



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Παράρτημα Σχολής	
Αριθμ. Πρωτ.	1940
Ημερομηνία	18 / 05 / 23

**Η κατασκευή της γκάντας στην Ελλάδα:
από τον μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα**

Πτυχιακή εργασία

Αναστάσιος Μακρής
Α.Μ.Φ.: 480

Υπό την εποπτεία του κ. Γιώργου Κοκκώνη

ΑΡΤΑ, Ιούνιος 2023

**The manufacture of gaida in Greece:
from the interwar period to the present day**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία: Άρτα, / /

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Όνομα Επίθετο: Γιώργος Κοκκώνης
Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Μάρκος Σκούλιος
Τίτλος, βαθμίδα: Επίκουρος καθηγητής

Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Σπήλιος Κούνας
Τίτλος, βαθμίδα: Επιστημονικός Συνεργάτης

Υπογραφή

Ο Πρόεδρος του Τμήματος
Όνομα Επίθετο: Αθανάσιος Τρικούπης

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή

© Αναστάσιος Μακρής, 2023.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Αναστάσιος Μακρής

Υπογραφή

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή ερευνά την οργανοποιία της γκάιντας και την εξέλιξή της στην Ελλάδα, από τον μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα. Η γκάιντα είναι είδος άσκαυλου που απαντάται στα νότια Βαλκάνια και κυρίως στις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες της υπαίθρου. Αποτελείται από έναν ασκό φτιαγμένο από δέρμα ζώου, τον αυλό τροφοδοσίας, έναν μελωδικό αυλό με μονή γλωττίδα και έναν μπάσο ισοκράτη. Συνθέτοντας την βιβλιογραφία η οποία έχει ασχοληθεί με την γκάιντα και το κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό της περιβάλλον, γίνεται σαφές ότι τόσο η χρήση όσο και η κατασκευή του οργάνου αυτού, γνώρισε μεγάλη άνθηση κατά την προπολεμική περίοδο. Σε αυτήν την περίοδο λοιπόν διακρίνονται δύο επίπεδα κατασκευής: η πιο πρόχειρη κατασκευή από τους βοσκούς/παίκτες/τεχνίτες και η πιο τακτική και εκλεπτυσμένη από τους επαγγελματίες/ημιεπαγγελματίες τεχνίτες των οποίων τα όργανα θεωρούνταν πολύ ποιοτικά και είχαν ακριβό κόστος. Στην μεταπολεμική περίοδο οι παραδοσιακές κοινωνίες της υπαίθρου μετασχηματίζονται και χάνουν τα παλιά τους χαρακτηριστικά. Σε αυτό το πλαίσιο η γκάιντα χάνει την αίγλη και την δημοφιλία της με αποτέλεσμα να εξαφανιστεί και η κατασκευή της στην Ελλάδα. Την δεκαετία του 80' με τα κινήματα αναβίωσης των παραδοσιακών μουσικών και την μαζική ίδρυση πολιτιστικών συλλόγων στην επαρχία, το ενδιαφέρον για την γκάιντα ξαναγεννιέται αρχικά στην Θράκη και εξαπλώθηκε σιγά σιγά μέχρι την Αθήνα. Η ανάγκη για νέα όργανα οδήγησε αρχικά τους ενδιαφερόμενους στην γειτονική Βουλγαρία. Στην συνέχεια εμφανίστηκαν οι πρώτοι νέοι κατασκευαστές, οι οποίοι προσπάθησαν να ξαναπιάσουν το νήμα της τέχνης της οργανοποιίας και να ανταπεξέλθουν στις ανάγκες της σύγχρονης επιτέλεσης της γκάιντας και της νέας γενιάς των γκαϊντατζήδων. Η έρευνα αυτή επιχειρεί αφ ενός να διερευνήσει την σχέση μεταξύ οργανοποιίας και μουσικής επιτέλεσης και αφ ετέρου να σκιαγραφήσει την προσπάθεια ενός οργάνου με τόσο έντονα τοπικό χαρακτήρα να λάβει υπερτοπικά χαρακτηριστικά και να διεκδικήσει πρωταγωνιστικό ρόλο στην σύγχρονη ελληνική μουσική πραγματικότητα.

