική και όμοια για όλες τις κοινότητες και τις οικογένειες, ειδικά σε περιπτώσεις μεταφοράς της γεινιάσης στον αστικό χώρο, με κύριο παράδειγμα την εγκατάσταση των Γαρδικιωτών στο Γαρδικιάκι, αφού όπως και να 'χει οι οικογενειακοί και συγγενικοί δεσμοί παραμένουν ισχυροί. Κάθε καλοκαίρι, στη συνάντηση στον τόπο προέλευσης τους, βιώνεται συμβολικά η κοινότητα και δημιουργούνται νέες σχέσεις και δομές για τα μέλη της.

### III. Ορεινοί και πεδινοί γείτονες

Οι Βλάχοι κινούνται όπως είδαμε σε μια αρκετά εκτεταμένη περιοχή στην Πίνδο και τη Θεσσαλία. Είναι μία εθνοτική ομάδα που συναναστρέφεται και ταυτόχρονα γνωρίζει όρια με όλες τις πολιτισμικές ομάδες αυτού του χώρου. Το ζήτημα μπορεί κανείς να το προσεγγίσει από πολλές πλευρές και δίνοντας διάφορες θεωρητικές ερμηνείες, ενώ είναι σίγουρα ένα ενδιαφέρον ανθρωπολογικό θέμα, το οποίο βέβαια ξεφεύγει από τους στόχους της παρούσας μελέτης. Ωστόσο πράγματα που θα λεχθούν παρακάτω για το μουσικό φαινόμενο, προϋποθέτουν κάποια τέτοια γνώση, οπότε αυτή είναι μία παράμετρος η οποία θα πρέπει εξαρχής να αναλυθεί. Στο κείμενο που ακολουθεί θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε βάσει της επιτόπιας εμπειρίας αυτές τις σχέσεις, μέσα από κοινωνικές ρητορικές για την ετερότητα, δίνοντας ταυτόχρονα τις ανθρωπογεωγραφικές συντεταγμένες των ομάδων.

Τα πρώτα τριάντα χιλιόμετρα της κοιλάδας του Ασπροποτάμου κατοικούνται από Βλάχους. Ο προσδιορισμός Μπουρτζόβλαχοι, που είναι σε χρήση για τους Βλάχους του Ασπροποτάμου, δεν είναι αυτοπροσδιοριστικός. Αντιθέτως χρησιμοποιείται ετεροπροσδιοριστικά και κυρίως υποτιμητικά, ενώ φαίνεται ότι η χρήση του όρου περιορίζεται αισθητά τα τελευταία χρόνια. Στη βιβλιογραφία αναφέρεται από τον G. Weigand, ο οποίος στην προσπάθειά του να βρει χαρακτηρισμό για όσο το δυνατό περισσότερες ομάδες κατά το πρότυπο της εποχής, δεν αναδεικνύει καθόλου τέτοιες παραμέτρους. Έτσι στο κείμενο προτιμήσαμε τη φράση «Βλάχοι του Ασπροποτάμου». Δεν είναι κάποια επινόηση, εφόσον χρησιμοποιείται στο πεδίο - μαζί με στο Ασπροποταμίτες και προφανώς το επίθετο προέλευσης για κάθε χωριό (Γαρδιγιώτης, Μουτσιαρίτης κ.λπ.) - χωρίς να ξεχνάμε βεβαίως ότι ο βασικός προσδιορισμός είναι και για αυτούς το Βλάχος. Να σημειωθεί ότι παλιότερα υπήρχε μεγάλη σύγχυση στους εθνολόγους για τη χρήση του «Βλάχος» και του «Αρμάνος<sup>15</sup>»

Όπως είδαμε, τα βουνά της Πίνδου μοιράζονται οι Βλάχοι με νομαδικούς πληθυσμούς, τους Αρβανιτόβλαχους, που ζούσαν παλιότερα ανάμεσα στα βλαχοχώρια και σε μεγαλύτερο υψόμετρο. Στις σχέσεις τους κυριαρχούν αρνητικά στερεότυπα, περισσότερο από τους Βλάχους για τους Αρβανιτόβλαχους, τόσο λόγω της γλωσσικής διαφοράς<sup>16</sup>, όσο κυρίως επειδή υπήρξαν νομάδες στο

---

<sup>15</sup> Δε θα εμπλακούμε, ούτε εδώ ούτε παρακάτω, σε ετυμολογικές αναλύσεις, που άλλωστε έχουν ξεπεραστεί από τη σύγχρονη γλωσσολογία και σε κριτική ετυμολογικών αναλύσεων του τοπικού κειμενικού πολιτισμού. Υπενθυμίζουμε μόνο το θέμα rom- (lat) και ρωμ- (ελλ.), που παραπέμπει στη Ρώμη και τους Ρωμαίους, ή στο ρωμαϊκό. Παράγωγα: Ρωμός και Ρωμανία (“η Ρωμανιά κι αν πέρασε, ανθεί και φέρει κι άλλο..”), Αρμάνος ή Αρωμόνος (λόγιο), Ρουμάνος ή Ρωμάνος (λόγιο), Ρούμेलι, Ρούμελη κ.λπ.

<sup>16</sup> Η βλάχικη γλώσσα είναι μία από τις λατινογενείς γλώσσες της ανατολικής Ευρώπης, μαζί με τα ρουμάνικα, τα μεγλενίτικα και μια γλώσσα λιγοστών κατοίκων της Ιστρίας. Όπως σε όλες τις ausbau γλώσσες που σημαίνει ομογενείς

πρόσφατο παρελθόν, δεν είχαν σπίτι. Ωστόσο μοιράζονται γεγονότα της κοινωνικής ζωής, όπως ότι μετέχουν στα πανηγύρια ή προσκαλούν αλλήλους σε γάμους, ενώ οι οικονομικές τους συναλλαγές είναι ακόμα πιο συχνές. Επίσης έχουν διαχρονικά γαμικές σχέσεις, πυκνές με ημινομάδες Αρβανιτόβλαχους και σπανιότερα με σιηνίτες. Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη -και ιδιαίτερης πυκνότητας- είναι η φράση κάποιου πληροφορητή<sup>17</sup> για έναν από τους τελευταίους γάμους, που ο γαμπρός ήταν σιηνίτης: *τη δώσανε σ' Αρβαντόβλαχο (...) και λέγαμε όλοι να 'ρχόταν σ'όγαμπρος. Αλλά την είχαν για ζόδεμα φαίνεται!* Οι τελευταίοι εγκατέλειψαν το νομαδικό τρόπο ζωής πριν από τριάντα χρόνια<sup>18</sup>.

Νομάδες ήταν επίσης και οι Σαρακατσάνοι, ελληνόφωνοι. Ένα σημαντικό μέρος αυτών περνούσε τους ζεστούς μήνες στην Πίνδο, αλλά όχι μέσα στην περιοχή των Βλάχων. Κάποιες πηγές<sup>19</sup> αναφέρουν ότι ορισμένες φορές Σαρακατσάνοι εγκαθίστανται στην περιοχή και προφορικές πηγές το επιβεβαιώνουν, αλλά σίγουρα δεν υπήρχε λόγος για την επέκταση ενός τέτοιου εδαφικού ανταγωνισμού, ιδιαίτερα στο βουνό. Περισσότερες σχέσεις αναπτύσσονται μεταξύ τους στον κάμπο παρά στο βουνό και ιδιαίτερα στο αστικό πλαίσιο. Η Θεσσαλία άλλωστε είναι το χειμάδι των Σαρακατσάνων της Πίνδου.

Μετά τα πρώτα χιλιόμετρα της κοιλάδας του Ασπροποτάμου τα χωριά είναι ελληνόφωνα: η Μεσοχώρα (Βιτσιόστα), το Αρματολικό (Μπούκουρη), ο Αετός (Δοβρόι), το Παχτούρι, η Κορυφή (Καπρόι), η Νεράιδα (Γρεβενοσέλι). Οι μη Βλάχοι κάτοικοι του ορεινού Ασπροποτάμου

---

γλώσσες, όπως τα γαλλικά με τα ισπανικά, ή κατά κάποιο τρόπο διαλέκτους, όπως η ποντιακή με την κυπριακή, και σε αντίθεση με τις *abstand* γλώσσες, δηλαδή αποστάσεις, όπως τα βάσιικα με τα ισπανικά, υπάρχουν ιδιαιτερότητες στην συνεννόηση των χρηστών της (Μπασλής, 1999). Αντίστοιχες σχέσεις υπάρχουν και στις λατινογενείς γλώσσες της βαλκανικής, μόνο που για λόγους που αφορούν στην εκάστοτε προπαγάνδα, η βιβλιογραφία δεν καλύπτει πλήρως το θέμα, ενώ οι προφορικές πηγές – πληροφορητές που έχουν ταξιδέψει στη Ρουμανία και την Ιταλία - δεν αποτελούν γλωσσολογικό τεκμήριο.

Οι μη-εδραίοι Βλάχοι είναι συνήθως διγλωσσοί και μιλούν τη γλώσσα υποδοχής σαν δεύτερη πλέον γλώσσα. Έτσι εντάσσεται μεγάλο μέρος του λεξιλογίου – έννοιες και πράγματα που απουσίαζαν από το πολιτισμικό τους πλαίσιο – και μακροπρόθεσμα συντακτικοί κανόνες από τη δεύτερη γλώσσα, με ή χωρίς εκλατινισμό. Αρβανιτόβλαχος δεν είναι αυτός που μιλάει αρβανίτικα και βλάχικα, αλλά αρβανιτοβλάχικα. Μπορεί ένας Αρβανιτόβλαχος να είναι διγλωσσος, με δεύτερη γλώσσα τα ελληνικά ή τα αλβανικά, αντίστοιχα με τον χώρο υποδοχής. Οι Βλάχοι με τους Αρβανιτόβλαχους συνεννοούνται, στο βαθμό που δεν εμποδίζονται από *abstand* ελληνικές, αρβανίτικες ή αλβανικές λέξεις και εκφράσεις. Βέβαια από την εγκατάλειψη της υπαίθρου και δώθε, μητρική γλώσσα των Βλάχων στο αστικό περιβάλλον είναι η δεύτερη.

<sup>17</sup> Μαίρη Βούγια, ετών 67. Κατάφυτο 2003.

<sup>18</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το χωριό Νέα Ζωή της Επαρχίας Καλαμπάκας, στο οποίο μένουν μόνιμα πια κάποιοι από τους τελευταίους νομάδες της δεκαετίας του '60, υποστηριζόμενοι τα πρώτα χρόνια με οικονομικά κίνητρα από την πολιτεία. Βλ., μια αδρή εικόνα, Παπαζήση, Ζ. 1996. Παραμύθια των Βλάχων. Gutenberg. Αθήνα.

<sup>19</sup> Sinignon (1977) κ.ά.



αποκαλούνται ετεροπροσδιοριστικά Κατσακιώρηδες, λέξη που κάποιες φορές χρησιμοποιείται με αρνητική χροιά, σχεδόν υβριστικά. Ο ετεροπροσδιορισμός αυτός είναι γνωστός στο Ξηρόμερο και τη Θεσσαλία, χωρίς να προσδιορίζει ένα πολύ συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο κατανομής ενός πληθυσμού. Στον κάμπο της Θεσσαλίας Κατσακιώρηδες ονομάζουν τους κατοίκους από τα ημιορεινά της Πύλης και πέρα. Αλλά εκεί συνήθως παραπέμπουν στα πιο ορεινά χωριά. Όσο πιο μακριά, τόσο πιο αφηρημένη είναι η σημασία της λέξης και ευρεία η γεωγραφική αντιστοιχία. Θα λέγαμε ότι Κατσακιώρης είναι πάντα κάποιος άλλος. Χρειάζεται να φτάσει κανείς στα χωριά του Ασπροποτάμου των ανατολικών Τζουμέρκων και των δυτικών Αγράφων για να ακούσει πιθανά “μας λένε Κατσακιώρηδες<sup>20</sup>” και όχι “είμαστε Κατσακιώρηδες”. Κάποιος παραδέχεται –ουσιαστικά αυτό κάνει- ότι είναι Κατσακιώρης για να κεντρίσει το ενδιαφέρον, για να ερεθίσει έναν γεροντότερο και σε παρόμοιες περιστάσεις, χωρίς να υπάρχει κάποιος «ξένος» στην παρέα, οπότε και διαχειρίζεται αλλιώς την ταυτότητά του. Αυτοπροσδιορίζονται Ασπροποταμίτες ή ορεινοί, αναδεικνύοντας κυρίως τι δεν είναι.

Η δυτική Θεσσαλία είναι ο τόπος των Καραγκούνηδων. Εδώ συμβαίνει ό,τι και με τους Κατσακιώρηδες, και υπάρχουν παρόμοιες διαβαθμίσεις στη χρήση του προσδιορισμού, με τη διαφορά ότι αυτοί αυτοπροσδιορίζονται έτσι. Δηλαδή ενώ όλη η δυτική Θεσσαλία κάνει χρήση της ταυτότητας Καραγκούνης, υπάρχουν ορισμένα χωριά ανάμεσα στα Τρίκαλα και την Καρδίτσα που είναι τα κατεξοχήν καραγκουνοχώρια. Είναι πολύ πιθανό σε άλλα χωριά να ακούσεις ότι “μας λένε Γκαραγκούνηδες” αντί του “είμαστε”, εκεί όμως ποτέ. Το δίπολο ορεινός-πεδινός ή Βλάχος-Καραγκούνης αποτελεί ένα ευρύ πεδίο ανταγωνισμού, ακόμα και στο αστικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο αυτές οι σχέσεις είναι περισσότερο συμβολικές. Οι ορεινοί ταυτίζουν τον πεδινό με τον Καραγκούνη, έτσι που ορισμένες φορές να επεκτείνουν τη σημασία του για όλη τη Θεσσαλία, δηλαδή και στην ανατολική, που οι ίδιοι αρνούνται το Καραγκούνης -αυτοπροσδιορίζονται πεδινοί ή Θεσσαλιώτες. Υποτιμούν τον πεδινό και χρησιμοποιούν τη λέξη Καραγκούνης με αρνητική χροιά, όπως και το αντίστροφο για τη λέξη Βλάχος, που κάποιες φορές επεκτείνεται η σημασία της για όλους τους ορεινούς.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Η χρήση των εισαγωγικών στον εκθέτη (“και”) δηλώνει μια φράση που επινοούμε ή ένα σχήμα λόγου. Η παράθεση φράσεων που έχουν ειπωθεί από έναν ή πολλούς πληροφορητές ή χρησιμοποιούνται επακριβώς, αλλά από ένα αφηρημένο σύνολο, δηλώνεται με κυρτά γράμματα. Τα κλασικά εισαγωγικά («και») δηλώνουν ό,τι συνήθως.

<sup>21</sup> Άποψη του Weigand (1895), την οποία αντιγράφουν μετά από δύο δεκαετίες οι A. Wace και M. Thompson (1910), είναι ότι οι Καραγκούνηδες είναι Βλάχοι, με το επιχείρημα ότι τους Βλάχους του Ξηρόμερου αποκαλούν Καραγκούνους και ότι φορούν μαύρη φορεσιά (καρά γκούνι: μαύρο ρούχο). Την ίδια άποψη υποστηρίζουν και οι μελετητές που τοποθετούν την περιοχή Μεγάλη Βλαχία στη Θεσσαλία. Η άποψη αυτή έχει κατά τη γνώμη μας προβλήματα. Ο Weigand φαίνεται να μην ελέγχει με ασφάλεια το θέμα ή να εξυπηρετεί κάποιο ιδεολόγημα όταν φτάνει μέχρι του σημείου να βλαχοποιεί πληθυσμούς. Επιπλέον το “μαύρο ρούχο” μπορεί θεωρητικά να συνηγορήσει υπέρ ή κατά της

Γείτονες των Βλάχων του Πηνιεύ, των Καραγκούνηδων του βορειοδυτικού κάμπου και των Κουπατσαραιών<sup>22</sup> που βρίσκονται στο βορρά τους, οι Χασιώτες έχουν τα χωριά τους στα Χάσια όρη της Καλαμπάκας. Η σημασία της λέξης Χασιώτης διαφέρει για παράδειγμα από αυτή του Ασπροποταμίτη, που είναι ο γεωγραφικός προσδιορισμός μιας πολιτισμικής ομάδας, καθώς έχει πρώτα πολιτισμικό και ύστερα γεωγραφικό νόημα στις κοινωνικές χρήσεις του. Θα λέγαμε ότι για τους Χασιώτες δεν είναι αρκετά διαδεδομένα στερεότυπα όπως αυτά που εξετάσαμε πριν, παρά μόνο θα ακούσει κανείς σχόλια για την “ήσυχη ζωή” στα βουνά των Χασίων. Αντιθέτως υπάρχουν τέτοια στερεότυπα για τους Βλάχους Χασιώτες της ανατολικής όχθης του Πηνιεύ. Συχνά χρησιμοποιούνται γι’ αυτούς από τους Βλάχους της δυτικής όχθης εκφράσεις όπως ότι *χασιωτοφέρνουν* ή τον αρκετά διαδεδομένο σαρκασμό ότι *έχουν χάσει*, μια παρήχηση που δείχνει ότι έχασαν το βλάχικο στοιχείο, τους οποίους από την άλλη οι Χασιώτες Βλάχοι θεωρούν «πολύ» Βλάχους και συντηρητικούς.

Δεν πρέπει να παραλείψουμε, όπως συνήθως γίνεται, τους Γύφτους. Θα ήταν σφάλμα να περιοριστούμε σε μια προσέγγιση αυτής της εθνοπολιτισμικής ομάδας μέσω των συνηθισμένων στερεότυπων κοινωνικών ρητορικών. Κι αυτό όχι επειδή αυτόιλητα αναλαμβάνουμε τον άχαρο ρόλο της υπεράσπισης τους και της ανατροπής ρατσιστικών και αρνητικών στερεοτύπων, αλλά εξαιτίας της ξεχωριστής διαχείρισης της ταυτότητάς τους, χωρίς σταθερές πολιτισμικές αναφορές και κυρίως χωρίς διαδεδομένους ισχυρούς αυτοπροσδιορισμούς. Οι Γύφτοι είναι εγκατεστημένοι σε όλα τα μεγάλα χωριά του κάμπου και συνάπτουν – αν και σπάνια – γαμικές σχέσεις με ντόπιους, κάτι που δεν συμβαίνει με τους λεγόμενους *Τουρκόγυφτους*, πρώην μουσουλμάνους (Σοφάδων, Φαρσάλων, ορισμένοι νομάδες κ.ά.). Από την άλλη, στα χωριά του Ασπροποτάμου δεν υπάρχουν Γύφτοι, αφού δεν υπάρχει κάποιο κεφαλοχώρι με εργασιακές ανάγκες που πάγια εξυπηρετούν Γύφτοι και να

---

θεωρίας. Οι μελετητές αυτοί ξεχνούν ότι η λέξη βλάχος δεν σημαίνει μόνο τον Βλάχο, αλλά γενικά τον κτηνοτρόφο ή τον χωριάτη, κυρίως όμως αποσοβούν την πολιτισμική σημασία που έχει ο αυτοπροσδιορισμός μιας εθνοπολιτισμικής ομάδας ακόμα και αν πιθανά δεν υποστηρίζεται με ιστορικά τεκμήρια.

<sup>22</sup> Τα χωριά των Κουπατσαραιών βρίσκονται, στην ανατολική πλαγιά της Πίνδου στα όρια του Ν. Γρεβενών και εκτείνονται ως τα όρια του Ν. Κοζάνης και ως την Επ. Ελασσόνας στο Ν. Λάρισας. Οριοθετούνται δυτικά από τα βλαχοχώρια του άνω Αώου ( Βοβούσα στο Ν. Ιωαννίνων, Περιβόλι, Σμίξη, Αβδέλλα, βορειότερα Σαμαρίνα και νοτιότερα Κρασιά στο Ν. Γρεβενών), βόρεια από τα χωριά της Κοζάνης, νότια από τους Χασιώτες του Ν. Τρικάλων και από τους Θεσσαλιώτες της βόρειας Λάρισας, ενώ ανατολικά από τα φυσικά όρια των Πετρών προς τη θάλασσα. Αυτή είναι η πιο ανεπτυγμένη γεωγραφικά περιγραφή που μπορούμε να δώσουμε, ανάλογη της εξάπλωσης που παίρνει ο προσδιορισμός, όπως είδαμε και με τους Καραγκούνηδες. Θα αρκεστούμε ωστόσο να συγκεφαλαιώσουμε ότι είναι κάτοικοι της Πίνδου, που ζουν σε χαμηλότερο από τους Βλάχους υψόμετρο (800-1200 μ.), γύρω από τον άνω Αλιάκμονα (Σταυροπόταμος), όπου βρίσκονται τα κατεξοχήν κουπατσαροχώρια (Φιλιππαιοί, Ζιάκα, Αλατόπετρα, Λάβδας κ.λπ.). (Καραμανές, 2001).

διατηρεί κατοίκους το χειμώνα ώστε να εγκατασταθούν. Ωστόσο σε μεγάλα χωριά όπως το Μαλακιάσι, το Μέτσοβο ή την Κρασιά Γρεβενών συναντά κανείς οικογένειες Βλαχόγυφτων.

Μπορεί να μιλήσαμε για ομάδες και πράγματι στο κοινωνικό πεδίο να υφίστανται, μα αυτό δε σημαίνει απαραίτητα ταύτιση πολιτισμικών πρακτικών με πολιτισμικά σύνολα, δηλαδή τον περιορισμό τους ή την επέκτασή τους μέσα σ' αυτά τα όρια. Τούτο δεν είναι μια θεωρητική αντίληψη την οποία προσπαθούμε να ακολουθήσουμε παρακάτω, αλλά αποτελεί ερώτημα προς διερεύνηση όπως προκύπτει από την υπόθεση εργασίας. Διευκρινίζουμε. Αφενός η αντίληψη του συνανήκειν αλλάζει και μαζί της η φαντασιακή κοινότητα μετασχηματίζεται. Ιδιαίτερα στο αστικό τοπίο αναπαράγεται με ρητορικό τρόπο, μέσα από μια πραγματικότητα περισσότερο ιδεατή, με την έννοια ότι σήμερα δεν υφίστανται οι συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις που εξηγούν τις αντίστοιχες σχέσεις ετερότητας μεταξύ συνόλων ή ομάδων. Γνωρίζουμε λοιπόν ότι στο σύγχρονο πολιτισμικό πεδίο εξετάζουμε και διαπραγματευόμαστε σχέσεις συμβολικές. Αφετέρου μια πολιτισμική ομάδα δεν έχει την ομοιογένεια που ενδεχομένως κανείς θα περίμενε. Μοιράζεται πρακτικές και στοιχεία με άλλες, έτσι που ορισμένες φορές η απλή αναφορά σε πολιτισμικές ή εθνοτικές ομάδες να καθίσταται προβληματική.

### 3. Μουσικές πρακτικές και δίκτυα του Ασπροποτάμου

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζουμε τα δίκτυα που αναπτύσσονται εκτός του γλεντιού. Ζητούμε κατανόηση για την επιλογή μιας λεπτομερούς περιγραφής προσώπων και χρονολογήσεων στο κεφάλαιο που ακολουθεί, «Σχέσεις μεταξύ μουσικών». Αυτό γίνεται αφενός γιατί θα αναφερθούμε σε γεγονότα, διαδικασίες και πρόσωπα που είναι άγνωστα και τα οποία η παρούσα μελέτη αναδεικνύει για πρώτη φορά, αφετέρου για να διευκολυνθεί ο προσεκτικός αναγνώστης από το βάρος της πληροφορίας στα επόμενα κεφάλαια.

#### I. Σχέσεις μεταξύ μουσικών

##### ι. Δίκτυο μαθητείας

Στο κείμενο που ακολουθεί θα επιχειρηθεί η παρουσίαση της διαδικασίας μαθητείας των *νότιων μουσικών του Ασπροποτάμου*. Το δίκτυο αυτό αναπτύσσεται γύρω από τη σχέση δύο ρόλων: δασκάλου και μαθητή. Η μαθητεία του οργανοπαίκτη στο όργανό του ή του τραγουδιστή στη φωνή του δεν σταματάει ποτέ, αφού η μουσική του φυσιογνωμία πλάθεται διαρκώς στην εξελικτική του διαδρομή. Πάντα έχει κάτι να μάθει κανείς, πάντα έχει κάτι να αλλάξει, πάντα κάτι ξεχνάει, σε σχέση ή άσχετα από τις προθέσεις και τους διατυπωμένους προφορικούς ισχυρισμούς του<sup>23</sup>. Ίσως αυτή η

---

<sup>23</sup> Αναφερόμαστε στις συνεντεύξεις, για τις οποίες χρειάστηκε στενή τεκμηρίωση ανάμεσα σε πολλές αλήθειες προκειμένου να αποτελέσουν πραγματολογικά δεδομένα. Από την άλλη, οι ίδιες συνεντεύξεις αποτελούν μεγάλο μέρος των αφηγήσεων που έχουμε υπόψη μας και τις οποίες θεωρούμε μέρος της αλήθειας. Σ' αυτές θα πρέπει να προστεθεί και η συμβίωση ερευνητή και μουσικών στο "Καφενείο των Μουσικών" στα Τρίκαλα, αλλά και σε πολλές άλλες περιστάσεις κατά τη διάρκεια της έρευνας.

τοποθέτηση να είναι κάπως αφηρημένη. Εδώ όπως και να 'χει με τον όρο μαθητεία εννοούμε τη διαδικασία που ακολουθεί ο μουσικός για την επίτευξη ένταξης στην επαγγελματική δράση. Ό,τι γίνεται κατά την επαγγελματική δράση θα μας απασχολήσει στην επόμενη παράγραφο. Βέβαια, υπάρχει και η μαθητεία ερασιτεχνών μουσικών και γνωρίζουμε πολλές τέτοιες περιπτώσεις. Είναι ωστόσο πολύ διαφορετικά τα στάδια κατά τα οποία προετοιμάζει ο μουσικός-δάσκαλος έναν μαθητή ο οποίος θα αποκλείσει εξαρχής το ενδεχόμενο της επαγγελματικής ενασχόλησης με το όργανο ή το τραγούδι. Μια τέτοια σχέση δεν μας ενδιαφέρει άμεσα και απλά το αναφέρουμε εκτός πλαισίου «επαγγελματιών μουσικών».

Ας γνωρίσουμε τώρα τους μουσικούς που βρίσκονται στο επίκεντρο της μελέτης. Ο κλαριντζής Γιώργος Βούγιας (1912-2006) από το Γαρδίκι, που είναι ανενεργός από το 1994, ο κλαριντζής Σωτήρης Σγούρος (γ. 1929) από το Γαρδίκι, ο κλαριντζής και λαουτιέρης Σπύρος Αναστασίου (γ. 1930) από τη Μηλιά, ο κλαριντζής Βασίλης Αναστασίου (γ. 1942), αδελφός του Σπύρου, από τη Μηλιά, ο κλαριντζής Μίμης Καλαμπόκας (γ. 1960) από τη Τζούρτζια (Αγ. Παρασκευή), ο τραγουδιστής και λαουτιέρης Κώστας Ακριβός (γ. 1931) από το Γαρδίκι, ο τραγουδιστής Κώστας Μπατατόλης (γ. 1953) από το Γαρδίκι και ο τραγουδιστής Δημήτρης Λόζιος (γ. 1962) από το Γαρδίκι, αποτελούν τους εν ζωή<sup>24</sup> ντόπιους μουσικούς του βλαχόφωνου Ασπροποτάμου.

Ο Γιώργος Βούγιας, γιος μεγάλου κτηνοτρόφου, αρχίζει να μαθαίνει κλαρίνο το 1935, σε ηλικία είκοσι τριών ετών, στην Αθήνα. Εκεί εργάζεται λούστρος και ζει σε κοινόβιο. Μεταξύ των συγκατοίκων του στην Αθήνα είναι και ο Χρήστος Μπανιάκας (1896-1988)<sup>25</sup>, συντοπίτης του από το Γαρδίκι και ημιεπαγγελματίας κλαριντζής. Φαίνεται πως από τον Μπανιάκα δέχτηκε τα πρώτα ερεθίσματα και στράφηκε στο κλαρίνο. Αργότερα θα τον διαδεχθεί. Ο Βούγιας γοητεύεται από την τότε πρωτοπορία του αθηναϊκού κλαρίνου και ακούει συχνά από κοντά τον Κώστα Γιαούζο και την παρέα του.

Το φθινόπωρο του '35 λοιπόν «παίρνει» για πρώτη φορά ιδιαίτερα μαθήματα κλαρίνου στην Αθήνα από τον τριαντατετράχρονο τότε Αποστόλη Σταμέλο (1901-1981)<sup>26</sup>, Αρβανιτόγυφτο από τη Δόμβρωνα Βοιωτίας, για τον οποίο είχε καλές συστάσεις από τον Μπανιάκα. Δανείζεται ένα σι

---

Ακριβός, Κ. 2005. Συνέντευξη στο σπίτι του. Γαρδικιάκι, 2 Σεπ. Αναστασίου, Β. 2005. Συνέντευξη στο *φρούριο*. Τρίκαλα, 14 Σεπ. Αναστασίου, Σπ. 2005. Συνέντευξη στην εξοχή. Μηλιά, 14 Αυγ. Βούγιας, Γ. 2004. Συνέντευξη στο σπίτι του. Τρίκαλα, 14 Ιαν. Μπατατόλης, Κ. 2005. Σημειώσεις στο *καφέ-μπαρ των μουσικών*. Τρίκαλα, 5 Αυγ. Μπιντέλης, Ν. 2005. Συνέντευξη στο σπίτι του. Τρίκαλα, 17 Σεπ. Σγούρος, Σ. 2005. Συνέντευξη στο σπίτι του. Τρίκαλα, 1 Σεπ.

<sup>24</sup> Ο Γ. Βούγιας έφυγε πριν την ολοκλήρωση των τελευταίων παραγράφων του κειμένου.

<sup>25</sup> βλ. για τον Μπανιάκα: Καλυβιώτης, Αρ. 1985. *Ο Καρδίτσιώτης οργανοπαίκτης Χρήστος Μπανιάκας*. Γνώση και Γνώμη, τ. 4. Καρδίτσα. Ο Μπανιάκας καταγόταν από το Γαρδίκι και έμενε στην Καρδίτσα

<sup>26</sup> βλ. για τον Σταμέλο: Παυλόπουλος, Χ. 1985. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Τα νέα του Κλειστού, τχ. 36.

μπεμολ και αρχίζει μαθήματα. Μαζί του κάθεται κάποιους μήνες για δύο φθινόπωρα, το '35 και '36. Στην Αθήνα έκατσα τρεις τέσσερις μήνες την πρώτη φορά. Ήρθα στο Γαρδίκι μετά. Ξαναπήγα πάλι το φθινόπωρο, ξαναέκανα άλλες δυο μήνες. Ξαναήρθα πάλι στο χωριό, ξαναπήγα πάλι. Ό,τι μ' έλειπε τίποτα, πήγαινα και το ρωτούσα. Και τα μάθαινα<sup>27</sup>. Με τον Σταμέλο παίρνει τα πρώτα «πατήματα» στο όργανο. Αρχικά μαθαίνει την έκταση του οργάνου χρωματικά και την ονομασία του κάθε φθόγγου. Ύστερα περνάει σε αρπίσματα, τα οποία ξεχωρίζει σε μινόρε και ματζόρε. Μ' αυτό το εφόδιο είναι σε θέση επιπλέον να ξεχωρίσει ένα τραγούδι ή μια φράση σε μινόρε και ματζόρε. Ο μάστορας μ' έδειξε τους δρόμους. Ποιο είναι το μινόρε και ποιο το ματζόρε<sup>28</sup>. Τέλος, άρχισε να μαθαίνει, να «βάζει» όπως λέγεται, αρκετά τραγούδια. Με τον Σταμέλο δεν είχε βέβαια τη δυνατότητα να εξασκηθεί σε ένα μεγάλο ρεπερτόριο. Οι λόγοι ήταν οικονομικοί, αφού το ενοίκιο ήταν ήδη ένα μεγάλο έξοδο. Ο αριθμός των μαθημάτων που έκανε κάθε μήνα εξαρτιόταν άμεσα από την ανάγκη των Αθηναίων να έχουν γυαλισμένα παπούτσια.

Είχε όμως κατακτήσει ένα επίπεδο στο όργανο που να του επιτρέπει να προχωρήσει μόνος του, ακουστικά. Τα 'βαζα μόνος μου. Δεν ήταν ανάγκη να τα δώσει όλα ο δάσκαλος. Τα 'παιρνα μόνος μου. Έβαζα την κασέτα εκεί ή το φωνόγραφο τότες με τα χωνιά αυτά. Μόλις το 'βαζα μια φορά, δυο το σνηθούσα και το μελετούσα. Αλλά μελετούσα πολύ (...) Και θέλω να σου πω ότι μόλις τη βάλεις την κασέτα εκεί, όταν τα χέρια είναι εξασκημένα, το βάνεις μόνος σου το τραγούδι. Δεν είναι ανάγκη να πας στο μάστορα. Εγώ στο μάστορα πήγαινα συνέχεια; Το χειρισμό έμαθα καλά. Να πάνε τα χέρια, να δουλεύουν. Η διαδικασία αποστήθισης κομματιών είναι πολύ σημαντική για να μπορέσει να δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά, καθώς δεν είχε την ευκαιρία εκείνα τα πρώτα χρόνια να μαθητεύσει στο πατάρι, να «ξεκουράζει», όπως λέγεται, έναν επαγγελματία μουσικό. Από την άλλη, ο Σταμέλος δεν μπορούσε να προσφέρει στο Βούκια το ρεπερτόριο του Ασπροποτάμου και της Θεσσαλίας, των περιοχών που υπολόγιζε ο Βούκιος να δραστηριοποιηθεί.

---

<sup>27</sup> Γιώργος Βούκιος. 5 και 10 Σεπτέμβρη 2002.

<sup>28</sup> Τα παραπάνω επιβεβαιώθηκαν σε συνάντηση που είχαμε εν οργάνοις στις 14 Ιανουαρίου 2004. Στις άλλες συνεντεύξεις, κυρίως με τους κλαριντζήδες και τον βιολιτζή Μπιντέλη, οι μουσικοί στήριζαν τα λόγια τους με ένα μικρό παράδειγμα στο όργανο. Εκείνο το βράδυ ο Βούκιος αποπειράται να παίξει κλαρίνο μετά από έξι χρόνια και σε ηλικία 92 χρονών, σαν χάρη που ζήτησε προς το τέλος της βραδιάς ο γιος του, Θανάσης.



φωτ. 1. Μέσα '50. Τζούρτζια. Κλαρίνο Χρήστος Μπανιάκας, βιολί Μπλάννας Στέλιος, λαούτο Χρήστος Ζιγοβίνας, βιολί Μπασιούρης Θανάσης.

Εξίσου σημαντικό ήταν ότι άκουγε άλλους κλαριντζήδες από κοντά. Μπορούσε έτσι να «κλέψει», να αποκομίσει πολλά για το ρεπερτόριο και για την τεχνική του με τη ζωντανή οπτική και ακουστική επαφή. Εκτός από τον Γιαούζο, που τον είχε εκτιμήσει περισσότερο από όλους, άκουγε τον Κώστα Καραγιάννη, τον Θόδωρο Αγαπητό, με τον οποίο είχε προσωπική γνωριμία, τον Ιωάννη Νικήτα - όλοι τους μεγάλα ονόματα της Αθήνας. Το 1938 δημιουργεί τη δικιά του κομπανία και αρχίζει η επαγγελματική του θητεία, που θα διαρκέσει για πάνω από πενήντα χρόνια.

Ο Σωτήρης Σγούρος, γιος βιοτέχνη και κτηνοτρόφου από το Γαρδίκι, ξεκινάει την πορεία του στη μουσική το 1939 σε ηλικία 10 ετών με φλογέρα χωρίς ράμφος (φλογέρα). Πρώτα με αυτοσχέδια όργανα<sup>29</sup> και έπειτα με όργανα μαστόρων. Κλαρίνο αγόρασε λίγο αργότερα, το 1941, όταν εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στα Τρίκαλα, γιατί έκλεισε η βιοτεχνία του πατέρα του στον Πειραιά. Από τότε ήθελε να αγοράσει ένα κλαρίνο: *Γιατί στον Πειραιά πήγαινα σχολείο, ήταν ένα μαγαζάκι - στα παλιατζήδικα που τα λέμε - και είχε ένα κλαρίνο στη βιτρίνα. Αυτό ούτε κλαρίνο καθαρό ήταν, ούτε και ζουρνάς. Έμοιαζε με κλαρίνο, αλλά δεν είχε όλα τα κλειδιά, τα δεκατρία κλειδιά που 'χουν τώρα. Εγώ περνούσα να δω το όργανο κάθε μέρα στη βιτρίνα. Αλλά και μετά στα Τρίκαλα, εκεί που μέναμε στο λιβάδι, απέναντι απ' το σίδερο το δικό μας, υπήρχε ένας Σδρένιας, κτηνοτρόφος και κερατζής. Επαγγελματικά δεν μπορούσε να δουλέψει. Αυτός φόρτωνε τις οικογένειες από κάτω, απ' την Καρδίτσα και απ' τα Τρίκαλα, και πήγαινε για το χωριό. Είχε τ' άλογο καβάλα και έπαιζε στο δρόμο. Αυτού προς τα πάνω τον ξέραν όλοι. Είχε ένα κλαρίνο, σι μπεμόλ ήταν το κλαρίνο αυτό. Ο πατέρας μου αφού είδε έτσι, δεν πήγε στα πρόβατα. "Να πας να πάρεις το κλαρίνο αυτό, να πάρω στο χέρι να φουξήσω", τον είπα. Πηγαίνει εκεί. Τον λέει αυτόν. Μόλις μου*

<sup>29</sup> Κόβαμε από φροζιλίες, αυτή έχει μέσα ψίχα. Την καθαρίζαμε, ανοίγαμε με το τροπητήρι τότες και κάναμε τις φωνές, αυτά όλα. Ύστερα σε ένα καλύτερο όργανο, αγορασμένο από κάποιον βοσικό. Αργότερα στράφηκε το ενδιαφέρον του στο κλαρίνο. Σωτήρης Σγούρος, 1 Σεπτέμβρη 2005

το έδωσε το κλαρίνο δεν είχε καλάμι επάνω. Αγόρασα και καλάμι. Το 'βαλα και σιγά σιγά ξεκίνησα. Μ' άρεσε! Το κλαρίνο αυτό για κάποιο λόγο χάθηκε και διέκοφε για λίγο καιρό. Την επόμενη χρονιά αγόρασε άλλο. Ύστερα - ήταν στην κατοχή τότες - φκιάναμε τυριά στα τυροκομεία. Είχε ένας ένα κουαρτίνο, αν έχεις υπόψην, το μικρό. Τα κλειδιά τα' χει σωστά όλα, μόνο που ο τόνος είναι ψηλότερος. Έρχεται εκεί πέρα, από αλλού το 'χε πάρει. Μαυραγορίτης! Του λέω "το κλαρίνο αυτό πόσο το 'χεις;", "Δώσε μου ένα κεφαλοτόρι" - πέντε έξι κιλά ήταν τα τυριά αυτά - και τον δίνω. Χαρά εγώ! Στα πρόβατα, στον τουρβά μέσα, είχα το κλαρίνο. Κι έβγαίνα στις ράχες πάνω, στα πρόβατα. Μικρός εγώ, πολύ μικρός σου λέω. Κι έπαιζα σιγά σιγά. Άκουγαν εκεί και λέγαν "ποιος διάολος παίζει έτσι;". Έτσι έπαιζε τα πρώτα «πατήματα». Ο Σγούρος τελικά θα ανακαλύψει μόνος του το όργανο και έτσι περνάει κάποια κομμάτια στα πρότυπα της φλογέρας, δηλαδή χωρίς να χρησιμοποιεί κλειδιά, κάτι που απαιτεί εξοικείωση με την μετατόνιση όχι κατά οκτάβα, αλλά κατά μία δωδεκάτη όπως γίνεται με την «ψυχή», το κλειδί της μετατόνισης.

Μετά από δύο χρόνια αποφασίζει να βρει δάσκαλο και ένα καλό όργανο. Έτσι πηγαίνει στην Αθήνα για να συναντήσει τον Καρακώστα, που δούλευε τότε στο κέντρο διασκέδασης "Ελατος" στην πλατεία Ομόνοιας, με σκοπό να αγοράσει ένα κλαρίνο σι μπεμόλ, όπως και έγινε. Έπειτα έρχεται σε επαφή τον Αχιλλέα Τσιάμη, μουσικό και επιδιορθωτή οργάνων από την Κόνιτσα, που διατηρούσε κατάστημα μουσικών οργάνων στα Τρίκαλα. Με τον Τσιάμη κάνει μαθήματα για τέσσερις μήνες και ακολουθεί τη μέθοδό του. Πρώτα έπαιζε χρωματικά την έκταση του οργάνου. Ύστερα πέρασε τα τραγούδια που μπορούσε να παίζει στην πρώτη οκτάβα, στη δεύτερη. Τον τελευταίο μήνα ασχολήθηκε με παρτιτούρα, κάτι που όπως μαθαίνουμε κι από άλλους μουσικούς, κατείχε ο Τσιάμης. Σκεφτόταν τότε να γραφτεί και στη Φιλαρμονική Τρικάλων, που λειτουργούσε ήδη από το 1896, αλλά ο Τσιάμης τον παρακίνησε να ασχοληθεί επαγγελματικά με το λαϊκό κλαρίνο.



φωτ. 2. 1947 με 1953. Ασπροπόταμος. Βιολί Σωτήρης Σγούρος, κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος (πρώτος ξάδελφος), λαούτο Κώστας Ακριβός.



Από την απόφαση αυτή και μετά είχε να αντιμετωπίσει το ίδιο πρόβλημα με τον Βούγια, το ρεπερτόριο. Δουλεύει τα κομμάτια που γνώριζε και αυτά που είχε στα αυτιά του, ενώ παράλληλα ακούει δίσκους γραμμοφώνου. Επιπλέον ο Σγούρος είχε την ευκαιρία από το 1947 να παίζει σαν δεύτερο κλαρίνο σε πολλές δουλειές (με τον Βούγια, τον Μπανιάνα και άλλους), ακόμα και πριν αποφασίσει να ακολουθήσει το επάγγελμα, ενώ παρακολουθούσε συχνά άλλους οργανοπαίτες. Κυρίως έλεγε τον Βούγια που ήταν αργός και απλός παίκτης, κάτι που τον βοηθούσε να καταλαβαίνει τους χειρισμούς του. Το 1954 φτιάχνει τη δική του κομπανία και δουλεύει χωρίς διακοπή μέχρι σήμερα.

Ο Σπύρος Αναστασίου γεννήθηκε σε μια φτωχή και σεβαστή οικογένεια της Μηλιάς το 1930. Ο πατέρας του, Στέργιος, έπαιζε ερασιτεχνικά βιολί. Αυτό τον ώθησε να ασχοληθεί με τη μουσική, αν και ο πατέρας του θεωρούσε καλό να αποφοιτήσει πρώτα από το δημοτικό σχολείο και μετά να αποφασίσει.



φωτ. 3. 1995. Τρίκαλα, Καφενείο των Μουσικών. Κώστας Μπατατόλης, Βασίλης Παπαϊωάννου, Σπύρος Αναστασίου, Τάκης Αναστασίου.

Αρχικά ασχολήθηκε με το λαούτο, στο οποίο ήταν αυτοδίδακτος. Μόνο τα ακιόρντα, δηλαδή τους δαχτυλισμούς των συγχορδιών, είχε διδαχθεί από τον Κώστα Βλαχαγγέλη ή Καλατζή από το Γαρδίκι. Μετά από λίγα χρόνια και αφού είχε τις πρώτες δουλειές με το λαούτο αποφάσισε να μάθει κλαρίνο. Το κλαρίνο είχε μεγαλύτερη πέραση. Είχε τον πρώτο ρόλο στην κομπανία και θα του εξασφάλιζε καλύτερη πληρωμή.



φωτ. 4. 1957. Σε κέντρο της Αθήνας. Μπροστά, Κώστας Ακριβός λαούτο, Σωτήρης Σγούρος κλαρίνο, Δημοσθένης Βλαχαγγέλης ή Καλατζάκος λαούτο. Πίσω, ο Τάσος Χαλκιάς και η ορχήστρα του.

Ξεκίνησε με ένα κλαρίνο ντο. Δάσκαλος του ήταν ο Στέργιος Δημητρούλας από το Μαλακιάσι, ένας μουσικός που έπαιζε για τέσσερις δεκαετίες στο Γαρδίνι μέχρι να ειτοποιηθεί από τον Βούγια σταδιακά στη δεκαετία του '40. Φαίνεται πως δεν ήταν σε θέση να προσφέρει μια πιο συστηματική διδασκαλία: ο Δημητρούλας έπαιζε συνεχώς και ο Αναστασίου προσπαθούσε να τον παρακολουθήσει για να τον κλέψει. Αυτή η πρακτική μαθητείας είναι διαδεδομένη στο Μαλακιάσι, αλλά και την Καστανιά, στοιχείο που πρέπει να το συνδέσουμε με τη γύφτικη καταγωγή των εκεί οργανοπαικτών. Επιπλέον οι κλαριντζήδες στα χωριά αυτά έχουν μια πιο ασύμμετρη και οπτική αντίληψη του οργάνου, μέχρι και σήμερα. Με άλλα λόγια παίζουν περισσότερο με τη λογική του χειρισμού παρά της κλίμακας. Ο Αναστασίου έπρεπε να στηριχτεί σχεδόν αποκλειστικά στις δικές του δυνατότητες για να προχωρήσει. Η κατάσταση ήταν πολύ δύσκολη, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια που ζούσε μόνιμα στο χωριό του. Στη Μηλιά δεν υπήρχε γραμμόφωνο. Ο Αναστασίου ξεκινάει λοιπόν την πορεία του με τοπικό ρεπερτόριο. Εξάλλου είχε τέτοιες τεχνικές στο όργανο που δεν μπορούσε εύκολα να περάσει σε πολλά ύφη, αν και όπως λέει το ήθελε. Το 1950 φτιάχνει την πρώτη του κομπανία με το ρόλο του κλαριντζή, ενώ παράλληλα δραστηριοποιείται και με το λαούτο.

Ο Βασίλης Αναστασίου (1942), μικρότερος αδελφός του Σπύρου, ακολουθεί το πρότυπο του αδελφού του. Έχοντας οξεία μουσική αντίληψη από μικρός, ασχολείται με το λαούτο του αδελφού του από έξι χρονών και έχει την πρώτη του δουλειά με το λαούτο στην τετάρτη δημοτικού το 1950, σαν δεύτερο ή *εφεδρικό*, λαούτο σε κοντινό πανηγύρι. Αργότερα επιχειρεί να βρει ένα δικό του όργανο. Η στενή οικονομική κατάσταση της οικογένειας δεν επέτρεψε την αγορά του οργάνου.

Έτσι κατασκευάζει μόνος του ένα λαουτοκίθαρο. *Τι όργανο ήταν αυτό; Ίσα για τα πατήματα. Και χορδές από τα καλώδια που είχαν αφήσει οι Γερμανοί*<sup>30</sup>.

Ο Αναστασίου εγκαταλείπει το λαούτο και ασχολείται με το κλαρίνο, για τους ίδιους περίπου λόγους με τον αδελφό του. Τότε θέλησε να μαθητεύσει σε κάποιον μάστορα. Έτσι το 1960 αγοράζει ένα κλαρίνο σι μπεμόλ και κάνει μαθήματα με τον Νίκο Μπιντέλη από το Ρωποτό. Κύριο όργανο του Μπιντέλη ήταν το βιολί, αλλά έπαιζε και κλαρίνο. Όλοι παραδέχονται σήμερα πως ο Μπιντέλης ήταν μεθοδικός στη διδασκαλία και μεγάλος δεξιότηχης. Του έδειξε την έκταση του οργάνου χρωματικά και τις ονομασίες των φθόγγων, τη δυνατότητα να ξεχωρίζει τα τραγούδια σε μινόρε και ματζόρε, πώς γίνεται η εναρμόνιση μιας μελωδίας – σημειωτέον ότι γνώριζε και τους βασιικούς δρόμους- και αρχιετά τραγούδια. Από το 1963 δραστηριοποιείται επαγγελματικά.



φωτ. 5. Τέλη '50. Αρματολικό (Μπούκουρη). Κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, λαούτο Γιώργος Πελέτης.

Ο Δημήτρης Καλαμπόκας είναι ο νεότερος σε ηλικία κλαριντζής του Ασπροποτάμου. Ασχολήθηκε με το κλαρίνο πρώτα ερασιτεχνικά, επειδή το είχε μεράκι όπως λέει. Κατάγεται από την Τζούρτζια και είναι μαθητής του Σγούρου. Έκανε κάποια μαθήματα, στα οποία ο Σγούρος εφάρμοσε ουσιαστικά τη μέθοδο του δικού του δασκάλου. Ο Καλαμπόκας είναι ένας κλαριντζής που ενώ οι τεχνικές και ακουστικές δυνατότητές του είναι κάπως σταθερές, έχει ένα πολύ μεγάλο ρεπερτόριο κασέτας. Δραστηριοποιείται ημιεπαγγελματικά και περιστασιακά από το 1990.

Ο Κώστας Ακριβός, γιος Γαρδιιώτη ιτηνοτρόφου, είναι τραγουδιστής και λαουτιέρης, ο τελευταίος της γενιάς των μουσικών που έχουν αυτόν το διττό ρόλο στην κομπανία. Πριν από αυτόν ήταν και ο Χρήστος Ζιγοβίνας (1927-1989) από το Γαρδίκι, οι Βλαχαγγέληδες και άλλοι. Ασχολείται με τη μουσική για να μην αφήσει ανεκμετάλλευτη την καλή και χαρακτηριστικά υψηλή φωνή του, προσόν για ένα τραγουδιστή της εποχής καθώς είχε μεγαλύτερη άνεση να ακολουθήσει

<sup>30</sup> Βασίλης Αναστασίου, 11 Σεπτέμβρη 2005.

ένα ντο κλαρίνο. Το λαούτο το πιάνει το 1944 και παίρνει λίγες γνώσεις οπτικά από λαουτιέρηδες της εποχής. Είναι εντελώς αυτοδίδακτος.

Από το 1947 παίζει ερασιτεχνικά με τον Σγούρο. Είναι η περίοδος που τον απασχολεί το ρεπερτόριο. Είχε ένα αρκετά μεγάλο ρεπερτόριο τοπικών τραγουδιών. *Τραγούδια λόγω της δουλειάς που είχαμε κι αφού πηγαίναμε στο γάμο, θέλαν να μας ζητήσουν ένα τραγούδι. Εμείς αφού δεν το ξέραμε, εξαναγκαστήκαμε μετά να το μάθουμε. Το ακούγαμε ή μετά βγήκαν οι δίσκοι. Ακούγαμε ένα δίσκο. Άφσε τα παλιά τα ξέραμε ε! Που τραγουδάν οι παππούδες μας. Και τα ξέραμε. Μετά αφού βγήκαν άλλα τραγούδια πιο καινούργια. Θα εξαναγκαστούμε να το μάθουμε κι εμείς.* Η διαδικασία της μαθητείας για τον Ακριβο είναι συνώνυμη με το πατάρι. Από το 1954 δραστηριοποιείται επαγγελματικά συμμετέχοντας στην κομπανία του Σγούρου.

Από το 1970 στην κομπανία του Βασίλη Αναστασίου συμμετέχει περιστασιακά ο Κώστας Μπατατόλης. Ήταν καλός του φίλος και έκανε κέφι στις παρέες που τον ακολουθούσαν όταν άκουγαν ότι κάπου πρόκειται να τραγουδήσει. Αυτό συνεχίστηκε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, μέχρι που ο Αναστασίου του πρότεινε να αρχίσει να προετοιμάζεται για να ασχοληθεί επαγγελματικά με το τραγούδι. Η προετοιμασία αυτή δεν ήταν τίποτε άλλο από την εκμάθηση ενός ικανοποιητικού ρεπερτορίου. Μετά από τρία χρόνια ερασιτεχνικής πορείας, βγαίνει για πρώτη φορά ημιεπαγγελματικά στο πανηγύρι του Γαρδικίου στις 14 και 15 Αυγούστου του 1973 με τον Βούικια. Ακολουθούν κάποιοι γάμοι. Από το 1975 είναι βασικός συνεργάτης του Βασίλη Αναστασίου. Να πούμε τέλος ότι έμαθε να χρησιμοποιεί το διάφραγμα στις αναπνοές του από τον Κ. Καλαμπάκα, που είναι ψάλτης.

Ο Δημήτρης Λόζιος είναι ο νεότερος τραγουδιστής του Ασπροποτάμου. Γεννήθηκε στα Τρίκαλα και κατάγεται από το Γαρδίκι. Δραστηριοποιείται επαγγελματικά τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια με την κομπανία του Σγούρου. Θεωρείται καλός γνώστης του λαϊκού ρεπερτορίου στα πανηγύρια, και έχει επίσης δουλέψει σε λαϊκές ορχήστρες στα Τρίκαλα τα τελευταία δέκα χρόνια.

Βλέπουμε ότι έχουμε να κάνουμε με τρεις ολότελα διαφορετικές μαθητείες, που ως τώρα παρουσιάσαμε απλά ως τρία στάδια προς την επαγγελματική σταδιοδρομία ενός μουσικού. Το πρώτο είναι η μαθητεία του σε ένα δάσκαλο ή μάστορα. Το δεύτερο αφορά το αρχικό ρεπερτόριο, για να βγει ο μουσικός στις πρώτες δουλειές. Το τρίτο είναι το ημιεπαγγελματικό - μεταξύ μαθητείας και επαγγελματισμού - στάδιο, μαθητεία στην πραγματικότητα του παταριού και τον κόσμο, αλλά επίσης η πρώτη εμπειρία του παίκτη σε μουσικό σύνολο ή κομπανία. Σε όλα τα στάδια, ακόμα και στον επαγγελματισμό, υπάρχει κάτι ακόμα, που είναι κοινό, αλλά παίρνει διάφορες συγκεκριμένες

μορφές: το κλέψιμο<sup>31</sup>. Μπορούμε να πούμε ότι τα τρία στάδια είναι τόσο διακριτά, επειδή εξυπηρετούν άλλο σκοπό το καθένα: βασικές τεχνικές, ρεπερτόριο, επιτέλεση. Το κλέψιμο λοιπόν θα μπορούσε να είναι οπτική μάθηση του οργάνου, ακουστική μάθηση του ρεπερτορίου, αντίστοιχα για τα δύο πρώτα. Στην επιτέλεση είναι πολύ πιο σύνθετο και διαφορετικό για τον κάθε μουσικό που έχει δουλέψει στο γλέντι. Το πατάρι απαιτεί πολλά περισσότερα από την απλή πρόοδο στις τεχνικές εκτέλεσης, όπως κώδικες συμπεριφοράς μεταξύ συναδέλφων, εξυπηρέτηση των χορευτών, αδιάκοπη ανανέωση του ρεπερτορίου, κλείσιμο καλών συμφωνιών, εξασφάλιση επαγγελματικής διάρκειας και ψηλού μεροκάματου κ.ά.

## ii. Δίκτυο κομπανίας

Η μουσική σύμπραξη μπορεί να πάρει διάφορες μορφές, ανάλογα με τις σχέσεις που αναπτύσσουν οι λαϊκοί μουσικοί μεταξύ τους. Το δίκτυο της κομπανίας αναπτύσσεται γύρω από τους εσωτερικούς ρόλους του μουσικού σχήματος που εξελίσσονται στο χρόνο, όπως θα δούμε παρακάτω. Μπορούμε θεωρητικά και χωρίς να συγκεκριμενοποιήσουμε ακόμα τη διάκριση αυτή να μιλήσουμε για τέσσερις τύπους κομπανίας στο δημοτικό τραγούδι. Στην πρώτη περίπτωση οι μουσικοί διατηρούν μια πάγια σύνθεση στην κομπανία τους. Είναι συγγενείς και τότε μιλάμε για μια «σκήθρα» μουσικών, ενώ υπάρχει μεγάλη αυστηρότητα στη διατήρησή της. Στη δεύτερη περίπτωση έχουμε μια σταθερή σύνθεση στην κομπανία για μεγάλο χρονικό διάστημα, χωρίς τα μέλη της να είναι συγγενείς, ή μια κομπανία που φτιάχνεται στο τέλος της άνοιξης, με τη συμφωνία οι μουσικοί να δουλέψουν μαζί για τέσσερις ή πέντε μήνες, δηλαδή την περίοδο των πανηγυριών και των πολλών γάμων μέχρι τον Οκτώβρη. Στον αντίποδα είναι οι κομπανίες με περιστασιακή σύνθεση, φαινόμενο πιο συχνό σε γάμους χωρίς καλή και έγκαιρη οργάνωση του γλεντιού, σε ατελείς κομπανίες που για κάποιο λόγο δεν έχουν πλήρη σύνθεση ή βολιδοσκοπούν καινούργιο μέλος, με τραγουδιστές που δουλεύουν μόνοι τους ή έμειναν χωρίς όργανα κ.λπ. Μια τελευταία περίπτωση είναι τα «μάζωματα», δηλαδή τυχαίες συναντήσεις μουσικών που παίζουν μη επαγγελματικά. Το μάζωμα είναι μια διαδικασία αναγνώρισης των μουσικών και μπορεί να είναι αφορμή για μια μελλοντική συνεργασία, αλλά αποτελεί μια ξεχωριστή μουσική πρακτική την οποία δεν θα συμπεριλάβουμε στην παρούσα εργασία.

---

<sup>31</sup> Θα ήταν ανώφελο να προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο κάθε μουσικός αποκτά τις συγκεκριμένες δεξιότητες στο όργανό του. Ποιος μπορεί να πει αν το ένα ή το άλλο στοιχείο που εντοπίζουμε ακούγοντας σήμερα ένα κλαριντζή το οφείλει στο δάσκαλο, το συμπαίκτη ή στη φαντασία του;

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε γενικά να πούμε ότι οι ντόπιοι μουσικοί φτιάχνουν κυρίως σταθερές κομπανίες των οποίων τα μέλη δεν είναι συγγενικά πρόσωπα, και με τις οποίες δουλεύουν για πολλά χρόνια, ενώ έχουν περιστασιακές σχέσεις με «ξένους» μουσικούς από τα Τρίκαλα και την Καρδίτσα. Αντίθετα, σιλήθρες μουσικών δεν υπήρξαν ποτέ. Στον Ασπροπόταμο δεν υπάρχουν οικογένειες μουσικών, αφού κανείς από τους ντόπιους Ασπροποταμίτες μουσικούς δεν είναι Γύφτος. Έτσι και η μουσική μαθητεία δεν πραγματοποιείται στο οικογενειακό πλαίσιο, αλλά σε ένα ευρύτερο και ακανόνιστο πλαίσιο μουσικών-δασκάλων. Αυτό σημαίνει ακόμα ότι απουσιάζει και η μουσική πρακτική του μαζώματος, κάτι που είναι συχνό στους Γύφτους στις Σοφάδες Καρδίτσας, στο Κηπάκι και τον Πύργο Τρικάλων.

Ποια πρόσωπα πραγματοποίησαν τη μετάβαση από την ερασιτεχνική ενασχόληση με τη μουσική στην επαγγελματική δραστηριοποίηση; Ο πρώτος Γαρδικιώτης κλαριντζής, ο Χρήστος Μπανιάκας δεν ζει σήμερα. Ήταν ημιεπαγγελματίας, με κύριο επάγγελμά του το εμπόριο. Τον Μπανιάκα τον χρησιμοποιούσε σαν δεύτερο κλαρίνο ο Στέργιος Δημητρούλας από το Μαλακάσι. Γενάρχη της τοπικής «σχολής» είναι ο Γιώργος Βούκιας που διατηρούσε όπως είδαμε φιλικές σχέσεις με τον Μπανιάκα. Από τον Βούκια μέχρι τις μέρες μας, τα πρόσωπα των ανθρώπων που συμμετέχουν στις διάφορες κομπανίες του Ασπροποτάμου και αποτελούν την ασπροποταμίτικη σχολή κλαρίνου μας είναι γνωστά, εξαιρώντας προφανώς τους μουσικούς που έχουν πεθάνει. Η μελέτη έχει θέσει ως άξονα αναφοράς τους ντόπιους μουσικούς του Ασπροποτάμου και διερευνά τις μεταξύ τους σχέσεις και τις σχέσεις τους με τους ξένους μουσικούς του Ασπροποτάμου, δηλαδή αυτούς που εργάζονται στον Ασπροπόταμο χωρίς να κατάγονται από ντόπιες οικογένειες ή πολιτισμικές ομάδες. Οι περισσότεροι από αυτούς είναι Γύφτοι.

Ποιοι είναι οι ντόπιοι επαγγελματίες μουσικοί, δηλαδή αυτοί που συμμετέχουν στις κομπανίες του Ασπροποτάμου σε βάθος χρόνου; Η πρώτη γαρδικιώτικη κομπανία δημιουργήθηκε από τον Γιώργο Βούκια (κλαρίνο). Παράλληλα με τον Βούκια δραστηριοποιούνταν ο Χρήστος Ζιγοβίνας (φωνή και λαούτο) και ο Δημήτρης Βλαχαγγέλης (λαούτο και φωνή). Ακολουθούν ο Σωτήρης Σγούρος (κλαρίνο) και ο Κώστας Ακριβός (λαούτο και φωνή). Αργότερα εμφανίζονται οι μουσικοί της Μηλιάς: ο Σπύρος Αναστασίου (κλαρίνο και λαούτο), ο Βασίλης Αναστασίου (κλαρίνο) και ο Τάκης Αναστασίου (ακχορντεόν και πλήκτρα) και η νεότερη γενιά: ο Κώστας Μπατατόλης (φωνή), ο ημιεπαγγελματίας Μίμης Καλαμπόκας (κλαρίνο) και ο Χρήστος Λόζιος (φωνή). Θα δούμε αναλυτικά τη σύσταση και τις μεταλλαγές των κομπανιών από τη γένεση της Ασπροποταμίτικης σχολής μέχρι τις μέρες μας, για να δώσουμε αργότερα κάποιες ερμηνείες.



φωτ. 6. Χορός των Γερόντων στο Γαρδίι. 17 Αυγούστου 1988. Λαουτοκίθαρο Κώστας Ακριβος, κλαρίνο Γιώργος Βούνιας, ακκορντεόν Γρηγόρης Μπασιούρης.

Όταν ο Βούνιας επέστρεψε το 1938 οριστικά από την Αθήνα και αρνήθηκε το επάγγελμα του πατέρα του, έφτιαξε κομπανία και ξεκίνησε αμέσως δουλειά. Ο Βούνιας έθεσε τις βάσεις της γαρδιιωτικής σχολής. Απέκλεισε το φωνητικό ρεπερτόριο της περιοχής του από το προσωπικό του ρεπερτόριο, καθώς το υποτιμούσε φανερά. Προσπάθησε να διαμορφώσει ένα νέο τύπο γλεντιού, με σημείο αναφοράς την κομπανία που αποκτά σαφώς διακεκριμένο ρόλο και ήταν στους στόχους του να αποκτήσει το σεβασμό του κόσμου σαν μουσικός. *Εμείς δεν ήμασταν Γύφτοι*, αναφέρει χαρακτηριστικά.

Η αρχική σύσταση της κομπανίας ήταν κλαρίνο, λαούτο και βιολί. Όσα χρόνια διήρκησε η ανάγκη για βιολί, δηλαδή μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, βιολιτζής της κομπανίας ήταν ο Βασίλης Τόγελος, από το Γαρδίι. Δεν θεωρούνταν δεξιοτέχνης, αλλά απέδιδε ένα γλυκό «παλιακό» χρώμα και είχε καλές γνωριμίες στα χωριά. Λαουτιέρης της κομπανίας ήταν ο Αχιλλέας Μπλάνας, από την Καστανιά (παραχειμάζει στην Καρδίτσα). Η συνεργασία κράτησε 12 χρόνια, μέχρι το 1940, οπότε διαλύθηκε με αφορμή μια μεταξύ τους αντιπαράθεση. Αντικαταστάτης ήταν ο Γιάννης Γιάσιος από τον Μουζάκι Καρδίτσας, με τον οποίο ήρθε σε επαφή αρχικά σε χειμερινές δουλειές στον κάμπο και έγινε για πολλά χρόνια συνεργάτης του, μέχρι την είσοδο της ηλεκτρικής κιθάρας σταδιακά από τις αρχές του '70. Ο τραγουδιστής στις κομπανίες του Βούνια ήταν άλλος κάθε φορά και αυτό ρυθμιζόταν την εκτίμησή του για το ρεπερτόριο κάθε περίπτωσης δρωμένου. Πάντως στην περίπτωση του πανηγυριού συμμετείχε κυρίως ο Δημοσθένης Βλαχαγγέλης, γνωστός για τη δυνατή και καθαρή φωνή του, είτε ο Χρήστος Ζιγοβίνας, φημισμένος τραγουδιστής του Ασπροπόταμου και καλός λαουτιέρης.

Η κομπανία του Βούνια δραστηριοποιούνταν το καλοκαίρι στο βουνό (συχνότερα στο Γαρδίι, τη Τζούρτζια, τη Μουσιάρα στον άνω Ασπροπόταμο και τον Αετό, τη Λαφίνα και τη



Νεράιδα στον κάτω) και το χειμώνα στον κάμπο (Τρίκαλα και χωριά της Οιχαλίας: Πετρωτό ή Μπάγια, Νεοχώρι, και σπανιότερα σε χωριά της Καρδίτσας).

Το 1954 στην περιοχή εμφανίζεται ο Σωτήρης Σγούρος, που όπως είδαμε είχε κάποιες ερασιτεχνικές συμμετοχές από το 1947. Κύριος συνεργάτης του τα πρώτα χρόνια ήταν ο Κώστας Ακριβός και περιστασιακά ο Κ. Γκίκας. Πολύ συχνά συμμετείχε με το βιολί του ο Βασίλης Τόγελος, και επίσης ο Βασίλης Λαβίδας και ο Νίκος Πλακιάς από τα Χάσια, που ήταν τα πιο γνωστά βιολιά για την εποχή. Αφορμή της συνεργασίας με τον Τόγελο ήταν η συμμετοχή του Σγούρου σαν δεύτερο κλαρίνο στην κομπανία του Βούγια κατά τα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής του θητείας.



φωτ. 7. Γαργάκι αρχές '80. Κιθάρα Θ. Αβράμης, τραγούδι Ξ. Τσιούνης, farfisa Γ. Γεωργίου. Παρατηρούμε εδώ τη σύνθεση της κομπανίας κατά τη δεκαετία του '80.

Χαρισματικός μουσικός ο Σγούρος, μέσα στη δεκαετία του '60 αρχίζει να διευρύνει το δίκτυό του και αναζητά συνεργάτες που να μπορούν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις μιας περισσότερο υπερτοπικής δραστηριοποίησης. Σημαντικό γεγονός της ζωής του είναι ότι γίνεται μόνιμος μουσικός του χορευτικού τμήματος του Δήμου Τρικαίων στα Τρίκαλα με σύμβαση αορίστου χρόνου, μαζί με τον Νίκο Μπιντέλη, που γίνεται αχώριστος συνεργάτης του μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80, οπότε ο δεύτερος αποφασίζει να αποσυρθεί από τα πανηγύρια και να αφοσιωθεί σε δρώμενα των Τρικάλων με «λαϊκό» και «ελαφρολαϊκό» ρεπερτόριο, όπως το ονομάζει ο Μπιντέλης. Ο Σγούρος στην εικοσάχρονη πορεία του στο χορευτικό τμήμα του δήμου εμπλουτίζει το ρεπερτόριό του με κομμάτια άλλων περιοχών της ελληνικής υπαίθρου και αποικτά σταδιακά ευρύτερη αντίληψη των χειρισμών του οργάνου. Είναι ικανός και σήμερα, παρά τα εβδομήντα πέντε χρόνια του, να αφομοιώνει κάθε νέο τραγούδι που θα πέσει στην αντίληψή του. Συνεργάζεται πάντα με «δυνατούς» μουσικούς κάτι που πρέπει να συσχετίσουμε με τη μικρή αλλά καθοριστική πορεία του στην Αθήνα στα νεανικά του χρόνια, η οποία βέβαια δεν συνεχίστηκε με την ίδια ένταση



αργότερα. Είχε συνεργασίες με γνωστά ονόματα του αθηναϊκού μουσικού γίγνεσθαι της εποχής. Με τον τραγουδιστή Λάζαρο Ρούβαλη, γνωστό από τις ηχογραφήσεις στην Columbia, τον βιολιτζή Δημήτρη Λαβίδα, τον Λειβαδίτη, από τα πιο γνωστά τσίμπαλα στα Βαλκάνια, τον βιολιτζή Θανάση Μπουρλιάσιο<sup>32</sup>, τους τραγουδιστές Φιλιώ Πυργάκη, Δημήτρη Ζάχο, Βαγγελιώ Χρησιτιά, Στάθη Κάβουρα, τον σαντουριέρη Αριστείδη Μόσχο, τους κλαριντζήδες Νίκο Σταυρόπουλο από την Αράχωβα, Κώστα Αριστόπουλο, Τάσο Χαλκιά, τον βιολιτζή Αραπάκη, τον Καρίπη, φημισμένο κιθαρίστα κ.ά. Οικογενειακοί λόγοι τον ανάγκασαν να δραστηριοποιηθεί αποκλειστικά στα Τρίκαλα και τέτοιες συνεργασίες είχαν περιστασιακό μόνο χαρακτήρα.

Από το '70 ο Σγούρος προσαρμόζεται στους νεοτερισμούς. Οι συνεργασίες με τον Ακριβο, εκφραστή του τοπικού ύφους, δεν είναι πλέον αποκλειστικές. Ακόμα και στα τοπικά πανηγύρια συμμετέχουν περισσότεροι του ενός τραγουδιστές για να καλύψουν ομαδικά τις απαιτήσεις του κόσμου και τότε αρχίζει η συνεργασία του με τον τραγουδιστή Ξενοφόντα Τσιούνη, φημισμένο για το μεγάλο ρεπερτόριό του. Με την είσοδο της κιθάρας συνεργάζεται με τον Σούλη Αβράμη από την Καστανιά και μετά το θάνατό του στις αρχές του '90 τον αντικαθιστά ο Γιώργος Ρίζος. Γενικά όμως οι κομπανίες του Σγούρου έχουν τη μεγαλύτερη διάρκεια και σταθερότητα. Τέλος πλήκτρα παίζει ο Γιάννης Γεωργίου, είτε ακκορντεόν από τα τέλη του '50 μέχρι τις αρχές του '70, είτε αρμόνιο από τις αρχές του '70 μέχρι σήμερα. Περιστασιακοί αρμονίστες ήταν επίσης ο Χριστόφορος Λάκης και ο Γρηγόρης Μπασιούρης, και αυτοί πρώην ακκορντεονίστες.

Η κομπανία του Σγούρου δραστηριοποιείται στα ίδια χωριά με το δίκτυο του Βούκια, ενώ έχει γενικά μεγαλύτερο εύρος όσον αφορά γάμους στα ορεινά και μέσα στην κοιλάδα του Ασπροποτάμου, όπως επίσης στα χωριά της Οιχαλίας. Σταδιακά όσο το ρεπερτόριό του γίνεται πιο ευρύ, αρχίζει να διεκδικεί ρόλο τρικαλινού κλαρίνου. Το 1960 εμφανίζονται στα Τρίκαλα τα πρώτα νυχτερινά κέντρα, «κλαρίνα» της εποχής. Εργάζεται στην «πράσινη γωνιά» και για λίγο στον «πλάτανο». Η πρακτική αυτή σταματά στις αρχές του '80. Από πολύ νωρίς επεκτείνεται στη Θεσσαλία, σε ένα σχετικά μεγάλο δίκτυο σαρακατσάνικων γάμων στη Θεσσαλία και τη Μακεδονία και γάμους Τζουμεριωτών στον Βόλο (Αγριά, Λεχώνια κ.λπ.). Όσον αφορά τους γάμους στο Βόλο, κάποιες φορές συμμετείχε κάποιο άλλο κλαρίνο καθώς τη συμφωνία έλκινε ο Ακριβος και όχι ο Σγούρος. Τέλος, συμμετέχει, με άλλους ή μόνος του, σε αποστολές χορευτικών και σε γλέντια μεταναστών στη Γερμανία (πρωτοχρονιάτικη πίτα και ανταμώματα).

Ο Σπύρος Αναστασίου είναι μια πολύ ιδιαίτερη περίπτωση μουσικού αναφορικά με το πλαίσιο του. Είναι ίσως ο πιο τοπικός σε εύρος, ρεπερτόριο και συνεργασίες. Έχει εξασφαλίσει

---

<sup>32</sup> βλ. Καλυβιώτης, Αρ. 1996. *Καρδιτσιώτες λαϊκοί οργανοπαίκτες: Η οικογένεια Μπουρλιάσιου*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ.2. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

επαγγελματική διάρκεια για πέντε και πλέον δεκαετίες και η συμμετοχή του στην τοπική κασετογραφία είναι μεγάλη, παρόλο που εξαιτίας μιας πάθησης των πνευμόνων για περισσότερο από μια δεκαετία είχε εγκαταλείψει το κλαρίνο για το λαούτο. Είναι φημισμένος ανάμεσα στους μουσικούς για τη γλυιά «φύσα» του και θεωρείται στην περιοχή ο κατεξοχήν εκφραστής του ασπροποταμίτικου χρώματος.

Η πορεία του δεν μπορεί εύκολα να οριοθετηθεί με ημερομηνίες και αυτό αντανακλά ίσως την ιδιοσυγκρασία του. Μετά τον πόλεμο, οπότε αρχίζει να δραστηριοποιείται επαγγελματικά, συμμετέχει σε ζυγίες κλαρίνου και λαούτου. Σαν κλαριντζής συνεργάζεται κυρίως με τον Χρήστο Ζιγοβίνα ή τον Δημοσθένη Βλαχαγγέλη (1916-1999). Το πρώτο σταθερό σχήμα κατορθώνεται με τον Ζιγοβίνα και τον Ακριβο περίπου στη δεκαετία του '60, αλλά σε όλες τις υπόλοιπες περιστάσεις κυριαρχεί το περιστασιακό. Τα τελευταία χρόνια βγαίνει σε δουλειές με τον αδελφό του Βασίλη και άλλους κλαριντζήδες, μια και οι φυσικές αντοχές δεν επιτρέπουν πολύωρο παίξιμο. Φαίνεται όμως από την άλλη ότι υπάρχουν ελλείψεις στο νεότερο ρεπερτόριο και υπάρχει εξήγηση σε αυτό. Λέγοντας σε προηγούμενο κεφάλαιο ότι παίζει με τη λογική του χειρισμού εξαιτίας του Μαλακισιώτη δασκάλου του, εννοούμε τους συγκεκριμένους χειρισμούς. Είναι φανερό η δυσκολία που έχουν τα «παλιακά» κλαρίνα του βορρά, της περιοχής Ζυγού, να εντάξουν με μιμητικό τρόπο τραγούδια ξένων μουσικών συστημάτων, όπως για παράδειγμα κάποιες τονικές συμπεριφορές, επτάφθογγα κομμάτια του νότου, να κάνουν ταξίμι ή να αποδώσουν χρωματικά (με ημιτόνια) περάσματα. Προσαρμόζουν τα αλλότρια στο δικό τους ύφος παρά προσαρμόζονται, αν και η σχέση είναι πάντα διαδραστική. Η τοπική δράση του και η επιμονή του στο τοπικό ρεπερτόριο τροφοδοτεί τη φήμη ενός παλιού Ασπροποταμίτη παίκτη. Να αναφέρουμε ότι στη δεκαετία του '80 ήταν βασικός συνεργάτης του Βούγια με το λαούτο, ενώ τα τελευταία χρόνια συνεργάζεται σταθερά με τον Κώστα Ακριβο, ο οποίος εννοείται ότι δραστηριοποιείται πλέον αποκλειστικά σαν τραγουδιστής.

Ο Αναστασίου μπορεί να προσφέρει ρεπερτόριο του βορρά, παρόλο που δεν είναι Βλάχος. Καταλαβαίνει - χωρίς να μιλάει - τη βλάχικη γλώσσα από την μητέρα του και τη γυναίκα του, Βλάχες του Ασπροποτάμου, αλλά όπως και ο ίδιος παραδέχεται δυσκολεύεται να αφομοιώσει τις ρυθμικές ιδιαιτερότητες των κομματιών και προσπαθεί να τα αποφύγει. Δραστηριοποιείται στην Πολυθέα και μερικές φορές σε άλλα χωριά του βορρά. Η κομπανία λοιπόν δραστηριοποιείται επαγγελματικά αριετά συχνά στα ορεινά χωριά που αναφέραμε και για τις προηγούμενες κομπανίες, ενώ έχει περιορισμένη παρουσία στα χωριά της Οιχαλίας.

Αφήσαμε για το τέλος τη νεότερη Κομπανία, του Βασίλη Αναστασίου. Ξεκινώντας την πορεία του στη μουσική με το λαούτο, πριν το 1963, ο Αναστασίου συνεργάζεται περιστασιακά με τον Μπανιάκα και πολλές φορές σαν δεύτερο λαούτο με τον Δημοσθένη Βλαχαγγέλη. Μετά το 1963 δραστηριοποιείται οριστικά σαν κλαριντζής. Το σχήμα συναποτελούσε ένα κλαρίνο, ένα λαούτο και

ένα ακκορντεόν. Λαουτιέρης ήταν ο Γιώργος Πελτέκης από τον Κλεινοβό, κουνιάδος του, και ακκορντεόν ο αδελφός του ο Τάκης και πριν την εμφάνιση του Τάκη, ο Γιώργος Μπασιούρης. Η σύστασή της ήταν σταθερή στο βουνό, αλλά στον κάμπο διευρυνόταν με συνεργασίες και άλλων μουσικών. Οι τραγουδιστές άλλαζαν όπως συνηθιζόταν, ανάλογα με τις απαιτήσεις του κόσμου που επρόκειτο να εξυπηρετήσουν. Ωστόσο βασικός τραγουδιστής της κομπανίας για πολλά χρόνια ήταν ο Θύμιος Πλιάτσικας από την Καλαμπάκα και ο Νίκος Γιάννης από την Καρδίτσα, που έπαιζε και ακκορντεόν. Από το 1975 μόνιμος στην κομπανία είναι ο Κώστας Μπατατόλης. Όσον αφορά τις κιθάρες, πρώτος συνεργάτης του ήταν ο Ηλίας Γκόρας (1950-2002) και για πολλά χρόνια ο Βασίλης Παπαϊωάννου (1948) από την Καρδίτσα, ένας πολύ καλός κιθαρίστας που δούλευε παράλληλα και σαν τραγουδιστής. Ένα νευρομυϊκό πρόβλημα που είχε σαν αποτέλεσμα την παραλυσία του αριστερού του χεριού τον ανάγκασε προ πέντε ετών να εγκαταλείψει, οπότε τον αντικατέστησε ο Κώστας Νασιόπουλος, Γύφτος από την Καρδίτσα. Περιστασιακός συνεργάτης την κομπανίας ήταν και ο βιολιτζής Γρηγόρης Ντίνας από τον Τύρναβο, αν και γενικά η κομπανία του Αναστασίου δεν χρησιμοποιούσε βιολί, ιδιαίτερα στον κάμπο.

Η κομπανία του Αναστασίου δραστηριοποιείται όπως και οι υπόλοιπες το καλοκαίρι σε πανηγύρια και γάμους του βουνού και το χειμώνα σε γάμους και χορούς του κάμπου και των Τριτσάλων. Για πολλά χρόνια αναλαμβάνει μαζί με το Σγούρο το πανηγύρι του Γαρδικίου και με μεγάλη σταθερότητα πανηγύρια σε άλλα χωριά του Ασπροποτάμου, δηλαδή του Προφήτη Ηλία στη Μηλιά και τη Δέση, δέκα χρόνια στη Τζουρτζια, δεκαπέντε χρόνια στη Μουτσιάρα με σταθερό τραγουδιστή τον Μπατατόλη, πέντε χρόνια στο Καμνάι και τα τελευταία τρία χρόνια την Πύρρα, της Αγίας Παρασκευής. Έχει καλή παρουσία σε γάμους στο βουνό – κυρίως νοτιότερα, στον Καμναΐτικο, αφού σαν νεότερο σχήμα βρήκε πάγιες σχέσεις από παλιά στα βορειότερα χωριά, άρα και μικρή διαθεσιμότητα - ή ορεινών στα Τρικάλα (Γαρδικιωτών, Τζουρτζιωτών, Μουτσιαριτών, και ορισμένων οικογενειών από την Πύρρα, τη Δέση, το Περούλι κ.λπ.). Επίσης δραστηριοποιείται, όπως και οι περισσότεροι, σε γάμους στα χωριά της Οιχαλίας (μόνιμος στην Μπάγια, στους Γεωργανάδες, στο Πετρόπορο κ.α.) και έχει ένα καλό, αν και ασυνεχές, δίκτυο γάμων στα Γρεβενά, το Αγρίνιο, τη Λαμία (χωριά της Σπερχειάδας, τόπο διαμονής για κάποια χρόνια του Μπατατόλη) και σε γάμους Θεσσαλών στα Δωδεκάνησα. Είναι, όπως και ο Σγούρος, ένα κλαρίνο πιο υπερτοπικό σε σύγκριση με τα άλλα. Ο Αναστασίου, με αρκετές συμμετοχές σε χορευτικά, έχει και αυτός σημαντική παρουσία σε μουσικά δρώμενα μεταναστών της Γερμανίας και την αποκλειστικότητα στις εκδηλώσεις της ελληνικής ορθόδοξης κοινότητας του Μπορντώ της Γαλλίας.

Ως εδώ αναφέρθηκαν σχέσεις μεταξύ των μουσικών οι οποίες εμφανίζουν σταθερότητα ή τέλος πάντων μεγάλη συχνότητα. Οι Ασπροποταμίτες μουσικοί κινούνται εν γένει σε περιορισμένο εύρος και εκφράζουν μια ιδιοτοπική μουσική φυσιογνωμία. Μέσα σε αυτό το αρκετά κλειστό

σύστημα είναι γεγονός ότι όλοι έχουν συνεργαστεί κατά καιρούς με όλους<sup>33</sup> και το σύνολο των πληροφοριών που έχουμε στη διάθεσή μας για το θέμα είναι πράγματι μεγάλο σε όγκο, αλλά μικρής χρησιμότητας στην εξυπηρέτηση των στόχων μας. Δεν απαξιώνεται το ζήτημα και η αλήθεια είναι ότι έγινε προσπάθεια παρουσίασής τους με οικονομία, ωστόσο κάθε φορά προσέκρουε σε δεοντολογικούς περιορισμούς. Από τη μία ενδεχόμενη χρήση των πληροφοριών αυτών θα σήμαινε κατάχρηση της εμπιστοσύνης που έδειξαν οι πληροφορητές προς τον ερευνητή, αφού τις περισσότερες φορές η κινητικότητα μουσικών μεταξύ κομπασιών έχει να κάνει με λόγους επαγγελματικού ανταγωνισμού και άλλων διαφωνιών προσωπικού χαρακτήρα, από την άλλη αν παρουσιαζόταν δίχως αναφορά στους πραγματικούς λόγους, η μελέτη μας θα εγκλωβιζόταν σε ερμηνευτικές αδυναμίες με αποτέλεσμα τον περιορισμό σε μια απλή περιγραφή γεγονότων.

Σε μια προσπάθεια μιας πιο αφαιρετικής παρουσίασης, επιχειρούμε να μιλήσουμε για τα προηγούμενα χωρίς να αναφερόμαστε πια σε πρόσωπα με σκοπό να ορίσουμε κάποια ερμηνευτικά σχήματα. Ίσως είναι παρακινδυνευμένο να μιλήσουμε για κώδικες ή κάποιο σαφές κανονιστικό πλαίσιο, αλλά οι κομπανίες φαίνεται να λειτουργούν ως ένα βαθμό με όμοιο τρόπο. Μία κομπανία δημιουργείται γύρω από έναν κλαριντζή ή έναν τραγουδιστή ή και τα δύο. Ο κλαριντζής και ο τραγουδιστής παίρνουν την πρωτοβουλία να δημιουργήσουν κομπανία ή «συγκρότημα», όπως επίσης λέγεται η κομπανία από το '80 και μετά. Αυτοί είναι, κατά κάποιο τρόπο, τα «ονόματα», δηλαδή οι μουσικοί που γνωρίζει ο κόσμος με τα ονόματά τους και που θα κλείσουν τις δουλειές του συγκροτήματος. Πρόκειται για τους εκφραστές-εκτελεστές της μελωδίας. Υπάρχει λοιπόν ένας πυρήνας σε κάθε κομπανία τον οποίο συναποτελούν το κλαρίνο και ο τραγουδιστής. Αν επεκτείνουμε λίγο το σκεπτικό αυτό, παρατηρούμε και άλλες τέτοιες σχέσεις-έλξεις μέσα στην κομπανία: ο διττός ρόλος λαούτου και φωνής μέχρι το '70, η ετεροφωνική σχέση κλαρίνου και βιολιού μέχρι το '80, η σχέση κλαρίνου και φωνής, άλλοτε αντιστιτική και άλλοτε μιμητική και η σχέση κιθάρας και κρουστών, των οποίων η απουσία στο δικό μας παράδειγμα δικαιολογεί τον «τεμπάτο» χαρακτήρα της κιθάρας (παίζει ρυθμικά-ομοφωνικά και λιγότερο με φράσεις). Η κομπανία λοιπόν δεν προκύπτει απλά από το άθροισμα των μελών της. Βλέπουμε ότι οι έλξεις αυτές σχηματίζουν πόλους μουσικών γύρω από το ρόλο που έχει ο καθένας στην ορχήστρα: μελωδικός ρόλος κλαρίνου και φωνής, ετεροφωνικός ρόλος βιολιού, συνοδευτικός ρόλος λαούτου και κιθάρας. Οι πόλοι αυτοί δεν διαμορφώνουν τελικά ξεχωριστά δίκτυα στον ιστορικό χρόνο που μελετάμε το ζήτημα, αλλά διαπλεκόμενες σχέσεις. Η κομπανία εν τέλει δρα ως σύνολο και οι εσωτερικές σχέσεις των μελών, είτε είναι σχέσεις οικονομικής φύσης, είτε είναι σχέσεις της μουσικής πράξης δεν επεκτείνονται εκτός κομπανίας. Η ρύθμιση των σχέσεων αυτών υπακούει σε έναν πάγιο μέχρι στιγμής κώδικα, σύμφωνα με τον οποίο ο κλαριντζής έχει τον πρώτο ρόλο στις οικονομικές σχέσεις και τις σχέσεις της

---

<sup>33</sup> Παρατηρώντας κανείς τις φωτογραφίες τις οποίες παραθέτουμε στο παράρτημα, γίνεται αντιληπτή η ποικιλομορφία των συνθέσεων των κομπασιών από τη μια και ο περιορισμένος αριθμός προσώπων από την άλλη.

μουσικής πράξης. Παρατηρούμε ωστόσο την άνοδο του ρόλου του τραγουδιστή. Αρχικά ο λαουτιέρης-τραγουδιστής αποκτά το ρόλο του τραγουδιστή και μόνο. Σε δεύτερη φάση αποκτά «επωνυμία» και σταθερότητα, ενώ διεκδικεί υψηλότερες οικονομικές απολαβές. Αν στα Τρίκαλα, όπως διαπιστώσαμε από την επιτόπια έρευνα στο καφενείο των μουσικών, ο ρόλος του τραγουδιστή συγκροτεί ένα ξεχωριστό δίκτυο, στον Ασπροπόταμο αυτό δεν συμβαίνει. Εκεί κατά τα φαινόμενα ξεχωριστό δίκτυο είναι μόνο ο κλαριντζής, ο οποίος στην ουσία εκπροσωπεί όλη την κομπάνια και την προσδιορίζει με το όνομά του.

Ποια συγκεκριμένα δίκτυα μαθητείας εμφανίζονται και διαπλέκονται με το δίκτυο της κομπάνιας; Το δίκτυο της μαθητείας στον Ασπροπόταμο δεν έχει συνέχεια, είτε μέσα στις οικογενειακές σχέσεις μιας σιλήθρας, είτε με την εμφάνιση ενός σταθερά εναλλασσόμενου ρόλου μουσικού-δασκάλου. Εμφανίζεται σε διάφορες ιστορικές περιόδους για την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων αναγκών. Οι μουσικοί ωστόσο βρίσκονται σε διαρκή διαδικασία μαθητείας με σκοπό την επαγγελματική τους ένταξη και διάρκεια. Αναφερόμαστε κυρίως στην ανανέωση του ρεπερτορίου. Το ρεπερτόριο εκσυγχρονίζεται για να εξυπηρετήσει μια ευρεία κοινότητα ακρόασης, μέριμνα του κλαριντζή και του τραγουδιστή, δηλαδή των βασικών ρυθμιστών-φορέων του ρεπερτορίου. Ωστόσο μουσικοί αναφέρουν ότι έχουν διδαχθεί τραγούδια από άλλους μουσικούς, φορείς ρεπερτορίου, και μάλιστα εκτελεστών οργάνων που θεωρητικά δεν μπορούν να αποδώσουν τα ζητούμενα διαστήματα, εφόσον πρόκειται για συγκεκριμένα όργανα, όπως τα πλήκτρα και η κιθάρα.

Σημαντικότερη από την άποψη αυτή ήταν η προσπάθεια των μουσικών να προσαρμοστούν στα καινούργια όργανα που επιβάλλουν εξωγενείς αλλαγές και αναδιαμορφώνουν έτσι τη δομή της κομπάνιας και κατ' επέκταση τη μουσική πράξη: μετάβαση από το λαούτο στην κιθάρα και από το ακκορντεόν στα πλήκτρα. Είναι γεγονός πως τεχνολογικές και οργανολογικές αλλαγές στέρεσαν το μεροκάματο σε πολλούς μουσικούς στη δεκαετία του '70. Η μεταβατική περίοδος του '70 είναι πολύ σημαντική γιατί σε αντίθεση με τις άλλες κατά τις οποίες αλλάζουν μόνο τα όργανα, εδώ αλλάζουν και τα πρόσωπα μαζί τους. Είναι βέβαια πάντα πιο εύκολο να εξηγήσει κανείς πως χάνει ένας μουσικός μια δουλειά (συντρέχουν και απλοί λόγοι όπως μυϊκά προβλήματα, φυσική γήρανση, προσωπικοί λόγοι κ.ά.) και λιγότερο το πως κερδίζει μια άλλη, δεδομένου ότι εκεί εμπλέκονται και άλλες σχέσεις (γνωριμίες, δισκογραφία, γάμοι κ.λπ.).

Αν ο πυρήνας τη κομπάνιας κλαρίνο-φωνή και ο ρόλος λαούτο-φωνή μέχρι την κατάργησή του, καλύπτονται αποκλειστικά από Βλάχους μουσικούς, στα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας οι Γύφτοι με τους Βλάχους διαπλέκονται. Βασιζόμαστε εδώ στο διαχωρισμό της ασπροποταμίτικης σχολής σε τέσσερις περιόδους και στα δεδομένα που ειθέσαμε στην προηγούμενη παράγραφο. Είναι προφανές ότι στα εξήντα χρόνια ζωής της σχολής υπήρξαν σοβαρές αλλαγές, άλλες ενδογενείς και άλλες εξωγενείς, με σημαντικότερες αυτές που οφείλονται στην αστικοποίηση. Το ζήτημα είναι

πολύ σύνθετο και θα ήταν ενδιαφέρουσα μια προσέγγιση με άξονα την αστικοποίηση η οποία θα φώτιζε τη σχέση του φαινομένου με το μουσικό φαινόμενο, τις σχέσεις αλληλοκαθορισμού που ενδεχομένως υπάρχουν, ποια φαινόμενα είναι αυτόνομα, πόσο αργά ή γρήγορα φάνηκαν επενέργειες μιας κοινωνικής αλλαγής στη μουσική, από ποια στάδια πέρασε μέχρι σήμερα κ.λπ.

Ενώ γενικά απουσιάζουν γεγονότα ορόσημα και ενώ έχουμε να κάνουμε με τόσο διαφορετικές προσωπικότητες μουσικών, διακρίνονται με ευκολία κάποιες τομές στο χρόνο. Κατά τη γνώμη μας, από τα σημεία της ανάλυσής μας εμφανίζονται τέσσερις περίοδοι: 1<sup>η</sup> περίοδος «ακουστικών οργάνων» (1940-1960), 2<sup>η</sup> «πρώτη ηλεκτρική περίοδος» (1960-1980), 3<sup>η</sup> «δεύτερη ηλεκτρική περίοδος» (1970 -1990) και 4<sup>η</sup>, σύγχρονη περίοδος (1990-2005). Εννοείται βεβαίως πως δεν πρόκειται για μια οργανολογική διάκριση και μόνο. Φαίνεται ωστόσο ότι το μουσικό όργανο είναι πολύ ευαίσθητος δέκτης ή εκφραστής αλλαγών και επιπλέον αποτελεί το σύμβολο της αλλαγής. Δεν είναι τυχαίο ότι η ηλεκτρική κιθάρα και τα τύμπανα συμβολίζουν το νεότερικό, ενώ μια νεότερική μελωδία μπορεί να ακουστεί ανάμεσα στις «παραδοσιακές» χωρίς να ενοχλήσει τους συντηρητικούς επιτελεστές από την άποψη αυτή.

Ποιες οργανολογικές αλλαγές παρατηρούμε σε βάθος χρόνου και πως αυτές επηρεάζουν τις σχέσεις των μουσικών; Στην πρώτη περίοδο η κομπανία αποτελείται από ένα κλαρίνο, ένα βιολί και ένα ή δύο λαούτα που ταυτίζονται με το ρόλο του τραγουδιστή. Το ακκορντεόν αρχίζει να παίζει σημαντικό ρόλο στις αστικές λαϊκές κομπανίες και μεταφέρεται στα δρώμενα του Ασπροποτάμου. Η διαδικασία εξηλεκτρισμού της ορχήστρας αρχίζει από το 1960. Ο Σγούρος πρώτος από τους Ασπροποταμίτες προσαρμόζεται γρήγορα στα νέα δεδομένα. Μια πρακτική που αφορούσε τη μορφή της ορχήστρας στο νυχτερινό κέντρο, μεταφέρθηκε και στα υπόλοιπα δρώμενα του παίκτη. Οι «παλιακοί» παίκτες, δηλαδή ο Βούγιας και ο Αναστασίου Σπ., αντιστέκονται σε αυτό. Σήμερα εξηγούν ότι αρχικά είχαν θεωρήσει την αλλαγή αυτή *μόδα της εποχής* που θα περνούσε, ωστόσο σταδιακά μέσα στη δεκαετία προσαρμόστηκαν και αυτοί. Η δεύτερη περίοδος κλείνει με την κομπανία να αποτελείται από ένα κλαρίνο, ένα βιολί, ένα λαουτοκίθαρο ή ηλεκτρικό λαούτο που ταυτίζονται με το ρόλο του τραγουδιστή και ένα ακκορντεόν. Χαρακτηριστικό της τρίτης περιόδου είναι η αυτονόμηση του ρόλου του τραγουδιστή και αργότερα η συνεργασία περισσότερων ανάλογα με τις απαιτήσεις σε ρεπερτόριο. Επίσης παγιώνεται η χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας σαν συνοδευτικού οργάνου και η πλήρης αντικατάσταση του ακκορντεόν από το αρμόνιο. Στην τρίτη περίοδο η κομπανία αποτελείται λοιπόν από ένα κλαρίνο, μια ηλεκτρική κιθάρα, ένα αρμόνιο και έναν ή δύο τραγουδιστές, όπως και στην τέταρτη.

Στο επίπεδο του πυρήνα κλαρίνου-φωνής ο άξονας αναφοράς είναι σαφώς διαχωρισμένος από το βόρειο μουσικό δίκτυο. Δεν ισχύει το ίδιο για τα υπόλοιπα όργανα των κομπανιών. Στην πρώτη περίοδο (1940-1960) των ακουστικών ή μη ηλεκτρικών οργάνων η κομπανία περιελάμβανε

λαούτα από το Γαρδίι και βιολιά από την Καστανιά, εκτός και αν συμμετείχε ο Βασίλης Τόγελος από το Γαρδίι. Προς το τέλος της περιόδου κάνει την εμφάνισή του το ακκορντεόν, για λόγους που πρέπει να αναζητήσουμε σε κάποιο άλλο μουσικό πλαίσιο. Είναι προφανώς ένα εξωγενές φαινόμενο και υποθέτουμε με βάση μαρτυρίες των ντόπιων μουσικών ότι ξεκίνησε στα Τρίκαλα ή ακόμα πιο πριν σε άλλα αστικά κέντρα, σαν όργανο της λαϊκής ή της κανταδόρικης αστικής μουσικής και επεκτάθηκε αργότερα προς την ύπαιθρο, χωρίς να έχουμε μια πειστική τεκμηρίωση.

Στην δεύτερη περίοδο (1960-1980), την πρώτη ηλεκτρική, το λαούτο είτε εξηλεκτρίζεται με «βύσμα», είτε σταδιακά αντικαθίσταται από την λαουτοκιθάρα. Πρόκειται για μια εύκολη μετάβαση σε ότι αφορά τους δακτυλισμούς και μάλιστα για μια αλλαγή η οποία διευκολύνει τους μουσικούς, αφού τους απαλλάσσει από το μεγάλο μέγεθος του σιάφους ενός λαούτου, την «κουρμπά». Παράλληλα οι Καστανιώτες μουσικοί παραμένουν. Στη δεκαετία του '70 αρχίζουν δειλά να εμφανίζονται τα αρμόνια, ενώ στον κάμπο η μετάβαση είχε ήδη ολοκληρωθεί.

Στην επόμενη περίοδο (1970-1990), τη δεύτερη ηλεκτρική, τα λαουτοειδή σπανίζουν, το βιολί περιθωριοποιείται και κυριαρχούν οι ηλεκτρικές κιθάρες. Οι Γαρδιιώτες δεν μεταβαίνουν στο καινούργιο όργανο και τους νέους δακτυλισμούς και όσοι από τους λαουτιέρηδες δεν τραγουδούν, μένουν χωρίς δουλειά. Κιθάρα παίζουν συνήθως Γύφτοι από την Καστανιά, οι οποίοι προσαρμόζονται με επιτυχία στο νέο όργανο, είτε τρικαλινοί οργανοπαίκτες. Τα βιολιά σχεδόν εξαφανίζονται με εξαίρεση τον Νίκο Μπιντέλη στην ορχήστρα του Σγούρου. Το ακκορντεόν αντικαθίσταται πλήρως από το αρμόνιο, κάτι που γίνεται με πλήρη επιτυχία από όλους τους ακκορντεονίστες.

Αναφορικά με τις αλλαγές αυτές θα πρέπει να εστιάσουμε εδώ σε ένα πολύ σημαντικό οργανολογικό ζήτημα. Με μια συγκριτική ματιά εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι απουσιάζουν τα κρουστά (ντέφι και τύμπανα). Στον άνω Ασπροπόταμο ντέφι υπάρχει μόνο στα βόρεια χωριά (Χαλίι, Πολυθέα, Ανθούσα κ.λπ.) κάτι που όπως θα φανεί στο τέταρτο κεφάλαιο είναι εύλογο. Στα χωριά του γαρδικιώτικου δικτύου και προχωρώντας προς νότο δεν υπάρχει ντέφι. Το ντέφι συναντάται κατεξοχήν στη Ήπειρο και τη βόρεια Πίνδο, με εξαίρεση την Σαμαρίνα -εκεί συναντάμε κομπανίες με χάλκινα όργανα, κλαρίνο και γκραν-κάσα.

Στην τετάρτη περίοδο βλέπουμε τους μουσικούς να έχουν ενταχθεί πλέον στο νέο αστικό περιβάλλον και απασχολούνται στο χωριό μόνο για τις δυο ή τρεις μέρες κάθε πανηγυριού. Επιπλέον οι γάμοι διενεργούνται στην πλειοψηφία τους στο άστυ. Δεν θεωρείται πλέον καθόλου προσβλητικό για την οικογένεια να μην κάνει το γάμο στο χωριό, αφού το άστυ, τόπος γέννησης της μεταμεταναστευτικής γενιάς, γίνεται πλέον ο νέος τόπος της οικογένειας. Αποτέλεσμα είναι οι μουσικοί να είναι κατά κανόνα ξένοι, δηλαδή τρικαλινοί. Με μόνο τον πυρήνα κλαρίνου και φωνής να διατηρεί εντοπιότητα και αναφορά στον Ασπροπόταμο, οι καινούργιες κομπανίες γίνονται κάπως πιο ασταθείς

στη σύνθεσή τους προκειμένου για το δρώμενο του γάμου, ενώ το πραγματικό κέντρο μουσικών δεν είναι το Γαρδίι, αλλά τα Τρίκαλα.



## II. Σχέσεις κομπανιών και κοινοτήτων: δίκτυο πελατείας

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρούμε τη σκιαγράφηση του μουσικού χάρτη της περιοχής του Ασπροποτάμου με άξονα τις σχέσεις που αναπτύσσουν οι κομπανίες με συγκεκριμένες κοινότητες. Η δράση των κομπανιών σε μια περιοχή ρυθμίζεται από πολλούς παράγοντες. Κάθε κομπανία έχει ένα δικό της δίκτυο πελατείας. Μέσα από την εξελισσόμενη δράση των ασπροποταμίτικων κομπανιών και των κομπανιών των όμορων περιοχών δημιουργούνται κάποιες «δομές» τις οποίες επιχειρούμε εδώ να απεικονίσουμε και να παρουσιάσουμε με τη μορφή σχέσεων μεταξύ μουσικών κέντρων των αντίστοιχων κομπανιών και περιφερειών. Στο δίκτυο αυτό δεν υπάρχουν συγκεκριμένοι ρόλοι, αλλά ένα πλέγμα πολιτισμικών και οικονομικών σχέσεων με σκοπό την οργάνωση ενός γλεντιού.

Ποια είναι η εξέλιξη του τρόπου οργάνωσης του γλεντιού και πως αμείβονται οι μουσικοί; Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν τα γλέντια της περιοχής του Ασπροποτάμου ήταν στην πλειοψηφία τους φωνητικά, ο μουσικός, συνήθως Καστανιώτης, ερχόταν στο δρώμενο χωρίς πρόσκληση από την κοινότητα. Η κοινότητα αποφάσιζε αν θα τον δεχθεί στο δρώμενο, δηλαδή αν θα του δώσει τελεστικό ρόλο, και αν θα τον πληρώσει. Στα κατοπινά χρόνια ο μουσικός πληρώνεται από τον καθένα χορευτή που θα του παραγγείλει ένα τραγούδι να χορέψει, πρακτική που είναι γνωστή ως «χαρτούρα». Στο πρώτο μισό του αιώνα, στα φωνητικά γλέντια του Ασπροποτάμου εντάσσονται ολοένα και περισσότεροι μουσικοί, σύμφωνα με πληροφορίες που έθεσε στη διάθεσή μας ο Βούκιος και ο Σγούρος, όπως και πληροφορητές, απόγονοι «χαρισματικών» τελεστών της εποχής. Ο Βούκιος εισάγει έναν νέο τύπο γλεντιού, στον οποίο οι ρόλοι του μουσικού από τον μη-μουσικό είναι διακριτοί. Από την εποχή εκείνη, 1940 και μετά, το γλέντι οργανώνεται εγκαίρως, λίγες μέρες νωρίτερα, και απευθύνεται πρόσκληση σε συγκεκριμένο κλαριντζή ή κομπανία, αν υπάρχει. Ο μουσικός πληρώνεται μόνο με τα έσοδα που προκύπτουν από τη χαρτούρα. Ποιος απευθύνει την πρόσκληση; Σε περιπτώσεις χωριών που ο κλαριντζής ή η κομπανία θεωρούνται δεδομένοι, αυτό ρυθμίζεται αυτόματα και η πρόσκληση είναι πάγια. Για την αντίθετη περίπτωση, οι πρακτικές διαφοροποιούνται ανά εποχή και περίσταση. Στο πρώτο μισό του αιώνα, όταν το δρώμενο είχε απόλυτα κοινοτικό χαρακτήρα και η τοποθεσία της επιτέλεσης του δρωμένου ήταν η πλατεία της εκκλησίας του αγίου που εορτάζει, την πρόσκληση στους μουσικούς απηύθυνε η διοίκηση της κοινότητας ή οι νέοι «μερακλήδες» της κοινότητας, η «παρέα». Μετά τη δεκαετία του '50, κάτι που πρέπει να συνδεθεί και με την αστικοποίηση, κάποια χωριά εγκαταλείπουν το κοινοτικό γλέντι στην πλατεία, ως αποτέλεσμα της διάσπασης της κοινότητας. Τα γλέντια, με εξαίρεση ίσως το μεσημεριανό γλέντι, το οποίο παραδοσιακά διεξαγόταν έξω από την εκκλησία μετά την ολοκλήρωση της λειτουργίας, γίνονταν στο καφενείο ή στα καφενεία του χωριού. Την πρόσκληση στα όργανα απηύθυνε ο ιδιοκτήτης του καφενείου. Ο μουσικός πληρώνεται με την χαρτούρα, ενώ υπάρχουν

περιπτώσεις που ο ιδιοκτήτης του καφενείου υπόσχεται μια προσυμφωνημένη συμπληρωματική αμοιβή, τη «συμφωνία», αν θεωρεί ότι η αυξημένη ζήτηση σε μουσικούς απαιτεί να δώσει κάποιο κίνητρο στον μουσικό που βολιδοσκοπεί να «κλείσει» για το γλέντι. Μετά το 1990, εποχή της εμφάνισης της τρίτης μετα-μεταναστευτικής γενιάς ή πρώτης αστικής γενιάς, σε κάποια χωριά εμφανίστηκαν δυσκολίες στη διαδικασία οργάνωσης του γλεντιού με τον παραδοσιακό τρόπο. Σε αυτές τις περιπτώσεις παρενέβαινε η διοίκηση της κοινότητας και αργότερα η παρεδρία του δήμου ή ο πολιτιστικός σύλλογος του χωριού. Το γλέντι οργανωνόταν από αυτούς τους φορείς, με προσυμφωνημένη αμοιβή, συμπληρωματική της χαρτούρας. Σήμερα, τα γλέντια του Ασπροποτάμου οργανώνονται με τους δύο τελευταίους τρόπους και διαφαίνεται η τάση οργάνωσής του από φορείς του χωριού και λιγότερο από το καφενείο, αν και αυτό εξαρτάται από τις ιδιαίτερες συνθήκες οι οποίες διαμορφώνονται λίγες μέρες πριν το γλέντι ή από τις σχέσεις των κομπανιών με τους τοπικούς φορείς.