Λέξεις-κλειδιά: γκάιντα, οργανοποιία, άσκαυλοι, Θράκη

ABSTRACT

This thesis investigates the construction of the gaida and its evolution in Greece, from the interwar period until today. The gaida is a type of bagpipe that is found in the southern Balkans and mainly in the rural communities. It consists of an air reservoir made of animal skin, the blowing pipe, one chanter with a single reed and one bass drone also with a single reed. Compiling the literature about the gaida and its social, political and economic environment, it becomes clear that both the playing and the construction of this instrument, experienced a great flourishing during the pre-war period. In this period two levels of construction can be found: the more rough construction by the shepherds/players/craftsmen and the more regular and fine one by the professional/semi-professional craftsmen whose instruments were considered of high quality and were quite expensive. In the post-war period, traditional rural societies are transformed and lose their old characteristics. In this context, the bagpipe loses its popularity, resulting in the disappearance of its manufacture in Greece. In the 80s, the revival movements of traditional rural music and the mass establishment of cultural clubs in the province, caused a new interest in the gaida, that was reborn initially in Thrace and slowly spread to Athens. The need for new instruments initially led those who were interested, Bulgaria. Then the new generation of Greek manufacturers appeared and tried to continue the art of pre-war gaida makers and also to cope with the needs of modern bagpipe performance and the new generation of bagpipe players. This research attempts to investigate the relationship between instrument making and musical performance and also to outline the attempt of the gaida, to overcome its strong local character and claim a leading role in modern musical reality of Greece.

Keywords: gaida, instrument making, bagpipes, Thrace

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη	vii
Abstract	viii
Πίνακας Περιεχομένων	ix
Εισαγωγή	10
Κεφάλαιο 1: Οργανολογία και ακουστική	13
1.1 Ταξινόμηση και λειτουργία των πνευστών οργάνων	13
1.2 Οι άσκαυλοι του κόσμου	16
1.3 Ο άσκαυλος των νότιων Βαλκανίων	19
Κεφάλαιο 2: Η κατασκευή της γκάιντας κατά την προπολεμική περίοδο	26
2.1 Η κοινωνία της γκάιντας	27
2.2 Ο βοσκός/παίκτης/τεχνίτης	29
2.3 Επαγγελματίες/ημιεπαγγελματίες τεχνίτες	32
2.3 Επιλογικώς	36
Κεφάλαιο 3: Η γκάιντα μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο	37
3.1 Περιθωριοποίηση της γκάιντας στην Ελλάδα	38
3.2 Εξελίξεις στην Βουλγαρία	42
3.3 Επιλογικώς	48
Κεφάλαιο 4: Η γκάιντα ξανά στο προσκήνιο	50
4.1 Αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος	50
4.2 Σύγχρονοι κατασκευαστές	53
4.3 Η επιτέλεση της γκάιντας σήμερα	56
4.4 Επιλογικώς	60
Συμπεράσματα	61
Βιβλιογραφία	64

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αφορμή για αυτήν την έρευνα αποτέλεσε η προσωπική μου ενασχόληση με την γκάιντα. Ως γκαϊντατζής ήρθα πολλές φορές αντιμέτωπος με τα καπρίτσια των καλαμιών και την αστάθεια του κουρδίσματος που αυτά συνεπάγονται. Προσπαθώντας κάθε φορά να δώσω λύσεις σε αυτά τα προβλήματα, τα οποία έβλεπα ότι αποτελούν κανόνα στο συγκεκριμένο όργανο, οδηγήθηκα να ασχολούμαι με την κατασκευή του. Αναπόφευκτα άρχισα να εμβαθύνω στα ζητήματα κατασκευής και ακουστικής της γκάιντας, διερωτώμενος αν μπορεί αυτό το ιδιαίτερο όργανο να βρει θέση στην μουσική του σήμερα ξεπερνώντας τα τεχνικά του προβλήματα. Κάπως έτσι αποφάσισα να στρέψω το ερευνητικό μου ενδιαφέρον στην τέχνη της κατασκευής της γκάιντας και στην εξέλιξη της μέσα στο χρόνο.