Όμως ποια είναι η δομή του δικτύου πελατείας στον Ασπροπόταμο; Για να απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό πρόκειται να χρησιμοποιούμε το σχήμα μουσικά κέντρα-αντίστοιχες κομπανίες και περιφέρειες, που ορίσαμε πιο πάνω. Πρέπει να κάνουμε σαφές από την αρχή ότι ο μουσικός τόπος του Ασπροποτάμου δεν είναι ενιαίος στο χώρο και το χρόνο. Πρόκειται λοιπόν να εξετάσουμε πρώτα τις διαφορές στο χώρο μέσω μιας μακροτοπικής προσέγγισης της ευρείας περιοχής και έπειτα την εξέλιξη στο χρόνο της περιοχής αναφοράς μέσω μιας αναλυτικής προσέγγισης. Η συναρμοσμένη χρήση δυο διαφορετικών αναλυτικών εργαλείων σε συνδυασμό με το γεγονός ότι τη μόνη ρήξη στην τοπολογία της μουσικής περιοχής αποτελεί η εμφάνιση των ντόπιων Βλάχων επαγγελματιών μουσικών, μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για μια μορφή διατάραξης διαχρονικών σχέσεων εξαιτίας αυτής της εμφάνισης.

Στον Ασπροπόταμο εντοπίζουμε δύο εθνοτικές περιοχές: βλαχόφωνους στον άνω και ελληνόφωνους στον κάτω. Διαπιστώθηκε στην επιτόπια έρευνα ότι υπάρχουν πολλές διαφορές στα μουσικά τους δρώμενα, το ρεπερτόριο και το ύφος που αποδίδεται αυτό. Αντιλαμβανόμαστε ότι έχουμε ενώπιόν μας ένα αρκετά περίπλοκο ζήτημα και η τοπολογία των μουσικών δικτύων που επιχειρούμε μέσω μιας ανάλυσης πελατειακών σχέσεων δεν αποσκοπεί στην διεξοδική μελέτη του περιεχομένου των εμπλεκόμενων μουσικών τόπων, αλλά στην οριοθέτησή τους. Μιλώντας για τη συγκρότηση ενός μουσικού τόπου και εφόσον από την υπόθεση εργασίας έχουμε θέσει ως άξονα αναφοράς τον βλαχόφωνο Ασπροπόταμο - μουσικοί του Γαρδικίου και της Μηλιάς - διακρίνουμε δύο ζεύγη σχέσεων, που προκύπτουν από τις σχέσεις γειτνίασης στο γεωγραφικό συνεχές: σχέση του άξονα αναφοράς με το νότο και σχέση του άξονα αναφοράς με το βορρά. Σαν συνέπεια όλων των παραπάνω, στο κείμενο που ακολουθεί θα εξετάσουμε εν συντομία το πρώτο ζεύγος σχέσεων, το οποίο εμφανίζει διαχρονική τοπολογία, με αναφορά στον χώρο, και το δεύτερο ζεύγος σχέσεων, του

οποίου η τοπολογία μεταλλάσσεται αποφασιστικά με την εμφάνιση των βλάχων Ασπροποταμιτών μουσικών, με σύνθετη αναφορά στο χρόνο και το χώρο, θέτοντας σαν σημείο τομής περίπου τη μέση του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στον κάτω Ασπροπόταμο δεν εντοπίζονται μουσικά κέντρα, ώστε η περιοχή να αποτελεί πεδίο δράσης περισσότερων μουσικών κέντρων. Αυτό βέβαια δεν συνεπάγεται άναρχες ή ακαθόριστα εναλλασσόμενες σχέσεις κομπανιών και κοινοτήτων. Δυτικά του όρους Χατζή (Κορυφή, Νεράιδα, Γλίστρα, Γκολφάρι κ.α.) δραστηριοποιούνται αρτινά κλαρίνα, ανατολικά του όρους Χατζή (Μεσοχώρα, Βαθύρρεμα, Λιβαδοχώρι κ.α.) τρικαλινά κλαρίνα και βόρεια του όρους Χατζή (Αετός, Παχτούρι, Αρματολικό, Λαφίνα) επίσης τρικαλινά, και με την εμφάνιση των Βλάχων Ασπροποταμιτών μουσικών στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, βλάχικα. Ιδιαιτερότητες παρουσιάζει η κοιλάδα του Καμναΐτικου, καθώς εκεί υπάρχουν σχέσεις με καρδιτσιώτικα κλαρίνα που έρχονται από τα χειμαδιά και την πόλη, βλάχικα από το Γαρδίκι και κάποιες φορές τρικαλινά. Συνεπώς η περιοχή στην οποία ο Αχελώος συναντάει τα Τζουμέρια δεν έχει ντόπιους μουσικούς και εξυπηρετείται από τις γειτονικές περιοχές. Υπάρχουν λοιπόν τα αντίστοιχα μουσικά κέντρα ή χωριά που έχουν οργανοπαίκτες χωρίς να αποτελούν αυτόνομα κέντρα: το Τετράκωμο, η Ροδαυγή και το Αθαμάνιο προς την Άρτα, τα Στουρναραΐικα και η Πύλη προς τα Τρίκαλα, το Γαρδίκι στην περιοχή των Βλάχων. Οι μουσικοί από αυτές τις περιοχές είναι όλοι τους φορείς του Τζουμεριώτικου ύφους και ρεπερτορίου ή και όχι μόνο αυτού. Παράλληλα, αν και σε μικρότερο βαθμό, είναι φορείς του ρεπερτορίου της δυτικής Στερεάς Ελλάδας, του Ξηρομέρου. Αυτό βέβαια δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση αυτό. Τα χωριά αυτά εντοπίζονται στα όρια των ορεινών περιοχών του Αγρινίου, μέσα στη λειάνη του Αχελώου. Καλύτερη εικόνα αυτής της σχέσης έχουμε προς το Καρπενήσι, νοτιοδυτικά των Αγράφων, που οι μουσικοί είναι φορείς του ορεινού ιδιώματος του Αχελώου. Μέσα σε αυτή τη γεωγραφική ζώνη είναι πολύ συχνές οι περιπτώσεις χωριών, όπως στο δικό μας πλαίσιο η Κορυφή, που έχουν αναπτύξει ιδιαίτερη οικειότητα με ρεπερτόριο του «νεοδημοτικού»<sup>34</sup> («χωριά του Καρναβά»). Εκεί δουλεύουν αποκλειστικά αρτινά και νοτιότερα αγρινιώτικα κλαρίνα.

Στους Βλάχους του Ασπροποτάμου, τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά. Έχουμε δύο μεγάλες περιόδους: μουσικά κέντρα του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα και κέντρα μουσικά του δευτέρου μισού, που όπως θα δούμε παρακάτω προκύπτουν από την εξέλιξη της σχέσης του άξονα αναφοράς με το βορρά του. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με ανύπαρκτες αναφορές σε ό,τι προηγείται, στον ιτηνοτροφικό Ασπροπόταμο δεν υπήρχαν μουσικοί, ενώ τα κέντρα της περιοχής ήταν το

---

<sup>34</sup> Πρόκειται για σύγχρονο λαϊκό τραγούδι με πρότυπο το δημοτικό, στο οποίο οι συνθέσεις είναι πλέον επώνυμες, με πρωτότυπο στίχο και συνήθως πρωτότυπη μουσική, και έκδηλες επιρροές από το μεταπολεμικό αστικό λαϊκό τραγούδι. Να αναφέρουμε ότι τα νεοδημοτικά δεν παραγγέλνονται ως τέτοια, αλλά με τον τίτλο τους και ότι ενδέχεται να συνδέονται με ένα τόπο αν έχουν μια ευδιάκριτη σημειολογία - κυρίως τα «ηπειρώτικα».

Μαλακιάσι και η Καστανιά, με κύριο κέντρο την τελευταία (φωτ.8). Η Καστανιά υπήρξε κεφαλοχώρι ημιαστικού χαρακτήρα για οκτώ δεκαετίες και περισσότεροι από πενήντα μουσικοί δραστηριοποιούνταν, με βάση την Καστανιά, στον Αχελώο και τον Πηνειό (Ντοκαίοι, Μπλαναίοι, Μπαζιμαίοι, Τεγονικαίοι κ.ά). Το Μαλακιάσι, από την άλλη, τροφοδοτούσε επίσης την περιοχή με μουσικούς, αλλά δεν υπήρχε σταθερότητα στις μεταξύ τους σχέσεις τους. Εξαιρέση αποτελεί ο Στέργιος Δημητρούλας, που ήταν ο βασικός κλαριντζής στο Γαρδίκι από τις αρχές του αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του '40.



**Φωτ.8.** Πανηγύρι στην Πολυθέα το '30. Βιολί Καραπατάκης από την Καστανιά, Λαούτο άγνωστος Καστανιώτης

Γύρω στις αρχές του '30, ο Δημητρούλας αλλάζει λίγο το μουσικό τοπίο της περιοχής, μεταφέροντας σταδιακά στο Γαρδίκι το νέο μουσικό κέντρο (νέος άξονας αναφοράς). Πως; Ο Δημητρούλας παίρνει μαζί του τον Χρήστο Μπανιάνα, για δεύτερο κλαρίνο στις δουλειές που έλεινε γύρω από το Γαρδίκι, όπως έχουμε δει. Είχε πλέον την ανάγκη κάποιου να τον ξεκουράζει. Αρκετά χρόνια αργότερα και σε μεγάλη ηλικία, βγάζει τον Σπύρο Αναστασίου στη δουλειά, μαθητή του από τη Μηλιά. Ταυτόχρονα ο Βούλιας έχει αρχίσει να τον εκτοπίζει από αρκετά χωριά στον Ασπροπόταμο. Αυτή την καινούργια προοπτική, ακολούθησαν πολλοί ντόπιοι. Μέχρι το 1950 μουσικοί του νέο μουσικού κέντρου εδραιώνονται στην περιοχή, όπως και μια οικογένεια μουσικών από τη Μηλιά, και αποτελούν τους μη Γύφτους μουσικούς του Ασπροποτάμου.

Παραμένουμε στα μέσα του αιώνα, προσπαθώντας να φωτίσουμε τη μεταβατική περίοδο '30-'40, ενώ έχουμε ήδη μιλήσει για τη σύνθεση και τα μέλη της κάθε κομπανίας. Μια καλή αναφορά, η μοναδική άμεση αναφορά που αφορά την περίοδο που αναπτύσσουμε, είναι το βιβλίο

του Λεωνίδα Μακρῆ<sup>35</sup>. Κεντρῶς αστός, γιατρός στο επάγγελμα, ο Μακρῆς επιχειρεῖ μια παρουσίαση της περιοχῆς του τέως Δήμου Αθαμανίας, τόπο καταγωγῆς του πατέρα του, σε ὕψος χρονογραφῆματος, και ὄχι σ' αυτό μιας λαογραφικῆς μελέτης. Χειρίζεται ταυτόχρονα ἓνα ἥπιο και λιγότερο σαρκιαστικό στυλ γραφῆς, προκειμένου για κάποιες εθιμικῆς προσεγγίσεις. Με κύρια αναφορά τὴν περίοδο 1900-25, κάνει ορισμένες προσθήκες μέχρι το 1956 που τυπώνεται, τις οποίες ἔπρεπε να εἴμαστε σε θέση να διαχωρίζουμε στο κείμενο για να αποκαταστήσουμε τὴν γραμμικὴ εξέλιξη των γεγονότων. Το βιβλίο λοιπὸν συζητήθηκε πενήντα χρόνια μετὰ, πολύ πιο συγκεκριμένα ἀπ' ὅσο θα φανταζόταν κανείς, καθὼς εἶναι ἡ μόνη ἐκδοση ως τώρα για αὐτὴ τὴν περιοχή. Στις συζητήσεις το καλοκαίρι του 2005 βρέθηκαν πολλοὶ ἀναγνώστες τῆς μελέτης και ἀργότερα πληροφορηθήκαμε ὅτι ἔχει επανεικδοθεῖ ἀπὸ το σύλλογο «Ἀπανταχοῦ Αθαμάνων ἢ Αγία Παρασκευῆ», στον Πειραιᾶ το 1990. Αφήνουμε για λίγο τους πληροφορητῆς και τους μουσικούς, για να δούμε τις ἀναφορές αὐτοῦ του πολὺ ἐνδιαφέροντος ὅπως θα φανεί, βιβλίου:

*Ἀνέδειξε (..) ἡ περιφέρεια αὐτὴ και οργανοπαίκτης και τραγουδιστῆς λαϊκῶν τραγουδιῶν οὐχὶ τυχαίους ὅπως ο [Κώστας] Καλλαντζῆς, [Χρῆστος] Μπανιάκας και [Γιώργος] Βούγιας. (...) Ποιος δε θυμάται τον καλὸ ἄνθρωπο Στέργιο [Δημητρούλα] με το κλαρίνο και το ακούραστο πλεμόνι του που ἀντεχε ὅταν, ανεβαίνοντας τις ἀνηφόρες του Γαρδικίου, ἔπαιζε ακούραστα και με το πάσο του: Πάρε πέτρα χτύπα στο κεφάλι λέλια κυρὰ Γιώργα. Ποιος δε θυμάται τον [Μῆτρο] Βαλαχὰ ὅταν τὴ συνοδεία του βιολιῦ του τραγουδοῦσε με πάθος: ἀχὸς βαρὺς ἀκούγεται (...). Ποιος δε θυμάται τον μικρόσωμο [Κώστα] Καλλαντζῆ με τὴν πολὺ γλυκιὰ φωνή του ὅταν τὴ συνοδεία του λαούτου του τραγουδοῦσε το λαϊκὸ τραγούδι: Πέρα σε 'κείνο το βουνό (...). Ἀλλὰ μήπως μπορεί κανείς να ξεχάσει το γιο [Γιώργο] Βαλαχὰ ὅταν με το βιολί του τραγουδοῦσε με πάθος το προς τὴν Λενίτσα λαϊκὸ τραγούδι: Λενίτσα στο μπαλκόνι και γω ἀπὸ κατ κοιτῶ (...). Αὐτὰ εἶναι τα πρόσωπα. Ο Στέργιος Δημητρούλας εἶναι Μαλακασιώτης, ο Βαλαχάιοι Καστανιώτες. Ο Μακρῆς τελικὰ τους ἀναφέρει ὅλους και ως ἐδὼ φαίνεται ἡ περιοχή αὐτὴ να φιλοξενεῖ μουσικούς ἀπὸ διάφορα χωριά. Ἀς δούμε ὅμως πως ἀκριβῶς ἔχουν τα πράγματα, βασιζόμενοι σε προφορικῆς μαρτυρίες μουσικῶν που διασταυρώθηκαν με ἄλλες μαρτυρίες στο πεδίο.*

Ἀν τα μουσικὰ κέντρα σε ὅλο τον 20<sup>ο</sup> αἰῶνα δεν εἶναι ἄλλα ἀπὸ το Γαρδικί, τὴν Καστανιά και το Μαλακάσι, ὅπως κατέληξε ἡ ἔρευνα στα πρόσωπα και τις κομπανίες του Ἀσπροποτάμου, τότε για το μεν πρῶτο μισὸ που κυριαρχοῦν ο Γύφτοι εἶναι ἡ Καστανιά και το Μαλακάσι και για το δε δεῦτερο μισὸ που κυριαρχοῦν ο Βλάχοι εἶναι το Γαρδικί-Μηλιά και ἡ Καστανιά. Ἐχοντας πλέον ολοκληρώσει τὴν γεωγραφικὴ οριοθέτησή τους ἐξετάζουμε τὴν κινητικότητα του δικτύου. Δεν μπορούμε παρὰ να ξεκινήσουμε με μια τοπολογία του δικτύου ἢ ἀλλιῶς με τὴ διερεύνηση των σχέσεων χωριῶν και μουσικῶν κέντρων του δικτύου, προβάλλοντας τις σχέσεις που ἐμφανίζουν μεγαλύτερη συχνότητα.

---

<sup>35</sup> Μακρῆ, Λ. 1956, Ἴθθα, ἔθιμα και παραδόσεις τῆς Αθαμανίας. 1900-1920. Τρίκαλα.

Η Καστανιά πριν από το 1950, εξυπηρετούσε μια μεγάλη περιοχή, που περιελάμβανε τα χωριά του Πηγειού, τον Κόζιακα και τον βλαχόφωνο Ασπροπόταμο. Εκείνη την εποχή υπήρχαν χωριά στα οποία η ανάγκη για όργανα ήταν σχετική, αφού μεγάλο μέρος της διασκέδασης (γλέντι γιορτής αγίου, γάμου κ.λπ.) ήταν γλέντια «με το στόμα», χωρίς την ανάγκη μουσικών οργάνων. Όμως χωριά που αναγκάστηκαν να κρατήσουν πένθος - «σιγή οργάνων» όπως λέγεται από κάποιους γέροντες παπάδες -σχεδόν σε όλη τη δεκαετία του '40 και χωριά που μετά την αστικοποίηση δεν αναπαρήγαγαν γλεντιές τελετουργικές πρακτικές του παρελθόντος, έχασαν κάθε συνέχεια με τέτοιες μουσικές πρακτικές που σχετίζονται με το γλέντι. Ειδικά για τον Ασπροπόταμο, μουσικοί από την Καστανιά μοιραζόταν το Κατάφυτο και το Στεφάνι παράλληλα με τα ντόπια φωνητικά γλέντια που κράτησαν μέχρι τον πόλεμο, ενώ αναλάμβαναν κατ' αποκλειστικότητα τα μουσικά δρώμενα του Χαλιμιού, του Στεφανιού, της Κρασιάς και την Πολυθέας. Κύριο κέντρο της εποχής είναι προφανώς η Καστανιά. Μουσικοί από το Μαλακάσι, εκτός από την κύρια δραστηριοποίηση στο Γαρδίι που είδαμε, εξυπηρετούσαν δρώμενα της Τζουρτζιας και κάποιων χωριών στον Καμναίτικο, παίζοντας εκεί ένα δεύτερο συμπληρωματικό ρόλο.



**Φωτ. 9. Κοινοτικός χορός στην Πολυθέα. Αρχές '60.**

**Ο Βασ. Αναστασίου με μουσικούς του Ζυγού στον Ασπροπόταμο. Βιολί Καραμόλας ;, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, Μπατζίμας Δημήτρης από την Καστανιά, Μπαλάφας Κώστας.**

Πρώτα-πρώτα το προηγούμενο που δημιούργησε στο Γαρδίι ο Μπανιάκας, ένας έμπορος, με τη στήριξη του μαλακασιώτη Δημητρούλα, ώθησε τον Βούκια παρόλο που ήταν γιος ευκατάστατου τσέλιγκα να ακολουθήσει ένα «επάγγελμα Γύφτου» και ύστερα οι μαθητείες του Δημητρούλα, από τις οποίες προχώρησε μόνο ο Σπύρος Αναστασίου, οδήγησαν στη γέννηση ενός νέου μουσικού κέντρου, που θα παρέμενε για δεκαετίες σχεδόν αυτόνομο. Οι μουσικοί της Καστανιάς αναγκάζονται πλέον να μοιραστούν την περιοχή και σταδιακά υποχωρούν. Μοιράζονται λοιπόν το Χαλίι κάποιες λίγες φορές με μουσικούς από το Μέτσοβο, την Πολυθέα (φωτ. 9) με τον

Σπύρο Αναστασίου από τη Μηλιά, την Ανθούσα με Γαρδιιώτες και εσχάτως το Κατάφυτο με Γαρδιιώτες. Αναφερόμαστε σε σχέσεις χωριών, αλλά πρόκειται στην πραγματικότητα για κομπανίες που προεκτείνουν ή μεταβάλουν την επαγγελματική τους δράση.

Ας πάρουμε ένα τέτοιο παράδειγμα. Στις μέρες μας παρατηρείται μια προσεκτική φυγή από τον Ασπροπόταμο, μουσικών που εδρεύουν στην Καστανιά και τον Αμάραντο, με μόνη εξαίρεση το Χαλίμι. Αιτία αυτής της φυγής είναι η μείωση του κόσμου στα γλέντια του βλαχόφωνου Ασπροποτάμου, ζήτημα που εξετάζουμε παρακάτω. Αν και είναι έτσι, γίνεται με μεγάλη προσοχή γιατί οι Καστανιώτες έχουν δημιουργήσει μια μεγάλη πλέον παράδοση στα χωριά του Ασπροποτάμου Χαλίμι, Πολυθέα, Αμάραντο και Στεφάνι. Επιπλέον χειρίζονται το ρεπερτόριο του βορρά, ένα ρεπερτόριο που αγνοούν οι Γαρδιιώτες μουσικοί όπως και τα περισσότερα χωριά του βλαχόφωνου Ασπροποτάμου. Για παράδειγμα ο Γιάννης Παπαθεοδώρου, Βλάχος από τον Αμάραντο και πιο γνωστός με το όνομα Καπετάνιος, ήταν για περισσότερο από μια δεκαετία ο μοναδικός κλαριντζής στο Κατάφυτο – ένα πανηγύρι τον δεκαπενταύγουστο και μία ορχήστρα στην πλατεία - εξυπηρετώντας ακόμα και τους απαιτητικούς Αρβανιτόβλαχους. Για λόγους οικονομικούς και εξαιτίας του θανάτου ενός πολύ καλού μουσικού, του Θανάση Ντόκου, Γύφτου από την Καστανιά, το 2005 έπαιξε στον Αμάραντο. Μάλιστα διαδέχθηκε τον Θανάση Ντόκο στο καφενείο της πλατείας και εκτόπισε τον αναμενόμενο διάδοχο Μιχάλη Ντόκο, πρώτο ξάδελφο του Θανάση και όχι τόσο καλού τεχνίτη, στο δεύτερο καφενείο του άνω μαχαλά. Το γεγονός ότι ο Μιχάλης Ντόκος χρησιμοποίησε τον Σπύρο Αναστασίου σαν εφεδρικό κλαρίνο ήταν συνέπεια μιας ανταπόδοσης, αφού ο δεύτερος τον είχε καλέσει στο μεγάλο χορό (600 καρτέλες της μίσθωσης δεν ήταν αριετές) που έκανε ο Αετός στις 12 Αυγούστου της ίδιας χρονιάς. Και πάλι όμως δημιουργήθηκε μια ανάδρομη σχέση, αφού η συμμετοχή του Μιχάλη Ντόκου σε δρώμενο του νότου άνοιξε για πρώτη φορά στους Καστανιώτες το δρόμο για την περιοχή, η οποία αφενός δεν έχει ντόπιους ή μόνιμους μουσικούς και όπως φάνηκε κρατάει ακόμα ψηλά την ζήτηση. Το παράδειγμα μπορεί να είναι γλαφυρό, αλλά πρέπει να σημειώσουμε ότι δεν είναι καθόλου αντιπροσωπευτικό. Το 2005 υπήρχαν πολλές τέτοιες «εξαιρέσεις», τόσο που αν ήταν η πρώτη χρονιά επιτόπιας έρευνας θα μας δημιουργούσε ίσως μεγάλη σύγχυση.

Το Γαρδίμι εδραιώνει τη θέση του στη δεκαετία του '50 και διατηρεί πάγιες σχέσεις με χωριά του βουνού. Η τοπολογία του δικτύου των Γαρδιιωτών είναι απλή και προκειμένου για το πανηγύρι μακροϊστορικά αμετάβλητη. Στον άνω Ασπροπόταμο εξυπηρετούν ειτός από το ίδιο το Γαρδίμι, τη Μουτσιάρα, τη Τζούρτζια και την Κρανιά, ενώ στον κάτω τον Αετό, το Παχτούρι, το Αρματολικό, τη Λαφίνα και τη Νεράιδα.

Αν θελήσουμε να μιλήσουμε για το γλέντι του γάμου, τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά. Καταρχήν προμοδοτούνται συγχωριανοί οργανοπαίχτες για το δρώμενο, αλλά η τελική απόφαση για

το ποιος θα λάβει μέρος καθορίζεται από προσωπικές σχέσεις των μουσικών με την οικογένεια που οργανώνει το δρώμενο, με την προϋπόθεση να υπάρχει διαθεσιμότητα οργάνων και δυνατότητα επιλογής. Μιλώντας πάλι για γλέντι γάμου, πάγιες είναι οι σχέσεις που έχουν οι Βλάχοι μουσικοί του Ασπροποτάμου με τα χωριά της Οιχαλίας (Νεοχώρι, Αγ. Κυριακή, Πετρωτό κ.ά.) που βρίσκονται μάλιστα στον κάμπο. Ο Βούγιας έκανε την πρώτη γνωριμία στη δεκαετία του 40' και ανέλαβε ένα γάμο στο Πετρωτό. Με τον καιρό ανέπτυξαν σχέσεις και οι άλλοι. Τι γίνεται όμως στα πανηγύρια του καλοκαιριού που οι Βλάχοι εργάζονται στα βουνά; Την περιοχή εξυπηρετούν Γύφτοι μουσικοί από τα Σερβωτά και άλλες όμορες περιοχές. Με υποτιμητική διάθεση προς αυτούς τους μουσικούς το πανηγύρι φαίνεται να αποκτά χαρακτήρα νυχτερινής διασκέδασης στη συνείδησή τους, ενώ μόνο στο γάμο περιμένουν «καλό γλέντι», εξαιρώντας τη νεότερη γενιά που φαίνεται γενικά να έχει αντίθετη άποψη. Έτσι τα χωριά αυτά είναι «σίγουρη δουλειά» για τους Βλάχους του Ασπροποτάμου. Οι μουσικοί δηλώνουν ότι τα πανηγύρια και οι γάμοι των Βλάχων στο βουνό και την πόλη, οι γάμοι της Οιχαλίας, οι λίγες δουλειές στα χορευτικά και «τα τυχερά» της δουλειάς, αρκούν για να γεμίσουν τον εργάσιμο χρόνο που διαθέτουν και να εξασφαλίσουν το βιοπορισμό τους εδώ και πολλές δεκαετίες.

Αν κάνουμε μια μαθηματική σκέψη στα προηγούμενα θα δούμε ότι τα χωριά του Ασπροποτάμου που γιορτάζουν είναι περισσότερα από τις ντόπιες κομπανίες που υπάρχουν. Αρκούν οι ντόπιοι μουσικοί για να εξυπηρετήσουν τις σημερινές ανάγκες του βλαχόφωνου Ασπροποτάμου των δεκαεπτά χωριών; Η απάντηση είναι καταφατική, εξαιρώντας τις δύο μεγάλες γιορτές του καλοκαιριού, της Αγίας Παρασκευής και το Δεκαπενταύγουστο. Το Δεκαπενταύγουστο γιορτάζουν πέντε χωριά (Στεφάνι, Κατάφυτο, Καλλιρρόη, Κρασιά και Γαρδίσι) εκ των οποίων ένα ή δύο (Στεφάνι και αμφιλεγόμενο το Κατάφυτο) εντάσσονται στο δίκτυο της Καστανιάς και της Αγίας Παρασκευής οκτώ χωριά (Χαλίσι, Ανθούσα, Κρασιά, Τζούρτζια, Μουτσιάρα, Αγ. Νικόλαος, Πύρρα, Νεραϊδοχώρι) εκ των οποίων ένα ή δύο (Χαλίσι και αμφιλεγόμενη η Ανθούσα) στο δίκτυο της Καστανιάς. Συνεπώς αρκετές κομπανίες έρχονται περιστασιακά στον Ασπροπόταμο, όπως περιστασιακές είναι και οι σχέσεις των χωριών του Καμναΐτικου. Ορισμένα χωριά συνδέονται μακροχρόνια με τις ίδιες κομπανίες, δηλαδή με ένα κλαριντζή και κατά δεύτερο λόγο ένα τραγουδιστή, όπως το Γαρδίσι, η Πολυθέα, το Κατάφυτο κ.λπ., και άλλα περιμένουν κάθε χρόνο η κομπανία να είναι διαφορετική, όπως η Κρασιά, η Πύρρα κ.λπ. Παρά το γεγονός αυτό, κάθε χωριό, ακόμα και αν δεν χαρακτηρίζεται από κάποια διαρκή σχέση με μια συγκεκριμένη κομπανία, δύσκολα μεταβάλλει τη σχέση του με το μουσικό κέντρο, η οποία χαρακτηρίζεται από διάρκεια.

Συμπερασματικά, μέσα στον βλαχόφωνο Ασπροπόταμο διακρίνονται δυο περιοχές: τα χωριά του γαρδικιώτικου δικτύου, συμπεριλαμβανομένης και της Μηλιάς, από αυτά του καστανιώτικου, δηλαδή το Χαλίσι, την Ανθούσα, το Στεφάνι, και το Κατάφυτο. Τα όρια μιας



γεωγραφικής περιοχής επικαλύπτονται με τα όρια δράσης διαφορετικών μουσικών κέντρων. Εντοπίζουμε εμφανώς πλέον δύο διαφορετικά δίκτυα (πιν.3) και παρατηρούμε δύο ταυτόχρονες τάσεις: την κίνηση κυκλικά γύρω από τον Ζυγό και την κίνηση κατά μήκος του Ασπροποτάμου. Τα βόρεια χωριά του Ασπροποτάμου, αυτά που ως τώρα παρουσιάζαμε ως χωριά με ιδιαιτερότητες, φαίνεται να ανήκουν γεωγραφικά στον Ασπροπόταμο, αλλά εντάσσονται στο μουσικό δίκτυο του Ζυγού.

### Πιν.3. Δίκτυα κεντρικής Πίνδου

#### 3.α. Δίκτυο Ζυγού

Μουσικά κέντρα	Περιφέρειες	Σχέσεις απόστασης
Μέτσοβο (κυρίως Σ. Μάσσιος, οικογένεια Μπάου κ.ά.) Καστανιά-Αμάραντος (κυρίως οικογένεια Ντόκου, Καπετάνιος, Κ. Τεγονίκος κ.ά.) Μαλακάσι (Μπέας, παλαιότερα ο Καρακώστας κ.ά.)	Όλα τα χωριά του Πηνειού, Χωριά του Ασπροποτάμου (Χαλίσι, Ανθούσα, Στεφάνι, Κατάφυτο)	Τέτοιες σχέσεις ισχύουν για τα μακρινά από τον πυρήνα χωριά, σχέσεις από και προς Γρεβενά (Κορδαλλός, Πλατανιστός κ.ά.), σχέσεις με κέντρα από τα Γιάννενα (Βοτονόσι κ.ά.) και από την Καλαμπάκα μόνο για τον κάτω Πηνειό (Ορθοβούνι, Κερρασιά, Τρυγώνα κ.ά.)

#### 3.β. Δίκτυο άνω Ασπροποτάμου

Μουσικά κέντρα	Περιφέρειες	Σχέσεις απόστασης
Γαρδίσι και Μηλιά	Χωριά του Ασπροποτάμου ειτός από αυτά που εξυπηρετούνται από το προηγούμενο δίκτυο	Ανεξάρτητο δίκτυο με μουσικά κέντρα στα χωριά των Τζουμέρκων και το δίκτυο της Καρδίτσας στον Καμναίτικο (συμμετέχουν απόγονοι της οικογένεια Νταράλα και της οικογένειας Κ. Φιλίππου).

## 4. Γλέντι και ρεπερτόριο

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναφερθούμε στη δημιουργία της ηχητικής φυσιογνωμίας του πανηγυριού από την άποψη του ρεπερτορίου, και στην εξέλιξη του τελετουργικού δικτύου, ως αυτόνομου δικτύου και σε σύγκριση με τα άλλα δίκτυα επιτελεστικού πλαισίου που έχουμε ορίσει. Αρχικά θα εξετάσουμε ποιες σχέσεις αναπτύσσονται μεταξύ δικτύων, σύμφωνα με τις μουσικές πρακτικές που αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, με στόχο να σχηματίσουμε σταδιακά μια εικόνα για το σύγχρονο πανηγύρι και να προσφέρουμε μια ανάλυση του ρεπερτορίου μέσα από την τοπολογία του δικτύου των Βλάχων μουσικών του Ασπροποτάμου (Κεφ. 4.I). Έπειτα θα συσχετίσουμε τη διαδικασία και τους ρόλους του γλέντιού του σύγχρονου πανηγυριού, τη γλέντική επιτελεστική διαδικασία ενός δρωμένου, με τη διαχείριση του ρεπερτορίου (Κεφ. 4.II). Σκοπός του όλου εγχειρήματος είναι να θέσει στο τέλος σε αντιπαράβολή την τοπολογία του ρεπερτορίου, δηλαδή την προτεινόμενη από εμάς ταυτοποίηση του ρεπερτορίου, με την ταυτότητα που προσλαμβάνει αυτό στη ζωντανή τελετουργική διαδικασία, με άξονα αναφοράς τις διάφορες σημασίες του τόπου. Στο κεφάλαιο των Συμπερασμάτων, προλέγουμε, θα σχολιάσουμε μεταξύ άλλων την ίδια την επιλογή αυτού του άξονα, κατ' ουσία την υπόθεση εργασίας, αναφορικά με την πραγματική σημασία που έχει στα επιτελεστικά πλαίσια του σύγχρονου πανηγυριού.

Οφείλουμε εξ αρχής κάποιες μεθοδολογικές επισημάνσεις, μια μικρή εισαγωγή στα ερμηνευτικά εργαλεία που συνδυάζουμε παρακάτω στα επιχειρήματά μας. Η θεωρία των δικτύων μας προσφέρει μια θεωρητική σύνδεση. Το δικτυακό πλέγμα, εφόσον σχηματοποιηθεί σε κλώνους, «μεταφέρει» στοιχεία ή σημεία του πεδίου που μελετά ο ερευνητής, από το ένα επίπεδο στο άλλο. Να διευκρινίσουμε ότι η λέξη μεταφορά είναι σχηματική ορολογία και όχι τρόπος κατανόησης του πολιτισμικού γίνεσθαι. Η πρωτοτυπία της δικτυακής θεώρησης στο επίπεδο που συζητάμε έγκειται σε ένα μεγάλο βαθμό στο γεγονός ότι οι μεταφορές αυτές μπορεί να γίνονται είτε στο χώρο είτε στο χρόνο, χωρίς να απαιτείται αναγωγή σε παράλληλα γραμμικά επίπεδα. Μιλώντας ιδιαίτερα στο δεύτερο υποκεφάλαιο για τη λειτουργία που επιτελεί το ρεπερτόριο στο γλέντι χρειάζεται κάποιο αναλυτικό εργαλείο που να λογαριάζει το ζήτημα της ανθρώπινης μουσικότητας και να μπορεί να ερμηνεύει μεταφορές, οι οποίες μπορεί γενικότερα να είναι μεταφορές ρεπερτορίου, στοιχείων του

μουσικού ύφους, μουσικών πρακτικών κ.λπ., χωρίς να προβάλλει αναγωγικά σε πάγια επίπεδα, πράγμα ασυμβίβαστο με τη δικτυακή λογική. Τι σημαίνει πρακτικά αυτό;

Σύμφωνα με τα προηγούμενα, σχηματίζουμε μια ιδεοτυπική διάκριση προκειμένου να μιλήσουμε για μουσικές κουλτούρες. Στο επίπεδο που το μουσικό υποκείμενο ή σύνολο φέρει μια *a priori* μουσική κουλτούρα μιλάμε για μια «κουλτούρα καταγωγής». Ο κίνδυνος που ενέχει η χρήση της λέξης «καταγωγή» είναι να θεωρηθεί κατά κάποιο τρόπο πιο πρωτογενές το περιεχόμενο στο οποίο αναφερόμαστε, οπότε πέφτουμε σε εθνοκεντρικό σφάλμα, ή να θεωρηθεί ότι αναφερόμαστε μόνο στο χρόνο, οπότε θα μας περιόριζε σε σχέσεις αιτιότητας. Σε αυτό το πλαίσιο θα γίνεται η χρήση της έννοιας στο εξής. Στο επίπεδο που μια μουσική κουλτούρα εξελίσσεται μέσα σε επιτελεστικά πλαίσια μιλάμε για μια «κουλτούρα επιτέλεσης», ενώ στο επίπεδο που μια μουσική κουλτούρα εξελίσσεται στο ηχητικό της πλαίσιο μιλάμε για μια «κουλτούρα ακρόασης».

Εφόσον ενδιαφερόμαστε στο επίπεδο αυτό να μιλήσουμε για τη σύγχρονη περίοδο του πανηγυριού εντοπίζουμε στην ιστορία της γαρδικιωτικής σχολής και στις γενεαλογίες της τρεις διαφορετικούς τύπους επίδρασης οι οποίοι εξελίσσονται ταυτόχρονα: α) η επίδραση της γενεαλογίας της αποδόμησης της υπαίθρου στην κατάργηση των φωνητικών μορφωμάτων, στην εξέλιξη των σχετικών δρωμένων του πανηγυριού και του γάμου και στη δημιουργία του «παραδοσιακού», β) η επίδραση της αντίστροφης γενεαλογίας της αστικής δόμησης στην εισαγωγή των καινούργιων δρωμένων του νυχτερινού κέντρου, της χορευτικής παράστασης, και του αστικού γάμου, στην εξέλιξη του δρωμένου του πανηγυριού και στη δημιουργία του «νεοτερικού» και γ) η επίδραση της φυσικής γενεαλογίας των προσώπων στο χαρακτήρα των δρωμένων και στα φυσικά όρια ενός μουσικού δικτύου που ωριμάζει και γερνάει. Το δίπολο παραδοσιακό-νεοτερικό εξετάζεται παρακάτω ως η μία κατάσταση να συμπληρώνει την άλλη. Η ενηλικίωση των μουσικών εξαρτά σε διάφορες περιόδους της ζωής του δικτύου τη δράση και τη στάση τους απέναντι σε αυτό το δίπολο, ενώ σήμερα ζουν και δραστηριοποιούνται επαγγελματικά στις αστικές συνθήκες με την ιδιαιτερότητα της τρίτης ηλικίας.

## I. Σχέσεις δικτύων των μουσικών και ρεπερτόριο

Στο 3ο κεφάλαιο διαμορφώθηκε μια εικόνα της πραγματικότητας με ορισμένους άξονες και αναλύθηκαν τα στάδια της μαθητείας, διακρίθηκαν οι τύποι της κομπανίας, οι ρόλοι των μουσικών μέσα στην ορχήστρα, η σύσταση και η δράση κάθε κομπανίας, και τα κέντρα και η περιφέρειά του. Ενδιαφερόμασταν να κάνουμε την τοπολογία του δικτύου. Τώρα έχουν δοθεί οι περίοδοι και αναφερόμαστε στην 4η, το σήμερα. Χωρίς να είναι πια απαραίτητη η ιστορική ματιά, πρόκειται να

δείξουμε τι έχει ολοκληρώσει τον κύκλο του στην εξέλιξη του πανηγυριού, σε μια προσπάθεια να μη δώσουμε «ξεπερασμένες» απαντήσεις για τη συγχρονία ενός μουσικού πολιτισμού. Σε πρώτο στάδιο δείχνουμε πως συνδέονται τα δίκτυα σχέσεων μεταξύ των επαγγελματιών μουσικών που έχουμε αναφέρει, με τα δίκτυα σχέσεων μεταξύ επιτελεστών, σε ποια διαφορετικά επίπεδα λειτουργούν το καθένα, μέσα ή έξω από το γλέντι, και πως εξελίσσονται στο χρόνο, σύμφωνα με τα συμπεράσματα του προηγούμενου κεφαλαίου. Σε ένα δεύτερο στάδιο επιχειρούμε να διακρίνουμε τη γενεαλογία του δρωμένου του πανηγυριού.

Θα ήταν ορθότερο για την οικονομία του κειμένου να παρουσιάσουμε εξαρχής την αποκωδικοποίηση μιας παράλληλης γενεαλογίας, αναφορικά με την διάκριση περιόδων, εφόσον αυτό εμπλέκεται με τα υπόλοιπα συμπεράσματα. Πρόκειται για τη γενεαλογία της αστικοποίησης. Με κάποιο προφανή και ανεκτό βαθμό ετεροχρονιότητας μπορούμε να πούμε ότι η πρώτη περίοδος συμπίπτει με την μετάβαση της τελευταίας γενιάς της υπαίθρου στο άστυ, τη μεταναστευτική γενιά. Η δεύτερη περίοδος συμπίπτει με την εμφάνιση της πρώτης μετα-μεταναστευτικής γενιάς και ούτω καθεξής. Ο χαρακτηρισμός των μεταναστευτικών γενιών ως αστικές αποτελεί ένα ζήτημα για το οποίο οι απόψεις των μελετητών διίστανται, ωστόσο παρά τις ερμηνευτικές αδυναμίες του, που οφείλονται κυρίως στον εγγενή διπολισμό του, το σχήμα άστυ-ύπαιθρος ή αστικό-αγροτικό είναι ίσως ένα από τα μακροβιότερα σχήματα της παραδοσιακής κοινωνιολογίας που αποτέλεσε ένα ευρέως διεπιστημονικό εργαλείο (Νιτσιάκος, 1991). Οι μεταναστευτικές γενιές είναι πράγματι αστικές γενιές, ωστόσο θεωρούμε ότι η γενιά η οποία είναι ταυτόχρονα αστική και αστικής προέλευσης έχει ένα χαρακτήρα πιο «αμιγή» και δεν είναι άλλη από την «τρίτη γενιά», η οποία γεννιέται στην τρίτη περίοδο και ενηλικιώνεται στην τέταρτη.

Ποιες τομές παρατηρούμε στην πορεία και τις μετατοπίσεις της γαρδικιώτικης σχολής και τι σημαίνει κάθε μια; 1. Το '30 δημιουργείται η παρέα του Βούνια με τον Μπανιάνα στην Αθήνα. Ο Βούνιας αποφασίζει να ακολουθήσει το επάγγελμα του μουσικού και μάλιστα τη στιγμή που τα γειτονικά χωριά του Γαρδικίου είτε εξυπηρετούνταν από Καστανιώτες, είτε επιτελούσαν άλλου τύπου γλέντι, φωνητικό. Από το 1940 μέχρι το 1960 εδραιώνει μια σχολή. 2. Η γαρδικιώτικη σχολή γεννιέται με «έμφυτη» οικειότητα στον ορεινό Ασπροπόταμο, την παροικία των Τριτάλων και την Οιχαλία. Πρόκειται για τις δουλειές που εξασφάλισε ο Βούνιας μαζί με τους πατέρα και γιο Βλαχαγγέλη και τον Ζιγοβίνα και τις οποίες κληροδότησε στους επόμενους. Από το 1950 μέχρι το 1970 οι κομπανίες αυτές εδραιώνονται στις ολοένα αυξανόμενες ανάγκες για το νέο τύπο ενόργανου γλεντιού που διαμορφώνεται. Πρόκειται για την πρώτη γενιά μουσικών του Σγούρου, του Αναστασίου Σπ. και του Ακριβου. 3. Από το '60 και μετά εισάγονται πολλές καινοτομίες. Εξηλεκτρίζονται οι ορχήστρες, ενώ ακριβώς το '70 χάνεται ο ρόλος λαούτο-φωνή που εξυπηρετούσαν οι Βλαχαγγέληδες, ο Ζιγοβίνας και ο Ακριβος, ακόμα και από τις πιο “τοπικές”

κομπανίες του Βούλια και του Αναστασίου Σπ. Δημιουργούνται πιο σταθερές κομπανίες. Εισάγεται το πατάρι, παρατηρούμε άνοδο των τιμών στα φαγητά και τα ποτά, όπως και άλλες μεταφορές από το αστικό γλέντι. 4. Το '80 ο Βούλιας αφήνει ή χάνει την υπερτοπική δράση, και παράλληλα ο Ακριβος και ο Αναστασίου Σπ. συσπειρώνονται για την επιβίωσή τους γύρω από τον "τοπικό" τύπο γλεντιού και καταφέρνουν να το μονοπωλούν μέχρι σήμερα. Σε εκείνες τις συνθήκες, παρόλο που θεωρούνται αρκετά ώριμες από τους μουσικούς για να δημιουργήσουν μαθητείες και υπάρχει μεγάλη διάθεση για αυτό, βγαίνει μόνο ένας νέος, ο Μπατατόλης. Σταθερή κομπανία σημαίνει πλέον τοπική και υπερτοπική δράση με ένα (1) μουσικό σύνολο, κάτι που δεν ίσχυε μέχρι το 1970. 5. Σήμερα ο τραγουδιστής πολλές φορές είναι ξένος ή συμπληρώνει έναν ντόπιο και οι υπόλοιποι οργανοπαίκτες αρχικά συμπληρώνονται από την Καστανιά και σήμερα από την πολυσυλλεκτική δεξαμενή μουσικών των Τριάλων με κέντρο το «καφενείο των μουσικών». Πως μεταφράζονται τα προηγούμενα σε σχέσεις δικτύων;

Θέτοντας ως σημείο εκκίνησης το 1930, το πρώτο φαινόμενο που παρατηρούμε είναι η εξέλιξη του δικτύου πελατείας. Ένα νέο μουσικό κέντρο, το Γαρδίκι, δημιουργείται και οι Καστανιώτες που ως τότε δραστηριοποιούνταν στην περιοχή, περιορίζονται σταδιακά προς το βορρά. Γιατί η υποχώρησή τους προς βορρά σταματά στον άξονα Χαλίκι-Ανθούσα; Όπως είδαμε στο κεφάλαιο 3.Π. υπάρχει ένα δίκτυο πελατεϊκών σχέσεων γύρω από το όρος Ζυγός. Μέχρι και τις μέρες μας, η περιοχή αυτή εμφανίζει αυτονομία ρεπερτορίου και μουσικών σε σχέση με τις όμορες περιοχές της. Στα σύγχρονα πανηγύρια του Ζυγού, βεβαίως, έχουν ενταχθεί τραγούδια του δικτύου επανάληψης με την ιδιαιτερότητα ένταξης νέων υφών που εξετάσαμε στο κεφ.3.Ι.ι (περί μαθητείας του Σπ. Αναστασίου σε μουσικό της περιοχής του Ζυγού), ενώ στις παρυφές της οριοθετημένης περιοχής (σχέσεις απόστασης), ως αποτέλεσμα της μείωσης του αριθμού των διαθέσιμων μουσικών, παρατηρείται ένταξη ξένων μουσικών, που φέρουν μια νεότερη μουσική κουλτούρα.

Η αυτονομία του δικτύου γίνεται περισσότερο σχετική. Ωστόσο οι κάτοικοι της περιοχής αναφέρονται στα τοπικά τραγούδια, στο ρεπερτόριο κουλτούρας καταγωγής, με διάθεση υπεράσπισης. Τα θεωρούν αφενός «αρχοντικά», αφετέρου «βλάχικα», π.χ. «Βιργινάδα», «Λα πάτρου τσίντσι μάρμαρ», «Χανιώτικο» κ.λπ. Οι κοινότητες του Ζυγού ασκούσανε εγκατεστημένη κτηνοτροφία και σήμερα οι κάτοικοι τους είτε συνεχίζουν να είναι εδραίοι ή έχουν μεταναστεύσει στο άστυ. Σαν αποτέλεσμα διατήρησαν το τοπικό ρεπερτόριο, τα προσδιοριζόμενα από τους γείτονές τους «βλάχικα». Οι κοινότητες του Ζυγού που ανέπτυξαν ημιαστικές δομές, δηλαδή το Χαλίκι και το Μέτσοβο, αναφέρονται στο τοπικό ρεπερτόριο με υπερτοπική προς τους «άλλους» Βλάχους διάθεση και θεωρούν το τοπικό ρεπερτόριο «αρχοντικό».

Χαρακτηριστικό της σχέσης αυτής βορρά-νότου ή δικτύου Ζυγού-δικτύου Ασπροποτάμου είναι η απουσία «συγκριστών» στο νότο. Ο χορός αυτός και το αντίστοιχο ρεπερτόριο αποτελεί ένα

ευρύ πεδίο διαχείρισης ταυτοτήτων. Παρατηρούμε έναν ιδιαίτερο τρόπο απόδοσης του χορού από χωριό σε χωριό ή και από χορευτή σε χορευτή και το γεγονός ότι στο δίκτυο του Ασπροποτάμου απουσιάζει ο χορός αυτός αποτελεί αφορμή για υποτιμητικά σχόλια των βορείων προς τους νότιους.

Οι δύο περιοχές παρουσιάζουν σημαντικές μουσικολογικές διαφορές. Ο Σγούρος, έχοντας την εμπειρία της δραστηριοποίησης σε χορευτικό σύλλογο με υπερτοπικό ρεπερτόριο και τη δυνατότητα να αποστασιοποιηθεί ως ένα βαθμό από τα οικεία ακούσματα, αναγνωρίζει στο ρεπερτόριο του δικτύου του Ασπροποτάμου *ρουμελιώτικο χρώμα και καμπίσια τραγούδια*. Άλλωστε ο Βούκιος, που ουσιαστικά έθεσε ο ίδιος το βασικό ρεπερτόριο και το δίκτυο δράσης της γαρδιωνίτικης σχολής, αναφέρεται στα πρώτα χρόνια της δράσης του λέγοντας ότι *εμείς κάναμε καθαρή δημοτική, της παλιάς Ελλάδας*, φωτογραφίζοντας και αυτός την ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας και της Ανατολικής Στερεάς Ελλάδας. Σε δική μας ερώτηση αν ακολούθησε κάποια παλαιότερη φωνητική παράδοση απάντησε: *Άστα αυτά. Οι τσομπαναραίοι τραγουδούσαν. Δεν ήταν... Καθόταν τίποτα παππούδες εκεί πέρα κι αρχίζαν και λέγαν χαζαμάρες. Καθένας ό,τι ήθελε. Τι τραγούδια; Α, λέγαν τίποτα παλιά. Αυτά δεν τα παίζαμε εμείς με τα όργανα. Τι να παίζουμε; Αυτά είναι πιο απλά. Έτσι στα χαμένα. Ό,τι ήθελε καθένας έλεγε. Αυτά δεν είναι τραγούδια. Τι να πεις; Εμείς δουλεύαμε τσάμικο και καλαματιανό!* Οι Βλάχοι του Ασπροποτάμου έχουν εντάξει τραγούδια της περιοχής Θεσσαλίας-Ανατολικής Στερεάς Ελλάδας, διαδραστικά λόγω της ημινομαδικής ζωής στον κάμπο, αλλά σε μεγάλο βαθμό εξαιτίας ενός προσώπου, τα οποία με εξαίρεση τον Σγούρο όλοι οι μουσικοί και προφανώς οι χορευτές δεν θεωρούν μη-τοπικά.

Υπήρχε κάποια ομοιότητα των δύο περιοχών πριν το 1930; Δεν μπορούμε να στηρίξουμε με ασφάλεια αυτή την υπόθεση, καθώς τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας είναι λίγα και δεν υπάρχουν καθόλου ηχητικά τεκμήρια. Ο Ηλίας Μακρής (Μακρής, 1956) αναφέρει την ύπαρξη συγκαθιστών χορών στον Ασπροπόταμο του 1920. Τα διαχωρίζει βέβαια από τα μεπεράτια (επτάσημα), ωστόσο δεν είμαστε σε θέση από το κείμενο που έχουμε στα χέρια μας να καταλάβουμε αν αναφέρεται στο δίκτυο του Ασπροποτάμου ή στο δίκτυο του Ζυγού στον Ασπροπόταμο, στο οποίο προφανώς και υπάρχουν. Είναι μία ένδειξη που αρχικά ενισχύεται, από μαρτυρίες πληροφορητών ότι οι παλαιότερες γενιές τραγουδούσαν «ανάποδα»<sup>36</sup>, όπως λέγονται τα συγκαθιστά

---

<sup>36</sup> Ο χαρακτηρισμός αυτός, διαδεδομένος και στην Ήπειρο, αφορά τη ρυθμική συγκρότηση ορισμένων μέτρων της μουσικής παράδοσης του Ζυγού. Πρόκειται για τον ιδιαίτερο αντιχρονισμό που παρατηρείται στο δεύτερο όγδοο του δευτέρου παλμού του μέτρου, μετρώντας τον κάθε παλμό σε τέταρτα. Αφορά είτε το ανάποδο τσάμικο σε 3/4, το οποίο έχει ωστόσο μεγάλη διάδοση σε ολόκληρη την Πίνδο και σε περιοχές της Ηπείρου, είτε κυρίως στον δεύτερο και πέμπτο παλμό του μέτρου στο συγκαθιστό χορό σε 8/4 (3/4 + 5/4), όπως στο τραγούδι «Σαμαρίνα», και στον δεύτερο παλμό του μέτρου στο συγκαθιστό χορό σε 5/4, όπως στο τραγούδι «Βιργινάδα». Η ιδιαιτερότητα αυτών των μικτών μέτρων σε 8/4 είναι ότι δεν αποτελούνται από διαδοχές δυάδων (δίσημων) και τριάδων (τρισημων) ογδών, μετρώντας τη δυάδα σαν τέταρτο, όπως στα επτάσημα και εννιάσημα μέτρα τα οποία αποδεικνύονται από την εμπειρία των χορευτικών σαν

από τους νότιους που δεν αντιλαμβάνονται χορευτικά αυτόν το ρυθμό, αλλά και πάλι δεν μπορούμε να πούμε με ασφάλεια ότι η λέξη αυτή έχει την ίδια σημασία σε όλες τις χρήσεις της. Εκείνο ωστόσο που κάνει εντύπωση είναι η ύπαρξη στον Ασπροπόταμο ενός και μόνο συγκαθιστού, “Λα πάτρου τσίτσι μάρμαρι”. Το μουσικό μέτρο διαφέρει. Παίζεται σε 12/8 αντί 8/4 όπως είναι γνωστό στους βόρειους Βλάχους. Ο Βούγιας εξηγεί ότι αυτό το τραγούδι το είχε ακούσει από Αρβανιτόβλαχους του Γαρδικίου και φαίνεται ότι το κατάλαβε ως 12/8 δεδομένου ότι δε γνώριζε το χορό, και έκανε προφανώς την αναγωγή του ρυθμού σε διαδοχές δυάδων και τριάδων<sup>37</sup>. Αυτή είναι μια πειστική εξήγηση, αφού στο Γαρδικί, παρόλο που οι Αρβανιτόβλαχοι έχουν εδώ και κάποιες δεκαετίες εγκαταλείψει το χωριό, υπάρχουν πληροφορητές σε θέση να μιμηθούν στοιχεία του Αρβανιτοβλάχικου μουσικού ιδιώματος, όπως κάποια πολυφωνικά, από την κοινή εμπειρία σε γλέντια. Πρόκειται για φορείς μιας κουλτούρας επιτέλεσης ωστόσο, και όχι καταγωγής. Επιπλέον σε χωριά του δικτύου του Ασπροποτάμου στα οποία έχουν παραμείνει Αρβανιτόβλαχοι, χορεύουν το συγκεκριμένο τραγούδι για να αναδείξουν την ιδιαίτερη καταγωγή τους και παίζεται σε μέτρο 12/8, όπως το έχει εισάγει ο Βούγιας. Υπέρ αυτής της ερμηνείας συνηγορεί το γεγονός ότι στο δίκτυο του Ασπροποτάμου δεν υπάρχουν ούτε «ανάποδοι» χοροί-ρυθμοί, ούτε τραγούδια στη βλάχικη γλώσσα,

---

προσλήψιμα από τους περισσότερους μουσικούς, αλλά από την μίξη ενός τσάμικου με ένα πεντάρι, συμπεριλαμβανομένου εδώ και του μπερατιού σε 8/4 ( $5/4 + 3/4$ ). Χαρακτηρίζονται επιπλέον από την ιδιόμορφη συναρμογή των εσωτερικών ρυθμικών σχημάτων τους με τέτοιο τρόπο που να μην ανάγονται σε ακέραιες χρονικές υποδιαίρεσεις, ακόμα και εξαιρουμένης της συνήθους παλμικής χρονικής ρευστότητας που παρατηρείται στη λαϊκή μουσικοχορευτική πράξη. Κάθε περιοχή, μα κυρίως κάθε χορευτής, αποδίδει διαφορετικά τη χρονική διάρκεια καθυστέρησης που παρατηρείται στα σημεία συναρμογής των επιμέρους, όπως και στην προήχηση της «μπότας», δηλαδή του πρώτου παλμού του μέτρου, στο σημείο συναρμογής με το επόμενο μέτρο, συνήθειες που σε πολλές περιπτώσεις εμφανίζονται σχεδόν με την ίδια διάρκεια κάθε φορά. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο κάθε χορευτής μόνο με τον οικείο του κλαριντζή μπορεί να χορέψει χωρίς κώλυμα ένα συγκαθιστό σε 8/4 ή ένα μπεράτι, και με άνεση ένα συγκαθιστό σε 5/4.

<sup>37</sup> Η πρακτική της ρυθμικής αναπροσαρμογής των «ανάποδων» ρυθμών σε άλλα που στηρίζονται στη διαδοχή δυάδων (δισήμων) και τριάδων (τρισήμων), παρατηρείται σε πολλές γεινιάζουσες περιοχές του Ζυγού και είναι αρκετά διαδεδομένη στα Γρεβενά. Ουσιαστικά αποσοβείται ο αντιχρονισμός με τη μεταφορά του από ένα ασθενές σε ένα σχετικά ισχυρό μέρος του μέτρου, όπως είναι πάντα ο τελευταίος παλμός σε διαδοχική σειρά τριών. Ο τονισμός 1-3 στο σχήμα τέταρτο-όγδοο-όγδοο αναπαράγεται πάλι ως 1-3 στο σχήμα όγδοο-όγδοο-όγδοο, μόνο που με τον τρόπο αυτό παύει η έννοια του αντιχρονισμού, και μεταβάλλεται η ρυθμική δομή των επιμέρους. Έτσι τα 8/4 ( $3/4 + 5/4$ ) του συγκαθιστού του Ζυγού γίνονται 12/8 ( $5/8 + 7/8$ ) στον Ασπροπόταμο, και τα 5/4 του Ζαγορίου ή του Μετσόβου εμφανίζονται σαν 7/8 στον Άραχθο, όπως στο τραγούδι «Αλεξάνδρα». Στην περίπτωση του συγκαθιστού, τα ισχυρά σημεία του χορού στα οποία έχουμε ένα απαρραβίαστα ισχυρό βήμα για να γυρίσει ο κορμός του σώματος, παραμένουν, με διαφορά βέβαια στις χρονικές τους σχέσεις. Ενώ η περίπτωση του τραγουδιού «Αλεξάνδρα» είναι πολύ διαφορετική, καθώς εδώ παρατηρούμε την προσαρμογή ενός τραγουδιού σε συρτό χορό. Το ίδιο τραγούδι εμφανίζεται με τη μορφή τσάμικου στο Αγρίνιο και την Πάτρα, και στις μέρες μας διαδίδεται σταδιακά με αυτή τη μορφή στην υπόλοιπη Στερεά Ελλάδα.

με εξαίρεση το “Βαγγελίτσα” σε 2/4 και το “Βούλω-Τσιβούλω” σε 7/8. Η ύπαρξη ενός τέτοιου τραγουδιού, μόνο ενός, δεν είναι αποτέλεσμα της διαδραστικής σχέσης μεταξύ των δύο περιοχών, αλλά οφείλεται στη διασπορά των Αρβανιτόβλαχων στην περιοχή.

Οι δύο περιοχές αποτελούν διαχρονικά ξεχωριστούς μουσικούς τόπους. Αυτό αφορά τον πυρήνα κλαρίνο-φωνή, δηλαδή τους ρόλους μέσα στην ορχήστρα που εξυπηρετούν τη μελωδική γραμμή. Όσον αφορά τους ρόλους που εξυπηρετούν τη συνοδεία οι δύο περιοχές έχουν διαδραστική σχέση. Με άλλα λόγια μουσικοί δύο διαφορετικών μουσικών κέντρων συμμετέχουν στο ίδιο δίκτυο κομπανίας. Στις κομπανίες του Ασπροποτάμου συμμετέχουν Καστανιώτες βιολιτζήδες (ετεροφωνική σχέση με τον πυρήνα) μέχρι το 1980 και Καστανιώτες κιθαρίστες (ομοφωνική σχέση με τον πυρήνα) μέχρι το 1990. Σύμβολο της διαφοροποίησης των δυο περιοχών αποτελεί το ντέφι.

Είναι αλήθεια ότι δεν μπορούμε να δώσουμε μια πρωτογενή εξήγηση για την απουσία του οργάνου αυτού στα χωριά του γαρδιωτικού δικτύου. Αρκεί ίσως το γεγονός ότι οι ρυθμοί και τα τραγούδια της περιοχής αυτής διαφέρουν από αυτά που ονομάζονται «βλάχικα», όπου υπάρχει ντέφι. Άλλωστε η ύπαρξη κρουστού οργάνου στις περιοχές αυτές, στο Μέτσοβο και νταουλιού, διατηρεί τους ιδιαίτερους αντιχρονισμούς τις συνοδείας τσάμικων και συγκαθιστών. Είναι ορατή η διαφορά της απόδοσής τους σε περιοχές που δεν υπάρχει κρουστό, όπου αποδίδονται πιο σφιχτά και δεμένα, όπως για παράδειγμα τα σύγχρονα συγκαθιστά της Καστανιάς ή τα ασπροποταμίτικα τσάμικα. Όσες φορές στο παρελθόν κομπανίες από το Μαλακάσι ή την Καστανιά επιχειρήσαν να λανσάρουν το ντέφι *οι χωριανοί μαζεύτηκαν να δουν την αρκούδα* (Βούκιος, 2002 και Σγούρος 2005), όπως σαρκιαστικά αναφέρουν. Ακόμα και σήμερα η αντίσταση σε κάθε μορφής νεοτερισμό που θέλει την εισαγωγή κρουστού οργάνου, τα τύμπανα ή το τουμπελέκι, είναι ισχυρή. Το σημερινό επιχείρημα είναι ότι με κρουστά χορεύουν οι Καραγκιούνηδες, και μάλιστα κανείς συναντά απροσδόκητα πολλούς ανθρώπους να έχουν γνώμη για το θέμα αυτό. Τα τύμπανα αποτελούν το σύμβολο της διαφοροποίησης του Βλάχου από τον πεδινό, ο οποίος θεωρείται, στα άκρα αυτής της σχέσης, ότι δε δείχνει σεβασμό στην «παράδοση», την κατά τη δική του γνώμη παράδοση. Χαρακτηριστικό είναι ότι η εισαγωγή τυμπάνων στο Κατάφυτο εδώ και μερικά χρόνια από τον Γ. Παπαθεοδώρου προκάλεσε έκπληξη στους Γαρδιωίτες μουσικούς και δυσμενή σχόλια.

Η δράση των μουσικών όμως εντοπίζεται ευρύτερα μιας μόνο περιοχής και το ρεπερτόριο που διαπραγματεύονται οι μουσικοί εμπλουτίζεται διαρκώς και ουσιαστικά αναδιαμορφώνεται για να καλύψει τη δράση. Στις σελίδες που ακολουθούν θα επιχειρήσουμε την ανάλυση των μεταλλαγών του ρεπερτορίου των μουσικών σε σχέση με τη δράση τους εντός και εκτός πλαισίου αναφοράς. Η εξέταση του ζητήματος στα τελετουργικά διαδραστικά πλαίσια, μέσα στα οποία η διαμόρφωση του ρεπερτορίου είναι μια διαδικασία συλλογική, που αφορά δηλαδή αμοιβαία τους μουσικούς και τους χορευτές-θεατές, αποτελεί θέμα του αμέσως επόμενου υποκεφαλαίου (Κεφ. 4.ΙΙ). Σε μια προσπάθεια



να ταυτοποιήσουμε σύνολα τραγουδιών με βάση τη λειτουργία τους σε διάφορα τοπικά ή μη-τοπικά επίπεδα για την εξυπηρέτηση της προηγούμενης υπόθεσης, προτείνουμε τη διάκριση του ρεπερτορίου σε τοπικό, ιδιοτοπικό, διατοπικό, αλλοτοπικό και υπερτοπικό. Ο χαρακτηρισμός τοπικό ρεπερτόριο αφορά πρωτογενώς το ρεπερτόριο του πλαισίου αναφοράς μέσα από το οποίο εκφράζεται αμιγώς η οικειότητα, και αν την οικειότητα συνοδεύει η αποκλειστικότητα δίνουμε το χαρακτηρισμό ιδιοτοπικό. Ο χαρακτηρισμός αλλοτοπικό αποτελεί έτερο πόλο του τοπικού και δηλώνει μια αρχική σχέση ετερότητας. Ο χαρακτηρισμός διατοπικό προϋποθέτει μια επικοινωνιακή σχέση μεταξύ διάφορων τόπων, σχέση όμως που ανεξάρτητα από τις διάφορες σημασίες για τον τόπο που ενδεχομένως αποκτά, πάντα εδράζεται σε τέτοιες σχέσεις τόπων. Τέλος ο χαρακτηρισμός υπερτοπικό αφορά το ρεπερτόριο το οποίο υπερβαίνει αρχικά κάθε σχέση με συγκεκριμένους τόπους, πολύ περισσότερο με την έννοια του γεωγραφικού χώρου.

Προφανώς δεν θα συναντήσουμε χαρακτηρισμούς σαν τους προηγούμενους στο κοινωνικό πεδίο. Κάθε τέτοια κρίση για το ρεπερτόριο υπερτοποθετείται σχεδόν πάντα στα πλαίσια του διπόλου οικείο και μη οικείο, «δικό μας» και «ξένο». Συγκεκριμένα, τα τραγούδια που μένουν αχαρακτήριστα στο τελετουργικό δρώμενο θεωρούνται τοπικά. Αυτό δεν συνεπάγεται ότι δεν συναντώνται επίσης σε άλλα τελετουργικά πλαίσια άλλων περιοχών. Συναντώνται με μεγαλύτερες ή μικρότερες υφολογικές διαφορές σε μακροτοπικό επίπεδο, ο προσδιορισμός του οποίου βέβαια δεν είναι εφικτός από μια μελέτη με ορίζοντα το τοπικό όπως η παρούσα. Πρόκειται κατά συνέπεια για ένα διατοπικό ρεπερτόριο, π.χ. ο «Ηλιος», η «Ιτιά», η «Καραγιούνα» κ.α. Εκείνα ωστόσο που συναντώνται στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, και τα οποία συνήθως έχουν μόνο πρωτότυπο στίχο, είναι τοπικά, αλλά δεν μένουν αχαρακτήριστα. Χαρακτηρίζονται «τοπικά», σύμφωνα πάντα με τη συγκριτική γνώση των επιτελεστών. Πρόκειται για ένα ιδιοτοπικό ρεπερτόριο, όπως για παράδειγμα τα τραγούδια «Σιάννα», «Στα Γιάννενα, στο Δρίσιον», «Παιδιά τ' Ασπροποτάμου», κ.λπ. Τα τραγούδια που παίρνουν χαρακτηρισμό συγκεκριμένου τόπου στο τελετουργικό δίκτυο, θεωρούνται μη-τοπικά. Πρόκειται για ένα αλλοτοπικό ρεπερτόριο, π.χ. σαρακατσάνικα, ηπειρώτικα κ.λπ. Τέλος, τα τραγούδια που δεν παίρνουν χαρακτηρισμό τόπου και δεν είναι διατοπικά θεωρούνται νεοτερικά. Πρόκειται για ένα υπερτοπικό ρεπερτόριο, το οποίο συγκροτείται από νεοδημοτικά, τσιφτετέλια κ.λπ. Οι προηγούμενες κατηγορίες προφανώς συνδέονται, τόσο λόγω των διαφορετικών διαδρομών κάθε τραγουδιού, όσο περισσότερο αν εξετάζαμε το ζήτημα από την οπτική των επιτελεστών. Το σαρακατσάνικο τραγούδι είναι το πιο ενδιαφέρον παράδειγμα επικοινωνίας διαφόρων σημασιών του τόπου. Συναντάται παραδοσιακά στα βλάχικα δρώμενα σαν αποτέλεσμα της συνύπαρξης των δυο πολιτισμικών ομάδων σε φωνητικά τελετουργικά δρώμενα της περιοχής, οπότε είναι κατά μία έννοια τοπικό. Οι μουσικοί ειδικά το θεωρούν αδελφό τραγούδι του βλάχικου. Από την άλλη αποτελεί γνώρισμα μιας άλλης πολιτισμικής ομάδας, οπότε μπορούμε να το

θεωρήσουμε, αλλοτοπικό ή τέλος πάντων αποτέλεσμα μιας σχέσης ετερότητας, αφού οι Σαρακιατσάνοι δεν συνδέονται με κάποιο συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο. Τέλος, η φήμη του, η διάδοση του ρεπερτορίου και οι ιδιαιτερότητες στη σύγχρονη απόδοσή του οφείλονται στη δισκογραφική παρουσία του, οπότε μπορεί να θεωρηθεί υπερτοπικό. Ας δούμε τώρα την εξέλιξη του ζητήματος του ρεπερτορίου της δράσης των κομπανιών ανά περίοδο.

Οι κομπανίες της πρώτης περιόδου (πιν. 4.1.<sup>38</sup>) εμφανίζουν τοπική και αλλοτοπική δράση. Στη δεκαετία του '40 ο Βούκιος δραστηριοποιείται σταθερά στα δρώμενα του πολιτισμικού πλαισίου αναφοράς με Γαρδιιώτες μουσικούς στην κομπανία του και έχει περιστασιακές σχέσεις εκτός πολιτισμικού πλαισίου αναφοράς, δηλαδή σε γάμους Καραγκούνηδων στη διάρκεια του χειμώνα. Όσον αφορά την τοπική δράση, αυτή παραμένει η ίδια στη διάρκεια της πρώτης περιόδου. Στην επόμενη δεκαετία αναπτύσσει τις πρώτες σχέσεις με την Οιχαλία και διευρύνει την τοπολογία του δικτύου δράσης της κομπανίας. Την ίδια πορεία έχει και ο Σπ. Αναστασίου με μια δεκαετία διαφορά, που εξηγείται από τη διαφορά ηλικίας των δύο. Και οι δύο κομπανίες είναι σε θέση να εντάξουν το απαιτούμενο ρεπερτόριο για μια αλλοτοπική δράση, ενώ ο Σπ. Αναστασίου εμφανίζει αποκλειστικά τοπική δράση. Το γεγονός όμως ότι το ρεπερτόριο του πανηγυριού δεν πηγάζει από το corpus των τοπικών φωνητικών τραγουδιών, αλλά εντάσσεται στη γενική κατηγορία των διατοπικών τραγουδιών της στεργιανής Ελλάδας, καθιστά εξαιρετικά δυσδιάκριτη τη γενική διαφορά του ρεπερτορίου της τοπικής και αλλοτοπικής δράσης. Οι διαφορές των κομπανιών δεν εντοπίζονται στη βάση της νεοτερικότητας ή μη, αλλά στο βαθμό της νεοτερικότητας. Ο Σπ. Αναστασίου, κάνοντας χρήση και αυτός του διατοπικού ρεπερτορίου, καλύπτει την επικαιρότητα του ρεπερτορίου του άμεσου πλαισίου του και όχι περισσότερο.

---

<sup>38</sup> Με μια σειρά πινάκων πρόκειται παρακάτω να απεικονίσουμε τη δράση των Βλάχων Ασπροποταμιτών οργανοπαικτών και τις σχέσεις τους, σε επίπεδο οργανολογικό όπως είδαμε, με τα άλλα μουσικά κέντρα (υποσημ.). Ο χαρακτηρισμός τοπικό και μη-τοπικό είναι διαχωρισμός του δικτύου δράσης της κάθε κομπανίας. Με τη λέξη τοπική δράση εννοούμε τα μουσικά δρώμενα στα οποία συμμετέχουν οι Βλάχοι μουσικοί του Ασπροποτάμου εντός του πολιτισμικού πλαισίου αναφοράς. Αναφορικά με τον ημινομαδικό χαρακτήρα της πολιτισμικής ομάδας σημαίνει τα μουσικά δρώμενα των Βλάχων του Ασπροποτάμου στο βουνό και τα μουσικά δρώμενα των Βλάχων του Ασπροποτάμου στον κάμπο, ενώ αναφορικά με την αστικοποίηση σημαίνει τα μουσικά δρώμενα των Βλάχων στον τόπο υποδοχής και ένταξης και τα μουσικά δρώμενα των Βλάχων στον τόπο προέλευσης. Με τη λέξη μη-τοπική δράση εννοούμε τα μουσικά δρώμενα που συμμετέχουν οι Βλάχοι μουσικοί του Ασπροποτάμου εκτός του πολιτισμικού πλαισίου αναφοράς.

Πιν.4.1. Δράση των κομπανιών του Ασπροποτάμου κατά την 1<sup>η</sup> περίοδο

4.1	Τοπική Δράση		Μη-τοπική Δράση	
Περίοδοι	Πυρήνες κομπανιών ή κλαρίνο-φωνή	Δρώμενο και Τόπος	Πυρήνες κομπανιών ή κλαρίνο-φωνή	Δρώμενο και Τόπος

1<sup>η</sup> Περίοδος (1940-1960), «ακουστικών οργάνων»<sup>39</sup>

1930-40	Μπανάνας	Βλαχαγγελής Κ.	Πατηγέρι και γάμος στο βουνό	-	-	-
1940-50	Βούιαας	Βλαχαγγελής Δ., Ζηγοβίνας	Πατηγέρι και γάμος στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμφο	Βούιαας	Τρικαλινοί και Γαρδιαιώτες	Γάμος στον κάμφο
1950-60	Βούιαας	Βλαχαγγελής Δ., Ζηγοβίνας, Ακριβος	Πατηγέρι και γάμος στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμφο	Βούιαας	Τρικαλινοί και Γαρδιαιώτες	Γάμος στον κάμφο και την Οιχαλία
1950-60	Σγούρος	Ακριβος, Ζηγοβίνας	Πατηγέρι και γάμος στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμφο	Σγούρος	Τρικαλινοί και Γαρδιαιώτες	Γάμος στον κάμφο
1950-60	Αναστασίου Σπ.	Βλαχαγγελής Δ., Ακριβος	Πατηγέρι και γάμος στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμφο	-	-	-

Στη δεύτερη περίοδο (πιν. 4.2) τα πράγματα αλλάζουν. Η μεταναστευτική γενιά εγκαθίσταται οριστικά στο άστυ. Η τοπική δράση βέβαια παραμένει η ίδια και οι συνεργασίες μεταξύ των μουσικών του Ασπροποτάμου στο επίπεδο αυτό διατηρούν τον σταθερό αλλά μικτό χαρακτήρα τους. Ωστόσο στην μη-τοπική δράση αρχίζει η διαδικασία σταθεροποίησης προσώπων σε κάθε κομπανία, που ολοκληρώνεται στην επόμενη. Όσο πιο εκτεθειμένοι αισθάνονται οι μουσικοί, τόσο πιο σταθερά σχήματα επιζητούν για να εξασφαλίζουν έτσι τη συσσώρευση συλλογικών εμπειριών και την επαγγελματική επάρκεια. Τα τελετουργικά δρώμενα διατηρούνται στον κύκλο του χρόνου, διότι ο ημνομαδικός ετήσιος κύκλος βουνό-κάμπος προσαρμόζεται συμβολικά στον κύκλο βουνό-άστυ, συμπεριλαμβανομένου και του γάμου που γίνεται στο βουνό. Ωστόσο η παγίωση των σχέσεων των Βλάχων μουσικών του Ασπροποτάμου με την Οιχαλία, διευρύνουν το τοπικό. Στην ουσία τοπικοποιείται μια αλλοτοπική σχέση. Οι κομπανίες εμφανίζουν συνεπώς όμοια τοπική δράση, αλλά οι διαφορές στην μη-τοπική δράση τους είναι σημαντικές.

<sup>39</sup> Λαούτα από το Γαρδίκι και βιολιά από την Καστανιά. Εμφάνιση ακορντεόν.

Πιν. 4.2. Δράση των κομπανιών του Ασπροποτάμου κατά την 2<sup>η</sup> περίοδο

4.2	Τοπική Δράση		Μη-τοπική Δράση	
Περίοδοι	Πυρήνες κομπανιών ή κλαρίνο-φωνή	Δρώμενο και Τόπος	Πυρήνες κομπανιών ή κλαρίνο-φωνή	Δρώμενο και Τόπος

2<sup>η</sup> περίοδος (1960- 1980) «πρώτη ηλεκτρική περίοδος»<sup>40</sup>

1960-80	Βούσπας	Ζιγοβίνας, Λαρίβος, Βλαχαγγέλης Δ.	Πανηγύρι και γάμος στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Οιχαλία	Βούσπας	Τρικαλινοί και Γαρθαίωτες	Γάμος στον κάμπο
1960-70	Αναστασίου Σπ. (αργότερα εγκαταλείπει το κλαρίνο)	Ζιγοβίνας, Λαρίβος, Βλαχαγγέλης Δ.	Πανηγύρι και γάμος στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Οιχαλία	-	-	-
1960-70	Σγούρος	Λαρίβος	Πανηγύρι και γάμος στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Οιχαλία	Σγούρος	Τρικαλινοί και Λαρίβος	Γάμος στον κάμπο και νυχτερινό κέντρο στα Τρίκαλα, Χορευτικό
1960-70	Αναστασίου Βασ.	Πελέτης	Πανηγύρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Οιχαλία	Αναστασίου Βασ.	Πελέτης	Γάμος στον κάμπο

Έτσι ο Σγούρος δραστηριοποιείται σε δύο νέα δρώμενα, αποτέλεσμα της αστικοποίησης. Οι εκδηλώσεις του χορευτικού σωματείου έχουν σταθερή σύνθεση στην κομπανία, τους μισθωτούς του Δήμου Τρικαίων. Το νυχτερινό κέντρο, ωστόσο απαιτεί διεύθυνση των συνεργασιών με Τρικαλινούς γνώστες του υπερτοπικού και των αλλοτοπικών ρεπερτορίων του αστικού πλαισίου, ενώ η σύνθεσή τους είναι σταθερή και προσαρμοσμένη στις εβδομαδιαίες ανάγκες. Παράλληλα κάνει και τις πρώτες προσπάθειες να συνθέσει νεοδημοτικό τραγούδι, γράφοντας στίχους σε γνωστές μελωδίες. Φαίνεται έτοιμος να ακολουθήσει τις ευκαιρίες που του δίνει η ζωή στην πόλη και μεταφέρει στο βουνό, όπως και οι υπόλοιποι αργότερα, τις αστικές μουσικές πρακτικές, ενώ εδραιώνει τη θέση του σε γάμους στον κάμπο-άστν. Ανάλογη πορεία λίγα χρόνια αργότερα έχει και ο Βασ. Αναστασίου, με τη διαφορά ότι η παρουσία του σε νυχτερινά κέντρα ήταν πάντα περιστασιακή. Οι κομπανίες αυτές αρχίζουν σταδιακά να λειτουργούν ως δεξαμενές ρεπερτορίου, για τις οποίες το ρεπερτόριο του πλαισίου αναφοράς είναι το μέρος ενός συνόλου. Σε αυτές τις συνθήκες το διατοπικό ρεπερτόριο εμφανίζεται ως τοπικό, καθώς μέσα στο αστικό πλαίσιο εμφανίζεται σαν παράδοση, παρόλο που η αρχική του ένταξη ήταν μια διαδικασία νεοτερική. Ο εικονοτερισμός μιας ορχήστρας ή της επικαιρότητας του ρεπερτορίου ενός τόπου σχετίζεται πλέον με το υπερτοπικό ρεπερτόριο.

<sup>40</sup> Το λαούτο εξηλεκτριάζεται και σταδιακά αντικαθίσταται από την λαουτοκιθάρα. Οι Καστανιώτες παραμένουν. Εμφανίζονται τα αρμόνια, ενώ παράλληλα στον κάμπο η μετάβαση έχει ολοκληρωθεί.

Στην τρίτη περίοδο (πιν. 4.3) ολοκληρώνονται οι οργανολογικές αλλαγές, τα πρόσωπα στις κομπανίες εμφανίζουν σταθερότητα και παγιώνονται οι σημαντικότερες αλλαγές της προηγούμενης περιόδου που αφορούσαν στο ρεπερτόριο. Κάθε κομπανία, δηλαδή και τα συγκεκριμένα πρόσωπα που εξυπηρετούν κάθε ρόλο, αποκτά ξεχωριστό χαρακτήρα και ανάλογη φήμη. Οι τραγουδιστές που εξέφραζαν το τοπικό παραγκωνίζονται από αυτούς που κατέχουν ευρύ διατοπικό και εξειδικευμένο υπερτοπικό ρεπερτόριο. Σταδιακά αρχίζει να ανεβαίνει το «ηπειρώτικο» και προς το τέλος της περιόδου το «νησιώτικο». Η άνοδός τους σηματοδοτεί οριστικά την απώλεια κάθε νεοτερικού χαρακτηριστικού από το διατοπικό ρεπερτόριο, που εμφανίζεται πλέον ως το κατεξοχήν τοπικό, αυτό που ενδεχομένως συνδέει με το παρελθόν. Αν ο Σγούρος και ο Αναστασίου Βασ. προωθούν την εικόνα ότι μπορούν να προσφέρουν το «νέο» και το «παλιό», ο Βούγιας, ο Αναστασίου Σπ. και ο Ακριβός συγκροτούνται σε μια κομπανία που προωθεί την εικόνα του «παραδοσιακού». Είναι η περίοδος που εμφανίζονται σαφείς διαφορές ανάμεσα στα χωριά του Ασπροποτάμου ως προς τη νεοτερικότητα ή όχι του ρεπερτορίου του δρωμένου και οι κομπανίες δραστηριοποιούνται προβάλλοντας κάθε μια ένα προφίλ και διεκδικώντας την ανάλογη φήμη.

**Πιν. 4.3. δράση των κομπανιών του Ασπροποτάμου κατά την 3<sup>η</sup> περίοδο.**

4.3 Περίοδοι	Τοπική Δράση		Μη-τοπική Δράση	
	Πυρήνες κομπανιών ή κλαρίνο-φωνή	Δρώμενο και Τόπος	Πυρήνες κομπανιών ή κλαρίνο-φωνή	Δρώμενο και Τόπος

**3<sup>η</sup> περίοδος (1970-1990), «δεύτερη ηλεκτρική περίοδος»<sup>41</sup>**

1970-80	Αναστασίου Βασ.	Πλιάτσικας Μπατατόλης	Πατηγέρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Ορχαλία	Αναστασίου Βασ.	Πλιάτσικας Μπατατόλης	Γάμος στον κάμπο, χορευτικό
1970-80	Σγούρος	Ακριβός	Πατηγέρι και γάμος στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Ορχαλία	Σγούρος	Τρικαλινοί και Ακριβός	Γάμος στον κάμπο και νυχτερινό κέντρο στα Τρίκαλα, Χορευτικό
1980-90	Βούγιας/ Αναστασίου Σπ	Ακριβός	Πατηγέρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο	-	-	-
	Σγούρος	Τσιόνης Ακριβός	Πατηγέρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Ορχαλία	Σγούρος	Τσιόνης	Γάμος στον κάμπο, Χορευτικό
	Αναστασίου Βασ	Μπατατόλης	Πατηγέρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Ορχαλία	Αναστασίου Βασ	Μπατατόλης	Γάμος στον κάμπο. Χορευτικό
	Αναστασίου Σπ.	Ακριβός	Πατηγέρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Ορχαλία	Αναστασίου Σπ.	Ακριβός	Γάμος στον κάμπο, χορευτικό

<sup>41</sup> Τα λαουτοειδή σπανίζουν, το βιολί περιθωριοποιείται και κυριαρχούν οι ηλεκτρικές κιθάρες. Κιθάρα παίζουν συνήθως Γύφτοι από την Καστανιά είτε Τρικαλινοί οργανοπαίχτες. Το ακκορντεόν αντικαθίσταται πλήρως από το αρμόνιο.

Υπάρχουν βεβαίως διαφορές από επιτελεστή σε επιτελεστή του δρωμένου, ωστόσο στα χωριά ή τα καφενεία δράσης της κομπανίας του Βούκια υπερισχύει μια αντι-νεοτερική διάθεση (Μουτσιάρα, Τζούρτζια, Αετός, το καφενείο που φιλοξενεί τον Βούκια στο Γαρδίκι κ.α.). Η γενιά αυτή χαρακτηρίζεται από την διαφοροποίησή της απέναντι στο νεοτερικό και εμφανίζει μεγάλη κινητικότητα στην επιλογή «χωριού» ή καφενείου, γενικά στην επιλογή δρωμένου ακόμα και αν στην κοινότητα προέλευσης υπάρχει την ίδια ώρα ένα άλλο δρώμενο σε εξέλιξη. Την ίδια εποχή οι τοπικές κομπανίες δεν μπορούν να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις μιας μη-τοπικής δράσης, δηλαδή στο μετασχηματισμό του παραδοσιακού κάμπου σε κάμπο-άστυ και για κάποιο διάστημα παραγκωνίζονται. Θα το επιχειρήσουν την επόμενη περίοδο όταν θα αναπτύξουν ουσιαστική δράση στο αστικό πλαίσιο.

Στην τέταρτη περίοδο (πιν. 4.4) ο Βούκιας αποσύρεται λόγω ηλικίας και τον πρώτο ρόλο της κομπανίας αναλαμβάνει ο Αναστασίου Σπ. Στα πανηγύρια του Ασπροποτάμου, με την παρέμβαση της διοργανώτριας κοινότητας ή του πολιτιστικού συλλόγου, το δρώμενο ανατίθεται σε μια κομπανία για κάθε χωριό και σαν αποτέλεσμα όλοι οι διαφορετικοί επιτελεστές συγκεντρώνονται στο ίδιο δρώμενο. Όπου οι απολαβές των μουσικών δεν είναι επαρκείς παρεμβαίνουν οι οργανωτές θεσμοί και εξαναγκάζουν έτσι τη δημιουργία κοινότητας. Σαν αποτέλεσμα οι τοπικές κομπανίες - για τις υπερτοπικές δε γίνεται λόγος - αναγκάζονται να εντάξουν ικανοποιητικό υπερτοπικό ρεπερτόριο ή να διευρύνουν τις συνεργασίες τους και ανοίγουν παράλληλα καινούργιες δουλειές στην πόλη και τον κάμπο.

Πλέον το δρώμενο του γάμου στο βουνό απουσιάζει πλήρως. Ο μικτός χαρακτήρας των συγγενικών σχέσεων καθιστά το δρώμενο του γάμου αρκετά απαιτητικό από την άποψη του ρεπερτορίου. Αυτό αμβλύνεται ως ένα βαθμό από το γεγονός ότι η κομπανία έχει τον πρώτο ρόλο στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου. Αφενός ο αριθμός των προσκεκλημένων επιτελεστών μεγαλώνει και ταυτόχρονα η χρονική διάρκεια του δρωμένου περιορίζεται ώστε να μην επιτρέπεται ο χορός ανά παρέα, αφετέρου οι μουσικοί πληρώνονται με συμφωνία και η χαρτούρα θεωρείται ότι προσβάλλει ελαφρά τις οικογένειες του ζευγαριού που είχαν φροντίσει για τη συμφωνία και οι οποίες δεν επιθυμούν το γεγονός να μοιάζει με πανηγύρι. Όταν λήξει η εναρκτήρια χορευτική πράξη των οικογενειών, οπότε υπάρχει και πρωτοχορευτής, ο χορός δηλώνεται ελεύθερος. Ο μουσικός φροντίζει να φτιάξει το κέφι περισσότερο με τη διαδοχή χορών, παρά τραγουδιών. Το δεύτερο θα γίνει τις προχωρημένες ώρες και μεταξύ οικείων προσώπων επανέρχεται η παρέα και ο πρωτοχορευτής.

Πιν. 4.4. Δράση των κομπανιών του Ασπροποτάμου κατά τη σύγχρονη περίοδο

4.4	Τοπική Δράση		Μη-τοπική Δράση	
Περίοδοι	Πυρήνες κομπανιών ή κλαρίνο-φωνή	Δρώμενο και Τόπος	Πυρήνες κομπανιών ή κλαρίνο-φωνή	Δρώμενο και Τόπος

4<sup>η</sup> περίοδος (1990-2005), σύγχρονη περίοδος<sup>42</sup>

Από 1990	Σγούρος	Λόζιος	Πανηγύρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Οιχαλία	Σγούρος	Λόζιος	Γάμος στον κάμπο, χορευτικό
	Αναστασίου Βασ	Μπατατόλης	Πανηγύρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Οιχαλία	Αναστασίου Βασ	Μπατατόλης	Γάμος στον κάμπο, χορευτικό
	Αναστασίου Σπ.	Ακριβος	Πανηγύρι στο βουνό, γάμος ορεινών στον κάμπο και γάμος στην Οιχαλία	Αναστασίου Σπ.	Ακριβος	Γάμος στον κάμπο, χορευτικό

Είναι ορθότερο, αναφερόμενοι στη νεότερη γενιά της τρίτης περιόδου να αναιρέσουμε τη διάκριση τοπικό και μη τοπικό, ως διαφορά πλαισίου αναφοράς, και να δώσουμε συμβολικό περιεχόμενο στη διάκριση. Το πλαίσιο αναφοράς είναι φανερά το αστικό. Η αστική γενιά είναι φορέας παράλληλων ως προς τον άξονα αναφοράς της μελέτης μουσικών κουλτούρων, οι οποίες μάλιστα δεν επικοινωνούν με το δημοτικό τραγούδι. Το νεοδημοτικό τραγούδι για παράδειγμα, υπήρξε μια μουσική επικοινωνίας και ενιαίας μουσικής έκφρασης δύο παράλληλων μουσικών κουλτούρων, του δημοτικού τραγουδιού και της αστικής λαϊκής μουσικής. Αντίθετα, στον Ασπροπόταμο της τέταρτης περιόδου ανοίγουν «καφετέριες» (έχει σημασία η χρήση της λέξης «καφενείο» ή «καφετέρια» για να δηλωθεί η διαφορά των χώρων), λειτουργεί ήδη ένα θερινό «κλάμπ» στη Μουτσιάρρα και συχνά οργανώνονται «πάρτι» στο υπαίθριο του ξενοδοχείου «Πύργος Μαντάνια», διαφημίζοντας τον DJ που ως άτομο θα διαχειριστεί το pop ρεπερτόριο. Μόνο το μεσημεριανό ή απογευματινό «tinder party», πάρτι στις όχθες του ποταμού, όπως δηλώνει και η ονομασία του, αποτελεί κοινό φυσικό χώρο επιτέλεσης που μοιράζονται οι δύο μουσικές κουλτούρες. Οι διαφορές μέσα στην ίδια την αστική γενιά δηλώνονται από τον τρόπο που θα διαχειριστεί κανείς αυτές τις επιλογές το βράδυ του πανηγυριού.

Η βιωσιμότητα του μουσικού δικτύου και η σχέση του με το δίκτυο μαθητείας αποτελεί βασικό σημείο τομής στην τέταρτη περίοδο και ίσως άξονα για να κάνουμε λόγο για κάποια ακόμα

<sup>42</sup> Μόνο ο πυρήνας κλαρίνου και φωνή διατηρεί εντοπιότητα στον σημερινό Ασπροπόταμο.

πέμπτη περίοδο. Επειδή όμως δεν έχουμε να παρατηρήσουμε εδώ αξιοσημείωτες αλλαγές στις σχέσεις των δικτύων και το χαρακτήρα του ρεπερτορίου με τον τρόπο που ως τώρα αναλύθηκαν, η ενδεχόμενη αναγωγή φαινομένων σε μια πέμπτη περίοδο της οποίας η αρχή θα τοποθετούνταν αρκετά κοντά στο παρόν, θα άγγιζε τα όρια μιας προφητείας.

Εφόσον η συγκρότηση ενός συνεχούς δικτύου μαθητείας προϋποθέτει μια μορφή γενεαλογίας που το πρόσωπο θα εναλλάσσεται τους δυο ρόλους μαθητή και δασκάλου, η συνέχιση μουσικών πρακτικών και ρεπερτορίου της κουλτούρας καταγωγής κρίνεται αμφισβητήσιμη. Κανείς από τους Γαρδικιώτες μουσικούς δεν έχει «βγάλει στη δουλειά» κανέναν νεότερο ως τώρα. Η μαθητεία του νεαρού Γιώργου Κολτσίδα στον Σγούρο και η ημιεπαγγελματική μαθητεία του ερευνητή στην ηλεκτρική κιθάρα με την κομπανία του Αναστασίου Βασ. σαν μέρος της συμμετοχικής παρατήρησης, δεν έφτασαν στο επίπεδο της επαγγελματικής δράσης.

Οι λόγοι της κρίσης δεν περιορίζονται βέβαια στην έλλειψη ενός δικτύου μαθητείας και μόνο. Το περιορισμένο εύρος δικτύου των πανηγυριών των Γαρδικιωτών μουσικών, οι χαμηλές απολαβές από τους τοπικούς χορευτικούς συλλόγους καθιστούν τον γάμο το μόνο κερδοφόρο δρώμενο. Η πτώση της κίνησης στα καλοκαιρινά πανηγύρια του Ασπροποτάμου είναι πλέον μια φανερή διαδικασία. Οφείλεται σε τυχαίους κυρίως παράγοντες που όλοι τους σχετίζονται με την παραμονή των γλεντιστών, και κυρίως των νεότερων, στο άστυ (καιρικές συνθήκες, δρώμενο σε εργάσιμη ημέρα της εβδομάδας, χαρακτήρας της κομπανίας κ.ά.), αλλά κυρίως στη διαχείριση από τους κατοίκους της ισορροπίας μεταξύ της παραμονής στο σπίτι ή στην πλατεία, ιδιωτικού και δημόσιου βίου. Οι νέοι σε ηλικία χορευτές που συντηρούν παραδοσιακά και λόγω φυσικών αντοχών το δρώμενο, λιγοστεύουν. Αποτελούν την τρίτη μεταναστευτική γενιά και στερούνται πραγματικής καταγωγής ή κουλτούρας καταγωγής του πλαισίου αναφοράς, στο βαθμό που αυτό συνεπάγεται ορισμένα κάθε φορά χαρακτηριστικά της μουσικής κουλτούρας ενός επιτελεστή. Αυτό σε συνδυασμό με το γεγονός της απουσίας μουσικών που να έχουν αναλάβει το ρόλο του μουσικού-δασκάλου, αναδεικνύει τους Γαρδικιώτες μουσικούς του 20<sup>ου</sup> αιώνα τους αποκλειστικούς φορείς κουλτούρας καταγωγής της ασπροποταμίτικης μουσικής παράδοσης.

Η ανησυχία των μουσικών για την επιβίωση του μουσικού ιδιώματος που εκφράζουν και η αίσθηση του τέλους της προηγούμενης δομής του πανηγυριού, προς όφελος μη-τοπικών μορφών που ξεκίνησε στον θεσσαλικό κάμπο ήδη από τα πρώτα χρόνια της αστικοποίησης στην δεκαετία του '50, οδηγεί τους μουσικούς στην αναζήτηση μαθητών νεαρής ηλικίας από το άστυ με ορεινή καταγωγή για να αναλάβουν την επόμενη γενιά της σχολής, που όπως είδαμε δεν είναι ως τώρα εφικτό από τους Γαρδικιώτες μουσικούς. Είναι φανερό ότι το γενεσιουργό πλαίσιο της γαρδικιώτικης σχολής αποτελούσε μια παρέα μουσικών της μεταναστευτικής γενιάς, και όχι άλλης, με διαφορά ηλικίας μεταξύ τους και δύο νεότερων τραγουδιστών. Οι μαθητεία τραγουδιστών έγινε βεβαίως και αυτή στο



πλαίσιο της ημιεπαγγελματικής μαθητείας - όχι με το ρόλο μουσικού-μαθητή - ακριβώς την εποχή που η ολοκλήρωση του εξηλεκτρισμού της ορχήστρας οδήγησε ντόπιους μουσικούς στο περιθώριο και γέννησε την ανάγκη νέων μουσικών για τον πυρήνα. Διαβλέπουν ήδη το τέλος ενός ολόκληρου επαγγελματικού συναφιού μουσικών.

Η μελέτη λοιπόν ειπώνεται στον ιστορικό χρόνο που μπορούμε να δούμε μια σχολή μουσικών με αρχή, μέση και τέλος. Πρόκειται κατά σειρά για τους Κώστα Βλαχαγγέλη, Χρήστο Μπανιάνα (1896-1988), Γιώργο Βούγια (1912-2006), Βασίλη Τόγελο (1918-1989) Δημοσθένη Βλαχαγγέλη (1926-1999), Χρήστο Ζιγοβίνα (1927-1989), Σωτήρη Σγούρο (1929), Σπύρο Αναστασίου (1930), Κώστα Ακριβο (1931), Βασίλη Αναστασίου (1942), Τάκη Αναστασίου (1950-2005), Κώστα Μπατατόλη (1953) και Δημήτρη Λόζιο (1962).

## II. Γλεντική τελετουργική διαδικασία και διαχείριση του ρεπερτορίου

Το πανηγύρι συνιστά ένα χώρο κοινωνικοποίησης εντός του οποίου βλέπουμε να εξελίσσεται ένα άλλο επίπεδο σχέσεων, όπως αυτό οριοθετείται από τους διαφορετικούς επιτελεστικούς ρόλους που θα δούμε παρακάτω σε ενότητα. Ο επιτελεστής μπορεί να συνομιλήσει, να φάει, να πει, να δει, να ακούσει, να χορέψει, ενώ πολύ λίγα από αυτά που κάνει στο πανηγύρι μπορεί να τα εκφράσει με λόγια και πολύ λιγότερα εδράζονται στο ρητορικό πεδίο, με την συνήθη σημασία της λέξης. Η ομιλία, η μουσική γλώσσα, η γλώσσα του σώματος, οι διαφορετικές γλώσσες που αρθρώνει ο τελεστής, συγκροτούν τις χειρονομίες και τα νοήματα μέσω της έκφρασης των οποίων κατορθώνεται τελικά η συλλογική επικοινωνία των τελεστών.

Ενδιαφερόμενοι για τη γλεντική τελετουργική διαδικασία δεν μπορεί παρά να δούμε τη σχέση των επιτελεστικών ρόλων εν συνόλω. Έχοντας δε θέσει στο επίκεντρο το σύγχρονο πανηγύρι θεωρούμε ότι μια αναλυτική, δηλαδή μια εσωτερική, προσέγγιση του ζητήματος των επιτελεστικών σχέσεων πρέπει να συμπληρωθεί με κάποιους εξωτερικούς προσδιορισμούς, μέσω μιας συγκριτικής προσέγγισης του ίδιου ζητήματος, αφενός στη διαχρονία του πανηγυριού, αφετέρου σε σχέση με τις διάφορες εκφάνσεις του στα λοιπά δρώμενα, προκειμένου για μια βαθύτερη κατανόηση αργότερα της σημασίας που έχει στη διαχείριση του ρεπερτορίου η εκάστοτε μεταξύ τους ισορροπία.

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο θα εξετάσουμε την προαναφερθείσα υπόθεση για να καταλήξουμε στη συγχρονία, ενώ θα περιγράψουμε τη διαδικασία του γλεντιού και τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται το ρεπερτόριό του μέσα στην ισορροπία των επιτελεστικών σχέσεων, φανερά πλέον σαν παράμετρο της χορευτικής πράξης. Τελικός στόχος μας είναι να σχολιάσουμε τη σύγχρονη τελετουργία και μέσω αυτής το χαρακτήρα του ρεπερτορίου μιας μουσικής που συνδέει τη συγχρονία της με την αστικοποίηση και τη συμβολική ανασύσταση της υπαίθρου.

Πρόγονο του τελετουργικού πλαισίου του σύγχρονου πανηγυριού αποτελεί το τελετουργικό φωνητικό γλέντι στη γιορτή ενός αγίου, που διήρξησε μέχρι τη δεκαετία του '50. Λάμβανε χώρα είτε έξω από την εκκλησία αμέσως μετά την ολοκλήρωση της λειτουργίας όπου οι τελεστές στέκονται όρθιοι και χορεύουν, στην πλατεία κατά τις επόμενες μέρες όπου οι τελεστές κάθονται στο τραπέζι του φαγητού και του ποτού και σηκώνονται για να χορέψουν, είτε στα σπίτια. Με την είσοδο των μουσικών οργάνων στο φωνητικό γλέντι από τους Καστανιώτες στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή στις περιπτώσεις που οι μουσικοί ανέλαβαν τελεστικό ρόλο, οι παραπάνω συνήθειες ντύνονται τη συνοδεία μουσικών οργάνων. Το ενόργανο γλέντι του κοινοτικού χορού έξω από την εκκλησία, το γλέντι σε διάφορες μεριές της πλατείας και η περιφορά της παρέας από σπίτι σε σπίτι, εκδηλώνονται ως μίμηση του φωνητικού γλεντιού. Τα τραγούδια εκτελούνται ένα προς ένα και η πληρωμή γίνεται με τη χαρτούρα, η οποία από τη φύση της συνδέεται με αυτή την πρακτική. Τα καθιστικά τραγούδια

της τάβλας περιορίζονται στο εισαγωγικό στάδιο του δρωμένου που αποτελεί αναπαράσταση της παλαιότερης φωνητικής μορφής από την ορχήστρα .

Η παράδοση αυτή τέμνεται με την εκρηκτική παρουσία του Βούκια, ο οποίος λανσάρει με επιτυχία ένα νέο τύπο γλεντιού, τον οποίο αποκόμισε ο ίδιος με την εμπειρία του κάμπου και της πόλης. Η πρώτη σοβαρή μεταλλαγή είναι η ακινητοποίηση του μουσικού στο κέντρο της πλατείας και η αμφιθεατρική διάταξη των ρόλων θεατή-χορευτή και μουσικού ήδη από το 1950. Ακολουθεί η μεταφορά του γλεντιού μετά την εκκλήσια κατευθείαν στην πλατεία και στη διάρκεια της δεύτερης μεταναστευτικής γενιάς η περιφορά της παρέας καταργείται.

Η επέκταση της αστικής πρακτικής του παταριού κατά τις τελευταίες πέντε δεκαετίες δεν δημιούργησε αποστάσεις μεταξύ μουσικού και «κοινού», ούτε επέβαλε ένα είδος παράστασης με πολύ διαφορετικά επιτελεστικά στυλ και τρόπους επικοινωνίας με τη μορφή των σημερινών συναυλιών. Εντύπωση προξενεί το γεγονός ότι η εισαγωγή του παταριού έγινε σε κάποιες περιπτώσεις πριν τον εξηλεκτρισμό της ορχήστρας, γεγονός που συνήθως ερμηνεύεται ως αναγκαιότητα της ορχήστρας να συγκροτηθεί γύρω από τα μηχανήματα και την πηγή ηλεκτρικού ρεύματος. Το πατάρι είτε αποτελεί οπτικό δάνειο από τα αστικά πάλκα των Τριιάλων της δεκαετίας του '50, είτε μεταφορά των εξηλεκτρισμένων παταριών που υπήρχαν από τις αρχές της δεκαετίας του '60 στα πανηγύρια του κάμπου και στα «κλαρίνα» των Τριιάλων. Η περίοδος αυτή είναι συνυφασμένη με τη μίμηση του αστικού. Η άνοδος του ρόλου του μουσικού, μέσα από την εμφάνιση ενός ισχυρού πυρήνα κλαριντζή και τραγουδιστή, του δίνει περισσότερα περιθώρια πρωτοβουλίας στο ρεπερτόριο, αρχικά με την πρακτική της «σειράς» και αργότερα του «ελεύθερου χορού».

Οι δύο τελευταίες περίοδοι αποτελούν την αμιγώς αστική περίοδο του πανηγυριού. Η μορφή του τελετουργικού δικτύου εμφανίζει σταθερότητα και έχει λάβει όλα τα χαρακτηριστικά ενός τυπικού σύγχρονου στεριανού πανηγυριού. Η εξέλιξη του πανηγυριού αφορά τώρα σχέσεις ρεπερτορίου, εφόσον η κουλτούρα ακρόασης υπερτοπικού ρεπερτορίου διευρύνεται. Αυτό συντελείται καταρχήν λόγω της διάχυσης ρεπερτορίου της δισκογραφίας από το ραδιόφωνο ή από τις κασέτες που συνόδευαν τα αυτοσχέδια γλέντια και γενικότερα τη μουσική ζωή των Βλάχων και λόγω της διεύρυνσης των γαμικών σχέσεων και της αγοράς εργασίας. Από την άλλη είναι συχνή η παρουσία των μουσικών στα πανηγύρια του κάμπου, το κατεξοχήν νεότερικό δρώμενο, και στους γάμους του κάμπου ή των πόλεων. Αν μέχρι τη δεκαετία του '80 η εξέλιξη του δρωμένου ισορροπούσε πολυεπίπεδα την άνοδο της υπερτοπικής μορφής του, δηλαδή τη μίμηση του αστικού, με την πτώση της τοπικής μορφής δρωμένου, δηλαδή τη μίμηση (της μίμησης) του φωνητικού δρωμένου, σήμερα ισορροπεί ανάμεσα στην διατήρηση των παραδοσιακών αστικών δομών και στην εισαγωγή νέων, στο επίπεδο του ρεπερτορίου.