Παρ' όλο που τα μουσικά όργανα αποτελούν το πρωτογενές υλικό για την δημιουργία της μουσικής, η οργανοποιία παραμένει ακόμα μια αφανής τέχνη η οποία περιβάλλεται πολλές φορές από ένα πέπλο μυστηρίου. Για την οργανοποιία της γκάιντας στην Ελλάδα, ίσως αυτό να ισχύει σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό, καθώς πρόκειται για ένα όργανο το οποίο ήταν μέχρι πρόσφατα περιθωριοποιημένο, στιγματισμένο και ξεχασμένο. Η γκάιντα αδιαμφισβήτητα προέρχεται από μια άλλη κοινωνία και εποχή στην οποία κατείχε πρωταγωνιστικό ρόλο. Στην κατασκευή της αποτυπώνονται οι αξίες και τα αισθητικά πρότυπα της κοινωνίας αυτής: φτιαγμένη από ξύλα, καλάμια, κέρατα και δέρματα ζώων το όργανο αυτό δίνει αμέσως μια αίσθηση τραχύτητας, λιτότητας και παραπέμπει στην ύπαιθρο και την αγροκτηνοτροφική ζωή.

Το βασικό αντικείμενο μελέτης της εργασίας αυτής, είναι η κατασκευή της γκάιντας και η πορεία της στην Ελλάδα από τον μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα. Σκοπός είναι να διερευνηθεί η σχέση μεταξύ μουσικής πράξης και οργανοποιίας και ο τρόπος με τον οποίο αυτή η σχέση επηρεάζεται από το εκάστοτε πολιτισμικό και πολιτικό περιβάλλον. Μέσα από αυτήν την έρευνα επιχειρώ επίσης να εξηγήσω πώς ένα όργανο με τόσο έντονες τοπικές συνδηλώσεις και τόσο συγκεκριμένο πεδίο δράσης, διεκδικεί μια νέα ζωή στην σύγχρονη μουσική πραγματικότητα και ποιον ρόλο παίζει η οργανοποιία σε αυτήν την διαδικασία. Μια τέτοια μελέτη είναι απαραίτητο να λάβει υπόψιν τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες, υπό τις οποίες λαμβάνει χώρα η κατασκευή των οργάνων, ώστε να κατανοήσουμε σε βάθος τις πρακτικές και τους μετασχηματισμούς της συγκεκριμένης τέχνης, αλλά και τις ανάγκες τις οποίες αυτή κάθε φορά εξυπηρετεί.

Για αυτόν τον λόγο, η βασική βιβλιογραφία της εργασίας προέρχεται από τον κλάδο της εθνομουσικολογίας και της ανθρωπολογίας της μουσικής. Πρόκειται για πέντε μελέτες οι

οποίες ασχολούνται με την λαϊκή μουσική διαφορετικών περιοχών των νότιων Βαλκανίων, στις οποίες υπήρξε έντονη παράδοση γκάιντας. Συγκεκριμένα οι διδακτορικές διατριβές του Mark Levy (1985) και του Χάρη Σαρρή (2007), εστιάζουν στην μουσική των αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών της βουλγάρικης Ροδόπης και του νομού Έβρου αντίστοιχα, μέσα από το πρίσμα της οργανολογίας της γκάιντας. Ο Timothy Rice (1994) έπειτα από ενδελεχή επιτόπια έρευνα στην Βουλγαρία, αποτυπώνει στο έργο του τα χαρακτηριστικά των κοινωνιών της υπαίθρου και της μουσικής τους πριν τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και τους μετασχηματισμούς που υπέστησαν κατά την σοσιαλιστική περίοδο. Ο Rastko Jakovljevic (2012) στην διδακτορική του διατριβή εξετάζει την παράδοση της γκάιντας στην Σερβία, υπό το πρίσμα της περιθωριοποίησής της κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Τέλος το έργο της Μαρίκας Ρόμπου-Λεβίδη (2016) αφορά στις κοινότητες των ντόπιων, σλαβόφωνων των νομών Σερρών και Δράμας, τον μουσικοχορευτικό τους πολιτισμό και τον τρόπο αυτοδιαχείρισης της πολιτισμικής και εθνοτικής τους ετερότητας. Η σύνθεση και η συνδιαλλαγή μελετών διαφορετικών περιοχών, είναι καταλυτικής σημασίας για την κατανόηση της ελληνικής περίπτωσης.