Κάθε μουσικό δρώμενο, εφόσον αυτό προκύπτει από μια ζωντανή μουσική πράξη, έχει καταρχήν ένα ξεκάθαρο χαρακτήρα που αφορά τον προσδιορισμό του σαν δίτυο επιτελεστικών σχέσεων: τελετουργία ή παράσταση. Στο ζήτημα αυτό έχουμε αναφερθεί ήδη από την εισαγωγή. Στόχος μας αμέσως παρακάτω είναι να εξετάσουμε μια άλλη παράμετρο του, να συσχετίσουμε τη διαφορά στο χώρο και την εξέλιξη στο χρόνο των επιτελεστικών σχέσεων με το είδος των ανταλλακτικών σχέσεων που εμπλέκονται στη διαμόρφωση της διαδραστικής ισορροπίας τους, και μέσω αυτής να αναδείξουμε τους διαφορετικούς τρόπους διαχείρισης του ρεπερτορίου.

Η διαδικασία του επιτραπέζιου γλεντιού περιλαμβάνει φαγοπότι στο γιορτινό τραπέζι, τραγούδι του τραπεζιού και χορό. Η δομή αυτή είναι που, όπως είδαμε πριν, επιβιώνει και αναδιαμορφώνεται ώστε να αποτελέσει τη βάση των μετέπειτα δρωμένων του πανηγυριού και του γάμου, τα οποία είναι γλέντια επιτραπέζια και χορευτικά. Τελετουργία στις προαστικές κοινωνίες σημαίνει γλέντι δίχως ανταλλακτικές σχέσεις μεταξύ των επιτελεστών και ένα corpus τραγουδιών το οποίο χρησιμοποιείται από κοινού. Στα φωνητικά γλέντια πράγματι δεν υπήρχαν σχέσεις ανταλλαγής, παρά μόνο σε περιπτώσεις επιτραπέζιων γλεντιών και οι οποίες αφορούσαν στο φαγοπότι. Το πανηγύρι, ο γάμος και το επιτραπέζιο γλέντι επιτελούνταν από μια ομάδα γλεντιστών της οποίας τα μέλη δρούσαν συλλογικά και κάθε ένα από αυτά αναλάμβανε το ρόλο του τραγουδιστή ή/και του χορευτή ανάλογα με τη διάθεση, το ιδιαίτερο χάρισμα του και τους ιεραρχικούς κανόνες που ενδεχομένως ίσχυαν στην περίπτωση.

Η πρακτική της χαρτούρας, αποτέλεσμα της θέσπισης του ρόλου του μουσικού και της ανόδου του επαγγελματισμού, αναιρέσε τον αρχικό χαρακτήρα της τελετουργίας με την εισαγωγή ανταλλακτικών σχέσεων. Η διάκριση του μουσικού από τον χορευτή δημιούργησε μια καινοφανή οικονομική και γλεντική σχέση, την παραγγελία. Μέχρι και το '60 το ρεπερτόριο διαμορφώνει απόλυτα ο χορευτής και τα τραγούδια εκτελούνται ένα προς ένα, θεωρώντας ως ένα τραγούδι και τις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες ακολουθεί κάποιο γύρισμα ή βέρσο. Τα δρώμενα δημόσιου χαρακτήρα στα οποία ο μουσικός είναι επαγγελματίας, δηλαδή ο γάμος και το πανηγύρι, προσαρμόζονται γρήγορα στη νέα πρακτική. Αντίθετα στα επιτραπέζια γλέντια ιδιωτικού χαρακτήρα, συνήθως δεν δίνεται τελεστικός ρόλος σε επαγγελματία μουσικό. Αργότερα αυτά σχεδόν θα εξαφανιστούν και η τελετουργία χωρίς ανταλλαγή εξαλείφεται.

Την ίδια περίπου εποχή κάνουν την εμφάνισή τους τα νέα αστικά δρώμενα, το γλέντι στα κλαρίνα και λίγο αργότερα η φολκλορική παράσταση. Με την καθιέρωση της συμφωνίας σαν οικείου τρόπου πληρωμής του μουσικού στην πόλη διαμορφώνεται το νέο δίπολο χαρτούρα-συμφωνία. Κάποιες φορές οι δύο αυτοί τρόποι πληρωμής δείχνουν την αντίθεση στα δρώμενα που παρατηρούνται. Γενικότερα η παράσταση συνοδεύεται από την πρακτική της συμφωνίας στην οποία το ρεπερτόριο προσφέρεται μονομερώς στον θεατή. Όμως στην τελετουργία το δίπολο αυτό περνάει

μέσα από διάφορες μεταλλαγές, με τις περισσότερες από αυτές να σχετίζονται με τη δυσκολία προσαρμογής των πρακτικών διαμόρφωσης του ρεπερτορίου του δρωμένου με τον τρόπο παραγγελίας τους και πληρωμής τους στη συμφωνία. Δεν οδηγούμαστε έτσι σε κάποιο σταθερό τρόπο ρύθμισης μιας συμπληρωματικής σχέσης των δύο, αφού χωρίς εξαίρεση η προσαρμογή του διπόλου εξαρτάται από τις περιστάσεις του δρωμένου και όχι από την περίπτωση του δρωμένου.

Αν φαινομενικά το πανηγύρι και το γλέντι στο νυχτερινό κέντρο εξυπηρετούν την προόδό τους με μια παρόμοια ρύθμιση μεταξύ χαρτούρας και συμφωνίας, στο νυχτερινό κέντρο παρόλο που η συμφωνία είναι δεδομένη, ακόμα και σε περιπτώσεις που δεν απαιτείται χαρτούρα, η πρακτική της παραγγελίας από τον χορευτή συνεχίζει σχεδόν για αισθητικούς λόγους ή καλύτερα για να φτιάξει το κέφι να αναπαράγεται, ενώ στο πανηγύρι συμβαίνει το αντίθετο, δηλαδή προκύπτουν λόγοι οικονομικοί για την στήριξη της κομπανίας από τον οργανωτή με κάποιο αρχικά συμφωνημένο ποσό.

Σε όλη αυτή την περίοδο είναι εμφανής η διάδραση των δύο βασικών γλεντιών τύπων, του επιτραπέζιου γλεντιού και του παταριού, αντιφατικών στην αρχή στοιχείων, αφού ο μουσικός δεν μπορεί παρά να κάθεται είτε στο τραπέζι, είτε στο πατάρι. Διαφορετικός τρόπος τοποθέτησης του μουσικού σε σχέση με τον κόσμο, παρατηρείται μόνο στο Ζαγόρι με την πρακτική των ομόκεντρων κύκλων χορευτών και τραπεζιών, γύρω από το κεντρικό τραπέζι των μουσικών. Σήμερα η καθιέρωση από κάθε άποψη της σειράς τραγουδιών σαν τον βασικό τρόπο προόδου του δρωμένου και η αναίρεση της χορευτικής ιεραρχίας με την εξάπλωση του ελεύθερου χορού, δείχνουν ότι με αυτές τις καινούργιες χορευτικές πρακτικές στις οποίες δεν συναντώνται πλέον αισθητικά και επιτελεστικά εμπόδια στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου, η κυρίαρχη τάση στην σχέση χαρτούρας και συμφωνίας είναι προς εξυπηρέτηση της δεύτερης.

Η δομή του ίδιου του δρωμένου, του σύγχρονου ορεινού πανηγυριού, είναι απλή. Αρχίζει την παραμονή της θρησκευτικής εορτής και διαρκεί δύο ή τρεις ημέρες. Είναι η ίδια όλες τις ημέρες που θα διαρκέσει και κοινή για όλα τα χωριά του Ασπροποτάμου. Ξεκινά με τραγούδια «της τάβλας» ή «του τραπεζιού» ή «καθιστικά», που είναι και η συνηθέστερη λέξη. Τραγούδια χωρίς μετρική οργάνωση ως είναι, δεν συνοδεύονται από χορευτική πράξη. Όταν λήξει το εναρκτήριο μέρος, αρχίζει η χορευτική πράξη. Το δρώμενο κάθε βραδιάς αποτελείται συνήθως από δύο ή τρεις μεγάλες ενότητες. Στο διάστημα ανάμεσα στη λήξη της μιας και την έναρξη της επόμενης, μεσολαβεί το διάλειμμα των μουσικών. Αν ωστόσο υπάρχει μεγάλη συμμετοχή το όλο δρώμενο αποτελεί μια ενότητα. Κοινό στοιχείο διαίρεσης του δρωμένου είναι οι μικρότερες χορευτικές υποενότητες, διαφορετικές όταν χορεύει η κοινότητα («χορός των γερόντων») στο Γαρδία, «χορός ανύπαντρων» γυναικών στη Τζούρτζια και κοινοτικοί χοροί, που στις μέρες μας ειλείπουν), η «παρέα» ή πολλές παρέες ταυτόχρονα.

Βλέπουμε ότι στα σημερινά πανηγύρια υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες των καθιστικών προηγείται εναρκτηρία δράση, που παρατηρείται όταν το πανηγύρι έχει οργανωθεί από τον τοπικό πολιτιστικό σύλλογο. Τέτοιες δράσεις πάντως σε καμία περίπτωση δεν αντικαθιστούν τα καθιστικά. Είναι λοιπόν πιθανό κατά παραγγελία του συλλόγου να ακουστεί πρώτα ο ελληνικός εθνικός ύμνος, από την ορχήστρα και χωρίς λόγια. Φαινόμενο πιο συνηθισμένο στο Γαρδίκι και τη Μουτσιάρα, ξεκινά στα μέσα του '60 και συνοδεύεται με το σημαϊστολισμό της πλατείας. Μια πρακτική της οποίας η έναρξη πρέπει να συνδεθεί με τη στενή σχέση των διοικήσεων των ορεινών πολιτιστικών συλλόγων της εποχής με τη δικτατορία, βρήκε αποδοχή στους Βλάχους σαν μια αναδρομική επιβεβαίωση και προβολή της ελληνικής ταυτότητάς τους που τελούσε υπό σιωπηρή αμφισβήτηση. Διατηρείται σήμερα με το αρχικό σημαινόμενο της μετουσιωμένο σε μια έκφραση νοσταλγικού πατριωτισμού με αντικείμενο έλξης την «διαίτερη πατρίδα» παρά την «εθνική» καταγωγή. Σε άλλη περίπτωση μπορεί να προηγηθεί μια σύντομη παράσταση του χορευτικού τμήματος του συλλόγου, πρακτική πιο διαδεδομένη στο Κατάφυτο και το Γαρδίκι. Αν πάντως εμφανιστούν και οι δύο περιπτώσεις ο εθνικός ύμνος προηγείται κατά κανόνα.

Το πανηγύρι, γιατί τα προηγούμενα θεωρούνται γενικά δράσεις προ του πανηγυριού, ανοίγει όπως είπαμε με καθιστικά τραγούδια, κατά κανόνα της ξενιτιάς. Αναφέρονται συμβολικά σε αυτούς που λείπουν από το δρώμενο, από την κοινότητα. Πρώτα πρώτα θα ακουστεί το «Κερατζίτικο», που αναφέρεται στους αγωγιάτες. Το δρώμενο συνεχίζεται με καθιστικά ερωτικά και του ποιμενικού βίου, και κλέφτικα. Το εναρκτηριο μέρος κλείνει με μοιρολόγια, τραγούδια που συμβολίζουν και αυτά την απουσία από το δρώμενο.

Το χορευτικό μέρος του πανηγυριού θα αρχίσει με τη λήξη της σειράς των μη χορευτικών τραγουδιών, χωρίς να εμφανιστούν οι πρώτοι χορευτές. Τη διαμοίραση της σειράς για χορό, διαδικασία απαραίτητη για την ομαλή έκβαση του δρωμένου σε περίπτωση μεγάλης συμμετοχής, αναλαμβάνει η επιτροπή πανηγυριού. Σε κάθε παρέα αντιστοιχεί ένα νούμερο και η προτεραιότητα δίνεται κατά αύξοντα αριθμό από την ορχήστρα. Η χρονική διάρκεια παραμονής της παρέας σε χορευτική δράση είναι σχετική και εξαρτάται από το μέγεθός της, τη γενική συμμετοχή και τη χαρτούρα.

Η ορχήστρα αρχικά θα παίζει ορισμένα τραγούδια και όταν «βάλει τα συγκαθιστά» (μπεράτια σε τριμερή μέτρα, «Καραπατάκης» κ.ά. με γύρισμα συνήθως σε κομμάτια διμερούς μέτρου «Γασιά» κ.ά.), αν δεν υπάρχει σειρά χορού, κάποιοι θα πάρουν την πρωτοβουλία να «σηκωθούν για χορό» και να κάνουν τον «σεφτέ», να «ρίξουν» τα πρώτα λεφτά. Όλα τα προηγούμενα μπορούν να αναιρεθούν αν στο δρώμενο βρίσκονται εκπρόσωποι των Αρχών ή των πολιτικών οργανώσεων, που συμβολίζουν μια ιεραρχία η οποία είναι τόσο ισχυρή ώστε να διαμορφώσει μια απαρέγκλιτη τάξη, αφού πρώτοι (ή από τους πρώτους) θα χορέψουν βουλευτές και πολιτευτές, ο

δήμαρχος, ο πάρεδρος κ.ά., πάντα μετά από πρόσκληση της ορχήστρας και χωρίς ρήτρα περιορισμού χρόνου, τουλάχιστον από τους μουσικούς.

Από εδώ και πέρα εγκαινιάζεται η άμεση σχέση μουσικού και χορευτή, και διαχωρίζεται ο ρόλος του θεατή από τον χορευτή. Ποιοι και πως διαπλέκονται; Οι επιτελεστές δρουν σε δύο επίπεδα: μέσα στη παρέα και σαν παρέα. Η παρέα, που συγκεντρώνεται γύρω από ένα τραπέζι, συγκροτείται κατά περίπτωση από πυρηνικές οικογένειες, τη διευρυμένη οικογένεια, συγγενικά πρόσωπα ή φίλους, ενώ ορισμένες φορές τη σύσταση της παρέας ενδέχεται να διαμορφώσει κάποιος εξαναγκασμός διαθέσιμου χρόνου ή ελεύθερων καθισμάτων. Πάντως όλοι όσοι θα καθίσουν στο ίδιο τραπέζι είναι ευγενικό, αλλά και λειτουργικό, να αποτελέσουν μια χορευτική ομάδα, τουλάχιστον στη πρώτη εμφάνισή τους για χορό που είναι κυρίως μια κοινωνική εμφάνιση.

Η επιλογή των τραγουδιών που ένα-ένα διαμορφώνουν το ρεπερτόριο της βραδιάς γίνεται αφενός για να εξυπηρετήσει την προσωπική διάθεση και αισθητική του χορευτή μέσα στη συλλογική αισθητική και την αισθητική της παρέας, αφετέρου για να επιβεβαιώσει την παρέα και να προβάλει μια ταυτότητα προς τους θεατές, να ανανεώσει τις σχέσεις του με τους άλλους. Μέσα στο αμφιθεατρικό στήσιμο της ορχήστρας, της πίστας και των τραπεζιών, μουσικοί και χορευτές είναι οι δράστες του δρωμένου που στέκονται στο κέντρο, σε διάκριση από τους θεατές των δραστών του δρωμένου που κάθονται στις καρέκλες. Η παρέα που ως τότε κοιτάει και ακούει, συγκροτείται λειτουργικά στο δρώμενο όταν ενεργεί στην όρχηση, δηλαδή στο χώρο συνύπαρξης χορού και μουσικής. Όλοι διαβαίνουν αυτές τις δύο καταστάσεις αναζητώντας μια συλλογική επικοινωνία.

Ο μουσικός, στο ορεινό πανηγύρι ο κλαριντζής και κατά δεύτερο λόγο ο τραγουδιστής, έχει τον σταθερό ρόλο να εξυπηρετεί κυρίως τους χορευτές και να «ψαρέψει» από τους πιο δυσκίνητους ακροατές. Πληρώνεται από τον πρωτοχορευτή ή από αυτόν που «κιερνάει» τον πρωτοχορευτή για να του παίζει το τραγούδι που ζητάει, κι αν τα λεφτά είναι αρκικά κατά τη γνώμη του, παίζει ακόμα ένα ή δύο τραγούδια της αρεσκείας του, που αν θέλει ο χορευτής μπορεί να «κόψει» για κάποιο άλλο. Ο μουσικός ακολουθεί τις εντολές του πελάτη, του χορευτή, προσέχοντας όσο μπορεί να μην εκτεθεί με κάτι που δεν γνωρίζει, να μπορεί «να την πηγαίνει τη δουλειά». Η παρέα έχει ρυθμίσει την ταξινόμηση των χορευτών (μόνος, σε ζεύγη ή σε κύκλο) και την προτεραιότητα ή μη σε περίπτωση που ο χορός είναι κυκλικός (οικογενειακή και κοινωνική θέση, φιλοξενούμενο μέλος, άλλες ιεραρχίες) ή την αποκλειστικότητα (ή μη) σε περίπτωση που είναι μόνος (ζείμπέικο). Ένα προς ένα τραγούδια ή «σειρές» τραγουδιών αποτελούν το μουσικό και χορευτικό ρεπερτόριο του δρωμένου.

Σκοπός του πανηγυριού είναι να έρθει ο κόσμος στο «κέφι». Η κάθε παρέα γνωρίζει αν έκανε το κέφι της, όλο το χωριό αν έγινε καλό γλέντι, όπως και ο μουσικός αν έπαιξε καλά και είχε ικανοποιητικές απολαβές. Το πανηγύρι διαμορφώνεται με την ώρα και αλλάζει χαρακτήρα μέσα από τις εναλλαγές χορών ή ρυθμών, υφών και πάνω απ' όλα παρεών. Οι ρυθμοί, αντιστοιχισμένοι σε

συγκεκριμένους χορούς ή σε «οικογένειες» χορών, είναι γνωστοί σε όλους: μπεράτια και συγκαθιστά, στα τρία, τσάμικια, συρτά καλαματιανά (ή συρτά), συρτοκαγιέλια (ή συρτά), συρτά νησιώτικα (ή συρτά), τσιφτετέλια και ζείμπέικια, σύμφωνα πάντα με την ορολογία των μουσικών. Δείξαμε πριν ότι η εξέλιξη του γλεντιού είναι απρόβλεπτη, αλλά υπάρχουν κάποιες ευδιάκριτες σχέσεις. Πέρα από συνήθειες που υπάρχουν στη δημιουργία αντιθέσεων και διαφορών, όπως κάποια συνηθισμένα γυρίσματα και βέρσα, αλλαγή του τέμπο, ο εισαγωγικός χαρακτήρας των συγκαθιστών, το τελείωμα με συρτοκαγιέλι κ.ά., παρατηρούμε ορισμένες σταθερές σχέσεις μεταξύ ρυθμών-τραγουδιών και ταυτότητας του χορευτή: α) το φύλλο, για παράδειγμα βαρύ τσάμικο για τον άνδρα, β) την ηλικία-γενιά, για παράδειγμα τσάμικο και ζείμπέικιο για τον νέο άνδρα, συρτό και τσιφτετέλι για τη νέα γυναίκα, γ) το προφίλ που καλλιεργεί ο χορευτής προς το σύνολο ή από την κοινωνική θέση που κατέχει, π.χ. «Χάραμης» για τον επιβήτορα, «Ένας πασάς διαβαίνει» για τον δήμαρχο, «Γιόσμαν Ντάκια»<sup>43</sup> για την οικογένεια του «καπετάνιου», «Σπυριδούλα», τραγούδι γραμμένο για το Σγούρο προς για τη γυναίκα του κ.λπ. Εκφράζονται τις περισσότερες φορές με αριετά αναγνωρίσιμες χειρονομίες.

Ωστόσο πιθανή απόπειρα να διατυπώσουμε κανόνες που να παγιώνουν τη ρύθμιση αυτής της σχέσης, δηλαδή μια αντιστοιχία χειρονομίας και νοήματος, είναι υπερβολή της μίας όψης του γλεντιού, της συναινετικής. Μπορούμε να πούμε σχηματικά ότι τελεστές με υπερβατική διάθεση, έχοντας σκοπό να αναιρέσουν την ως τότε εξέλιξη του γλεντιού, δηλώνουν την αντίθεση τους με την «τάξη» ή τη δική τους εικόνα για την τάξη.

Στο επίπεδο που ενδιαφέρει τη μελέτη μας και στο βαθμό που το ρεπερτόριο έχει κοινή προσλαμβάνουσα σημασία, μπορούμε να μιλήσουμε για τραγούδια που δηλώνουν τα άκρα της ισορροπίας, την επιβεβαίωση ή την αναίρεση δομών και κωδίκων: από τη μία έχουμε τραγούδια που δηλώνουν το «τοπικό», τη σύνθεση με το συλλογικό, και από την άλλη το «περιθωριακό», τη διάσταση με το σύνολο. Στην πρώτη περίπτωση παρατηρούμε την ιδιοτοπική προσαρμογή ενός τραγουδιού από την κοινότητα με τρόπο που αυτό να παραπέμπει στην ίδια, για παράδειγμα «Σιάννα» στο Ύφλοσέλι, «Στα Γιάννενα, στο Δρίσιο» στη Δέση, «Παιδιά τ' Ασπροποτάμου» στο Γαρδίι, «Φέξε μου φεγγαράκι μου» στη Μουτσιάρα, «Χανιώτικο» στο Χαλίι, «Ένας πασάς διαβαίνει» στην Καστανιά. «Πότε θα 'ρθει η άνοιξη» για την επιστροφή στον τόπο από τον κάμπο-χειμάδι και σήμερα τον κάμπο-άστου κ.λπ.

Το περιθωριακό ειδηλώνεται προς το τέλος του πανηγυριού, αποτελώντας την τελευταία μεγάλη ενότητα του δρωμένου. Έχουν λιγοστέψει οι παρευρισκόμενοι οι οποίοι σαν σύνολο

---

<sup>43</sup> Πρόκειται για το τραγούδι που είναι γνωστό στην Ήπειρο και τα νότια Ίζουμέρια με τον τίτλο «Σιαμαντάκας», ενώ εμφανίζεται κάποιες φορές με μη παραφρασμένο τίτλο ως «Οσμάν Τάκας», αναφερόμενο στον ομώνυμο μυθολογικό ήρωα.



μπορούν να απομονώνουν τέτοιες συμπεριφορές που εκδηλώνονται σχεδόν πάντα λόγω πόσης οινοπνευματωδών ποτών και άλλοτε χρήσης χασίς. Φορείς περιθωριακής κουλτούρας, οι επιτελεστές αυτοί συνήθως συγκροτούν παρέες με φίλους και όχι με συγγενικά πρόσωπα. Τις προχωρημένες ώρες βρισκόμενοι πλέον σε ένα περιβάλλον ανδρών, οι χορευτές που είτε δεν μπορούσαν, είτε δεν ήθελαν να φανερωθούν κρατούν ακόμα το υποτιθέμενο μυστικό, αλλά η μουσική και ο στίχος ακούγονται δυνατά σε όλο το χωριό («βαρύ» τσάμικο, κάποιο χασικλίδικο ζείμπέκικο χωρίς το κλαρίνο κ.ά.). Τις περισσότερες φορές θα γίνει κάποια «παρεξήγηση» μεταξύ των μουσικών και των τελευταίων χορευτών, ή μεταξύ των συν-χορευτών, των «κουτσαβάκηδων», που αποκαλούνται αλλιώς «μπαλντίμια» ή «ζοχαδιακοί».

Αυτοί όμως οι χορευτές από την άλλη είναι που θα διαθέσουν τα περισσότερα χρήματα για τη διασκέδασή τους, ουσιαστικά θα συντηρήσουν οικονομικά το δρώμενο, και θα εξασφαλίσουν την επιθυμητή μεγάλη διάρκειά του. Μπορεί το μεγαλύτερο μέρος των επιτελεστών να έχει αφήσει νωρίς τη διασκέδαση, αλλά ο ασταμάτητος αντίλαλος των οργάνων για όλο το βράδυ φανερώνει και σε αυτούς την επιτυχία του πανηγυριού. Πάντως αργά ή γρήγορα η ορχήστρα, δηλαδή όταν εκτιμά ότι δεν υπάρχουν άλλα χρήματα, παίζει τραγούδια που σηματοδοτούν το τέλος («Μας πήρε η μέρα και η αυγή», «Πάμε παιδιά να φύγουμε» κ.ά.) και εύχεται «καλημέρα» στους τελευταίους γλεντιστές. Πρόθυμοι ή όχι να συμμορφωθούν στην απόφαση αυτή, γνωρίζουν ότι η ορχήστρα θα κάνει τα απαραίτητα για να τους «ξενερώσει» κρατώντας βέβαια το μέτρο που δεν θα επιφέρει λογομαχίες και ξυλοδαρμούς.

Οι πρακτικές που περιγράψαμε επιβάλλουν στον τελεστή τις ιδιαίτερες κάθε φορά γλεντιές δομές, ενώ δημιουργούν ταυτόχρονα το πλαίσιο για να αναπτυχθεί ξεχωριστή δράση στο δρώμενο και πιθανά να διαμορφωθούν νέες πρακτικές. Η τάξη ισχύει και ταυτόχρονα παραβιάζεται με μια μουσική ή κινητική χειρονομία, με τον ισχυρισμό ή την υποδήλωση μιας κατάστασης ή με μία πράξη. Τάξη σημαίνει ορισμένως πανηγύρι χωρίς καυγάδες, χωρίς τη φυσική βία που θα διασπάσει την κοινότητα και θα αναστείλει την κυριολεξία μιας τελετουργίας. Ένας καυγάς, πράξη που διακόπτει ξαφνικά τη ροή του δρωμένου σίγουρα επηρεάζει αρνητικά τη γενική διάθεση. Στα πανηγύρια του κάτω Ασπροποτάμου συνυπάρχουν επιτελεστές ευερέθιστοι απέναντι στην παραβίαση κωδικών (σειρά χορού, προσβλητικό δημόσιο σχόλιο, ή ερωτικός ανταγωνισμός, βεντέτα κ.λπ.) και επιτελεστές οι οποίοι αμφισβητούν ή δεν τηρούν αυτούς, αποτελώντας τους εν δυνάμει ανταγωνιστές. Αυτοί που δεν αναλαμβάνουν ρόλο μεσολαβητή κρατούν ένοχη σιωπή, η οποία είναι κατά γενική ομολογία θεμιτή. Πάντως στα βλάχικα πανηγύρια του άνω Ασπροποτάμου, όπως και άλλων βέβαια περιοχών, σχεδόν πάντα το σύνολο θα καταδικάσει την ανεπιθύμητη πράξη και θα βρεθούν μεσολαβητές που θα προτείνουν λύσεις. Είναι γνωστά άλλωστε στους μουσικούς τα χωριά στα οποία υπάρχει ο θεσμός της διαιτησίας και ποιοι τον αναλαμβάνουν - πρόσωπα που συνδέονται αυτόκλητα

ή μη με αυτό το ρόλο, ο καφετζής ή η αστυνομία - ώστε να μην βρεθούν στη άβολη θέση να ρυθμίζουν οι ίδιοι τις διαφωνίες των πελατών τους.

Η διαδραστική διαδικασία διαμόρφωσης ενός πανηγυριού φανερώνει και τον τελετουργικό χαρακτήρα του. Είδαμε ότι ο χορευτής έχει τον πρώτο λόγο στη διαχείριση του ρεπερτορίου, ωστόσο ο ρόλος του μουσικού δεν είναι παθητικός. Έχει και αυτός επιλογές. Στην περίπτωση που δεν υπάρχει συγκεκριμένος πρωτοχορευτής γιατί στην όρχηση ενεργούν περισσότερες της μιας παρέες, τότε οι περιστάσεις απαιτούν τη λήψη πρωτοβουλιών από την πλευρά των μουσικών. Από την άλλη το γεγονός ότι ο χορευτής έχει τη δυνατότητα παραγγελίας δεν σημαίνει ότι κάνει χρήση αυτού του δικαιώματος για κάθε τραγούδι που χορεύει. Με την πρόοδο της χορευτικής πράξης αρχίζουν σταδιακά και οι δυο μεριές να αναγνωρίζονται και να συνομιλούν. Αν δε η σχέση τους χαρακτηρίζεται από διάρκεια, η συσσωρευμένη πείρα που έχει αποκτηθεί από τις συναντήσεις τους στο παρελθόν καθιστά την επαφή τους γνώριμη. Με λίγα λόγια μπορούμε να πούμε ότι το γλέντι σταθμίζεται από τις διαφορετικές επιλογές που εν τέλει έχει ο πελάτης, τα εξαιρετικά γεγονότα της βραδιάς και τον παράγοντα τύχη. Στοιχείο του οποίου τη σημασία θα αποτιμήσουμε παρακάτω είναι ότι στις μέρες μας καθόλου δεν περιορίζεται η δράση του στα πλαίσια της κοινότητας προέλευσης. Μπορεί και διαλέγει μεταξύ καφενείων ή ακόμα και χωριών, τραγουδιστών και κλαριντζήδων, τραγουδιών, διαλέγει παρέα και ούτω καθεξής.

Είναι αρκετά διαδεδομένη η πρακτική της μουσικολογίας να αναλύει «μουσικά είδη», κάτι που περιορίζει το αναλυτικό εύρος μιας προσέγγισης στη στυλιστική λογική. Στη μελέτη μας επιχειρούμε να μιλήσουμε για το δημοτικό τραγούδι σαν κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο και όχι μόνο ως ένα απόλυτο μουσικό είδος. Έπειτα οδηγεί σε μια αρκετά στατική θεώρηση η οποία δεν υπολογίζει το δέκτη μιας μουσικής, που όπως είδαμε είναι συνδημιουργός του μουσικού γίγνεσθαι. Τέλος, υποστηρίζεται μια λογική ομογενοποίησης, σύμφωνα με την οποία κάθε μουσική μπορεί να ενταχθεί σε σαφή και διαχωρισμένα όρια. Μιλάμε λοιπόν για μουσικά είδη με τις παραπάνω προϋποθέσεις και όχι για είδη καθαυτά. Άλλωστε δεν μπορούμε να είμαστε εκ των προτέρων σίγουροι για το τι είναι εσωτερικό και τι εξωτερικό αυτών των ορίων, υπολογίζοντας για παράδειγμα τις ξεχωριστές μουσικές προσωπικότητες ενός πολιτισμικού συνόλου ή τη διαφορετικότητα των λειτουργιών που επιτελεί μια μουσική κ.λπ. Ας εντάξουμε το σκεπτικό αυτό στη ροή της μελέτης.

Είπαμε ότι στο πανηγύρι προσφέρονται εικείνες οι αντιθέσεις και διαφοροποιήσεις που θέλουν καταρχήν να διατηρήσουν ζωηρό το ενδιαφέρον. Ο αφηρημένος κώδικας της μουσικής αποκτά «λογική» και ομιλία, δημιουργεί σιγά σιγά την αίσθηση της ενότητας και η μία ενότητα κλείνει για να ανοίξει μια άλλη. Κάθε ένας κατανοεί αλλιώς το γίγνεσθαι και έχει διαφορετική αντίληψη της ενότητας και πιθανόν να περιμένει τη σειρά του να χορέψει ή κάνει ένα δημόσιο σχόλιο για να δώσει άλλη κατεύθυνση στο γλέντι. Η ελάχιστη οριοθετημένη χειρονομία είναι το κάθε

τραγούδι. Σε πρώτη φάση θα προσφέρουμε τις κατηγορίες των τραγουδιών, την παλέτα από την οποία διαλέγουν οι επιτελεστές. Έπειτα θα δούμε τη σχέση που έχει η κάθε κατηγορία με τα δίκτυα που εμπλέκονται στο πανηγύρι.

Το επόμενο κάθε φορά τραγούδι που ακούγεται στο πανηγύρι έχει διαφορετικά γνωρίσματα από το προηγούμενο. Είναι πολύ διαφορετικό - και δύσκολο να μεταφραστεί σε έννοιες και λέξεις - αυτό που αντιλαμβάνεται κάποιος από ένα τραγούδι, πού εστιάζει την προσοχή του, με ποιες εικόνες και σιέψεις συνδυάζει το άκουσμά του, αν δίνει σημασία, τι διακρίνει, τι σκοπούς έχει για το γλέντι. Κατ' επέκταση ένα τραγούδι και ο τρόπος που αυτό εμφανίζεται μπορεί να λάβει διάφορες γενικές αξιολογικές κρίσεις από τον επιτελεστή, όπως ότι είναι «βαρύ», «παλιακό», «γύφτικο» ή ότι δεν ταιριάζει στην ώρα ή στο μέρος κ.λπ. Συνεπώς το τραγούδι νοηματοδοτείται αμφίσημα κατά την επιτελεστική διαδικασία ή αλλιώς ο τρόπος που θα χρησιμοποιηθεί το τραγούδι στην προαγωγή του γλεντιού δίνει σε αυτό διαφορετικό νόημα ανά περίπτωση και ανάμεσα στους γλεντιστές.

Αυτό που εμφανίζει κάποια σταθερότητα είναι η ονοματοθεσία των τραγουδιών, η κατηγοριοποίησή τους από την κοινότητα στην οποία απευθύνονται. Παρακάτω πρόκειται να σχολιάσουμε τη σχέση μιας πραγματικής κατηγορίας τραγουδιών, το ρεπερτόριο ενός γλεντιού, με ιδεατές κατηγορίες που υπάρχουν στην επικοινωνία και το λεξιλόγιο των χρηστών τους, προκειμένου να ανιχνεύσουμε σχέσεις του ρεπερτορίου με μουσικές κουλτούρες. Στην επικοινωνία του χορευτή που παραγγέλνει ένα τραγούδι με την ορχήστρα που θα το εκτελέσει, χρησιμοποιούνται λέξεις με τρεις διαφορετικές αντιστοιχίες: ο τίτλος ενός τραγουδιού αν είναι συγκεκριμένο, ο χορός αν είναι συγκεκριμένος (συρτό, τσάμικο κ.λπ.) και το ύφος του τραγουδιού (σαρακατσάνικο, ηπειρώτικο κ.λπ.). Συνιστούν δύο κατηγορίες, εφόσον το κάθε τραγούδι ακόμα και αν ζητήθηκε με τον τίτλο του θα μπορούσε να είχε ενταχθεί σε κάποια κατηγορία. Η κατηγορία χορού είναι ολική (όλα τα τραγούδια είναι χορευτικά στο δημοτικό πανηγύρι, με εξαίρεση τα εναρκτηρία), ενώ η κατηγορία ύφους δεν είναι (κυρίως όταν ένα τραγούδι θεωρείται δεδομένο στην περιοχή). Ο ακροατής με τη σειρά του προσλαμβάνει το γίνεσθαι και παίρνει θέση, π.χ. ένας χορευτής έχει διάθεση για «σαρακατσάνικο» και ένας ακροατής προμοδοτεί το στοιχείο «τσάμικο» που περιέχει το σαρακατσάνικο κομμάτι που ακούγεται.

Υπερβαίνοντας την απαριθμητική λογική, παρατηρούμε ότι υπάρχουν τραγούδια που ο χαρακτηρισμός τους συνδέεται με ένα τόπο (καστανιώτικα, μετσοβίτικα, σαρακατσάνικα κ.λπ.) και άλλα που δεν συνδέονται, ωστόσο γίνεται διάκριση είδους (νεοδημοτικά, λαϊκά κ.λπ.) ή χορού (τσιφτετέλια, ζεϊμπέικια κ.λπ.). Για τα δεύτερα είναι φανερό ότι πρόκειται για τραγούδια μιας αστικής κουλτούρας καταγωγής, ενώ για τα πρώτα αγροτικής (της υπαίθρου). Πίσω από τη διάκριση αυτή -και καθώς είναι μάταιο να μετρά κανείς πόσο λιγότερο ή περισσότερο αστικό είναι κάτι- βρίσκονται δύο διαφορετικά δίκτυα: ένα τελετουργικό και ένα επαναληπτικό. Αναλυτικά: α) Τα

τραγούδια που συνδέονται με ένα τόπο μακρινό (ηπειρώτικα, σαρακατσάνικα) έχουν περάσει από μια κουλτούρα καταγωγής στη δισκογραφία<sup>44</sup> και από εκεί εντάχθηκαν σε μια κουλτούρα επιτέλεσης, άλλη από της καταγωγής. β) Τα τραγούδια που συνδέονται με τον ίδιο τον τόπο ή ένα τόπο κοντινό (ασπροποταμίτικα, καστανιώτικα, τζουμεριιώτικα) είναι τραγούδια του τελετουργικού δικτύου και θεωρούνται τοπικά, άσχετα αν στον ερευνητή είναι κάποιες φορές πρόδηλο το δάνειο. γ) Τα τραγούδια που δεν συνδέονται με ένα τόπο αντιπροσωπεύουν το νεότερο και δηλώνονται κυρίως με όνομα χορού. Έχουν αστική καταγωγή και μεταφέρθηκαν από το γενεσιουργό δίκτυο επανάληψης στο τελετουργικό.

Το ρεπερτόριο που εντάσσεται στο τελετουργικό δίκτυο κατά μία έννοια τοπικοποιείται. Είναι προφανές ότι τα τραγούδια και οι μουσικές που χρησιμοποιούνται στην τελετουργία εντάσσονται στη μουσική κουλτούρα του τόπου και, όπως εξετάσαμε σε άλλο σημείο του υποκεφαλαίου, αυτό γίνεται με έντονο το στοιχείο της διαφοροποίησης ανά εποχές και ανάμεσα στους ανθρώπους. Επιχειρούμε εδώ, με τις απαραίτητες αφαιρέσεις, να σχολιάσουμε τις σύγχρονες τάσεις του τελετουργικού γλεντιού με σκοπό να αναδείξουμε λίγο αργότερα διαφορετικές σημασίες και κοινωνικές συνθήκες του «τόπου» να εκφράζονται μέσω του ρεπερτορίου στο γλέντι μιας «κοινότητας» - και βεβαίως να γίνει αντιληπτό γιατί κάναμε χρήση των εισαγωγικών.

Στη διερεύνηση των σχέσεων του ρεπερτορίου με τα δίκτυα επιτελεστικών σχέσεων που είναι το θέμα του τελευταίου κειμένου εντοπίσαμε δυο διπολικές σχέσεις να αναπτύσσονται αντίστοιχα στο πεδίο του ρεπερτορίου και στο πεδίο της γλεντικής επιτέλεσης: αφενός του ρεπερτορίου του δικτύου επανάληψης με του τελετουργικού δικτύου, αφετέρου τις τελετουργικές γλεντικές πρακτικές με την πρακτική της παράστασης, που αφορά κυρίως τον χορό. Έχουμε να κάνουμε κάποιες αρχικές παρατηρήσεις που αφορούν όλες τούς έτερους πόλους γύρω από την έννοια «τελετουργία» και συγκεκριμένα, να το πούμε απλά, αναφορικά με την κουλτούρα να κάνεις μουσική και να γλεντάς.

Η πρώτη σχέση, τελετουργίας και επανάληψης, χαρακτηρίζεται από συμπληρωματικότητα, δηλαδή από την δυνατότητα ένταξης ρεπερτορίου του δικτύου επανάληψης στο τελετουργικό. Αντιθέτως η δεύτερη σχέση, τελετουργίας και παράστασης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι παραπληρωματική, δηλαδή η ύπαρξη της μιας μορφής γλεντιού αποκλείει την άλλη και οι όποιες μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις οδηγούν στη δημιουργία νέων γλεντικών μορφών και δρωμένων, όπως παρατηρήσαμε στην Εισαγωγή. Αμφότεροι οι σχετικοί πόλοι της τελετουργίας δηλώνουν το νεότερο, μόνο που στην πρώτη περίπτωση κινητήρια δύναμη της εξέλιξης της είναι η κουλτούρα ακρόασης, ενώ στη δεύτερη η κουλτούρα επιτέλεσης. Αν ο τελετουργικός χαρακτήρας του γλεντιού αποτελεί γνώρισμα της κουλτούρας καταγωγής και παραπέμπει στο παραδοσιακό, οι νεότερες

---

<sup>44</sup> Ο Σγούρος έχει ηχογραφήσει σαρακατσάνικο από τη δεκαετία του 80' και δώθε με τον τραγουδιστή Σ. Μπόνια κ.ά.

πρακτικές δημιουργούν μια νέα παράδοση, δηλαδή ένα πλέγμα συνεχειών και τομών των γλεντικών πρακτικών και μια ανανεωμένη εικόνα για το παρελθόν. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της;

Το γεγονός ότι η τελετουργία, με την παραδοσιακή μορφή και σημασία της, τίθεται σε διαλεκτική σχέση με νεοτερικές μουσικές και γλεντικές μορφές και πρακτικές μάς οδηγεί σε μια αποδυναμωμένη έννοιά της αναφορικά με το παρελθόν, με τον τρόπο που αυτή πραγματοποιούνταν εντός της κουλτούρας της εποχής. Είναι φανερό η διαδικασία «αποτελετουργοποίησης» του δρωμένου, η οποία είναι συνυφασμένη με όλη την περίοδο που εξετάζουμε. Η τελετουργία αρχικά αποδυναμώνεται, ή καλύτερα εξελίσσεται, με την εισαγωγή ανταλλακτικών σχέσεων γύρω στο '30. Σημείο αναφοράς στην προηγούμενη τελετουργική μορφή, μυθολογημένη μνήμη της γλεντικής καταγωγής, είναι η ενόργανη αναπαράσταση των τραγουδιών της τάβλας, μια μορφή δράματος-αναπαράστασης την οποία κανείς ακροάται. Αποτελεί δράμα όσο υπάρχει μνήμη του γλεντικού παρελθόντος, ενώ όσο η μνήμη μυθολογείται τόσο αποκτά χαρακτήρα δρωμένου-παράστασης.

Η δεύτερη παρατήρηση αφορά την εξέλιξη της μορφής των χορευτικών ομάδων. Την χορευτική ομάδα σήμερα αποτελεί η παρέα ή η οικογένεια, ενώ ήδη από τα προηγούμενα χρόνια είχε εκδηλωθεί σαν τάση. Οι κοινοτικοί χοροί ολοένα και λιγότευαν, ώστε σήμερα να έχουμε μόνο κάποιες συγκεκριμένες περιπτώσεις κοινοτικών χορών. Να επισημάνουμε όμως από την άλλη τη διαχρονική απουσία κοινοτικών χορών σε ορισμένα μικρά χωριά του Ασπροποτάμου, χωριά τα οποία συγκροτούνται από λίγα ή και ένα σόι, δηλαδή χωριά με ανοιχτές γαμικές σχέσεις και στα οποία τη χορευτική ομάδα αποτελεί η οικογένεια. Παρόμοια απουσία κοινοτικού χορού παρατηρούμε επίσης σε χωριά «φερτικών», δηλαδή παλιών μικρών συνοικισμών που εποίκιστηκαν για εργασιακούς λόγους ή λόγω κάποιας πανδημίας σε γειτονική περιοχή και στα οποία η κοινοτική κουλτούρα δεν εκφράζεται μέσα από κοινές τελετουργικές πρακτικές. Επιπλέον, από το '50 και ύστερα, η σταδιακή διάσπαση της διευρυμένης οικογένειας σε πυρηνικές (συγγενικές σχέσεις πρώτου βαθμού), οδηγεί σε αντίστοιχη διάσπαση των χορευτικών ομάδων. Το γλέντι με παρέα φίλων έχει αντικαταστήσει την περιφορά της μιας παρέας. Στο τέλος η παρέα των νέων του χωριού διασπάται σε παρέες φίλων, που κάθονται στο τραπέζι του γλεντιού δίπλα σε τραπέζια οικογενειών. Γρήγορα στη δεκαετία του '80 καταλήγουμε στην παρέα φίλων που είναι μαζί με την πυρηνική οικογένεια οι κυρίαρχες χορευτικές ομάδες μέχρι σήμερα.

Το φαινόμενο της αποτελετουργοποίησης δεν περιορίζεται στα όρια της κοινότητας. Την τελευταία εικοσαετία παρατηρούμε την αυξημένη κινητικότητα της πελατείας, αντί μόνο των μουσικών, που αναζητά το γλέντι της αρεσκείας της ανάμεσα σε κοντινά χωριά που γιορτάζουν την ίδια μέρα. Δημιουργείται η δυνατότητα της αξιολόγησης και της επιλογής γλεντιών. Το φαινόμενο δεν περιορίζεται ούτε στα όρια του πανηγυριού. Η ύπαρξη παράλληλων μουσικών κουλτούρων είναι ίσως το πιο σύγχρονο επιχείρημα περί αποτελετουργοποίησης και το στοιχείο που καθιστά τη

νεότερη γενιά μια ομάδα «εκτός» της καθιερωμένης κοινότητας με ξεχωριστή κουλτούρα, η οποία φαίνεται ότι εμφανίζει περισσότερες τομές και λιγότερες συνέχειες σε σχέση με τις γενιές που έχουν προηγηθεί. Τέλος, προς την ίδια κατεύθυνση είναι και η άνοδος του ιδιωτικού βίου, δηλαδή η ολοκληρωτική αποχή όχι μόνο από το δρώμενο, αλλά και από τον εορτασμό της ημέρας.

Η ανίχνευση μιας πολύ ισχυρής τάσης αποτελεσματικοποίησης στο σύγχρονο γίνεσθαι μας οδηγεί να ξανασκεφτούμε τον τρόπο με τον οποίο προσφέραμε ως τώρα αναλύσεις δικτύων. Η μέθοδος που ακολουθήθηκε για το σχηματισμό και την ανάλυση δικτύων προϋπέθετε ή οδηγούσε κάθε φορά στη σταθερή αναφορά σε δίκτυα και μέσω αυτών σε σχέσεις δικτύων. Βλέπουμε όμως ότι η χρήση του ερμηνευτικού διπόλου δομή-δράση μάς παρέχει εδώ μια πιο σχετική θεώρηση για τα όρια και τα χαρακτηριστικά των δικτύων, αφού σημαντικές τάσεις των μουσικών δικτύων, οι οποίες μάλιστα συνοδεύουν μια μεγάλη χρονική περίοδο του, δεν κατέληξαν να λάβουν χαρακτηριστικά αυτόνομων δικτύων και έτσι να συγκροτηθεί μια ξεχωριστή μουσική και γλεντική παραγωγή γύρω από αυτές. Τέτοιες διαδικασίες δικτυοποίησης, που τείνουν να οδηγήσουν στο σχηματισμό δικτύων χωρίς τελικά αυτό να γίνεται, στηρίζονται σε εξουσιαστικές σχέσεις του γλεντικού πεδίου στις οποίες δεν φαίνεται ποιες τάσεις συσχετισμού δικτύων ή δικτυοποίησης σχέσεων θα κυριαρχήσουν και τι γλεντικά χαρακτηριστικά πρόκειται να λάβει το δρώμενο που τις εκφράζει.

Ανάλογη τάση της αποτελεσματικοποίησης στο σύγχρονο πανηγύρι είναι η «παραστασιοποίηση», η οποία φαίνεται πως δημιουργεί μια σχέση συμπλήρωσης πέρα από τη σαφή διάκριση μεταξύ τελετουργίας και παράστασης. Αρχικά να επισημάνουμε μορφές σύμπληξης των δυο γλεντικών μορφών. Είναι από τη μία αρκετά συχνό το φαινόμενο πανηγυριών που ξεκινούν με μια φοκλορική χορευτική παράσταση, και αντίστροφα παραστάσεων των οποίων το κοινό, οι οργανωτές ή η ίδια η ορχήστρα εκμεταλλεύονται την παρουσία μιας ορχήστρας και ενός χορευτικού χώρου για να καταλήξουν σε χορευτικό γλέντι. Και στις δύο περιπτώσεις όμως τα δύο μέρη είναι διαχωρισμένα και η μετάβαση από το ένα στο άλλο σηματοδοτείται από ένα διαβατήριο μέρος, ένα σύντομο διάλειμμα ή μια ανακοίνωση. Η έννοια της παραστασιοποίησης, όπως τέθηκε παραπάνω, διαφέρει από αυτού του είδους τα δρώμενα, καθώς στις τελευταίες περιπτώσεις αναφερόμαστε σε μουσικοθεατρικές μορφές δράματος που ονομάσαμε «παράσταση», ενώ η παραστασιοποίηση αφορά τάσεις των μουσικοχορευτικών δρωμένων μέσα στη γλεντική τελετουργική διαδικασία. Μόνο το εναρτητήριο μέρος των καθιστικών αποτελεί μια μορφή μουσικής παράστασης. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά αυτής της τάσης;

Έχουμε ήδη αναφερθεί σε διάφορα σημεία της μελέτης στη συμφωνία και αναδείξαμε την σημασία της στη γλεντική διαδικασία. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι οι πολιτιστικοί σύλλογοι, οι Αρχές ή τα καταστήματα κατορθώνουν ή ακόμα περισσότερο ότι είναι στους στόχους τους να πετύχουν την πατρωνία του δρωμένου. Δεν πρόκειται άλλωστε για ελίτ οι οποίες επιδιώκουν τη δέσμευση

μουσικών για τη δική τους διασκέδαση. Λαμβάνουν όμως με αυτό τον τρόπο το δικαίωμα να παρεμβαίνουν στη ρύθμιση διάφορων πτυχών του, όπως στη σύσταση της ορχήστρας ή τη σειρά για χορό, ενώ δεν λείπουν ορισμένες φορές και οι παραινέσεις για αποφυγή νεοτερικών φαινομένων.

Αποτελώντας ταυτόχρονα χαρακτηριστικό και της αποτελεσματικοποίησης, η σειρά τραγουδιών, στην αντίθεσή της με τη χαρτούρα, είναι μέρος του φαινομένου της παραστασιοποίησης. Αφενός μεν η δυνατότητα αλλαγής της ροής μιας σειράς είναι ανεξάντλητη, αφετέρως όμως η δυνατότητα του μουσικού να λανσάρει το προσωπικό του ρεπερτόριο και τεχνογνωσία γίνεται με τον καιρό μεγαλύτερη. Αλλά ποτέ δεν παίρνει απεριόριστες διαστάσεις, αφού ο σημερινός χορευτής έχει την εύλογη πλέον δυνατότητα να ζητάει τραγούδια της αρεσκείας του, τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις υπερβαίνουν κάθε αναμενόμενο και δημιουργούν ανανεωμένες απαιτήσεις από τον μουσικό, που σε τελευταία ανάλυση είναι επαγγελματίας και όχι ο καταναλωτής. Στο σημείο όμως που η χαρτούρα απουσιάζει, δηλαδή στον ελεύθερο χορό, τα πράγματα είναι διαφορετικά, καθώς εκεί ο επαγγελματίας μουσικός έχει την πρωτοβουλία των κινήσεων. Σίγουρα μέσα από αυτό επιδιώκει το πλείστον να ικανοποιήσει το σύμμεικτο χορευτικό σώμα, αλλά και γενικά ο ελεύθερος χορός δεν αναιρεί γενικότερα τον χορό της μικρής χορευτικής ομάδας στη διάρκεια ενός δρώμενου, ενώ ενδέχεται μέσα από αυτόν να κυριαρχήσει μια χορευτική ομάδα για να διαμορφώσει το ρεπερτόριο εξασφαλίζοντας δικαίωμα χαρτούρας.

Για κάθε χαρακτηριστικό της παραστασιοποίησης που είμαστε σε θέση να παρατηρούμε, βλέπουμε από την άλλη μια αντίστροφη τάση ταυτόχρονης αναχαίτισής του και μέσα από αυτό αντιλαμβανόμαστε ότι παραστασιοποίηση είναι μια γλεντική τάση που δημιουργήθηκε με την άνοδο του ρόλου του μουσικού και του παταριού. Ωστόσο ο μουσικός του πανηγυριού παίζει πάντα για τον χορευτή, ο οποίος από την άλλη είδαμε ότι έχει ενεργό ρόλο στο δρώμενο και κατά συνέπεια η παραστασιοποίηση ουδέποτε οδηγεί στην παράσταση. Αποτέλεσμα όμως της ανόδου του ρόλου του μουσικού και της ανάπτυξης μιας στενής σχέσης μεταξύ μουσικού και χορευτή είναι η παγίωση του ρόλου του θεατή. Αν και αποτελεί τον εν δυνάμει χορευτή, ο θεατής, στη σχέση του με την ενεργή δράση, δεν μπορεί παρά να την παρακολουθεί. Και στην περίπτωση αυτή δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για παράσταση, τόσο γιατί ένα δρώμενο είναι ταυτόχρονα και θέαμα, όσο κυρίως γιατί το δρώμενο δεν προάγεται από τον θεατή ή για τον θεατή, αλλά από τον χορευτή στον οποίον απευθύνεται ο μουσικός και αντίστροφα. Έτσι λοιπόν αν από τη μία η σύγχρονη τελετουργία χάνει σταδιακά το παραδοσιακό τελετουργικό περιεχόμενό της, αυτό δεν συνεπάγεται την άνοδο της παράστασης. Πρέπει ίσως να οριοθετήσουμε πάλι την έννοια τελετουργία από την άποψη της γλεντικής φυσιογνωμίας και κυρίως του ρεπερτορίου, να της δώσουμε πιθανά νέο περιεχόμενο.

Είναι ίσως πλέον φανερό ότι στο σύγχρονο πανηγύρι η επίδραση υπερτοπικών φαινομένων είναι ισχυρή. Η κουλτούρα ακρόασης διευρύνεται, παράλληλα με τη συρρίκνωση της τοπικής

μουσικής κουλτούρας. Τάσεις αμφίρροπες, εκφράζονται από διαφορετικά άτομα μέσα στο ίδιο γλέντι, που μετά από προσεκτική παρατήρηση δεν δρουν τυχαία ή καλύτερα συγκροτούν ομάδες που λαμβάνουν αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά (ηλικία, φύλλο, τόπος και κοινωνικό πλαίσιο εδραίας διαμονής, οικογενειακή κατάσταση, κοινωνική και θεσμική θέση κ.ά.). Η συμβολική ανασύσταση της κοινότητας δεν συνεπάγεται διαδικασίες αποαστικοποίησης της μουσικής κουλτούρας που φέρουν τα μέλη της. Ίσως βέβαια να είναι στο πνεύμα του γλεντιστή, και ιδιαίτερα του νεότερου, κάποια διάθεση προσαρμογής ή επιστροφής προς τη δημοτική μουσική κουλτούρα και ακόμα περισσότερο να αποτελεί στοιχείο, αρκετά σημαντικό εκείνες τις μέρες, της ταυτότητας που θέλει να προβάλλει. Ο γλεντιστής συμμετέχει στο δρώμενο και προβάλλει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, είτε γιατί επιδιώκει να δημιουργήσει ένα προφίλ, είτε γιατί ούτως ή άλλως τα φέρει.

Αν πάλι κάποιος δεν βρίσκει οικείο χώρο σε αυτό το πλαίσιο, μπορεί να μην συμμετέχει, είτε επιλέγοντας άλλη μουσική και τρόπο διασκέδασης, είτε επιλέγοντας το ιδιωτικό, είτε σαν αδυναμία επιλογής. Ο τρόπος λοιπόν με τον οποίο πραγματοποιείται το σύγχρονο ορεινό γλέντι επιτρέπει στις αστικές μουσικές κουλτούρες να εκδηλωθούν, ενώ παράλληλα το ίδιο το δρώμενο λειτουργεί με τους αστικούς «κανόνες» ενσωμάτωσης και αποκλεισμού. Σε κάθε περίπτωση το πανηγύρι αποτελεί την κυρίαρχη κουλτούρα, ένα πολύ ισχυρό πόλο κοινωνικοποίησης μέσα από τον οποίο δύναται να επιβεβαιωθεί το συνανήκειν. Οι σύγχρονες μουσικές και χορευτικές γλεντικές δομές και πρακτικές εκδηλώνονται με κυρίαρχες τάσεις τη διάσπαση του χορευτικού συνόλου σε μικρότερες ομάδες, τη σχετική αυτονομία τους σε ρεπερτόριο και την άνοδο του προσωπικού στοιχείου, οι οποίες δίνουν ζωτικό χώρο σε ιδιαίτερες κουλτούρες να λάβουν ουσιαστικό μέρος στο γλέντι. Ακόμα και αυτοί οι οποίοι λόγω ηλικίας, ιδεολογίας ή κουλτούρας εκφράζουν το παραδοσιακό, είτε μέσα από το ρεπερτόριο, είτε σαν γλεντική κουλτούρα, συμμετέχουν με αυτούς τους νεότερους όρους στο δρώμενο.

Μπορούμε να κάνουμε λόγο για σύγχρονες μουσικές υποκουλτούρες<sup>45</sup> οι οποίες κοινωνικοποιούνται ταυτόχρονα στη διάρκεια του γλεντιού, διαμέσου της αναγνώρισης από το σύνολο της κοινωνικής και γλεντικής ιδιοσυγκρασίας των εκάστοτε τελεστών. Αν αυτό γινόταν σε κάθε εποχή, σήμερα έχει το επιπλέον διακριτικό χαρακτηριστικό ότι στηρίζεται σε μικρότερα σύνολα ρεπερτορίου εντός της ιδεατής κοινής κουλτούρας ή καλύτερα στα πλαίσια της εξοικείωσης και τοπικοποίησης νέου ρεπερτορίου.

---

<sup>45</sup> Η έννοια υποκουλτούρα έχει τη σημασία μιας μερικής κουλτούρας μέσα σε μια γενική, ενώ δεν αποτελεί αξιολογικό χαρακτηρισμό μιας κουλτούρας ως κατώτερης. Εξυπηρετεί βασικά την ανάγκη θεωρητικής διάκρισης «εσωτερικού» και «εξωτερικού», δηλαδή της οριοθέτησης, ενώ παράλληλα υπό το πρίσμα μιας ταυτοτικής προσέγγισης της κουλτούρας έχει ίσως το μειονέκτημα της προβολής αρκετά στατικών ορίων. Με αυτές τις προϋποθέσεις γίνεται λόγος για υποκουλτούρες και κυρίως γιατί αποτελεί μια αρκετά παραστατική έννοια μιλώντας για τις ετερογενείς μουσικές κουλτούρες που συγκροτούν μια συμβολική σύγχρονη κοινότητα.



Μπορούμε από αυτό το σημείο πλέον να δώσουμε μια άλλη ερμηνεία των ορίων του ρεπερτορίου, που υπερβαίνει προοδευτικά το ζήτημα της ονοματοθεσίας και αναδεικνύει την πολυπλοκότητα των σημείων αναφοράς μιλώντας για το δημοτικό τραγούδι. Το δημοτικό τραγούδι στην παλαιότερη μορφή του, αλλά και στις σημερινές εκφάνσεις του παραδοσιακού, περιλαμβάνει σημασίες του τόπου. Παίρνει χαρακτηρισμό τόπου, εμφανίζει μουσικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες που παραπέμπουν σε συγκεκριμένο τόπο, ενώ ταυτόχρονα εντάσσεται στο τελετουργικό δίκτυο μιας περιοχής και τοπικοποιείται, μεταβάλλοντας την αρχική του σημασία και αποκτώντας πιθανά νέα μουσικά χαρακτηριστικά.

Στις «πρώιμες» τελετουργικές μορφές κυριαρχούσε η επικοινωνία του τοπικού ρεπερτορίου με το αλλοτοπικό, που στην περίπτωση των ημινομάδων Βλάχων, είναι μια αρκετά ευρεία κατηγορία. Παράλληλα η διατοπική διαδικασία, η οποία σε πολλές περιπτώσεις εμφάνιζε μεγάλο και δυσερμήνευτο εύρος στη Βαλκανική και την ανατολική Μεσόγειο, ήταν ουσιαστικά μια αργή διαδικασία ιδιοτοπικής προσαρμογής ενός ξένου στοιχείου, χάνοντας έτσι την μνήμη της καταγωγής του. Πρόκειται για την προϊστορία της μουσικής που εξετάζουμε και φαίνεται ότι δεν είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε το περιεχόμενό της. Ακόμα και το φωνητικό τραγούδι, το οποίο είχε στο επίπεδο της μουσικής τουλάχιστον μια πιο αργή σε σχέση με τις ενόργανες φόρμες εξέλιξη, έχει μια αρκετά διαφοροποιημένη γενεαλογία<sup>46</sup>. Ίσως δηλαδή να μην μπορούμε πλέον να αντιληφθούμε το τελετουργικό νόημα των φωνητικών επιτελέσεων.

Στην περίοδο που μας αφορά, η οποία συνδέεται στενά με την κυριαρχία του κλαρίνου, η τελετουργική διαδικασία αρχικά αναπτύσσεται γύρω από την άνοδο της διατοπικής νεοτερικότητας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι αλλοτοπιές σχέσεις τίθενται σε αδράνεια. Το αντίθετο, η διατοπική διαδικασία παρουσιάζεται στο δρώμενο με αλλοτοπικό μανδύα. Το δημοτικό τραγούδι σε όλη την περίοδο μέχρι την άνοδο του υπερτοπικού το '80 εμφανίζεται περιλαμβάνοντας σημασίες του τόπου. Από το '80 και μετά συνεχίζει να υπάρχει το δημοτικό «σαν τόπος» αλλά εμφανίζεται παράλληλα «σαν είδος». Αρχικά κάποια καινούργια μουσικά είδη εντάσσονται στο ρεπερτόριο του δρωμένου Έπειτα κατηγορίες που αρχικά δηλώνουν τον τόπο, λειτουργούν ως είδη και ο τόπος αποτελεί απλά το όνομά τους. Εν τέλει το ίδιο το δημοτικό τραγούδι αποτελεί ένα είδος μουσικής, μια επιλογή.

---

<sup>46</sup> Η ερευνητική εμπειρία στον Ασπροπόταμο μας έδειξε τρεις τουλάχιστον προϊστορικές γενιές δημοτικών τραγουδιών: α) τραγούδια φωνητικά ή και ενόργανα που αναγνωρίζονται ως σύγχρονα και τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις λέγονται και σήμερα από τους γηραιότερους, β) τραγούδια αμιγώς φωνητικά τα οποία ονομάζονται «παλαιά» ή «βλάχικα» και τα οποία συνήθως γνωρίζουν - αποσπασματικά ή μόνο την έναρξή τους - οι πιο χαρισματικοί, ενώ έχουν χάσει την επιτελεστική τους λειτουργία, και γ) η ανάμνηση της ύπαρξης μακροσκελών τραγουδιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που παίρνουν διάφορα ονόματα, νεολογισμούς και μη, όπως «αγωγάτικα», «βυζαντινά», «καριτικά» κ.ά., με την τελευταία αυτή γενιά να έχει χάσει εκτός από τη λειτουργικότητά της και το ηχητικό της περιεχόμενο .

Η αναπροσαρμογή των τελετουργικών γλεντικών μορφών στη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα σίγουρα χαρακτηρίζεται νεοτερική. Από την άλλη η απόσταση των τελετουργικών μορφών του παρελθόντος από τις σύγχρονες είναι μεγάλη, τόσο που η σύγκριση που επιχειρήσαμε λίγο πριν να αγγίζει τα όρια του αναχρονισμού. Σε ένα τελετουργικό δρώμενο παράγεται μεταξύ άλλων κοινωνία. Δανείζεται εικόνες από το παρόν και το επιβεβαιώνει ή το αναιρεί, το διαπραγματεύεται. Η ζωή των Βλάχων στην ύπαιθρο και η μετακινήσεις τους εκφράζονταν στο δρώμενο μέσα από σημασίες του τόπου, ενώ σήμερα η ανασύσταση μιας κοινότητας με ετερογενή συστατικά εκφράζεται στο δρώμενο μέσα από τη χρήση μουσικών ειδών, από την επικοινωνία μουσικών υποκοινοτήτων.

Τελετουργία σήμερα δεν σημαίνει επιβεβαίωση της κοινότητας, αλλά επιβεβαίωση της ανασύστασης της κοινότητας, που σημαίνει εγγενώς διαδικασία ανακατασκευής της μέσα από ένα γλέντι. Μη τελετουργικό είναι η αποχή από τη διαδικασία ανασύστασης της κοινότητας, η οποία στη διάρκεια του πανηγυριού βιώνει πραγματικό χρόνο, καθώς αποτελεί τη μοναδική συλλογική δράση της σύγχρονης κοινότητας, αποδομημένης κατά κανόνα στο άστυ, και ίσως το θεμελιώδες κοινωνικό πεδίο συμβολισμού της, τουλάχιστον για τον Ασπροπόταμο

## 5. Συμπεράσματα

Η απόπειρα εξαγωγής και διατύπωσης συμπερασμάτων από μια εργασία είναι σίγουρα ένα όχι απλό ζητούμενο. Έχουμε εξαρχής αποκλείσει μια περιγραφική μέθοδο συμπερασμάτων, δηλαδή την επανένθεση της επαγωγικής διαδικασίας, καθώς θεωρούμε ότι ορισμένως αποτελεί προσπάθεια αναδρομικής επιβεβαίωσης και υπεράσπισης του κειμένου, ένα βαθιά αντιεπιστημονικό εγχείρημα. Κατά την άποψή μας, ένα κείμενο συμπερασμάτων είναι πάλι κάτι το μερικό, κάτι το οποίο δεν διεκδικεί την ουσία και την ηγεμονία μιας ολόκληρης μελέτης, ενώ ενδεχομένως προάγει ή αναθεωρεί τη συλλογιστική που αναπτύχθηκε ως το τέλος. Έτσι επιπλέον δεν μπορεί παρά να περιμοδοτεί ορισμένα κομμάτια του κειμένου που θεωρήθηκαν πιο σημαντικά από εμάς, ενώ ίσως όχι για κάποιον άλλο αναγνώστη.

Στο κείμενο που ακολουθεί επιχειρούμε να παρουσιάσουμε τα βασικά σημεία της εργασίας ανά κεφάλαιο. Θα προσπαθήσουμε παράλληλα και με όση συντομία γίνεται να ειθέσουμε τη διάρθρωση των επιχειρημάτων μας, μέσω μιας ουσιαστικά αντίστροφης και συνδυαστικής ανάγνωσης του κειμένου. Θα αναφερθούμε επίσης στις προοπτικές εφαρμογής των πορισμάτων της μελέτης σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια, όπως και στη δυνατότητα πιθανά μιας πιο οικουμενικής οπτικής του δημοτικού τραγουδιού μέσα από αυτά. Ένα ίσως πολύ σημαντικό ζητούμενο του κεφαλαίου αυτού είναι να αναφερθούμε στο τι δεν κάναμε εν τέλει στη μελέτη και να ξανασκεφτούμε στο μέτρο του συνειδητού το όλο εγχείρημα από την αρχή.

Σκοπός μας είναι μεταξύ άλλων να αναδείξουμε ορισμένες συνδέσεις που λειτούργησαν υποστηρικτικά ή δεν τονίστηκαν καθ'αυτές στην πορεία του κειμένου. Προκύπτει η αναγκαιότητα να αναφερθούμε σε αυτές τις σχέσεις, οι οποίες κατά μία έννοια θεωρήθηκαν δεδομένες, για να σχολιάσουμε τη σημασία τους. Οφείλονται, ας το πούμε έτσι, στην τεχνική συγκρότηση της επαγωγικής διαδικασίας και συγκεκριμένα στον τρόπο παρουσιάσής της, σύμφωνα με τον οποίο κάθε κεφάλαιο μπορεί να αναγνωστεί μόνο σε συνάρτηση με το προηγούμενό του. Ειδικά η σχέση του κεφαλαίου «ο τόπος και οι άνθρωποι» με το επόμενο, «Μουσικές πρακτικές και δίκτυα του Ασπροποτάμου», τα οποία έχουν διαφορετικό αντικείμενο, χρειάζεται να τονιστεί ιδιαίτερα.

Το κεφάλαιο «Ο τόπος και οι άνθρωποι» αποτελεί αναφορικά με το αντικείμενο που πραγματεύεται η μελέτη ένα υποστηρικτικό αλλά ουσιαστικό κείμενο. Από τη μία επιχειρήσαμε να δώσουμε τις γεωγραφικές και οικονομικές συντεταγμένες των εθνοπολιτισμικών ομάδων της ευρύτερης περιοχής Πίνδου και Θεσσαλίας κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, σε μια προσπάθεια να φωτίσουμε το άμεσο κοινωνικό περιβάλλον του μουσικού δικτύου του Ασπροποτάμου, να στηρίξουμε ένα πλαίσιο. Από την άλλη εξασφάλισαμε μια πρωτογενή γεωγραφική σημασία του τόπου, η οποία μέσα από τις οικιστικές, οικονομικές και πολιτισμικές παραμέτρους που συγκροτούν το περιεχόμενό του έμελε να χρησιμοποιηθεί σαν βάση για την ανάλυση και τον σχολιασμό της τοπολογίας των μουσικών δικτύων του Ασπροποτάμου στο επόμενο κεφάλαιο, «Μουσικές πρακτικές και δίκτυα του Ασπροποτάμου».

Έγινε σαφές πως μιλώντας για Βλάχους της κεντρικής Πίνδου οφείλουμε να διακρίνουμε τους Βλάχους του Ασπροποτάμου από αυτούς του Ζυγού-Πηνειού. Η ημινομαδικότητα που χαρακτήριζε παραδοσιακά τους Βλάχους του Ασπροποτάμου σήμαινε τη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης ταυτότητας στη διττή σχέση με πολιτισμικές ομάδες του βουνού και του κάμπου. Το «χειμάδι» συνδεόταν με το φυσικό αποχωρισμό του τόπου καταγωγής κάθε χρόνο. Οι Βλάχοι του Ζυγού αντιθέτως ασκούσαν την εδραία κτηνοτροφία και ο ταυτοτικός τους προσδιορισμός βασιζόταν αντίστοιχα στις σχέσεις τους με τους ορεινούς γείτονες. Η απώλεια της σχέσης με τον τόπο καταγωγής είχε να κάνει με την ανάπτυξη εμπορικών δραστηριοτήτων τοπικής ή βαλκανικής εμβέλειας, με την «ξενιτιά». Και οι δύο περιοχές γνώρισαν με την πρόοδο της αστικοποίησης ουσιαστική αποδόμηση, στην περίπτωση του Ασπροποτάμου πλήρη. Ενώ και στις δύο περιοχές η προσωρινή ανασύσταση του τόπου σημαίνει την «επιστροφή», στην περίπτωση των Βλάχων του Ασπροποτάμου αυτή προσαρμόστηκε συμβολικά στον ετήσιο ημινομαδικό κύκλο, μόνο που και το καλοκαίρι συνδέεται με την «επιστροφή». Έτσι παρόλο που η αστικοποίηση οδήγησε στην ερήμωση του Ασπροποτάμου, η θερινή ανασύστασή του την περίοδο των πανηγυριών συνέχει συμβολικά τον τόπο με το παρελθόν του, δηλαδή με το σύμφυτο χαρακτηριστικό του Ασπροποταμίτη να αποχωρίζεται τον τόπο του για να εργαστεί.

Πριν αναφερθούμε στην τοπολογία του μουσικού δικτύου, αντικείμενο του τρίτου κεφαλαίου, θα προσφέρουμε μια ανάγνωση του προηγούμενου κεφαλαίου μέσα από το πρίσμα του μουσικού φαινομένου, σε μια προσπάθεια να ξεδιαλύνουμε σχέσεις του αφενός με το γεωγραφικό χώρο και αφετέρου με τις σχετικές πολιτισμικές ομάδες. Στόχος εδώ είναι να επισημάνουμε πως εμφανίστηκαν ή δεν εμφανίστηκαν μεταξύ τους σχέσεις αλληλοκαθορισμού στο παράδειγμά μας. Ο ημινομαδικός τρόπος ζωής των Βλάχων του Ασπροποτάμου καθιστά το ζήτημα της γεωγραφικής κατανομής τους εξαιρετικά σύνθετο. Η διάκριση γεωγραφικού χώρου και πολιτισμικών ομάδων προκειμένου για ένα συσχετισμό με το μουσικό φαινόμενο, η οποία βέβαια εισήχθη από την αρχή του κειμένου,

σχετίζεται άμεσα με την ημινομαδικότητα που συνεπάγεται δύο ολότελα διαφορετικές όψεις της ζωής των Βλάχων, του βουνού και του κάμπου.

Στον κάμπο όπου το φυσικό τοπίο ευνοεί θεωρητικά την επικοινωνία, παρατηρήσαμε τη διαχρονική αναπροσαρμογή του διπόλου πεδινός και ορεινός ή Βλάχος και Καρραγιούννης, με άλλα λόγια ότι η πολιτισμική επικοινωνία έχει μεγαλύτερη σημασία από τη γεωγραφική. Στο βουνό όπου το φυσικό τοπίο έχει ιδιαίτερη σημασία στην επικοινωνία, πράγμα που προϋποθέτει λεπτομερή γνώση και έμφαση στην ιδιαιτερότητα από εμάς, παρατηρήσαμε τη βασική διάκριση βόρειου και νότιου Βλάχου, η οποία άλλοτε εμφανίζεται σαν σχέση ετερότητας και άλλοτε σαν μια εσωτερική σχέση της βλάχικης κοινής συνείδησης. Παράλληλα αναφέραμε τη σχέση Ασπροποταμίτη ή Κατσακιώρη και Βλάχου του Ασπροποτάμου, την οποία χαρακτηρίζει η απόσταση του χειμερινού προορισμού και η έλλειψη συγγενικών και οικονομικών δεσμών, παρά το γεγονός ότι μοιράζονται τα δύο άκρα της ίδιας κοιλάδας. Υπακούει όμως το μουσικό φαινόμενο στα παραπάνω, είναι με άλλα λόγια καθρέφτης τους;

Στην ορεινή περιοχή την οποία εξετάσαμε, με τα δεδομένα γεωμορφολογικά γνωρίσματα που την χαρακτηρίζουν, φάνηκε καταρχήν ότι οι τομές του φυσικού τοπίου υπαγορεύουν σε μεγάλο βαθμό ασυνέχειες στα μουσικά ιδιώματα. Ο Ζυγός και ο Ασπροπόταμος αποτελούν δύο ξεχωριστά γεωφυσικά μορφώματα και δυο διαφορετικούς μουσικούς τόπους, των οποίων οι διαφορές σε ρεπερτόριο, ύψος και στις γλεντικές πρακτικές εντοπίζονται στην κουλτούρα καταγωγής των αντίστοιχων πολιτισμικών ομάδων. Είναι γενικό το φαινόμενο τέτοιων διαφορών σε ολόκληρη την Πίνδο που οφείλονται στη διαφορετική θέση χωριών και πολιτισμικών ομάδων στο ποτάμιο σύστημα. Αφενός οι σχέσεις απόστασης κατά μήκος της οροσειράς και αφετέρου οι διαφορετικοί χειμερινοί προορισμοί ή η εδραία παραμονή κατοίκων, ακόμα και κτηνοτρόφων, σε συνάρτηση με συγκεκριμένα γεωμορφολογικά εμπόδια, εξηγούν σε μεγάλο βαθμό την ανάπτυξη ενιαίων μουσικών δικτύων είτε εντός των κοιλάδων, είτε περιμετρικά ορεινών όγκων.

Μια τέτοια ερμηνεία όμως βρίσκει καλή εφαρμογή στην περίπτωση του φωνητικού τραγουδιού και στις «πρώιμες» ενόργανες μορφές του, στοιχεία που συγκροτούν τον πυρήνα της μουσικής κουλτούρας καταγωγής. Στις περιπτώσεις αυτές τα μουσικά δίκτυα διαμορφώνονται από δίκτυα συγγενικών σχέσεων και γαμικού εμπλουτισμού τους, όπως επίσης σε σχέση με εθνολογικές ιδιαιτερότητες, ενώ κάθε πολιτισμική περιοχή φαίνεται να έχει ένα corpus τραγουδιών σε χρήση, μέσα στα πλαίσια του οποίου οι επιτελεστές βρίσκουν τρόπους έκφρασης και διαπροσωπικής ή συλλογικής επικοινωνίας. Τα δίκτυα των επαγγελματιών μουσικών, ενώ γενικά εντάσσονται στο ίδιο πλαίσιο, λειτουργούν πολλές φορές υπερβατικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, που είχαμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε αναλυτικά στη μελέτη, είναι οι συνεργασίες μουσικών του Ασπροποτάμου με βιολιτζήδες και κιθαρίστες της Καστανιάς. Στο παράδειγμα αυτό ενώ οι δυο

περιοχές γνωρίζουν κάποια απόσταση λόγω του αυχένα που μεσολαβεί στην επικοινωνία τους και ενώ οι μουσικοί πυρήνες της κομπανίας προσφέρουν διαφορετικό ρεπερτόριο και τρόπο απόδοσής του στις δυο περιοχές, αναπτύσσεται ένα κοινό μουσικό δίκτυο υποστήριξης των ασπροποταμίτικων μουσικών πυρήνων.

Στην αντίθετη κατεύθυνση μας οδηγεί η σύγκριση των Βλάχων του Ασπροποτάμου με τους Βλάχους του Αράχθου, καθώς το όρος Περιστέρι δημιουργεί μια πολύ σημαντική τομή στην επικοινωνία, στην επισύναψη γαμικών σχέσεων και στη δημιουργία κοινών μουσικών δικτύων μεταξύ των δυο περιοχών, ενώ γενικότερα τα βλάχικα χωριά του Αράχθου είναι αρκετά αποστασιοποιημένα από τον βασικό βλαχόφωνο κορμό της Πίνδου. Ακόμα μεγαλύτερη απόσταση μεταξύ τους φαίνεται πως δημιουργήθηκε με την εμπορική άνοδο της κοιλάδας του Αράχθου, που λειτούργησε σαν οδικός δίαυλος και διαμετακομιστικό μέσο μεταξύ της νότιας Ηπείρου και του Ζαγοριού ή άλλων εμπορικών και οδικών κόμβων του βορρά. Σαν γειτονικές περιοχές έχουν ωστόσο κάποιες ομοιότητες που αφορούν στο βλάχικο ρεπερτόριο, αφού και στον Άραχθο παρατηρείται γενικά έλλειψη βόρειου ρεπερτορίου και κυριαρχούν τραγούδια όπως «Βούλω, Τσιβούλω», «Βαγγελίτσα», συγκαθιστά σε απλά μέτρα κ.ά. Αυτό σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στο εσωτερικό του Περιστεριού υπάρχουν αρκετά τοπωνύμια με πρώτο συνθετικό το *παλιο-* και κάποιες αναφορές στην τοπική συλλογική μνήμη για την ύπαρξη οικισμών, νομάδων και μη, στην περιοχή τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, μας οδηγεί στην υπόθεση προς διερεύνηση ότι το ίδιο γεωμορφολογικό στάτους κάποτε λειτούργησε σαν επικοινωνιακό μέσο, ενώ αργότερα μέχρι και σήμερα σαν μια απαραβίαστη τομή, όπως διαπιστώσαμε.

Στον κάμπο, αλλά και στο επίπεδο εδραίων, νομαδικών ή ημινομαδικών πολιτισμικών σχέσεων του βουνού, το μουσικό δίκτυο των Βλάχων του Ασπροποτάμου λειτουργεί με τρόπους που δεν υπακούν σε αναγωγικούς κανόνες και χρειάστηκε διερεύνηση ανά περίπτωση. Είδαμε ότι οι μουσικοί του Ασπροποτάμου δραστηριοποιούνται αρκετά νωρίς στην πορεία της σχολής σε όλα τα δρώμενα του κάμπου, με εξαίρεση τα πανηγύρια στην περίοδο των οποίων είναι απασχολημένοι στο βουνό. Ιδιαίτερα η περιοχή της Οιχαλίας αποτελεί έναν ιδιαίτερα οικείο χώρο για όλους τους Γαρδικιώτες μουσικούς. Είναι γεγονός ότι η προτίμηση που δείχνανε οι Ασπροποταμίτες μουσικοί στο διατοπικό ρεπερτόριο, για λόγους που εξετάσαμε αναλυτικά στο τρίτο και τέταρτο κεφάλαιο, τους εξασφάλισε μια καλή προσβασιμότητα σε ξένες ως τότε περιοχές και μουσικά ιδιώματα. Χαρακτηριστικό είναι πως είναι σε θέση να ανταπεξέλθουν, ακόμα και να διαμορφώσουν τις συνθήκες ενός Καραγκούνικου δρωμένου, από την άποψη του ρεπερτορίου και του τρόπου γλεντιού, παρά στο Ζυγό όπου θα περίμενε κανείς ότι έχουν κάποια περισσότερα πλεονεκτήματα να απευθυνθούν σε Βλάχους. Το αντίθετο, δηλώνουν χωρίς δισταγμό την αγωνία τους προκειμένου για δρώμενα ακόμα και στην βόρεια πλευρά του Ασπροποτάμου. Η νεότερη διάθεση των πρώτων

κομπανιών, ίσως και το νεαρό της ηλικίας, στάθηκε ικανή για μια τέτοια δραστηριοποίηση στον κάμπο και μια δεκαετία αργότερα στην πόλη από τις δυο πιο δραστήριες κομπανίες του Σγούρου και του Β. Αναστασίου. Σήμερα παρατηρείται το αντίστροφο, αφού η εξέλιξη της μουσικής φυσιογνωμίας του κάμπου, με κύρια χαρακτηριστικά την είσοδο νεοδημοτικού, κυρίως των ηχογραφήσεων του Τάκη Καρναβά και του Στάθη Κάβουρα, όπως και γενικά αστικού υπερτοπικού ρεπερτορίου, την άνοδο του συρτού και την εισαγωγή νέων μελωδικών και κιθαριστικών μοτίβων οδηγεί στην ολοένα αυξανόμενη περιθωριοποίηση των Βλάχων μουσικών στον κάμπο.

Η ευρύτερη περιοχή Πίνδου και Θεσσαλίας σίγουρα έχει σαν κοινό στοιχείο το υπερτοπικό ρεπερτόριο. Η άποψη ωστόσο που θεωρεί ότι πορεύεται προς την ομογενοποίηση είναι κάπως παρακινδυνευμένη. Στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρήθηκε το φαινόμενο της ανόδου του διατοπικού ρεπερτορίου. Κάποιες φορές είχε υπερτοπικά χαρακτηριστικά, καθώς μελωδίες και τραγούδια που συγκροτούν αυτό το ρεπερτόριο θα παρατηρήσουμε πολλές φορές ότι έχουν ηχογραφηθεί από μουσικούς της Αθήνας, κυρίως από τον Β. Παπασιδέρη, και διαδόθηκαν μέσω των δίσκων γραμμοφώνου. Αν αυτό είχε από τη μια σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός «πανελλαδικού» ρεπερτορίου, του κοινού στεργιανού ρεπερτορίου, καθόλου δεν απέκλεισε την τοπική ιδιαιτερότητα. Η αντίστροφη διαδικασία ιδιοτοπικής προσαρμογής δημοτικών τραγουδιών είναι σύμφυτη του φαινομένου διάδοσής τους.

Το στοιχείο αυτό που οδηγεί σε κάποιας μορφής ομογενοποίηση δεν είναι η άνοδος του υπερτοπικού ρεπερτορίου, αλλά η επέκταση του εύρους της πελατείας των κομπανιών, δηλαδή η υπερτοπική δράση μουσικών. Προσφέρουν δηλαδή μια μουσική με παρόμοια χαρακτηριστικά από τόπο σε τόπο, ανάλογα βέβαια από την ανάγκη προσαρμογής τους ή αντίθετα σε άλλες περιπτώσεις απαλλαγμένοι από μια τέτοια διαδικασία. Τέτοια φαινόμενα σε εξέλιξη σήμερα είναι η περιодίες ηπειρώτικων συγκροτημάτων στη στεργιανή Ελλάδα, οι οποίες βέβαια παρά τη μεγάλη συμμετοχή εντάσσουν γλεντικά ένα μικρό κομμάτι ακροατών και χορευτών, και πολύ περισσότερο οι σαρακατσάνικες κομπανίες οι οποίες απευθύνονται σε Σαρακατσάνους. Στην περίπτωση αυτή και δεδομένου ότι οι Σαρακατσάνοι στερούνται πανηγυριών ή καλύτερα τα μοιράζονται με τους εδραίους του τόπου υποδοχής, βλέπουμε τη διαμόρφωση ενός πανελλαδικού δικτύου ανταμωμάτων και χορών στο οποίο συμμετέχουν κάποιες συγκεκριμένες κομπανίες, αποκλειστικά ή σε συνεργασία με τοπικούς οργανοπαίτες. Μια που για τους Σαρακατσάνους θεωρείται δεδομένη η διαφορά φωνητικού και ενόργανου ρεπερτορίου, οι κομπανίες αυτές προωθούν την εικόνα ότι φέρουν το πατρικό ιδίωμα, πολλές φορές με αρκετές διαφορές από το τοπικό ύφος και τους ιδιαίτερους λαρυγγισμούς. Έτσι έχουμε το φαινόμενο της διάδοσης ενός πολύ συγκεκριμένου ύφους για το Σαρακατσάνικο, λίγο πολύ όμοιο με αυτό της δισκογραφίας, που έχει σαν πρότυπο τις πρώτες ηχογραφήσεις Θεσσαλών κυρίως Σαρακατσάνων μεταναστών της Αθήνας.

Στην περιοχή του ενδιαφέροντός μας η αντιμετώπιση του νεότεριου ρεπερτορίου διαφέρει. Στον Ζυγό και ιδιαίτερα στον πυρήνα του που είναι στο πνεύμα της κάθε κοινότητας να γλεντά με τοπικά τραγούδια, η πρόοδος του γλεντιού στηρίζεται ελάχιστα σε αυτά τα τραγούδια, κυρίως συρτά, ενώ καταδικάζεται κάθε απόπειρα εισαγωγής ζεϊμπέικων και πολύ περισσότερο τσιφτετελιών. Στον Ασπροπόταμο αντίθετα δίνεται αριστός χώρος σε αυτό το ρεπερτόριο και διατίθεται χρόνος στη νεότερη γενιά για να γλεντήσει ξεχωριστά. Στον κάμπο είναι ένα από τα συστατικά στοιχεία της προαγωγής ενός γλεντιού. Μπορούμε γενικότερα να πούμε ότι ένα «καραγκούνικο» γλέντι, όπως λέγεται από τους ορεινούς, προχωράει με συρτά, ένα γλέντι του Ζυγού με συγκαθιστά και ένα ασπροποταμίτικο με τσάμικα. Έτσι και ο καλός κλαριντζής στον Ασπροπόταμο είναι ο καλός «τσαμιαδόρος», αυτός που ξέρει καλό τσάμικο και πότε να το βάλει ή να το αλλάξει. Ο χαρακτήρας αυτός των κομπανιών του Ασπροποτάμου και η γνώση της επικαιρότητας του ορεινού και φυσικά του διατοπιικού ρεπερτορίου επέτρεψε την σχετική επέκτασή τους σε όλη την κοιλάδα του Ασπροποτάμου, έτσι ώστε να μοιράζονται τα δρώμενα των «Κατσακιώρηδων» με άλλες τριαλινές και αρτινές κομπανίες.

Κάθε δίκτυο μουσικών, εννοώντας τα συγκεκριμένα δίκτυα αλλά και το είδος του δικτύου, έχει τη δική του σημασία, ο ρόλος όμως των δικτύων των μουσικών φαίνεται μέσα από το συνδυασμό τους, κάτι που επιχειρήσαμε κλιμακωτά στο κεφάλαιο «Μουσικές πρακτικές και δίκτυα του Ασπροποτάμου» και στο κεφάλαιο «Γλέντι και ρεπερτόριο: Σχέσεις δικτύων των μουσικών και ρεπερτόριο». Στο κεφάλαιο «Μουσικές πρακτικές και δίκτυα του Ασπροποτάμου» είδαμε μέσα από το συνδυασμό δύο δικτύων, του δικτύου κομπανίας και του δικτύου πελατείας, ότι οι μουσικοί του Ασπροποτάμου με την εμφάνισή τους λίγο πριν τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ανέπτυξαν τις πρώτες σχέσεις σε παρθένο έδαφος, εδραιώθηκαν στο βουνό, τον κάμπο και την πόλη, και έφτασαν στο σημείο να δημιουργήσουν μια σχολή και μια μουσική παράδοση συνώνυμη της δικής τους παρουσίας.

Μέσω της δημιουργίας ενός δικτύου πελατείας οι μουσικοί κατακτούν τον τόπο, εξασφαλίζουν επαγγελματική διάρκεια και διαμορφώνουν, στο βαθμό που αναλογεί στην κάθε κομπανία και τους ανθρώπους στους οποίους απευθύνονται, το ηχητικό πλαίσιο για τη γλεντινή δράση. Η σύναψη πελατειακών σχέσεων μεταξύ κομπανιών και κοινοτήτων είναι μια πολύ σημαντική παράμετρος για τη διαμόρφωση της μουσικής γεωγραφίας ενός τόπου. Είδαμε συγκεκριμένα ότι τα όρια της δράσης μιας κομπανίας, για την περίπτωση του Ασπροποτάμου κοινά μέσα στην εναλλασσόμενη σχέση κομπανιών και κοινοτήτων, ορίζουν μουσικούς τόπους, «περιοχές» όπως αποκαλούνται. Η σχέση αυτή κομπανιών με περιοχές εμφανίζει αξιοσημείωτη σταθερότητα στο παράδειγμα του Ασπροποτάμου. Αν την πρώτη περίοδο της Ασπροποταμίτικης σχολής, εποχή που το δίκτυο πελατείας ήταν υπό κατασκευή, η δράση των κομπανιών διαμόρφωνε μουσικούς τόπους,



σήμερα η παγιωμένη μορφή του δικτύου πελατείας δίνει την αντίθετη εικόνα ότι ο μουσικός τόπος έχει εξαρτήσει την ύπαρξή του με τη δράση αυτών των κομπανιών.

Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αλλαγές αυτές και εναλλαγές προσώπων, η εξέλιξη των γλεντιών πρακτικών και του ρεπερτορίου εξυπηρέτησαν τη διαλεκτική διατήρηση αυτής της σχέσης, τόσο στο βουνό όσο και στην Οιχαλία. Οι κομπανίες του Ασπροποτάμου και οι Ασπροποταμίτες ζυμώθηκαν από κοινού σε μια αποκλειστική σχέση στο πλαίσιο της. Σήμερα είναι πολύ δύσκολο μια ξένη κομπανία να απευθυνθεί με επιτυχία στον Ασπροπόταμο, αν δεν έχει προηγηθεί μια μαθητεία του πυρήνα της κομπανίας σε κομπανίες της περιοχής. Ίσως μόνο τα κατά καιρούς μικτά με ντόπιους μουσικά σχήματα του κλαριντζή Νίκου Τζουκόπουλου από την Κοζάνη έχουν κατορθώσει μια καλή παρουσία στα «δεύτερα» καφενεία της περιοχής. Το φαινόμενο της υπερτοπικοποίησης του ρεπερτορίου διατηρεί ένα κλειστό δίκτυο πελατείας και καθιστά τον Ασπροπόταμο, και σε μεγάλο βαθμό την Οιχαλία, περιοχές με έντονους ιδιωτισμούς, όσο οι μουσικοί προσαρμόζονται στις απαιτήσεις σε ρεπερτόριο και το ρεπερτόριο στην ιδιαιτερότητα του μουσικού πυρήνα και της κομπανίας.

Σ' αυτό το πλαίσιο το δίκτυο της μαθητείας παίζει ένα ρόλο που πολλές φορές δεν είναι εμφανής η σημασία του. Η δημιουργία και μόνο ενός τέτοιου δικτύου μαθητείας ήταν το πρώτο πολύ σημαντικό βήμα για τη δημιουργία της γαρδικιώτικης σχολής, αφού η σύναψη σχέσεων μαθητείας μουσικών που δεν εντάσσονταν σε κάποια σιλήθρα, αναγκαστικά με τη μορφή ιδιαίτερων μαθημάτων, δεν ήταν καθόλου συχνό φαινόμενο εκείνη την εποχή. Η έλλειψη ευκαιριών μαθητείας στο πατάρι, το επόμενο βήμα μιας μαθητείας στη σιλήθρα, θεωρούμενο αρχικά σαν μειονέκτημα για τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου, οδήγησε τους κλαριντζήδες στη δισκογραφία. Αυτή η εναλλακτική μαθητεία, θεμελιώδης για τους τραγουδιστές, αποτέλεσε ίσως τη σημαντικότερη αιτία αποστασιοποίησης των ενόργανων μορφών από τις φωνητικές και παράλληλα τη βάση για την ένταξη διατοπικού ρεπερτορίου, τουλάχιστον από την πλευρά των μουσικών.

Κάθε ένας μουσικός αναφέρεται στη μύησή του στη μουσική τέχνη, στα πρώτα του βήματα, χωρίς καμία νύξη αμφισβήτησης. Η «αρχή που θα πάρεις», μια φράση κοινή και στερεότυπη, ένα πεδίο διαλόγου για το οποίο όλοι οι μουσικοί έχουν γνώμη και ίσως ένα αρχέτυπο αυτοσεβασμού, είναι θεμέλιο της μουσικής φυσιογνωμίας του μουσικού. Ανιχνεύοντας παράλληλα σημαντικά στάδια ωρίμανσης, εξέλιξης και προσαρμογής, δεν μπορούμε από την άλλη να μην αποδώσουμε ορισμένα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μουσικής φυσιογνωμίας κάθε μουσικού στη μαθητεία του.

Η μαθητεία του Βούκια στον Αποστόλη Σταμέλο ήταν καθοριστική για την αφομοίωση του ανατολικού στερεοελλαδίτικου χρώματος και την υιοθέτηση ενός στυλ παίξιματος με αναμειγμένους βλάχικους, ρουμελιώτικους και καμπίσιους χειρισμούς σε ένα ωστόσο απλό και εναλλασσόμενο παίξιμο, όπως βέβαια και στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου, κατά συνέπεια στη

μεταφορά μιας αλλοτοπικής παράδοσης και στη ρήξη με την παράδοση, φωνητική, του τόπου του. Ιδιαίτερα αναλύθηκε το παράδειγμα του Σπύρου Αναστασίου, για τον οποίο η μαθητεία στον Ασπροπόταμο και η έλλειψη γραμμοφώνου καθιέρωσαν έναν παίκτη τοπικό. Τα παραδείγματα είναι πολλά. Αλλά και αντίστροφα η περιθωριοποίηση των λαουτιέρηδων του Ασπροποτάμου στη δεκαετία του '70 εξηγείται σε μεγάλο βαθμό από την ισχυρή ιδιοτοπικότητά τους, στοιχείο μιας εσωστρεφούς μαθητείας στο όργανό τους. Οι Καστανιώτες από την άλλη, ενώ αντιμετώπισαν την ίδια πρόκληση, ανταποκρίθηκαν με τη μετάβαση στην κιθάρα, πράξη βέβαια συνεπής στην ιδιοσυγκρασία του Γύφτου μουσικού, αλλά και πραγματοποιήσιμη στα πλαίσια του μουσικού συναφιού τους, εφόσον υποστηρίχθηκε μια καινούργια μαθητεία σε μαζώματα που δοκιμαζόταν παράλληλα και στο πατάρι.

Μαθητεία σημαίνει επίσης ανανέωση. Με την ανανέωση των προσώπων η κομπανία δείχνει νεότητα και προοπτικές, υπόσχεται διάρκεια. Μέχρι το '80 ο Ασπροπόταμος φαινόταν ζωντανός και το μουσικό του γίνεσθαι βρισκόταν σε ζύμωση με το νεότερικό. Τα επόμενα χρόνια, μεσήλικες πλέον και οι μουσικοί, η ανανέωση μετουσιώθηκε σε αναγκαιότητα. Ο «κόσμος» απαιτεί και ο μουσικός προσαρμόζεται στις απαιτήσεις. Στην περίοδο αυτή, ορατή μέσα στο λειτουργικό χρόνο της έρευνας, οι μουσικοί έχοντας ακόμα τη δύναμη της καθολικότητας επικαλούνται τους εαυτούς τους σαν αυθεντίες, σήμερα εντός μιας πιο περιορισμένης εμβέλειας σαν παράδοση.

Βέβαια το ασπροποταμίτικο παίξιμο γνώρισε μια σχετική διάχυση και ξεπέρασε τα όρια του Ασπροποτάμου. Συχνά ακούμε στα πανηγύρια του Ζυγού και ιδιαίτερα της όμορης περιοχής Αμάραντου και Καστανιάς να λένε ότι «μπήκαν τα Ασπροποταμίτικα». Αλλά και στα Τρίκαλα είναι πλέον αναγνωρίσιμο το ύφος αυτής της μουσικής ακόμα και για κοινό ρεπερτόριο, τα «γαρδικιώτικα». Η παραγωγή μιας μουσικής υφολογίας χώρα από τους εκφραστές της ή ακόμα το γενεσιουργό της πλαίσιο είναι πάντα ένα ενδιαφέρον μουσικό φαινόμενο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, μάλιστα χωρίς την παράμετρο της δισκογραφίας η οποία ορισμένως ευνοεί την αναγέννηση μουσικών σε νέα πλαίσια, αποτελεί το «αλά τούρικα» παίξιμο. Στην περίπτωση αυτή ενώ πλέον δεν υφίσταται μια ντόπια ή μια πρωτογενής τουρκική μουσική κουλτούρα, συνεχίζουν να αναπαράγονται ορισμένα από τα χαρακτηριστικά ηχητικά μορφώματά της, αντίλαλος της συνύπαρξης Ελλήνων και Τούρκων σε παλιότερη εποχή.

Ένα από τα ζητήματα που επιχειρήσαμε να φωτίσουμε στη μελέτη αφορούσε τη νεότερικότητα και είδαμε ότι απαρχής της ενόργανης μουσικής ιστορίας του Ασπροποτάμου τα φαινόμενα της ένταξης νέων μουσικών και του διαρκούς εμπλουτισμού της μουσικής φυσιογνωμίας του τόπου διαδέχονταν το ένα το άλλο. Με αφορμή την αρχική δυσκολία να οριοθετήσουμε το μουσικό περιεχόμενο της κουλτούρας καταγωγής διαπιστώσαμε τελικά ότι πρόκειται για μια κατηγορία του κοινωνικού πεδίου παρά για κάποιο μουσικό αρχέτυπο με δεδομένο ρεπερτόριο και αυστηρότητα στον τρόπο απόδοσής του και χρήσης του στο γλέντι. Ο Ασπροπόταμος είναι λοιπόν

ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από την άποψη της εξελικτικής και διαφοροποιητικής λειτουργίας της μουσικής και του γλεντιού.

Ο ρόλος όμως των μουσικών ή αλλιώς ο τρόπος που διαχειρίζονται το καινούργιο εμφανίζεται με αντιφατικά χαρακτηριστικά στην πορεία της σχολής. Εμείς επιχειρήσαμε λοιπόν να ερμηνεύσουμε τα νεότερα φαινόμενα σε συνάρτηση με τη μετάβαση από την κτηνοτροφία στην αστικοποίηση και την ενηλικίωση των μουσικών. Στα πρώτα χρόνια της ασπροποταμίτικης σχολής οι μουσικοί εμφανίστηκαν με μεγάλη διάθεση να εντάξουν, δηλαδή να ενταχθούν στο στεργιανό μουσικό φαινόμενο. Είναι πιθανά στην ιδιοσυγκρασία των νομάδων να θέτουν την ταυτότητά τους σε επικοινωνία με την κοινωνία υποδοχής. Μπορούμε να μιλήσουμε για έναν μιμητικό μουσικό πολιτισμό. Η επίδραση της αστικοποίησης που χωρίς αμφιβολία ήταν, τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια, εξωτερική – γι' αυτό χρησιμοποιούμε άλλωστε τη λέξη επίδραση – φαίνεται πως έθεσε τον ασπροποταμίτικο μουσικό πολιτισμό σε γρήγορες νεότεριες διαδικασίες. Σε συνδυασμό με τη διαμορφούμενη στη δεκαετία του '60 νέα κοινοτική μορφή, στην οποία οι ευκαιρίες επαφής λιγότευαν καθιστώντας το γλέντι πλεονεκτικό επικοινωνιακό πεδίο, η μουσική άρχισε να συζητιέται και στο διάλογο να εμπλέκονται όχι μόνο αισθητικοί παράγοντες. Αποτέλεσε πρίσμα για τη θέαση της κοινότητας, μιας κοινότητας σε άμυνα.

Οι πιο πρόσφατες εικόνες της κοινότητας στην ύπαιθρο, για την περίπτωση του μουσικού πολιτισμού η πρώτη ενόργανη περίοδος ή αλλιώς η περίοδος των ακουστικών οργάνων, απέκτησαν αχρονική σημασία και η αναπαραγωγή τους τα επόμενα χρόνια κατέστησε κάθε τέτοια μουσική πρακτική αυθεντικό ομοίωμα του παρελθόντος, ακόμα και στοιχείων που είχαν ενταχθεί ακριβώς τότε. Έτσι παρόλο που διατυπώσαμε τη θέση ότι η ενόργανη μουσική παράδοση ήρθε σε αντίθεση με τη φωνητική και ακόμα περισσότερο οι ύστερες γλεντικές μορφές και το διατοπικό ρεπερτόριο σε αντίθεση με τις πρώτες ενόργανες μορφές, όλα τα παραπάνω τελικά συναποτέλεσαν την μουσική «παράδοση» του Ασπροποτάμου στη σύγχρονη περίοδο. Οι μουσικοί, αντιμετωπίζοντας άλλοι με λιγότερη, άλλοι με περισσότερη επιτυχία και άλλοι προκαλώντας το νεότεριο, φαίνεται πως με την έλευση του χρόνου στο πεδίο της δράσης τους και πάνω τους επικαλούνται τελικά το παραδοσιακό, μια παρελθοντική εικόνα τους και μια εικόνα νεότητας. Προκαλώντας παλιότερα τις ευκαιρίες στην πόλη και διαμορφώνοντας μια φιλοσοφία μουσικής εξέλιξης, επιδιώκουν σήμερα μια μουσική προς διατήρηση. Έτσι λοιπόν ο μουσικός πολιτισμός αυτός που στο πρόσφατο παρελθόν υπήρξε μιμητικός, σήμερα εμφανίζεται σαφώς αυτοαναφορικός.

Αφήσαμε ηθελημένα το ζήτημα των σχέσεων-ρόλων στα μουσικά δίκτυα, τόσο για να μην δεσμευτούμε από μια παρουσίασή του σπασμένη ανά κεφάλαιο, όσο περισσότερο γιατί αποτελεί κατά τη γνώμη μας τον βασικό άξονα της μελέτης, όπως ορίστηκε και από την αρχική υπόθεση. Ο τρόπος με τον οποίο εφαρμόσαμε τα μουσικά δίκτυα για να μελετήσουμε το παράδειγμά μας

αποκάλυψε μια εξαιρετικά περίπλοκη διαλεκτική φαινομένων, ένα πλέγμα εξωτερικών και εσωτερικών συσχετισμών μεταξύ δικτύων και σχέσεων με αμφίρροπες και επαμφοτερίζουσες τάσεις και όρια. Οφείλουμε κάποια σχόλια, σε συνδυασμό με την έκθεση των σχετικών συμπερασμάτων του τετάρτου κεφαλαίου «Γλέντι και ρεπερτόριο: Γλεντική τελετουργική διαδικασία και διαχείριση του ρεπερτορίου».

Το πανηγύρι, στο οποίο δώσαμε δικαιωματικά κομβική θέση στους διάφορους συσχετισμούς της μελέτης, βασίζεται και προάγεται μέσα από τη γλεντική σχέση χορού και μουσικής. Τα συστατικά του μέρη βέβαια είναι πάντα τρία: ο «κόσμος», η μουσική και ο χορός. Είδαμε ότι οι διαφορετικές συνθήκες και λειτουργίες του κόσμου που παρατηρούνταν στις πρώτες ενόργανες γλεντικές μορφές – ο κόσμος μαζεμένος στην πλατεία, περιφερόμενος σαν «παρέα», ο κόσμος στο φαγοπότι – περιορίστηκαν σε μια και μόνο εκδήλωση όταν ο κόσμος κάθισε στο τραπέζι απέναντι στο πατάρι των μουσικών. Η κατάργηση του χορού στην πλατεία, μετά την εκκλήσια, συνδέεται με την σχετικοποίηση από τα μέσα του '60 του τρόπου και χρόνου κατάλυσης της νηστείας, ενώ η κατάργηση της περιφοράς της παρέας των νέων με την έλευση της αστικής γενιάς νέων του '80, ίσως και γενικά με την πτώση των δρωμένων του δρόμου στην αστική κοινωνία. Το σύγχρονο πανηγύρι είναι ένα επιτραπέζιο χορευτικό γλέντι με ορχήστρα.

Για κάθε ένα από τα τρία μέρη έχουμε να παρατηρήσουμε ένα πλέγμα εσωτερικών και εξωτερικών γλεντικών και κοινωνικών σχέσεων. Ο κόσμος, το τραπέζι, συγκροτεί στις εσωτερικές του σχέσεις το συμπόσιο, ενώ στις εξωτερικές του συγκροτούνται σχέσεις θέασης της μουσικοχορευτικής όρχησης και των άλλων τραπεζιών και ακρόασης της μουσικής. Είναι ο χώρος στον οποίο, εκτός από τις αφηρημένες μορφές επικοινωνίας, παράγεται νόημα κατά διακρίνουσα συνθήκη μέσα από το σχόλιο, τον λόγο. Για τον χορό οι εσωτερικές του σχέσεις εκδηλώνονται μέσα στη χορευτική ομάδα, σήμερα την παρέα, ενώ οι εξωτερικές είναι σχέσεις παράστασης προς τον κόσμο και όρχησης με τον μουσικό. Πρόκειται για τον χώρο στον οποίο παράγεται μεταφορικό νόημα μέσω του χορού και την εκδήλωσης κινητικών χειρονομιών, όπως μεταφορικά είναι και τα νοήματα που παράγει η μουσική. Αντίστοιχα και ο μουσικός συγκροτεί εσωτερικές σχέσεις με τους άλλους μουσικούς, τις οποίες εξετάσαμε αναλυτικά στο δίπτυχο κομπανίας, και εξωτερικές σχέσεις με τον κόσμο και τον χορευτή, για την τελευταία να είναι ταυτόχρονα και εσωτερική στο πλαίσιο της όρχησης.

Το τραπέζι άλλοτε δημιουργεί μια εξωτερική σχέση θέασης προς τον μουσικό και άλλοτε μια εσωτερική σχέση όρχησης, οπότε απευθύνεται από κοινού με τον μουσικό προς τα άλλα τραπέζια, τον κόσμο. Η ιδιαίτερη αυτή σχέση εναλλαγής τραπεζιού και χορού εξυπηρετεί τη διαδικασία της όρχησης, την καρδιά του πανηγυριού, όταν ο θεατής επιδιώκει να υπερβεί τον ρόλο της θέασης και της ακρόασης και προχωρά στην χορευτική ένωση με τη μουσική. Είναι η ώρα που ηγείται της δράσης και μπορεί ενδεχομένως να χρησιμοποιήσει όλα τα προσφερόμενα μέσα: να

χορέφει, να δει, να ιδωθεί, να ακούσει, να σχολιάσει, να πει και να διακριθεί. Φαίνεται πως οι σχέσεις και τα νοήματα που παράγονται στο γλέντι δεν μπορεί παρά να είναι αναφορικά, του γλεντιού και του κοινωνικού πλαισίου. Τα βασικά επικοινωνιακά μοτίβα μέσω των οποίων συγκροτείται και λειτουργεί το γλέντι είναι θεμελιακές δομές, οι δομές εκείνες που οδηγούν μια ανθρώπινη γλεντική δράση στο «πανηγύρι», αυτές που δεν υπάρχουν σε μια διαφορετική μουσικοχορευτική δράση και κάποιες άλλες την οδηγούν στην παράσταση, το χορό, τη συναυλία ή κάτι άλλο.

Μιλώντας για δράση και παρατηρώντας την εκδήλωση πρακτικών στα διάφορα γλέντια διαπιστώνουμε ότι μέσα σε αυτό το δομικό πλαίσιο οι συσχετισμοί δικτύων και τάσεων είναι δυναμικοί. Είδαμε στη μελέτη την κυριαρχία ενός δικτύου πελατείας με τη σύσταση ενός άλλου δικτύου κομπανίας, στον Ασπροπόταμο, την Οιχαλία και τα Τρίκαλα. Και σε γλεντικό επίπεδο, είδαμε τη μεταλλαγή των γλεντικών μορφών σε ένα νέο τύπο ενόργανου γλεντιού, το επιτραπέζιο χορευτικό γλέντι, όπως επίσης και την εξέλιξη των γλεντικών εξουσιαστικών σχέσεων, με βασικά χαρακτηριστικά την άνοδο του παταριού και της παράστασης, και την αποτελεσματικοποίηση. Το πλαίσιο αυτό στήριζε τις ερμηνείες που δώσαμε στο αντικείμενο της μελέτης, τον συσχετισμό του τόπου με το ρεπερτόριο.

Οι μουσικοί, όντας φορείς μιας τοπικής μουσικής κουλτούρας, εντάχθηκαν σε ένα δίκτυο μαθητείας το οποίο ήρθε σε αντίθεση με αυτή όσο εξυπηρέτησε την άνοδο του ευρύτερου στεργιανού μουσικού φαινομένου, αλλά ταυτόχρονα την υποστήριξε στο βαθμό που ευνόησε την έκφρασή της σε ενόργανη μορφή, κυρίως στο επίπεδο της μουσικής υφολογίας και του τρόπου γλεντιού. Ενώ στην πρώτη περίοδο της ασπροποταμίτικης σχολής το δίκτυο κομπανίας έπαιζε τον πρωτεύοντα ρόλο στη διαμόρφωση του ηχητικού πλαισίου μέσω της κυριαρχίας του διατοπικού, την ίδια στιγμή το τελετουργικό δίκτυο έδινε στην πελατεία τον πρώτο ρόλο στη διαμόρφωση του γλεντιού ηχητικού πλαισίου. Στα επόμενα χρόνια παρατηρήσαμε κάτι το αντίστροφο. Ο ρόλος του μουσικού γνώριζε άνοδο στα γλεντικά πλαίσια και η ετερογένεια της πελατείας έφτασε στο σημείο να διαμορφώσει ένα υπερτοπικό ηχητικό πλαίσιο και να απαιτεί από τον μουσικό την εξυπηρέτηση μια ευρείας κουλτούρας ακρόασης, ενώ στο σύνολό του αυτός ο συσχετισμός δηλώνει την άνοδο της ατομικότητας. Το πλαίσιο αναφοράς των σύγχρονων μουσικών φαινομένων είναι σαφώς το αστικό και είδαμε ότι στο σημερινό γλέντι, έχοντας μάθει και ο μουσικός να προσαρμόζεται στην ανανέωση, το ρεπερτόριο του γλεντιού προάγεται μέσα από τη διαδοχή μουσικών ειδών, και κατ'επίταση μουσικών υποκουλτούρων. Χρειάζεται να απαντήσουμε με σαφήνεια στο ερώτημα αν το σύγχρονο γλέντι είναι τελετουργικό, και η απάντηση είναι καταφατική, όσο υπάρχουν τα επικοινωνιακά μοτίβα που αναλύσαμε πριν σε μη κανονιστική ζύμωση, όσο οι σχέσεις παραμένουν διαδραστικές πανταχού και πανταχόθεν, όσο το δρώμενο είναι ένα ολικό φαινόμενο κατά τον δρώμενο χρόνο και για τους

παρόντες, όσο τελικά έχει την ιδιαιτερότητα να συμπυκνώνει και να διατηρεί την αμεσότητα των δεδομένων σχέσεων.

Όταν στην υπόθεση αναγγείλαμε το ενδιαφέρον μας να μελετήσουμε το μουσικό φαινόμενο θέσαμε ορισμένους παράγοντες και βάλουμε στο επίκεντρο τον μουσικό. Στη δικτυακή ανάλυση που ακολούθησε επιχειρήσαμε την κατασκευή ενός δικτύου κομπανίας καθώς αυτό υποσχόταν τη διεύθυνση στις σχέσεις των μουσικών. Υπό το πρίσμα όμως της ανάλυσης εσωτερικών και εξωτερικών γλεντινικών σχέσεων είδαμε ότι αποτελεί ένα μόνο κομμάτι του μουσικού φαινομένου και κατά συνέπεια η ανάλυσή μας δεν ήταν μόνο ετεροβαρής, όπως είχαμε προβλέψει, αλλά έδωσε κατά κάποιο τρόπο μια πιο προνομιούχα θέση στον μουσικό προκειμένου για μουσικά φαινόμενα. Στο επίπεδο των εσωτερικών σχέσεων διαπιστώσαμε τελικά τον ισοδύναμο ρόλο του κόσμου, του χορού και των μουσικών, άρα μαζί με το δίκτυο της κομπανίας διαπλέκονται «δίκτυα του συμποσίου» και «χορευτικά δίκτυα», που στη μελέτη μας δεν αναλύθηκαν παρά μόνο ετεροπροσδιοριστικά και όταν χρειαζόταν για τα επιχειρήματά μας. Παράλληλα στο επίπεδο των εξωτερικών σχέσεων, οι οποίες φαίνεται τώρα ότι ορίζουν τα δίκτυα επιτελεστικών σχέσεων, φάνηκε μια αντίφαση στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την επικοινωνία. Έτσι προκειμένου για τις εξωτερικές σχέσεις χρειαζόταν η στενή αναφορά σε διαδικασίες κοινωνικοποίησης των επιτελεστικών σχέσεων, μάλιστα με μεγάλο βαθμό θεατρικότητας και δραματοποίησης προκειμένου για την επικοινωνία, ενώ στις εσωτερικές σχέσεις ορισμένες φορές ήταν αρκετή η επίκληση στην ύπαρξη και μόνο ενός αντίστοιχου δικτύου ή μιας προηγούμενης σχέσης.

Ένας ακόμα παράγοντας που αποτέλεσε μάλιστα άξονα για την ανάλυσή μας ήταν ο ίδιος ο τόπος του Ασπροποτάμου. Στο επίπεδο της ανάλυσης μουσικών τόπων έλαβε το χαρακτηρισμό του τοπικού και οι εξωτερικές του σχέσεις αναλύθηκαν ως μη τοπικές. Η πορεία της ανάλυσης δικτυακών σχέσεων έκανε αρκετά εμφανές ότι παρουσιάσαμε το βουνό σαν τον κατ' εξοχήν οικείο τόπο. Ένα προς ένα όμως τα συμπεράσματα, δηλαδή η μεταφορά του μουσικού κέντρου από το Γαρδία στα Τρίκαλα, η τοπικοποίηση αλλοτοπικών σχέσεων, η εμφάνιση τάσεων δικτυοποίησης των μουσικών πυρήνων κλαριντζήδων και τραγουδιστών, η άνοδος των μουσικών ειδών αντίρροπα προς τους μουσικούς τόπους και η τάση της γλεντινικής αποτελεσματικοποίησης, ίσως ξάφνιασαν και έδειξαν ότι η εφαρμογή των εργαλείων κέντρο-περιφέρεια και αποδόμηση-ανασύσταση, τα οποία προάγουν εδραίες σημασίες για τον τόπο, ότι αποτέλεσαν τελικά εμπόδια για την κατανόηση του αστικού χώρου ως οικείου τόπου των Βλάχων του Ασπροποτάμου. Ενδεχομένως να δείχνουν μια ρομαντική και εξωτική διάθεση της υπόθεσης εργασίας ή ακόμα η θεωρητική συνέπεια που φάνηκε στο σημείο αυτό να πρυτανεύει να αποτελέσει αφορμή προβολής στερεότυπων εικόνων για την ύπαιθρο. Τα συμπεράσματα του τετάρτου κυρίως κεφαλαίου έδειξαν ότι μπορούμε να διαχειριστούμε την ύπαιθρο

σαν μέρος του αστικού χώρου και σε ορισμένες περιπτώσεις να μην προβούμε σε αναλύσεις με δύο άξονες, αγροτικό-αστικό, αλλά με άξονα το αστικό.

Θα ήταν γόνιμο να αναφέρουμε ορισμένες προεκτάσεις της δικτυακής ανάλυσης για να προτείνουμε κάποια ίσως ενδιαφέροντα ζητήματα για προβληματισμό. Σημείο εκκίνησης της συλλογιστικής μας αποτελεί η επεξεργασία της αρχικής υπόθεσης, στην οποία είχαμε τονίσει ιδιαίτερα ότι βλέπουμε τα μουσικά δίκτυα σαν τρόπο σκέψης και λιγότερο σαν μια θεωρία με σταθερές αναφορές. Από τη μια η υπέρβαση της καθιερωμένης ανάλυσης των δικτύων με βάση τη διάκριση σε τελετουργία, παράσταση, επανάληψη και σύνθεση απασχόλησε αρκετά τη μελέτη, και από την άλλη η συγκρότηση μιας δικτυακής διαλεκτικής του χρόνου και των κοινωνικών σχέσεων ήταν η μέθοδος για να γίνει αυτό εφικτό. Σε καμία περίπτωση όμως δεν ξεπεράστηκε η ανθρωποκεντρική ανάλυση δικτύων. Όλα τα δίκτυα για τα οποία κάναμε λόγο ήταν δίκτυα ανθρώπων. Θα είχε ενδεχομένως ενδιαφέρον η συγκρότηση μιας δικτυακής σκέψης με αντικείμενο πράγματα και έννοιες. Με βάση αυτό το σκεπτικό στο δικό μας θέμα θα μπορούσαμε να κάνουμε για δίκτυα ρεπερτορίου ή μουσικών οργάνων, ακόμα και να εξηγήσουμε με λεπτομέρεια την επίδραση δικτύων πώλησης οργάνων, αφισοκόλλησης, διάθεσης μηχανημάτων ήχου κ.λπ. Σε αυτό το πνεύμα μόνο το δίκτυο της δισκογραφίας είχε θέση στη μελέτη μας, αλλά και αυτό γινόταν πάντα με αναγωγές σε πρόσωπα, ενώ τελικά αμβλυνόταν η σημασία του στα πλαίσια της επιτελεστικής ένταξης δισκογραφημένων τραγουδιών ή στα πλαίσια της κουλτούρας ακρόασης.

Βλέπουμε πως σε μια μελέτη που έθεσε στο κέντρο τον μουσικό, ότι ο χορευτής είναι το επίκεντρο του δρωμένου, που έβαλε στο κέντρο το βουνό ότι το οικείο πλαίσιο είναι η πόλη. Κυρίως όμως επιχείρησε να αναλύσει την ηχητική φυσιογνωμία του πανηγυριού και δεν εξέτασε το ηχητικό του περιεχόμενο. Αποτελεί ένα σημαντικό ζητούμενο για μελλοντική μελέτη αλλά και ένα θολό κομμάτι αυτής της εργασίας, όχι γιατί κρίνεται απαραίτητο για τα συμπεράσματά μας και τη στήριξη της επαγωγικής διαδικασίας, αλλά γιατί ορισμένες φορές πράγματα που βιώθηκαν στην επί τόπου παρατήρηση μας οδήγησαν να σχηματίσουμε βεβαιότητες λίγο πολύ επειδή τα είχαμε ακροαστεί και κατανοήσαμε έτσι διαδικασίες, ενώ αργότερα αναγκαστήκαμε να προβάλουμε εξωγενή επιχειρήματα για να στηρίξουμε μια πραγματικότητα την οποία κανείς μόνο ακροάται.



**Φωτ.10.** Χορός πολιτιστικών συλλόγων του Ασπροποτάμου στο κέντρο Νεράιδα των Τριτάλων το 2001.  
Ακκορντεόν Αλέκος Ντόκος από τον Αμάραντο, Τάκης Αναστασίου από τη Μηλιά, κλαρίνο Δημήτρης Μπέκας από το Μαλακάσι, Θανάσης Ντόκος από τον Αμάραντο, Βασίλης Αναστασίου και Σπύρος Αναστασίου από τη Μηλιά, τραγουδι Κώστας Ακριβός από το Γαρδίκι, λαουτοκίθαρο Γιώργος Πελέκης από τον Κλεινοβό, Ντέφι Κώστας Μάνης από το Μέτσοβο.



## 6. Παράρτημα

### I. Χρονικό της έρευνας

Παρακάτω παρουσιάζεται μέρος των σημειώσεων πεδίου της έρευνας, συνταγμένων σε ένα κείμενο μαζί με σχόλια που προστέθηκαν ει των υστέρων. Έχει σκοπό να δώσει στον αναγνώστη την ακριβή εικόνα του χρονικού της έρευνας που αφορά στο μουσικό δρώμενο του πανηγυριού. Το υλικό κατανέμεται με χρονική σειρά και σημειώθηκαν ο τόπος, η ημερομηνία και η ώρα έναρξης του γεγονότος ή εκκίνησης εγγραφής, τα ονόματα των μελών της ορχήστρας, ο ρόλος τους στην ορχήστρα και η καταγωγή τους, όπως αυτοπροσδιορίζονται οι ίδιοι.

Έχουμε ήδη αναφέρει ότι ακολουθήθηκαν δύο διαφορετικές μέθοδοι έρευνας και χωρίζεται έτσι σε δύο περιόδους: μια από τον Σεπτέμβρη του 2002 μέχρι τον Αύγουστο του 2004 και η άλλη από τον Σεπτέμβρη του 2004 μέχρι τον Αύγουστο του 2005. Η πρώτη είχε αντικείμενο τα μουσικά δρώμενα της ανατολικής πλαγιάς της Πίνδου και ήταν περισσότερο μια διαδικασία ωρίμανσης και εξοικείωσης με το πεδίο ενός προπτυχιακού φοιτητή. Έτσι προτιμήθηκε η παρουσία σε πολλούς και διαφορετικούς τόπους. Η βασική διαφορά με τη δεύτερη, δεδομένου ότι εξυπηρετούσε συγκεκριμένους στόχους μιας υπόθεσης εργασίας που είχε ήδη συγκροτηθεί, είναι ότι θεωρήθηκε ορθό η παρουσία σε όλη τη διάρκεια ενός και μόνο δρωμένου κάθε φορά.

Στο εξής θα χρησιμοποιήσουμε το πρώτο ενικό πρόσωπο. Θέλουμε έτσι να συμβολίσουμε τον ερευνητή-υποκείμενο. Μπορεί να είναι ένας αντικειμενικός παρατηρητής; Στόχος είναι να δείξουμε ότι οι θέσεις ή οι ρόλοι που μπορεί να πάρει ο ερευνητής, ένας ξένος, σε μια επιτόπια συμμετοχική παρατήρηση ενός δρωμένου δεν είναι καθορισμένοι, και ότι η πορεία μιας έρευνας είναι αρκετά σχετική. Δεν επιδιώκουμε μια παρουσίαση εμπειριών, ούτε μια αναλυτική προσέγγιση των δρωμένων. Θα τίξουμε κάποια ιδιαίτερα ζητήματα ρόλων και σχέσεων που κατά τη γνώμη μας είναι σημαντικό να γνωρίζει ο αναγνώστης για να οδηγηθεί στα δικά του συμπεράσματα για τον τρόπο που διεξήχθη η έρευνα. Πως έγινε η επιλογή του κάθε προορισμού; Ποιο είναι το κοντινό πλαίσιο του ερευνητή, δηλαδή οι άνθρωποι που τον περιβάλλουν σαν παρέα στο δρώμενο; Με ποιο ρόλο συμμετέχει ο ερευνητής στο δρώμενο;

Η επιλογή του πρώτου προορισμού έγινε τυχαία. Κάποιοι γνωστοί Περιβολιώτες των Τρικάλων πρότειναν, εφόσον γνώριζαν το ενδιαφέρον μου για το δημοτικό τραγούδι, να με φιλοξενήσουν στο χωριό τους για τις μέρες του πανηγυριού. Στο Περιβόλι έφτασα στις 7 Σεπτεμβρίου, μια μέρα νωρίτερα. Το πρώτο δρώμενο που παρακολούθησαμε ήταν το γλέντι στο καφενείο της πλατείας στο οποίο έπαιζε η κομπανία του Φασούλα. Πρόκειται για οικογένεια

μουσικών από την Κρασιά Γρεβενών που έχουν πάγιες σχέσεις με το Περιβόλι εδώ και τρεις γενιές.  
**8 Σεπτέμβρη 2002. Περιβόλι Γρεβενών, Γενέσιο Θεοτόκου ή της Μικρής Παναγίας, 10:30 μμ, καφενείο.** Βιολί: Φασούλας Σάκης (Κρασιά Γρεβενών), τραγούδι: Πέρκας Χρήστος (Περιβόλι), Μπουκιάς Τάσος (Περιβόλι), κλαρίνο: Φασούλας Αλεξάκης (Κρασιά), κιθάρα ηλεκτρική: Φασούλας Κώστας (Κρασιά), ντέφι: Φασούλας Χρήστος (Κρασιά).



**Φωτ.11. Περιβόλι. 8 Σεπτέμβρη 2002, της μικρής Παναγίας. Η κομπανία του Φασούλα. Βιολί Σάκης Φασούλας, τραγούδι Πέρκας Χρήστος, κλαρίνο Αλεξάκης Φασούλας, κιθάρα Κώστας Φασούλας, ντέφι Χρήστος Φασούλας.**

Μετά από μία ώρα μέλη της παρέας εξέφρασαν την επιθυμία να πάμε στο άλλο καφενείο, καθώς μας περίμενε μια άλλη παρέα Περιβολιωτών. Από την άλλη δεν μπορούσαν να εξασφαλίσουν σειρά για χορό. Η κομπανία του Μπούσιου που έπαιζε εκεί θεωρούνταν ότι δεν προσέφερε μόνο «παραδοσιακό» ρεπερτόριο και αυτό ήταν πλεονέκτημα για την παρέα μου, αφού ήταν όλοι τους ηλικίας γύρω στα τριάντα. **8 Σεπτέμβρη 2002. Περιβόλι Γρεβενών, Γενέσιο Θεοτόκου ή της Μικρής Παναγίας, 11:30 μμ, αυλή καφενείου.** Κλαρίνο: Μπούσιος Νίκος (Οινούσες Σερρών), τραγούδι: Δαρδακούλης Στέργιος (Περιβόλι), βιολί: Μητσιέλος Βασίλης (Αλατόπετρα Γρεβενών), λαούτο: Πουρνάρας Γιάννης (Βερδικούσα Λάρισας), ντέφι: Τοργούλης Ηλίας (Ξηρολίβαδο Βέροιας).



**Φωτ.12.** Από το ίδιο πανηγύρι. Το βιολί του Φασούλα και το θέμα στο φόντο, ένας χορευτής που δίνει τη χαρτούρα στον τραγουδιστή Τάσο Μπουκλά.

Το πανηγύρι στις 8 Σεπτεμβρίου είναι και το τελευταίο της χρονιάς. Η επιτόπια συμμετοχή στα διάφορα δρώμενα συνεχίστηκε το επόμενο καλοκαίρι. Η πρώτη αποστολή είχε αντικείμενο τα πανηγύρια του Ασπροποτάμου. Πρώτος προορισμός ήταν η Κορυφή, τόπος της πατρογραφμικής καταγωγής μου, που γιορτάζει του Προφήτη Ηλία και το Δεκαπενταύγουστο. Στην Κορυφή, λόγω ενός μεγάλου καβγά που είχε γίνει το 1992, η διοίκηση της κοινότητας προσπαθούσε κάθε χρόνο μέχρι να λήξει η βεντέτα σε συνεννόηση με τους ιδιοκτήτες των καφενείων να ματαιώνει τα μουσικά δρώμενα. Μια από τις χρονιές που δεν το κατάφερε ήταν το 2003. Η κομπανία που παίζει συστάθηκε ειδικά για το δρώμενο και φανερά οι μουσικοί δεν ήταν «δεμένοι». Επελέγη από τον ιδιοκτήτη του «πρώτου» καφενείου που λάμβανε χώρα το δρώμενο, καθώς αυτός πίστευε ότι ο Καλαμπόκας έχει την ικανότητα να αποτρέπει τους καυγάδες. Παράλληλα ήταν σε εξέλιξη δρώμενο στο άλλο καφενείο. Οι δύο πλευρές που είχαν μεταξύ τους βεντέτα μοιράστηκαν στα δύο καφενεία. Ωστόσο δεν αποφεύχθηκε ο καυγάς. Αφορμή ήταν η παραγγελία του «Γρίβα», τραγούδι που συμβολίζει «δεξιά» πολιτική τοποθέτηση. Οι μη-«δεξιοί» απάντησαν με τον «Γοργοπόταμο». Οι ανταπαντήσεις ήταν πολλές και σταδιακά οι περισσότεροι επιτελεστές εγκατέλειψαν το δρώμενο. Όσοι απέμειναν οδήγησαν την κατάσταση στα άκρα. Το δρώμενο διακόπηκε δύο μόλις ώρες αφότου άρχισε και συνεχίστηκε μετά από ώρα με τους λίγους γλεντιστές που απέμειναν. **20 Ιουλίου 2003. Κορυφή Τριγιάλων, προφήτη Ηλία, 9:00 μμ, αυλή καφενείου.** Κλαρίνο: Καλαμπόκας Δημήτρης ή Μίμης (Αγ. Παρασκευή Τριγιάλων), τραγούδι: Τσιγαρίδας Φώτης (Μεσοχώρα Τριγιάλων), Παρίδης

Απόστολος, κιθάρα ηλ.: Λύτρας Μπαμπύ, πλήκτρα<sup>47</sup>: Ντούτσιας Βασίλης, τύμπανα: Πολίζος Βασίλης.



**Φωτ.13. Περιβόλι. 8 Σεπτέμβρη 2002, της μικρής Παναγίας. Ο χώρος του δρωμένου. Εμφανής η νεαρή ηλικία των επιτελεστών. Ντέφι Τοργούλης Ηλίας, κλαρίνο Νίκος Μπούσιος, λαούτο Γιάννης Πουρνάρας, τραγούδι Δαρδακούλης Στέργιος, βιολί Μητσιέλος Βασίλης.**

Την επόμενη ημέρα πραγματοποιήθηκε ο καθιερωμένος κοινοτικός χορός, στην πλατεία του χωριού. Κομπανία του δρωμένου ήταν αυτή του Φασούλα που συμβολίζει μια διαχρονική σχέση κοινότητας-κομπανίας. **9 Σεπτέμβρη 2002. Περιβόλι Γρεβενών, Γενέσιο Θεοτόκου ή της Μικρής Παναγίας** - ονομάζεται κατ' ευφημισμό *Χορός Κινίκ*, γιατί ξεινάει με το τραγούδι Κινίκ, αν και το δρώμενο του Κινίκ πραγματοποιείται της Αγίας Παρασκευής στην ομώνυμη θέση - 12:30 πμ, πλατεία. Βιολί: Φασούλας Σάκης (Κρασιά), τραγούδι: Πέρκας Χρήστος (Περιβόλι), Μπουκλάς Τάσος (Περιβόλι), κλαρίνο: Φασούλας Αλεξάκης (Κρασιά), λαουτοκιθάρα: Φασούλας Κώστας (Κρασιά), ντέφι: Φασούλας Χρήστος (Κρασιά), ακχορντεόν: Πέρκας Χρήστος (Περιβόλι).

---

<sup>47</sup> Γράφουμε τύμπανα ή ντράμς ή κρουστά και πλήκτρα ή αρμόνιο ή farfisa, ανάλογα με το πως αναφέρεται ο ίδιος ο μουσικός στο όργανό του.



**Φωτ.14. Περιβόλι. 9 Σεπτέμβρη 2002, της μικρής Παναγίας. Ντέφι Χρήστος Φασούλας, Βιολί Σάκης Φασούλας, ακκορντεόν Χρήστος Πέρινας, κλαρίνο Αλεξάκης Φασούλας, λαουτοϊθάρα Κώστας Φασούλας.**

Επόμενος προορισμός ήταν το Κοτρώνι. Είχα δεχθεί πρόσκληση από μια οικογένεια του χωριού να τους επισκεφτώ και επέλεξα την ημέρα του πανηγυριού για να το κάνω. Επελέγη ένα δρώμενο εκτός Ασπροποτάμου για δύο λόγους. Θεώρησα ενδιαφέρον να παρευρεθώ σε δρώμενο περιοχής όμορης, νοτιοδυτικά του Ασπροποτάμου, μεταξύ βουνού και κάμπου. Από την άλλη ο κλαριντζής του δρωμένου είναι φημισμένος στη Θεσσαλία. Να αναφέρουμε ότι η κομπανία είχε περιστασιακή σύνθεση. **25 Ιουλίου 2003. Κοτρώνι Τριτσάλων, Αγίας Παρασκευής, 10:00 μμ, αυλή καφερείου.** Κλαρίνο: Κουσκουρίδας Σταύρος (Περιβόλι Γρεβενών, Βελεστίνο Βόλου), τραγούδι: Κωστοπούλου Ελένη (Μυρόφυλλο Τριτσάλων, Αγριά Βόλου), Κώστας Μητρούσης (Αρβανιτόβλαχος, Πετρωτό Τριτσάλων), ιθάρα ηλ.: Βασίλης Μητσάκης (Τριτσάλα), πλήκτρα: Νάκιος Κώστας (Τριτσάλα), τύμπανα: Καρακώστας ή Φιλίππου Νίκος (Τριτσάλα).

Αργά το ίδιο βράδυ έφτασα στη Μουτσιάρα (Αθαμανία), όπου φιλοξενήθηκα σε συγγενικό σπίτι, καθώς είναι ο τόπος της πατρο-μητρογονιμικής καταγωγής μου. Το δρώμενο πραγματοποιήθηκε το επόμενο μεσημέρι στην πλατεία μετά τη λειτουργία. Μετά από μια ώρα έμειναν μόνο άνδρες. Οι γυναίκες και τα παιδιά πέρασαν το μεσημέρι στο σπίτι. Έγινε αδιαμφισβήτητα καλό γλέντι και οι παρευρισκόμενοι συγκρότησαν ένα σύνολο. Το δρώμενο έληξε το απόγευμα όταν εξαντλήθηκαν οι φυσικές αντοχές των γλεντιστών. Βρήκα λοιπόν την ευκαιρία να επιστρέψω στο Κοτρώνι για τα σχόλια της επόμενης μέρας. **26 Ιουλίου 2003. Αθαμανία Τριτσάλων, Αγίας Παρασκευής, 11:30 πμ, πλατεία** Κλαρίνο: Αναστασίου Σπύρος (Μηλιά Ασπροποτάμου), τραγούδι: Αιρίβος Κώστας (Γαρδίσι Τριτσάλων), Τζιμούρτος Χρήστος, ιθάρα ηλ.: Τζιμούρτος Χρήστος, πλήκτρα: Τζίμας Χρήστος (Πύρρα Τριτσάλων), κλαρίνο β': Κλειστόπουλος Πάνος.





**Φωτ.15. Μουτσιάρα. 26 Ιουλίου 2002. Πλήκτρα Χρήστος Τζίμας, τραγούδι Κώστας Ακριβός, κλαρίνο Σπύρος Αναστασίου, πίσω του ο Πάνος Κλειστόπουλος, κιθάρα Χρήστος Τζιμούρτος.**

Ο καιρός επιδεινώθηκε και δεδομένου ότι στη Μουτσιάρα δεν υπάρχει κάποιος προφυλαγμένος χώρος ή ένα μεγάλο καφενείο, το πανηγύρι δεν συνεχίστηκε και η κομπανία αποχώρησε. Από το απόγευμα της επόμενης ημέρας η βροχή είχε σταματήσει Έμαθα ότι η Τζούρτζια (Αγ. Παρασκευή) θα κάνει πανηγύρι, κάτι αναμενόμενο εφόσον το χωριό συνδέεται στενά με αυτή τη γιορτή και η κομπανία ήταν δεσμευμένη να περιμένει την εξέλιξη του καιρού. Ήρθα σε επαφή με κάποιον γνωστό Τζουρτζιώτη των Τρικάλων και ξεκίνησα νωρίς το απόγευμα με μια παρέα Μουτσιαριτών, αρκετά απογοητευμένης από την απόφαση των μουσικών να φύγουν. Η κομπανία είχε σταθερή σύσταση για όλο το καλοκαίρι, με εξαίρεση τους τραγουδιστές που ήταν ντόπιοι ημιεπαγγελματίες, καλοί γνώστες του τοπικού ρεπερτορίου. **27 Ιουλίου 2003. Αγ. Παρασκευή Τρικάλων, Αγίας Παρασκευής, 10:00 μμ, πλατεία.** Κλαρίνο: Αγγέλης Θεόδωρος (Χρυσομηλιά Καλαμπάκας), τραγούδι: Μουστάκας Θεόδωρος (Αγ. Παρασκευή), Μαυρομάτης Γιώργος (Αγ. Παρασκευή), Γιαννίτσας Σωκράτης (από τους παρευρισκόμενους), κιθάρα ηλ.: Μάνος Παρασκευάς (Λάρισα), αρμόνιο: Ριζούλης Στέργιος (Αμπελώνας Λάρισας).



**Φωτ.16.** Τζούρτζια. 27 Ιουλίου 2003. Πλήκτρα Στέργιος Ριζούλης, τραγούδι Γιώργος Μαυρομάτης, κλαρίνο Θόδωρος Αγγέλης, κιθάρα Παρασκευάς Μάνος.

Ο επόμενος προορισμός επελέγη στα πλαίσια της μελέτης των σχέσεων του βλαχόφωνου Ασπροποτάμου με την περιοχή που βρίσκεται άμεσα προς νότο. Επρόκειτο να παίξει μια κομπανία από την Άρτα σε συνεργασία με τον βιολιστή Γ. Φλούδα που δεν είναι μέλος της. **14 Αυγούστου 2003. Κορυφή Τριτσάλων, Κοιμήσεως, 9:30 μμ, αυλή καφενείου, Βιολί: Φλούδας Γιώργος (Τετράκωμο Άρτας), τραγούδι: Νούλας Χρήστος (Γραμμενίτσα Άρτας), κλαρίνο Κουτσοκώστας Βαγγέλης (Γλίστρα Τριτσάλων), κιθάρα ηλ.: Γρηγορίου Νίκος (Ματσούι Ιωαννίνων), αρμόνιο: Σιαφαρίκας Βασίλης (Ροδαυγή Άρτας), τυμπάνα: Κουτσοκώστας Παναγιώτης, υιός Βαγγέλη (Γλίστρα Τριτσάλων).**



**Φωτ.17.** Κορυφή. 14 Αυγούστου 2003. Πλήκτρα Βασίλης Σιαφαρίκας, βιολί Γιώργος Φλούδας, τύμπανα Παναγιώτης Κουτσοκώστας, κλαρίνο Βαγγέλης Κουτσοκώστας, τραγούδι Χρήστος Νούλας, κιθάρα Νίκος Γρηγορίου.

Το επόμενο πανηγύρι επελέγη με το σκεπτικό να επεκταθεί η έρευνα σταδιακά προς βορρά. Η παρέα μου αποτελούνταν από συγγενείς εξ αγχιστείας. Το δρώμενο ξεκίνησε με την χορευτική παράσταση του πολιτιστικού συλλόγου του χωριού. Μετά τη λήξη της παράστασης μεσολάβησε διάλειμμα και το πανηγύρι άρχισε λίγο αργότερα. **15 Αυγούστου 2003. Κατάφυτο Τριτσάλων, Εκδηλώσεις Συλλόγου, Κοιμήσεως, 9:00 μμ, πλατεία, Κλαρίνο: Παπαθεοδώρου Γιάννης ή Καπετάνιος (Αμάραντος Καλαμπάκας), τραγούδι: Γιουζιώτης Σπύρος (Αχελινάδα Καλαμπάκας), κιθάρα ηλ.: Τσούμας Δημοσθένης (Κλεινοβός Καλαμπάκας), αρμόνιο: Μπασιούρης Γρηγόριος (Κλεινοβός), τύμπανα: Μαυράτζας Μάκης (Τρίκαλα).**



**Φωτ.18. Κατάφυτο. 15 Αυγούστου 2003. Πλήκτρα Μπασιούρης Γρηγόρης, τύμπανα Μάκης Μαυράτζας, τραγούδι Γιουζιώτης Σπύρος, κλαρίνο Καπετάνιος, κιθάρα Δημοσθένης Τσούμας.**

Μια «συναυλία δημοτικής μουσικής», όπως διαφημιζόταν το ακόλουθο δρώμενο, είχε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η κομπανία συστάθηκε για τις ανάγκες της περιοδείας και είχαν προηγηθεί πρόβες. Ο χορός ήταν ελεύθερος για όλους και η κομπανία, δια στόματος Γοργογέτα, υπενθύμιζε στους γλεντιστές, οι οποίοι έδιναν μορφή πανηγυριού στο δρώμενο, ότι «απαγορεύονται οι παραγγελίες». Οι γλεντιστές έδειξαν αμηχανία μέσα στο συναυλιακό πλαίσιο και ήταν φανερό η ενόχλησή τους από κάποια στιγμή και μετά. Η παρέα μου αποτελούνταν από συγγενικά πρόσωπα και παρέμεινε στο ρόλο του θεατή. Με το δρώμενο αυτό ολοκληρώθηκε η πρώτη αποστολή στον Ασπροπόταμο. **19 Αυγούστου 2003. Τυφλοσέλι (Δροσοχώρι) Τριτσάλων, Πολιτιστικές Εκδηλώσεις Δήμου Αιθίωνων, 9:00 μμ, πλατεία. I. λαούτα: Νινίκας Δημήτρης (Τρίκαλα), Τόγελος Σωτήρης (Γαρδίκι), II. κλαρίνο: Κολτσίδας Γιώργος (Γαρδίκι), Σγούρος Σωτήρης (Γαρδίκι, δάσκαλος Κολτσίδα), τραγούδι: Σγούρος, Γοργογέτας Σωτήρης (Γαρδίκι), λαούτα: Νινίκας Δημήτρης (Τρίκαλα), Τόγελος Σωτήρης (Γαρδίκι) και ντέφι, τουμπελέκι: Φωτιάδου Νίκη (Τρίκαλα).**





**Φωτ.19. Τυφλοσέλι. 19 Αυγούστου 2003. Τουμπελέκι Νίκη Φωτιάδου, λαούτο Δημήτρης Νινίκας, ντέφι Σωτήρης Τόγελος, τραγούδι Σωτήρης Σγούρος, κλαρίνο ο μαθητευόμενος Γιώργος Κολτσιδάς.**



**Φωτ.20. Πρόδρομος. 28 Αυγούστου 2003. Τραγούδι Θανάσης Μανίκας, πλήκτρα Τριαντάφυλλος Αβραάμ, κλαρίνο Νίκος Κατσιάκας, τύμπανα Γιώργος Μπακλαβάς, τραγούδι Χριστίνα Ζήση, κιθάρα Άρης Ντίνας.**

Η γιορτή του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου έχει τη φήμη του μεγάλου πανηγυριού του Κόζιακα, των ημιορεινών χωριών της ανατολικής πλευράς του ορεινού όγκου. Συμμετέχουν συνήθως δύο ή τρεις κομπανίες στα αντίστοιχα καφενεία. Ήταν φανερό ότι βρισκόμουν σε ένα διαφορετικό μουσικό τόπο και ότι το δρώμενο ήταν από άποψη ρεπερτορίου ένα πανηγύρι «του κάμπου». Φάνηκε ότι τα όρια του ορεινού ιδιώματος έπρεπε να τα εντοπιστούν στη δυτική πλευρά του Κόζιακα. **28 Αυγούστου 2003. Πρόδρομος Τρικάλων, Αγίου Ιωάννη Προδρόμου, 10:30 μμ, αυλή καφενείου Κλαρίνο: Κατσιάκας Νίκος (Μουριά Τρικάλων), τραγούδι: Μανίκας Θανάσης (Ροπωτό**

Τρικάλων), Ζήση Χριστίνα (Δρακότρυπα Καρδίτσας), Ντίνας Άρης (Βατσουιά Καρδίτσας), Δέλιου Σούλα (Γύρναβος Λάρισας), κιθάρα ηλ.: Ντίνας Άρης, αρμόνιο: Αβραάμ Τριαντάφυλλος (Πεύνη Τρικάλων), κρουστά: Μπακλαβάς Γιώργος (Γριζάνο Τρικάλων).

Η παρουσία στο πανηγύρι της Παναγίας που ακολουθεί, εντασσόταν στα πλαίσια της επέκτασης της έρευνας προς βορρά. Ήταν η πρώτη επαφή με το μουσικό ιδίωμα της περιοχής του Πηνειού-Ζυγού. Καθώς επρόκειτο για ένα χωριό εδραίων κατοίκων, η επικοινωνία γινόταν σχεδόν αποκλειστικά στη βλάχικη γλώσσα. Κάποιος ντόπιος από την παρέα μου είχε προσφερθεί να μεταφράζει στα ελληνικά τα δημόσια σχόλια και τους στίχους των τραγουδιών. Άξονας του πανηγυριού ήταν αδιαμφισβήτητα ο συγκαθιστός χορός. Παρέες από την Παναγία και τα διπλανά χωριά - Μηλιά, Κορυδαλλό, Τρυγώνα και Πλατανιστό - μία προς μία απέδιδαν με ξεχωριστό τρόπο τον χορό. Τα σχόλια των θεατών αναφέρονταν σε αυτές τις διαφορές με λεπτομέρειες που κάποιες φορές ήταν δύσκολο να ξεχωρίσω. Συμμετείχα για πρώτη φορά στην χορευτική πράξη, καθώς η παρέα μου έθεσε φιλικά τη ρήτρα ότι αν δε μάθω να χορεύω το συγκαθιστό δεν θα με αφήσουν να φύγω από το χωριό. **7 Σεπτέμβρη 2003. Κουτσούφλιανη Καλαμπάκας, Γενέσιο, 10:30 μμ, καφενείο.** Κλαρίνο: Μάσσιος ή Μασσιόπουλος Στέργιος (Μέτσοβο Ιωαννίνων), τραγούδι: Μίχος Δημήτρης (Βοτονόσι Ιωαννίνων), Μάνης Γιώργος (Μέτσοβο) και προσποίηση παιχνιδιού βιολιού, λαουτοκιθάρα (ηλεκτρακουστική κιθάρα με χορδές και χορδοστάτες λαούτου): Χρόνης Δημήτρης (Μέτσοβο), ντέφι, Τραγούδι: Μάνης Κώστας (Μέτσοβο).



**Φωτ.21. Κουτσούφλιανη. 8 Σεπτέμβρη 2003, της μικρής Παναγίας.  
Τραγούδι Δημήτρης Μίχος, κλαρίνο Στέργιος Μάσσιος, λαουτοκιθάρα Δημήτρης Χρόνης, Ντέφι Κώστας Μάνης.**

Την επόμενη ημέρα προτίμησα πάλι ένα πανηγύρι του Κόζιακα για τους ίδιους περίπου λόγους που είχα στο πανηγύρι του Προδρόμου. Η κομπανία του Μπάντη φανερά απογοητευμένη από την έλλειψη συμμετοχής και δεδομένου ότι δεν είχε κλείσει συμφωνία με το κατάστημα προσπαθούσε μάλλον να δημιουργήσει συνθήκες για να αποχωρήσει από το δρώμενο, παρά να

εξυπηρετήσει του λίγους γλεντιστές. Δεν ήταν καθόλου δύσκολο να το πετύχει. Είχαμε σίγουρα ένα αποτυχημένο πανηγύρι. **8 Σεπτέμβρη 2003. Γοργούρι Τρικάλων, Γενέσιο, 11:00 μμ, αυλή καφενείου.** Κλαρίνο: Μπαντής Βασίλης, τραγούδι: Καλιώρας Γιώργος, αρμόνιο: Καρακώστας Αποστόλης (Φάρσαλα Λάρισας), κιθάρα ηλ.: Λαβίδας Κώστας (Σοφάδες Καρδίτσας), μπουζούκι: Σάλης Αχιλλέας (Σοφάδες).

Την επόμενη χρονιά αντικείμενο της έρευνας ήταν τα χωριά της Καλαμπάκας, αφενός η κοιλάδα του Πηγειού, αφετέρου τα χωριά των Χασίων. Οι άσχημες καιρικές συνθήκες είχαν σαν αποτέλεσμα την ματαίωση των δρωμένων της γιορτής της Αγίας Παρασκευής στην ευρύτερη περιοχή, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που είχα προγραμματίσει να επισκεφτώ. **25 Ιουλίου 2004 Σαρακίνα Καλαμπάκας, Αγίας Παρασκευής, Ακυρώθηκε λόγω βροχής και δεν πήγαν μουσικοί.**

**26 Ιουλίου 2004. Ορθοβούνι Καλαμπάκας, Αγίας Παρασκευής, Ακυρώθηκε λόγω βροχής.** κλαρίνο: Ζυγολάνης Κώστας.

Το ακόλουθο δρώμενο επελέγη γιατί απλά ήταν το μοναδικό εκείνης της μέρας για την περιοχή που με ενδιέφερε. Δεν επιτράπηκε ηχογράφηση από τον Σκάρλα, επικαλούμενος το νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, κάτι που θεώρησα εύλογο αφού ο Σκάρλας έχει αριετά μεγάλη συμμετοχή στη δισκογραφία. Εις μάτην κάθε προσπάθεια να τον μεταπεισω και να κάνω σαφές ποιος είναι ο ρόλος μου. Ζήτησε να δει το φοιτητικό πάσο, το οποίο όμως δεν είχα μαζί μου. Όντας πλέον σίγουρος ότι η ηχογράφηση που σχεδίαζα θα προοριζόταν για το εμπόριο, απέρριψε οριστικά το αίτημα και αρνήθηκε να μου αναφέρει τα ονόματα των μουσικών. Αποφάσισα να μην ηχογραφήσω, ωστόσο ο Σκάρλας για να είναι σίγουρος ότι αυτό δεν θα γίνει, μου ζήτησε ευγενικά να φύγω από το χώρο, όπως και έγινε. **10 Αυγούστου 2004. Κοτρώνι Τρικάλων, Γλέντι με τον Λάμπρο Σκάρλα.** κλαρίνο: Κώστας Νιώρας, τραγούδι: Λάμπρος Σκάρλας.

Η επόμενη αποστολή αφορούσε τα χωριά των Χασίων και συνδυάστηκε με τη συμμετοχή μου σε γλέντια γάμων Χασιωτών στην Καλαμπάκα. Πρώτος προορισμός ήταν το απογευματινό γλέντι στο Μαυρέλι που διαφημιζόταν ως «λαϊκορεμπέτικος χορός». Ξεκίνησα μόνος αλλά στο χωριό συνάντησα κάποιον γνωστό και εντάχθηκα στην παρέα του. Στο δρώμενο δεν αναπτύχθηκε εύκολα χορευτική πράξη. Ήταν φανερή η ανησυχία των ντόπιων για το μέλλον του «δημοτικού» στην περιοχή και τα δημόσια σχόλια περιορίστηκαν γύρω από το θέμα αυτό. **14 Αυγούστου 2004. Μαυρέλι Καλαμπάκας, Κοιμήσεως, 7:00 μμ, πλατεία. ΤρικΑλλιώτικη Κομπανία:** Νίκος Γιόγκιας (βιολί), Ανδρέας Φαμέλης (πλήκτρα), Γιώργος Μπρέντσας (μπουζούκι, κιθάρα), Στέφανος Θεοδωράκης (κρουστά), Παντελής Σούλης (τραγούδι), Αχιλλέας Γκουγκουστάρας (τραγούδι), Νίνα Κουφοχρήστου (τραγούδι).

Μετά τη λήξη του πρώτου μέρους του δρωμένου η παρέα μου αποφάσισε να πάμε στο διπλανό χωριό «για να ακούσουμε και λίγο βιολί». Εκεί συνάντησα και κάποιους άλλους γνωστούς

και ενώσαμε τις παρέες. Σταθερός βιολιστής του χωριού ο Πλακιάς, συνεργαζόταν εκείνη την περίοδο με τον Μιχαλέ για τα πανηγύρια της ευρύτερης περιοχής. Στο δρώμενο φάνηκε η σχέση του ιδιώματος της περιοχής με το γρεβενιώτικο ιδίωμα, τόσο λόγω του πρώτου ρόλου του βιολιού, όσο και από την άποψη του ρεπερτορίου. Ο Μιχαλές είχε το ρόλο να εξυπηρετεί τους γλεντιστές που επιθυμούσαν το πρώτο ρόλο να έχει το κλαρίνο. **14 Αυγούστου 2004. Φλαμπουρέσι Καλαμπάκας, Κοιμήσεως, 10:30 μμ, αυλή καφενείου.** Κλαρίνο: Μιχαλές Δημήτρης (Βερδικούσια Λάρισας), βιολί: Πλακιάς Βασίλης (Αύρα Καλαμπάκας), τραγούδι: Πλιάτσικας Θύμιος (Φλαμπουρέσι), κιθάρα ηλ.:(επίσης λαούτο): Πλακιάς Θανάσης (Αύρα), αρμόνιο: Τσανιάκης Ηλίας (Βερδικούσια).



**Φωτ.22. Φλαμπουρέσι. 14 Αυγούστου 2004.**  
**Βιολί Βασίλης Πλακιάς, τραγούδι Θύμιος Πλιάτσικας,**  
**κλαρίνο Δημήτρης Μιχαλές, κιθάρα Θανάσης Πλακιάς.**

Ακολουθεί η δεύτερη αποστολή σε δρώμενο πανηγυριού στην περιοχή του Πηνειού. Η ματαιώση του πανηγυριού του Ορθοβουνίου δεν μου έδωσε την ευκαιρία να παρακολουθήσω τον Ζυγολάνη, έναν από τους πιο γνωστούς τοπικούς κλαριντζήδες. Έτσι επελέγη αυτό το πανηγύρι, παρόλο που είχα πρόσκληση στην Παναγία από την παρέα της περσινής χρονιάς. Έφτασα μόνος και κάθησα στο τραπέζι κάποιων γνωστών πληροφορητών. Η σταθερή κομπανία του Ζυγολάνη έχει διαλυθεί εδώ και χρόνια και έτσι συνεργάζεται με οργανοπαίκτες από την Καλαμπάκα. Χαρακτηριστικό της βραδιάς ήταν η αδυναμία της συνοδείας να αποδώσει σωστά το μέτρο του συγκαθιστού χορού. Σαν αποτέλεσμα πολλές παρέες περιορίστηκαν στο ρόλο του θεατή. Από την άλλη οι συνεργάτες του Ζυγολάνη ήταν φανερά επιθετικοί προς τους χορευτές, αλλάζοντας τις «παραγγελιές», διακόπτοντας το χορό για να ζητήσουν περισσότερα χρήματα, και δεδομένου ότι είχαν προσυμφωνήσει μια αμοιβή από τον πολιτιστικό σύλλογο του χωριού ίσως δεν ενδιαφέρονταν για την επιτυχία του δρωμένου. Αποτέλεσμα ήταν το πανηγύρι να περιοριστεί σε ρεπερτόριο και αργότερα να μονοπωλήσει το δρώμενο η τρίτη γενιά, χορεύοντας κυρίως συρτά. Η ορχήστρα αργότερα επέβαλε, χωρίς τη σύμφωνη γνώμη του Ζυγολάνη, ρεπερτόριο του μπουζουκιού και σε



λίγη ώρα το δρώμενο έληξε. **15 Αυγούστου 2004. Κορυδαλλός Καλαμπάκας, Κοιμήσεως, 10:00 μμ, πλατεία.** Κλαρίνο.: Ζυγολάνης Κων/νος (Κορυδαλλός Καλαμπάκας), κιθάρα ηλ, μπουζούκι: Κιτσόπουλος Δημήτριος- Βασίλειος (Γρεβενά), τραγούδι.: Κορδέλας Βασίλης (Καλαμπάκα), ντέφι: Τεγονίκος Βαγγέλης (Καλαμπάκα), ο οποίος τελικά δεν ήρθε.



**Φωτ.23. Κορυδαλλός. 15 Αυγούστου 2004. Πλήκτρα Βασίλης ;, τραγούδι Βασίλης Κορδέλας, κλαρίνο Κώστας Ζυγολάνης, κιθάρα Δημήτρης Κιτσόπουλος.**

Την επόμενη ημέρα έφτασα στη Μουτσιάρα και από εκεί με συγγενικά μου πρόσωπα στο Γαρδίκι για να λάβουμε μέρος στο δρώμενο. Το ενδιαφέρον τράβηξε το γεγονός ότι σχεδόν όλοι οι μουσικοί του ασπροποταμίτικου δικτύου θα βρισκόντουσαν σε ένα δρώμενο, με απόφαση του πολιτιστικού συλλόγου. **16 Αυγούστου 2004. Γαρδίκι Τρικάλων, Κοιμήσεως, 10:30 μμ, πλατεία.** Κλαρίνο: Σγούρος Σωτήρης (Γαρδίκι), Αναστασίου Βασίλης (Μηλιά), τραγούδι: Λόζιος Δημήτρης (Γαρδίκι), Ακριβος Κώστας (Γαρδίκι), Μπατατόλης Κώστας (Γαρδίκι), πλήκτρα: Αναστασίου Τάκης, κιθάρα ηλ.: Ρίζος Κώστας.



Φωτ.24. Γαρδίκι 16 Αυγούστου 2004. Πλήκτρα Αναστασίου Τάκης, κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος, τραγούδι Δημήτρης Λόζιος, κιθάρα Γιώργος Ρίζος. Δίπλα ο Σωτήρης Γοργογέτας και οι υπόλοιποι μουσικοί που περιμένουν τη σειρά τους.



Φωτ.25. Από το ίδιο πανηγύρι. Πλήκτρα Τάκης Αναστασίου, τραγούδι Κώστας Μπατατόλης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, κιθάρα Γιώργος Ρίζος.

Η τελευταία αποστολή του 2004 εντασσόταν στην επέκταση της έρευνας προς βορρά. Προορισμός η Σαμαρίνα, για το πανηγύρι της Γέννησης της Θεοτόκου ή της μικρής Παναγίας. Στη Σαμαρίνα έφτασα το πρωί της ίδιας μέρας. Πρώτο δρώμενο ήταν ο «χορός των γερόντων». Στο δρώμενο μετέχουν ηλικιωμένοι άνδρες του χωριού. Τραγουδούν και χορεύουν χωρίς τη συνοδεία οργάνων. Ακολουθεί χορός με όργανα στον οποίο αρχικά μετέχουν οι ίδιοι και αργότερα δίνεται τελεστικός ρόλος στους ως τότε θεατές. Η εγγραφή τελικά δεν αποθηκεύτηκε. **8 Σεπτέμβρη 2004.** **Σαμαρίνα Γρεβένων, Γενέσιο Θεοτόκου, χορός γερόντων, 11:30 πμ, αυλή εκκλησίας, κλαρίνο:** Μπέντζιος Γιώργος (Γσιοτίλι Γρεβενών), κορνέτα: Μπέντζιος Γρηγόρης (Γσιοτίλι Γρεβενών), τρομπόνι: Μπέντζιος Μιχάλης (Γσιοτίλι Γρεβενών), Μπέντζιος Κώστας (Γσιοτίλι Γρεβενών), Μπέντζιος Ανδρέας (Γσιοτίλι Γρεβενών), νταούλι ή κάσα: Μπέντζιος Δημήτρης ή Τάκης (Γσιοτίλι Γρεβενών), ταμπούρο: Κοσμάς Θόδωρος (Γσιοτίλι Γρεβενών), τραγουδούν οι γέροντες.



**Φωτ. 26. Σαμαρίνα. 8 Σεπτέμβρη 2004. Ενόργανο γλέντι μετά τον χορό των γερόντων. Τρομπόνι Μιχάλης Μπέντζιος, κλαρίνο Γιώργος Μπέντζιος, κορνέτα Γρηγόρης Μπέντζιος, κάσα Δημήτρης Μπέντζιος, τρομπόνι Ανδρέας Μπέντζιος, ταμπούρο Θεόδωρος Κοσμάς, τρομπόνι Κώστας Μπέντζιος**

Αμέσως μετά το χορό των γερόντων ακολουθεί γλέντι στην πλατεία του χωριού μέχρι το απόγευμα. Την παρέα μου αποτελούσαν πληροφορητές από τη Σμίξη και την Αβδέλλα με τους οποίους είχαμε γνωριστεί τις προηγούμενες ημέρες. **8 Σεπτέμβρη 2004. Σαμαρίνα Γρεβενών, γενέσιο θεοτόκου, χορός στην πλατεία, 13:30 μμ, πλατεία.** Κλαρίνο: Χαλκιάς Ιωάννης (Καστοριά), κορνέτα: Μπέντζιος Χριστόφορος (Γιοσιτίλι Γρεβενών), τρομπόνι: Μπέντζιος Μιχάλης (Γιοσιτίλι Γρεβενών) και περιστασιακά άλλοι της οικογένειας, κάσα: Μπέντζιος Τάκης (Γιοσιτίλι Γρεβενών), ταμπούρο: Φασούλας Θεόδωρος (Νάουσα).



**Φωτ.27. Σαμαρίνα. 8 Σεπτέμβρη 2004. Κάσα Τάκης Μπέντζιος, κλαρίνο Γιάννης Χαλκιάς, ταμπούρο Φασούλας Θεόδωρος, κορνέτα Χριστόφορος Μπέντζιος, τρομπόνι Μιχάλης Μπέντζιος, πίσω κάποιος στο τρομπόνι.**

Το τελευταίο δρώμενο είναι ο βραδινός χορός των γυναικών. Οι γυναίκες συγκεντρώνονται στο «πρώτο» καφενείο του χωριού και κλείνουν τις πόρτες. Απαγορεύουν σε οποιοδήποτε άνδρα να

εισέλθει από εκείνη τη στιγμή και μετά. Οι οργανώτριες του δρωμένου επέτρεψαν σε εμένα να παρευρεθώ στο δρώμενο, με τη συμφωνία να καθήσω στο τραπέζι των ανδρών σερβιτόρων και προφανώς να μην πάρω χορευτικό ρόλο. **8 Σεπτέμβρη 2004. Σαμαρίνα Γρεβενών, γενέσιο Θεοτόκου, χορός γυναικών ή αποχαιρετισμός, 10:00 μμ, καφενείο.** Κλαρίνο: Χαλκιάς Ιωάννης (Καστοριά), κορνέτα: Μπέντζιος Χριστόφορος (Γσιοτίλι Γρεβενών), τρομπόνι: Μπέντζιος Μιχάλης (Γσιοτίλι Γρεβενών), κάσα: Μπέντζιος Τάκης (Γσιοτίλι Γρεβενών), ταμπούρο: Φασούλας Θεόδωρος (Νάουσα).

Με την επιτόπια συμμετοχή στα δρώμενα της 8<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου ολοκληρώθηκε ο πρώτος ερευνητικός κύκλος. Παράλληλα με τη συμμετοχή στα δρώμενα, εξελισσόταν η μελέτη σχετικής κασετογραφίας και δισκογραφίας, και η γενική βιβλιογραφική έρευνα. Τα δρώμενα που ακολουθούν σχετίζονται με τη μελέτη των μουσικών δικτύων του Ασπροποτάμου. Οι ερευνητικοί στόχοι ήταν εξαρχής καθορισμένοι, εφόσον πλέον ακολουθούσα μια συγκεκριμένη υπόθεση εργασίας. Κρίθηκε αναγκαίο για την μελέτη του γλεντιού, η συμμετοχή μου σε όλη τη διάρκεια του δρωμένου για δύο ή τρεις μέρες, όπως και η παρουσία στο κάθε χωριό μερικές μέρες πριν και μετά το δρώμενο, καθώς στον δεύτερο ερευνητικό κύκλο αυτό που ενδιέφερε την έρευνα ήταν τα σχόλια της κοινότητας για το δρώμενο, η συνολική διαδικασία του δρωμένου και η στενή επαφή με τους μουσικούς.

Στα δύο πανηγύρια που ακολουθούν πήρα για πρώτη φορά το ρόλο του μαθητευόμενου μουσικού, με την κομπανία του Β. Αναστασίου. **25 και 26 Ιούλη 2005. Πύρρα Τριτσάλων, Αγίας Παρασκευής. 25 Ιουλίου:** 10:30 μμ, καφενείο. Κλαρίνο: Αναστασίου Βασίλης, τραγούδι: Μπατατόλης Κώστας (Γαρδίσι), ηλεκτρική κιθάρα: Νασιόπουλος Κώστας (Καρδίτσα), Θανάσης Χονδρός, πλήκτρα: Τζίμας Χρήστος. **8 Αυγούστου 8 2005. Γαρδίσι Τριτσάλων, του Σωτήρος, 10:45 μμ** (σημαντική καθυστέρηση λόγω βροχής), πλατεία. Κλαρίνο: Αναστασίου Βασίλης, τραγούδι: Μπατατόλης Κώστας (Γαρδίσι), Ρέμπελος Θανάσης (Κλεινοβός Καλαμπάκας) ηλεκτρική κιθάρα: Νασιόπουλος Κώστας (Καρδίτσα), Θανάσης Χονδρός, πλήκτρα: Κώστας Λάκης (Διαλεκτό Τριτσάλων).

Ο δεύτερος κύκλος της επιτόπιας έρευνας ολοκληρώθηκε με την αποστολή στον Αμάραντο και την Καστανιά, με σκοπό τη μελέτη του καστανιώτικου δικτύου μουσικών. Μαζί μου στο δρώμενο ήταν κάποιος συμφοιτητής από τη Σχολή Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. **14 και 15 Αυγούστου 2005. Αμάραντος Καλαμπάκας, της Παναγίας. 25 Αυγούστου:** 9:30 μμ, αυλή καφενείου. Κλαρίνο: Σπύρος Αναστασίου (Μηλιά), Ντόκος Θανάσης (Αμάραντος Καλαμπάκας), τραγούδι: Πελέτης Γιώργος (Τρίκαλα), κιθάρα: Χελιδόνης Σωτήρης (Πολυθέα), farfisa: Ντόκος Αλέκος (Αμάραντος).



## II. Φωτογραφίες

Το παράρτημα που ακολουθεί περιέχει ανέκδοτες φωτογραφίες μουσικών δρωμένων και κάποιες φωτογραφίες των μουσικών του Ασπροποτάμου. Η κατανομή τους έγινε με βάση το πλαίσιο δράσης τους σε τρεις κατηγορίες: δράση στο βουνό, δράση στον κάμπο και δράση στην πόλη. Τηρούμε χρονολογική σειρά παρουσίασής τους για κάθε κατηγορία, όπως καταλήξαμε μετά από μια επεξεργασία χρονολόγησης του υλικού, για την οποία χρειάστηκε να διασταυρώσουμε στοιχεία που ορισμένες φορές είχαν οπισθογραφήσει οι κάτοχοι των φωτογραφιών, εκτιμήσεις των μουσικών και να εξορθολογήσουμε σε περιπτώσεις αντίφασης με την απεικόνιση. Πολύ λίγα ήταν από την άλλη τα προβλήματα προσδιορισμού του περιεχομένου της κάθε φωτογραφίας, δηλαδή των ονομάτων των μουσικών, των δρωμένων και του τόπου της δράσης. Στις περιπτώσεις που δεν δόθηκαν απαντήσεις για κάθε παράμετρο το αναφέρουμε στη λεζάντα, ενώ από την άλλη δεν είχαμε καμία φιλοδοξία ακριβή προσδιορισμού έτους, όπως συνήθως και κάποιες φορές λαθεμένα ή εκβιαστικά επιχειρείται σε δημοσιεύσεις πρωτότυπου υλικού. Για την κατανομή του σε κάθε κατηγορία, προσπαθήσαμε επίσης να πετύχουμε μια σχετική συνάφεια προσώπων και δρωμένων κατά τη διαδοχή των φωτογραφιών, αλλά σε κάθε περίπτωση δεν παραβιάστηκε η χρονολογική σειρά. Αφήσαμε εσικεμμένα δίχως αναλυτικό σχολιασμό την κάθε φωτογραφία, αφού άλλωστε η δημιουργία αυτού του παραρτήματος, να πούμε εδώ, ήταν και η τελευταία σε μια σειρά εργασιών σύνταξης της μελέτης, η οποία αποτέλεσε και για μας μια κατά κάποιο τρόπο μέθοδο ελέγχου των συμπερασμάτων μας και όχι ένα πεδίο προβολής τους.

ι. Δράση στο βουνό



Φωτ.28. 1955. Στη θέση Γκρόπα στο δρόμο για πανηγύρι στο Πλόπ (Ν. Πεύκη). Βιολί Σωτήρης Σγούρος πρώτος ξάδελφος του κλαριντζή, κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος, λαούτο Θανάσης Ζήκος από το Μαλακιάσι, κάποιος φίλος καθηγητής κοντοχωριανός.



Φωτ.29. Αρχές 60'. Πανηγύρι στον Ασπροπόταμο. Ακκορντεόν Νίκος Φιλίππου, Κιθάρα Θρασύβουλος Φιλίππου, κλαρίνο Σγούρος.



**Φωτ.30.** Πανηγύρι στην Μουτσιάρα. Μέσα '60. Λαούτο Γιώργος Πελέκης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, λαούτο Κώστας Ακριβός.



**Φωτ.31.** Πανηγύρι στη Μηλιά. Αρχές '60. Λαούτο Χρήστος Ζιγοβίνας, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, ακχορντεόν Αλέκος Χλίβας.



**Φωτ.32. Πανηγύρι στην Πολυθέα. Αρχές '60. Κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, λαούτο Θεόδωρος Σκρέκας από το διαλεχτό, ακκορντεόν ο Βασίλης Πλακιάς από την Πύλη.**



**Φωτ.33. Πανηγύρι στην Τζούρτζια. 1964. Ακκορντεόν Νίκος Γιάννης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, λαούτο Γιώργος Πελέκης**





**Φωτ.34. Πανηγύρι στην Τζούρτζια. Μέσα στο '60.  
Φουστανελοφόροι του πολιτιστικού συλλόγου.  
Κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, ακκορντεόν Αλέκος Χλίβας από τον Αμάραντο.**



**Φωτ.35. Γάμος στο Γαρδίκι. Αρχές '60.  
Κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου.**



**Φωτ.36. Γάμος πιθανά στη Τζούρτζια, κάποτε μέσα στο '60.  
Κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου.**



**Φωτ.37. Πανηγύρι στην Μουτσιάρα. Μέσα του '60.  
Ακχορντεόν Γρηγόρης Μπασιούρης, λαούτο Γιώργος Πελτέκης,  
κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, βιολί Σωτ. Μπασιούρης.**



**Φωτ.38. Πανηγύρι στο Γαρδίκι. Μέσα '60.  
Βιολί Σωτ. Μπασιούρης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου.**



**Φωτ.39. Εκδήλωση του τοπικού πολιτιστικού συλλόγου στο Γαρδίκι. 1968.  
Ακκορντεόν Νίκος Γιάνης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
λαουτοκιθάρα Λευτέρης Πλακιάς από τα Χάσια**





**Φωτ.40. Εκδήλωση του τοπικού χορευτικού στο Γαρδίκι. Αρχές '70.  
Κιθάρα Λευτέρης Πλακιάς, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
ακκορντεόν Γιάννης Αβράμης, Νίκος Γιάννης.**



**Φωτ.41. 1987. Εκδήλωση κατά τη διάρκεια του πανηγυριού.  
Βιολί Λευτέρης Σχορτσιανίτης, λαουτοκίθαρο Ξενοφών Τσιούνης,  
ακκορντεόν Γιάννης Γεωργίου**





Φωτ.42. Εκδηλώσεις του Δ. Αιθίων 2003.  
Κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος.

ii. Δράση στον κάμφο



**Φωτ.43. Γάμος πεδινών στη Μεγάροχη Τρικάλων, αρχές '60.  
Λαούτο Βάιος Πατσιάς, ακκορντεόν Νίκος Γιάννης από την Αγία Τριάδα Καρδίτσας,  
κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, κιθάρα Σπύρος ;.**



**Φωτ.44. Γάμος στη Θεόπετρα. 1962.  
Βιολί Χρήστος Τσιόκας ή Κιτσόπουλος, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
ακκορντεόν Νίκος Γιάννης, λαούτο Βασίλης Πλακιάς.**



**Φωτ.45. Γάμος στον Κλοκοτό. Αρχές '60.  
Ακχορντεόν Νίκος Γιάννης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
κιθάρα Βασίλης Παπαϊωάννου.**



**Φωτ.46. Γάμος πεδινών στο Ελευθεροχώρι. Αρχές '60.  
Ακχορντεόν Νίκος Γιάννης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
λαούτο Νίκος Πλακιάς**





**Φωτ.47. Γάμος σε σπίτι στο Πετρωτό. Τέλη '60.  
Ακχορντεόν Νίκος Γιάννης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
λαουτοκίθαρο Γιώργος Πελέκης.**



**Φωτ.48. Γάμος πεδινών στη Βασιλική. 1978.  
Κιθάρα Σούλης Αβράμης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, ακχορντεόν Νίκος Γιάννης.**



**Φωτ.49. Κόρδα Καρδίτσας. 5 Μάη 2001. Πατηνάδα. Κλαρίνο Σγούρος, κιθάρα Γιώργος Ρίζος, ακκορντεόν Γιάννης Γεωργίου.**

iii. Δράση στην πόλη



**Φωτ.50. 1954. Ο Σγούρος στρατιώτης στο Μενίδι Αττικής. Πάνω αριστερά ο Σγούρος, τρίτος ο Νίκος Σταυρόπουλος ή Αράχωβας, με το καπέλο ο Ανεστόπουλος. Μπροστά ο βασιλιάς Παύλος.**



**Φωτ.51. Τέλη '50. Σε κάποια εκδήλωση στα Τρίκαλα. Βιολί Νίκος Μπιντέλης, Σγούρος, λαουτοκίθαρο Θρασύβουλος Φιλίππου, τραγουδι ο Καψοκέφαλος, πίσω διακρίνεται ο Ζιγοβίνας.**



**Φωτ.52. Εκδήλωση του Συλλόγου Γαρδικιωτών το 1962 στα Τρίκαλα.  
Βιολί Μπιντέλης, τραγουδι Ζάχος (Εύβοια),  
ακκορντεόν Θανάσης Αβράμης, δε φαίνεται ο Ζυγοβίνας.**



**Φωτ.53. 1967. Σε γάμο στα Τρίκαλα. Βιολί Βασίλης Τόγελος, Λαούτο Χρήστος Ζυγοβίνας,  
Κλαρίνο Σγούρος, Ακκορντεόν Καραμπίλιος Θανάσης.**





**Φωτ.54.** Κέντρο Πράσινη Γωνιά, τέλη '60. Ντιζέζ Σούλα, τύμπανα Καραμπίλιος Λάκης, πλήκτρα Λάκης Χριστόφορος, κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος.



**Φωτ.55.** Από εκδήλωση χορευτικού στα Τρίκαλα. Τέλη '60. Κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, σαντούρι ο Γιώργος Αθανασίου ή Γούλης, λαούτο ο Γιάννης Κίτσος από το Μεγαλοχώρι Τρικάλων.





**Φωτ.56.** Από εκδήλωση χορευτικού στα Τρίκαλα. Τέλη '60.  
Κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, σαντούρι ο Γιώργος Αθανασίου ή Γούλης,  
λαούτο ο Γιάννης Κίτσος από το Μεγαλοχώρι Τρικάλων.



**Φωτ.57.** Στο κέντρο Πράσινη Γωνιά. Τέλη '60.  
Πλήκτρα Γιώργος Μπιντέλης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
βιολί Νίκος Μπιντέλης, αδερφός του Γιώργου, κιθάρα Βασίλης Παπαϊωάννου.



**Φωτ.58. 1965 με το δημοτικό χορευτικό Τρικκλαίων στα Χανιά.  
Βιολί Νίκος Μπιντέλης, κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος,  
λαουτοκίθαρο Κώστας Ακριβός.**



**Φωτ.59. Χορευτικό δήμου την ίδια εποχή.  
Κλαρίνο Μπιντέλης, Σγούρος, λαουτοκίθαρο Θαν. Γιαννιώτης.**



Φωτ.60. Απόκριες του 1970 στο κέντρο πράσινη γωνιά.  
Σωτήρης Σγούρος.



Φωτ.61. Αρχές 70'. Εκδήλωση στον κινηματογράφο Παλλάς στα Τρίκαλα.  
Ακχορντεόν Χρήστος Κοντοκώστας, λαουτοκιθάρα Ακριβος, βιολί Μπιντέλης.



φωτ.62. Γερμανία 70-71. Μουζούκι Μπάμπης Μαρκάκης (με την ορχήστρα του), πίσω του με το ντέφι η Κάρολ, Σγούρος και Καψοκέφαλος, πίσω ο Τσανάκαλης με τη Λύρα.



Φωτ.63. 20 Ιανουαρίου 1973. Σπυριδούλα.  
“Αϊντε Σπυριδούλα σ’ αγαπώ, ντρέπομαι να σου το πώ”,  
Στίχοι του Σγούρου για τη γυναίκα του  
πάνω στη μελωδία που έκανε γνωστό τον Χρήστο Φωτίου, «Τσοπμανάκος ήμουν»,





**Φωτ.64. Κέντρο γάμων στα Τρίκαλα. 1973.  
Κιθάρα ο Κώστας ; από Σοφάδες, κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος.**



**Φωτ.65. Τέλη '70. Αντάμωμα Γαρδικιωτών της Αθήνας στο Μον Παρνέ.  
Κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, λαούτο Γιώργος Πελέκης.**



Φωτ.66. Αποκριάτικος χορός στα Τρίκαλα. Αρχές '80. Κιθάρα Ηλίας Γκόρας, τραγούδι Θύμιος Πλιάτσικας, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, πλήκτρα Σωτήρης Σαμαράς από την Καλαμπάκα, περισσότερο γνωστός για το ελαφρολαϊκό ρεπερτόριο και αχώριστος συνεργάτης του Νίκου Μπιντέλη στο είδος.



Φωτ.67. Γάμος στα Τρίκαλα. Μέσα '80. Τραγούδι Κώστας Μπατατόλης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, κιθάρα Ηλίας Γκόρας.



Φωτ.68. Γιώργος Βούκινας.  
Φωτογράφιση του '85.



φωτ.69. Ο Σγούρος στο σπίτι του στο Γαρδικιάκι. 1985.





**Φωτ.70. Φωτογράφιση για εξώφυλλο κασέτας. 1985.  
Βασίλης Αναστασίου, Κώστας Μπατατόλης**



**Φωτ.71. Φωτογράφιση για εξώφυλλο κασέτας. 1985.  
Βασίλης Αναστασίου**





**Φωτ.72. Μέσα '80. Κώστας Ακριβός, Γιώργος Βούκιας, Γιώργος Μαργαρίτης, Σωτήρης Σγούρος. Ο Μαργαρίτης συναντάει τον Βούκια μετά από χρόνια. Ο Βούκιας έπαιζε για χρόνια στο Πετρωτό, χωριό του Μαργαρίτη.**



**Φωτ.73. Στην κορυφή Μπάρο προς Καλαρρίτες για γύρισμα βίντεο του Συλλόγου Γαρδικιωτών. 1986. Βιολί Μπιντέλης, τουμπιλέκι Ξενοφών Τσιούνης, λαούτο Θανάσης Αβράμης, ακκορντεόν Γιάννης Γεωργίου, κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος**



**Φωτ.74. Σε γάμο Τρικαλινών στα Τρίκαλα. Τέλη '80.  
Πλήκτρα Τάκης Αναστασίου, τραγουδι Κώστας Μπατατόλης, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
κιθάρα Βασίλης Παπαϊωάννου**



**Φωτ.75. Γάμος στο κέντρο Νεράιδα στα Τρίκαλα. Αρχές '90.  
Κιθάρα Βασίλης Παπαϊωάννου, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου,  
τραγουδι Κώστας Μπατατόλης, πλήκτρα Τάκης Αναστασίου**



Φωτ.76. Αποκριάτικος χορός των Αθαμάνων. Αρχές '90.  
Πλήκτρα Τάκης Αναστασίου, τραγουδι Κώστας Μπατατόλης, Ευθυμία Μπίκα από την Καρδίτσα,  
κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, κιθάρα Βασίλης Παπαϊωάννου.



Φωτ.77. Γάμος στα Τρίκαλα το 1995.  
Πλήκτρα Τάκης Αναστασίου, τραγουδι Γιάννης Παπαζαφείρης ή Ζάχος,  
κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, κιθάρα Βασίλης Παπαϊωάννου, τραγουδι Κώστας Μπατατόλης.





**Φωτ.78.** Γάμος στην Αθήνα 1995. πλήκτρα Γ. Γεωργίου, τραγούδι Χρήστος Λόζιος, Κιθάρα Ρίζος, κλαρίνο Σωτήρης Σγούρος.



**Φωτ.79.** Χορός του Συλλόγου Γαρδικιωτών Αθηνών και Πειραιά στον Πειραιά τον Ιανουάριο του 2006 . Τραγούδι Κώστας Μπατατόλης, πλήκτρα Αλέκος Χλίβας, κλαρίνο Βασίλης Αναστασίου, βιολί Γρηγόρης Γκίνας, κιθάρα Θανάσης Χονδρός.

## 7. Βιβλιογραφία

### I. Γενική βιβλιογραφία

Αθανασίου, Λ.1995. Διαπεριφερειακή Ανάλυση και Πολιτική και Βασικά στοιχεία κατά Περιφέρεια και Νομό. ΚΕΠΕ. Αθήνα

Αργύρης, Αθ. 1997. *Η κοινωνικοοικονομική ανάπτυξη του Νομού Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 17. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Αρσενίου, Λαζ. 1988. *Κοινωνικές ομάδες στον Νομό Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 8. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Αρσενίου, Λαζ. 2005. Τα τσελιγκάτα Σαρακατσάνων και Βλάχων. Πέλλα. Λάρισα.

Attali, J. 1991. Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής. Ράππας. Αθήνα.

Baud-Bovy, S. 1982. *Ανημιτονικές και διατονικές κλίμακες του δημοτικού τραγουδιού (γυναικείο φωνητικό τραγούδι) [ échelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson populaire greque (à propos de chansons féminines de Thessalie)]*, δόγλωση έκδοση. Τρικαλινό Ημερολόγιο, τ. 2. Τρίκαλα.

Baud-Bovy, S. 1990. Κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας. Φ.Ι.ΛΟ.Σ., Αφοί Κυριακίδη. Θεσσαλονίκη.

Γοργογέτας, Σ. 2004. Ο παραδοσιακός γάμος στο Γαρδίκι Ασπροποτάμου. Τύποις. Τρίκαλα.

Ευσταθίου, Γ. 2003. Οι Ελληνόβλαχοι. Αριάτ. Τρίκαλα.

Ζιάκας, Γ. 1992. *Τρικαλινοί θεσσαλικοί Αρχαιολογικοί μύθοι, Αρχαία θεσσαλικά τοπωνύμια και ονόματα*. Τρικαλινό Ημερολόγιο '92. Π.Ο.Δ.Τ. Τρίκαλα.

Κάβουρας, Π. 1997. *Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. Δίκτυα παραγωγής και πολιτισμού στο Αιγαίο*. Πρακτικά Γ' Συμποσίου για τον πολιτισμό του Αιγαίου. Πνευματικό ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου». Αθήνα.

Καλυβιώτης, Αρ. 1985. *Ο Καρδιτσιώτης οργανοπαίκτης Χρήστος Μπανιάκας*. Γνώση και Γνώμη, τ. 4. Καρδίτσα.

Κανελλόπουλου, Κ. Ν. 1995. *Εσωτερική Μετανάστευση*. ΚΕΠΕ. Αθήνα.

Καστόγιαννος, Ν. 2001. *Τα Τρίκαλα και οι συνοικισμοί τους*. ΠΟΔΤ. Τρίκαλα.

Καραμανές, Β. 2001. *Πολιτισμική κατανομή της εργασίας και οργάνωση της ταυτότητας: τα κουπατσιάρικα χωριά των Γρεβενών*. Λαογραφία και ιστορία, Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος. Παρατηρητής. Θεσσαλονίκη.

Κοκκώνης, Γ. 2002. *Η ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης*. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου Πολιτιστική Οικολογία (Καπέσοβο 29 Ιουνίου - 1 Ιουλίου). Ιωάννινα.

Κοκκώνης, Γ. 2006. *Η μουσική της Ηπείρου*. Έκδοση της Βουλής των Ελλήνων. Αθήνα, υπό έκδοση.

Κουρλιούρος, Ηλ. 2001. *Διαδρομή στις θεωρίες του χώρου, Οικονομικές γεωγραφίες της παραγωγής και της ανάπτυξης*. Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα.

Λαμνάτου, Β. 2005. *Η βλαχοζωή στα βουνά και τους κάμπους (τσομπάνηδες και τσελιγκάδες)*. Δωδώνη. Αθήνα.

Lawless, R. 1981 [1977]. *Η οικονομία και ο χώρος της Θεσσαλίας κατά την Τουρκοκρατία*. Τρικάλινα, τ. 1. [An Historical Geography of the Balkans]. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. [Academic Press Inc Ltd]. Τρίκαλα.

Μακρή, Λ. 1956. *Ήθη, έθιμα και παραδόσεις της Αθαμανίας. 1900-1920*. Τρίκαλα.

Μπασλής, Ν. 1999. *Κοινωνιογλωσσολογία*. Γρηγόρη. Αθήνα.

Νημά, Θ. 1997. *Δημοτικά τραγούδια της Θεσσαλίας*. Κυριακίδη. Θεσσαλονίκη.

- Νιτσιάκος, Β. 1991. Παραδοσιακές κοινωνικές δομές. Οδυσσέας. Αθήνα.
- Νιτσιάκος, Β. 1995. Οι ορεινές κοινότητες της βόρειας Πίνδου, στον απόηχο της μακράς διάρκειας. Πλέθρον. Αθήνα.
- Οικονομόπουλος, Η. 1901. Μεγάλη Γεωγραφία. Γαλανός. Αθήνα.
- Παπαζήση-Παπαθεοδώρου, Ζ. 1985 Τα τραγούδια των Βλάχων, δημοτική και επώνυμη ποίηση. Gutenberg. Αθήνα.
- Παπασωτηρίου, Ιωάν. 1987 [1939]. *Επαρχία Τριχάλων και Επαρχία Καλαμπάκας*. Τρικαλινά, τ. 7. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Παυλόπουλος, Χ. 1985. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Τα νέα του Κλειστού, τχ. 36.
- Πλουμίδα, Γ. 2000. Γεωγραφία της ιστορίας του νεοελληνικού χώρου. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας. Ιωάννινα.
- Πολίτης, Αλ. 1999. Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, Προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης ποιητικής συλλογής. Θεμέλιο. Αθήνα.
- Σίκος, Δ. 1992. *Το πορτραίτο του Μετσοβίτη κερατζί, οι δεσμοί με τα Τρίκαλα και τα Γιάννενα*, Τρικαλινό Ημερολόγιο '92. Τρίκαλα.
- Sinignon, M. 1982 [1977]. *Η δημογραφική και οικονομική εξέλιξη της Θεσσαλίας*. Τρικαλινά τ.2. [An Historical Geography of the Balkans]. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. [Academic Press Inc Ltd]. Τρίκαλα.
- Weigand, G. 2001 [1895]. Οι Αρωμόνοι. Φ.Ι.ΛΟ.Σ, Αφοί Κυριακίδη. Θεσσαλονίκη.
- Χτούρης, Σ. (επιμ.). 2000. Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19<sup>ος</sup> – 20<sup>ός</sup> αιώνας). Εξάντας. Αθήνα.

## II. Κατάλογος τοπικής βιβλιογραφίας

Αλιβανόγλου-Παπαγγέλου, Κ. 2000. *Έθιμα του κλήδονα και του βαρ βαρ*, Από το Τσουχούρ της Καππαδοκίας στο Καππαδοκικό Καρδίτσας. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, Δήμος Σοφάδων, τ. 3. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Αλμπάνης, Μ. 1988. *Οκτώ τραγούδια του Λαζάρου και των βαΐων από την Αχλαδέα Καλαμπάκας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 14. Λάρισα.

Αναγνωστόπουλου, Κ. 1989. *Κουστοβλάχοι-Ελληνοβλάχοι της ελληνικής χερσονήσου*. Τρικαλινά, τ. 9. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Αντωνίου, Αντ. 1988. *Δυο μοιρολόγια της κόρης από τον Μπελοκομύτη της Καρδίτσας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 14. Λάρισα.

Αντωνίου, Αντ. 2000. *Παραδοσιακή ληστεία και ένοπλη ανταρσία*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 5. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Ανδρουλάκη, Μ. 1995. *Από τα πασχιαλιάτικα τραγούδια της περιοχής Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 15. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Αργύρη, Α. 1997. *Η κοινωνικο-οικονομική ανάπτυξη του Ν. Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 17. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Αρσενίου, Λαζ. 1988. *Κοινωνικές ομάδες στον Νομό Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 8. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Ασπρούδη, Κ. 1990. *Το χωριό Ξυλοχώρι (Γυχάι) Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 10. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Βαρβαρης, Θ. 1985. *Η γυναίκα μεσ' από τον αντρικό λόγο στο ερωτικό δημοτικό μας τραγούδι*. Τρικαλινά, τ. 5. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Βαρβούνης, Μ. 1990. *Τυπολογικές παρατηρήσεις γύρω από ένα θεσσαλικό δημοτικό τραγούδι*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 18. Λάρισα.



Βαρβούνης, Μ. 1991. *Θεσσαλική λαογραφική βιβλιογραφία*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 19. Λάρισα.

Βαρβούνης, Μ. 1992. *Μια θεσσαλική παραλλαγή του δημοτικού τραγουδιού για τον απαγχονισμό του Γρηγορίου Ε'*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 22. Λάρισα.

Βαρβούνης, Μ. 1994. *Παραδοσιακές μεταμφιέσεις του δωδεκαήμερου από την περιοχή Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 14. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Βήκα, Β. 1990. *Ο γάμος παρά τους βλαχοφώνους, έθιμα παρά τους βλαχοφώνους*. Τρικαλινά, τ. 10. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Βογιατζή, Φ. *Ένα μουσουλμανικό σχολείο στην Καρδίτσα*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 2. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Baud-Bovy, S. 1982. *Ανημιτονικές και διατονικές κλίμακες του δημοτικού τραγουδιού (γυναικείο φωνητικό τραγούδι) [ échelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson populaire grecque (à propos de chansons féminines de Thessalie)]*, δέγλωση έκδοση. Τρικαλινό Ημερολόγιο, τ. 2. Τρίκαλα.

Γιαννόπουλου, Γ. 1995. *Ερημωμένα χωριά και οικισμοί του τέως Δήμου Ταμασίου Καρδίτσας*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 1. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Γιαννόπουλου, Γ. 1997. *Το χωριό Κέδρος (Χαλαμπρέζι) και η καταγωγή των κατοίκων του*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 3. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Γιολδάση, Μ. 1996. *40 χρόνια δραστηριότητας των χορωδιακών μαέστρων στην Καρδίτσα (1920-1960)*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 2. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Γκριζιώτης, Αχ. 1989. *Το πανηγύρι στο Μοναστήρι της Ανάληψης*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 16. Λάρισα.

Γουγουλάκη, Έφη. 1984. *Με τις κομπανίες των βιολιτζήδων στον Αμάραντο της Καλαμπάκας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 8. Λάρισα.

- Γουγουλάκη, Εφη. 1987. Ένα βλάχικο τραγούδι από τον Αμάραντο με τη σημειογραφία της ευρωπαϊκής μουσικής. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 11. Λάρισα.
- Δήμα, Ιωάν. 1991. Τοπικοί παραδοσιακοί χοροί στον Ν. Τρικάλων. Πρακτικά 2<sup>ου</sup> Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών. Τρικαλινά, τ. 11. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Δημάκης, Χ. 1999. Η προέλευση του ονόματος των Καραγκούνηδων. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 35. Λάρισα.
- Δημουλάς, Κ. 1991. Μαγιάτικα του Γριζάνου. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 20. Λάρισα.
- Διαμαντή, Κ. 1958. Η Άρτα και τα περίχωρα αυτής κατά τους χρόνους της επανάστασης. Σκουφάς, τ. 13. Άρτα.
- Διοικητής, Κ. 1993. Ταξίδι στη Θεσσαλία τον 1715. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 23. Λάρισα.
- Δουσμάνη, Β. 1935. Στρατιωτική γεωγραφία της Θεσσαλίας, α'. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 4. Λάρισα.
- Δουσμάνη, Β. 1936. Στρατιωτική γεωγραφία της Θεσσαλίας, β'. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 5. Λάρισα.
- De Vogue, Eug. 1998. Ταξίδι στη Θεσσαλία τον 1875. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 34. Λάρισα.
- Ευθυμιάδη, Στ. 1996. Οι ιεροψάλτες της πόλεως Καρδίτσας. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 2. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.
- Goodeli Dwight, T. 1997. Ταξίδι στη Θεσσαλία τον 1897. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 31. Λάρισα.
- Ζαρκάδα, Θ. 1995. Γαμήλια έθιμα από το χωριό Καταφύγι Καρδίτσας. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 1. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.
- Ζήση, Σ. 1971. Η προέλευση των κλέφτικων τραγουδιών. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 10. Λάρισα.
- Ζιάκα, Γ. 1992. Θεσσαλικοί Αρχαιολογικοί Μύθοι. Τρικαλινό Ημερολόγιο, '92. ΠΟΔΤ. Τρίκαλα.

- Ζούκη, Γ. 1959. *Αχιλλέας Τζαρτζάνος*. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 8. Λάρισα.
- Helly, B. 1995. *Σύντομη περιήγηση στην περιοχή των Δολοπών*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 27. Λάρισα.
- Heuzey, L. 1988. *Τα χωριά του θεσσαλικού Ολύμπου στα 1860*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 13. Λάρισα.
- Θωμάς, Γ. 1986. *Ένα δράμα στη Ζαγορά του Πηλίου, ένα ανέκδοτο λαϊκό στιχούργημα της Ζαγοράς*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 10. Λάρισα.
- Θωμάς, Γ. 1992. *Ένα Πηλιορείτικο δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 22. Λάρισα.
- Jolliffe, R.T. 1997. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1817*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 32. Λάρισα.
- Καϊμακάμης, Β. 1981. *Τρία αργιθεάτικα τραγούδια*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 5. Λάρισα.
- Κακαδιάρης, Αλ. 1988. *Γαμήλια τραγούδια και έθιμα του Διάσελλου των Τρικάλων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 14. Λάρισα.
- Κακαδιάρης, Αλ. 2000. *Γαμήλια έθιμα και τραγούδια της Δολίχης και του Πυθίου της Ελασσόνας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 37. Λάρισα.
- Κακαδιάρης, Αλ. 2002. *Τριάντα δημοτικά τραγούδια από τα χωριά του πρώην Δήμου Κοθωνίων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 39. Λάρισα.
- Κακαδιάρης, Αλ., Βασιλάκου-Κακαδιάρη Γ. 1996. *Δημοτικά τραγούδια του Διάσελλου Τρικάλων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 29. Λάρισα.
- Καλυβιώτη, Αρ. 1995. *Καρδιτσιώτες λαϊκοί οργανοπαίχτες: Η οικογένεια Νταλάρα ή Νταράλα*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 1. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.
- Καλυβιώτη, Αρ. 1996. *Καρδιτσιώτες λαϊκοί οργανοπαίχτες: Η οικογένεια Μπουρλιάσκου*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 2. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Καμηλάκης, Π. 1976. *Δημοτικά τραγούδια της επανάστασης του 1854*. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 11. Λάρισα.

Καρακίτσιου, Σ. 1996. *Τρεις ανέκδοτες επιστολές του Αρτινού μουσικοδιδασκάλου Γρηγορίου Σκιαδόπουλου (17<sup>ος</sup> αι.) προς τον τον λόγιο πρωτόπαπα των Τρικάλων Κωνσταντίνο*. Τρικαλινά, τ. 16. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Καραφύλλη, Ν. 1996. *Η Καρδίτσα της τουρκοκρατίας και ο σχηματισμός της συνοικίας του Βαρουσίου*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 2. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Καραφύλλη, Ν. 1998. *Λαογραφικές πληροφορίες μέσα από τα συγγράμματα του Ιεζεκιήλ*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 4. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Κοψαχείλης, Σ. 1990. *Λαϊκοί οργανοπαίχτες σε έξι χωριά στα βόρεια της Λάρισας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 18. Λάρισα.

Κωστόπουλου, Ηλ. 1990. *Η εθνική συνείδηση των Βλάχων και ο ρόλος τους στη συγκρότηση του Νέου Ελληνισμού*. Τρικαλινά, τ. 10. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Λαδιάς, Χ. 1988. *Η οικονομική ανάπτυξη του νομού Τρικάλων στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*. Τρικαλινά, τ. 8. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Λαζάρου, Γ. Αχ. 1976. *Τρία ελληνικά τοπωνύμια στο γλωσσικό ιδίωμα των βλαχόφωνων Ελλήνων*. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 11. Λάρισα.

Λαζάρου, Γ. Αχ. 1985. *Θρακολογία και ζήτημα καταγωγής των Βλάχων-Αρωμόνων*. Τρικαλινά, τ. 5. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Λαζάρου, Γ. Αχ. 1988. «*Τρικαλίται Βλάχοι*». Τρικαλινά, τ. 8. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Λάλος, Π. 1988. *Έξι δημοτικά τραγούδια του Σκληθρού της Αγιάς*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 14. Λάρισα.

Λάλος, Π. 1992. *Οχτώ δημοτικά τραγούδια των Γόννων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 22. Λάρισα.

- Λιάπης, Κ. 1978. *Τα παλιά “παργύρια” του Πηλίου*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 2. Λάρισα.
- Λουκάτου, Δ. 1959. *Η λαογραφική προσφορά του Αχιλλέα Τζαρτζάνου*. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 9. Λάρισα.
- Λουκόπουλου, Δ. 1932. *Ανιγήματα από την Αργιθέα*. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 3. Λάρισα.
- Lawless, R.I. 1981 [1977]. *Η οικονομία και ο χώρος της Θεσσαλίας κατά την Τουρκοκρατία*. Τρικαλινά, τ. 1. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Leake, W.M. 1996. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1809*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 29. Λάρισα.
- Leake, W.M. 1997. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1809-1810*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 33. Λάρισα.
- Leake, W.M. 1998. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1809-1810*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 34. Λάρισα.
- Leake, W.M. 1998. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1809-1810*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 35. Λάρισα.
- Leake, W.M. 2000. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1809-1810*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 38. Λάρισα.
- Leake, W.M. 2001. *Ταξίδι στη Θεσσαλία το 1805*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 40. Λάρισα.
- Μαγόπουλου, Β. 1997. *Η Μικρή Πουλιάνα, τσιφλίκι του Κων. Ζάππα*. Τρικαλινά, τ. 17. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Μαγουλιώτης, Θ. 1983. *Από τα δημοτικά τραγούδια του Αγναντερού της Καρδίτσας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 4. Λάρισα.
- Μάκκας, Γ. 1989. *Της Λάμπρας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 15. Λάρισα.
- Μάκκας, Γ. 1989. *Ένα δημοτικό τραγούδι του Ελληνοπόργου*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 16. Λάρισα.

- Μπαζιάνα, Ν. 1988. *Οι ρυθμοί του δημοτικού τραγουδιού στη Δυτ. Θεσσαλία*. Τρικαλινά, τ. 8. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Μπαζιάνα, Ν. 1994. *Δημοτικά τραγούδια της Δυτικής Θεσσαλίας. Μια ιστορική ηχογράφιση*. Τρικαλινά, τ. 14. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Μπαζιάνα, Ν. 1997. *Το «Σεργιάν» των Σοφάδων. Καρδιτσιωτικά Χρονικά*, τ. 3. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.
- Μπαζιάνα, Ν. 2000. *Τρεις εξάρετοι ερμηνευτές του δημοτικού τραγουδιού από την περιοχή Τρικάλων (Νικόλας Καρακώστας, Θανάσης Λαβίδας, Κώστας Φιλίππου)*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Μπαλαμώτη, Φ. 1985. *Ο Άδης, ο Χάροντας, και ο Θάνατος από την Αρχαία έως τη νεοελληνική παράδοση*. Τρικαλινά, τ. 5. Τρίκαλα.
- Μπαλαμώτη, Φ. 1987. *Το Φλάμπουρο του γάμου στη Δυτική Θεσσαλία*. Τρικαλινά, τ. 7. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Μπαλαμώτη, Φ. 1994. *Η ομορφιά και ο στολισμός της γυναίκας στα δημοτικά τραγούδια*. Τρικαλινά, τ. 14. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Μπαλαμώτη, Φ. 1997. *Τρικαλινοί στη Βενετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η διαθήκη του Λάνθου Μουδανού (1611)*. Τρικαλινά, τ. 17. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Μπαρούτας, Κ. 2001. *Οι γλωσσικές επεμβάσεις των μοναχών στα στιχουργήματα των χειρογράφων των Μετεώρων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 40. Λάρισα.
- Μπεκιάρης, Θ. 1986. *Δημοτικά τραγούδια του Δαμασίου*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 10. Λάρισα.
- Μπίχτα, Κ. 1997. *Η Εβραϊκή κοινότητα των Τρικαλινών τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και οι ασχολίες των μελών της*. Τρικαλινά, τ. 17. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Μπίχτα, Κ., Μιχαλάκη, Κ. 2000. *Τα Τρίκαλα του 16<sup>ου</sup> αιώνα. μια οικονομικο-κοινωνική προσέγγιση με βάση τους καννοναμίδες*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Μπλαντή, Ν. 1996. *Ο γιορτασμός του Αϊ Βασίλη και του Λαζάρου στον Κοινικό Καλαμπάκας Τρικάλων*. Τρικαλινό Ημερολόγιο, τ. 6. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Μπουρδαρα, Κ. 1996. *Η οικονομική δραστηριότητα της Ελληνίδας στο Βυζάντιο και στην Τουρκοκρατία (Η γυναικεία συντεχνία των Τρικάλων)*. Τρικαλινό Ημερολόγιο, τ. 6. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Μπουσιόπουλος, Κ. 1998. *Το ολοκαύτωμα της Κουτσούφλιανης και ο εκπατρισμός των κατοίκων της*. Τρικαλινά, τ. 18. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Μπουσιόπουλος, Κ. 2000. *Το πανηγύρι της Ανθούσας Ασπροποτάμου*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Μπούσιος, Β. 1981 *Χασιώτικη λαογραφία: Γαμήλια έθιμα από το Γήλοφο Δεσκάτης*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 2. Λάρισα.

Μυλωνάς, Δ. 1989. *Ένα δημοτικό τραγούδι της Οξύνειας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 16. Λάρισα.

Μυλωνάς, Δ. 1990. *Τρία μοιρολόγια της Οξύνειας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 17. Λάρισα.

Mezieres, Al, 2001. *Περιγραφή του Πηλίου και της Όσσας (1852)*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 39. Λάρισα.

Melot, J.1999. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1913*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 35. Λάρισα.

Monceau, P. 1999. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1887*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 36. Λάρισα.

Νάκα, Θ. 2000. *Δημοτικά τραγούδια της Θεσσαλίας (πρώτα πορίσματα από μια ηλεκτρονική επεξεργασία και αξιοποίηση)*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Νάνου, Απ. 1990. *Ένα δημοτικό τραγούδι της Μακρινίτσας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 17. Λάρισα.

Νάνου, Π. 2000. *Σίγνα, ένα πανάρχαιο θρησκευτικό έθιμο των Αγράφων*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 5. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Νημά, Θ. 1990. *Το έργο του Τρικαλινού ποιητο-στιχουργού Κώστα Βίβρου*. Τρικαλινά, τ. 10. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Νημά, Θ. 1997. *Οι γαμήλιες ιπποδρομίες στην περιοχή Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 17. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Νημά, Θ. 1999. *Η «Συλλογή δημοδών ασμάτων της Ηπείρου» του Π. Αραβαντινού, ως πηγή πληροφόρησης για ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα της περιοχής Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 19. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Νημά, Θ. 2000. *Η ληστοκρατία στη Βορειοδυτική Θεσσαλία από την απελευθέρωση της (1881) έως το 1930*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Ντούρλια Κ. 1997. *Πανηγύρια. Καρδιτσιωτικά Χρονικά*, τ. 3. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Ντούσας, Δ. 1990. *Οι τσιγγάνοι της Καρδίτσας μια κατατρεγμένη κοινωνική ομάδα*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 18. Λάρισα.

Οικονομίδη, Λ. 1959. *Τέσσερα δημοτικά τραγούδια της επαρχίας Τυρνάβου*. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 9. Λάρισα.

Παλαντζά, Ν. 1997. *Η Μαγούλα στις ιστορικές πηγές της*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 3. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Παλιούρα, Αθ. 1995. *Από την Ήπειρο στη Θεσσαλία, ένας καλλιτεχνικός δρόμος*. Τρικαλινά, τ. 15. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Παπαβασιλείου, Γ. 1992. *Δημοτικά τραγούδια του Ρωποτού Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 12. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Παπαβασιλείου, Γ. 1993. *Δημοτικά τραγούδια των Ταξιαρχών Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 13. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.



Παπαβασιλείου, Παρ. 2000. *Edward Lear, Ένας τοπιογράφος στη Θεσσαλία του 1849*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Παπαδοπούλου, Αρ. 1987. *Ασπροποταμίτες και Τρικαλινοί αγωνιστές*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 11. Λάρισα.

Παπαδοπούλου, Θ. 1990. *Δύο δημοτικά τραγούδια της Στεφανιάδας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 17. Λάρισα.

Παπαζήση-Παπαθεοδώρου, Ζ. 1984. *Βλάχικα δημοτικά τραγούδια της Πίνδου, τρεις παραλογές*. Τρικαλινά, τ. 4. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Παπακώστας, Χ. 1995. *Λαογραφικά του Αγ. Γεωργίου Καρδίτσας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 27. Λάρισα.

Παπαμαργαρίτης, Θ. 1980. *Δημοτικά τραγούδια από το χωριό Άκρη της Ελασσόνας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 4. Λάρισα.

Παπασωτηρίου, Ιωάν. 1987. *Επαρχία Τρικάλων και Επαρχία Καλαμπάκας*. Τρικαλινά, τ. 7. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Παπατριανταφύλλου, Ν. 2000. *Χειρόγραφα σχετιζόμενα με την περιοχή Τρικάλων σε ξένες βιβλιοθήκες*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Πεσλή, Κ., Τσιβόλα, Ν. 2000. *Το νόμισμα ως μέσο πιστοποίησης των οικογενειακών θεσμών και δεσμών, μέσα από την περίπτωση των ομάδων του Δυτικού θεσσαλικού χώρου*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 5. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Πλακιά-Μακρυγιάννη, Π., Κουκουράβας, Αντ. 1985. *Ο Μουζακιώτικος Γάμος*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 9. Λάρισα.

Posocke, R. 1995. *Στη Θεσσαλία του 1740*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 27. Λάρισα.

- Ράπτης, Απ. 1982. *Δημοτικά τραγούδια από την Πατουλιά των Τρικάλων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 6. Λάρισα.
- Ράπτης, Απ. 1986. *Αποκριάτικα και Σαρακοστιανά θέματα*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 10. Λάρισα.
- Ράπτης, Απ. 1987. *Δημοτικά τραγούδια του Σαραντάπορου της Ελασσόνας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 11. Λάρισα.
- Ράπτης, Απ. 1990. *Δημοτικά τραγούδια Φλαμουλίου Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 10. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Ράπτης, Δ. 1994. *Προχριστιανικές επιβιώσεις λαϊκής πίστης και λατρείας των κατοίκων Μυροφύλλου Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 14. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Σούλης, Γ. 1996. *Οι Σερβοί στη Θεσσαλία*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 30. Λάρισα.
- Σούλιος, Ν. 2003. *Χορός και παραδοσιακοί χοροί στα Τρίκαλα*. Τρικαλινό Ημερολόγιο, '93. ΠΟΔΓ. Τρίκαλα.
- Σουλιώτης, Κ. 1991. *Ένα δημοτικό τραγούδι της Κάππας*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 19. Λάρισα.
- Σταυρίδου-Ζαφράκα, Αλκ. 2000. *Μεγάλη και Μικρή Βλαχία*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Σπεργιωύλη, Μ. 1995. *Η Θεσσαλία από την τουρκοκρατία στην απελευθέρωση*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 1. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.
- Συντήλας, Γ. 1991. *Ιστορικά δημοτικά τραγούδια των Αγράφων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 20. Λάρισα.
- Συντήλας, Γ. 1992. *Ιστορικά δημοτικά τραγούδια των Αγράφων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 21. Λάρισα.
- Sinignon, M. 1982. *Η δημογραφική και οικονομική εξέλιξη της Θεσσαλίας (1881-1940)*. μετ. Πουλιάννα Ζ. Τρικαλινό Ημερολόγιο, τ. 2. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.
- Τάκης, Β. 1995. *Τραγούδια του γάμου από το Μαστρογιάννι των Αγράφων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 28. Λάρισα.

Τάκης, Β. 1997. *Η Αγραφιώτικη γλώσσα*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 3. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Τόσκα-Καμπά, Σ. 1995. *Χοροί της Αργιθέας*. Καρδιτσιωτικά Χρονικά, τ. 1. Εταιρεία Καρδιτσιωτικών Μελετών. Καρδίτσα.

Τσακνάκης, Γ. 1986. *Δυο δημοτικά τραγούδια της Δεσκάτης με τη σημειογραφία της ευρωπαϊκής μουσικής*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 10. Λάρισα.

Urquhart, D. 1986. *Ταξίδι στη Θεσσαλία του 1830*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 10. Λάρισα.

Φράγκου-Μάκκα, Χ. 1991. *Ένα δημοτικό τραγούδι του Ελληνόπουρου*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 19. Λάρισα.

Χατζηγάκη, Αλ. 1959. *Πως επεδόθηκα στη λαογραφία*. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 8. Λάρισα.

Χιώτης, Ν. 1989. *Τέσσερα μοιρολόγια των Μεγάλων Καλυβίων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 16. Λάρισα.

Χιώτης, Ν. 1990. *Τέσσερα τραγούδια αγάπης από τα Μεγάλα Καλύβια Τρικάλων*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 17. Λάρισα.

Χιώτης, Ν. 1991. *Τρία δημοτικά τραγούδια του Λαζάρου από τα Μεγάλα Καλύβια*. Θεσσαλικό Ημερολόγιο, τ. 20. Λάρισα.

Χιώτη, Ν. 2000. *Προλήψεις και έθιμα του θανάτου στα πεδινά χωριά των Τρικάλων*. Τρικαλινά, τ. 20. Φ.Ι.ΛΟ.Σ. Τρίκαλα.

Χουλιάρα, Αθ. 1982. *Οι βοσκότοποι της Θεσσαλίας*. Θεσσαλικά Χρονικά, τ. 14. Λάρισα.