Εκτός όμως από την βιβλιογραφική έρευνα, πραγματοποίησα τρεις συνεντεύξεις, από δύο γκαϊντατζήδες (Βάιο Χαροκοπίδη και Γιώργο Νίκα) και έναν κατασκευαστή γκάιντας(Παναγιώτη Ζηκίδη). Διαγράφοντας την πορεία της γκάιντας στον 20^ο αιώνα, οι συνεντεύξεις αυτές θα μας επιτρέψουν να φτάσουμε στο σήμερα και να μιλήσουμε για τις συνθήκες της σύγχρονης οργανοποιίας και επιτέλεσης του οργάνου. Αν και ο αριθμός των πληροφορητών μου δεν είναι μεγάλος, η επιλογή έγινε με στρατηγικό τρόπο καθώς και οι τρεις είναι ευρέως αναγνωρισμένοι και έχουν έντονη δραστηριότητα και πρωταγωνιστικό ρόλο στο παίξιμο και την κατασκευή της γκάιντας στην Ελλάδα.

Το πρώτο κεφάλαιο αρχικά μας εισάγει στην οργανολογία και την ακουστική των πνευστών οργάνων, ενώ στην συνέχεια γίνεται μια σύντομη παρουσίαση των άσκαυλων του κόσμου. Το τελευταίο μέρος του κεφαλαίου μας μεταφέρει από το γενικό στο ειδικό, εστιάζοντας στην ομάδα άσκαυλων των νοτίων Βαλκανίων, στην οποία ανήκει η γκάιντα και πραγματοποιεί μια αναλυτικότερη οργανολογική παρουσίαση του συγκεκριμένου οργάνου. Τα επόμενα τρία κεφάλαια ασχολούνται με την οργανοποιία της γκάιντας σε συνάρτηση με τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες και διαχωρίζουν την πορεία της σε τρεις χρονικές περιόδους. Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά στην προπολεμική περίοδο κατά την οποία οι αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες στα Βαλκάνια ήταν κλειστές και αυτάρκειες. Εδώ οι διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές αντιμετωπίζονται ως ένα λίγο πολύ ενιαίο πολιτισμικό συνεχές, καθώς η σύνθεση της βιβλιογραφίας αναδεικνύει την ύπαρξη κοινών

χαρακτηριστικών γνωρισμάτων μεταξύ τους. Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στην μεταπολεμική περίοδο και τον μετασχηματισμό των κλειστών αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών. Εδώ θα ασχοληθούμε με τις περιπτώσεις της Ελλάδας και της Βουλγαρίας ξεχωριστά, στις οποίες οι παραδόσεις της γκάνιντας είχαν εντελώς διαφορετική μοίρα μεταξύ τους, λόγω των πολιτικών εξελίξεων των δύο χωρών. Τέλος θα επικεντρωθούμε στην Ελλάδα από την δεκαετία του 1980 μέχρι σήμερα καθώς αυτήν την περίοδο παρατηρείται η εμφάνιση της νέας γενιάς κατασκευαστών και παικτών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Οργανολογία και Ακουστική

Ξεκινώντας την εργασία αυτή, θα επιχειρήσω μια σύντομη παρουσίαση της γκάιντας μέσα από το πρίσμα της οργανολογίας και της ακουστικής. Σκοπός είναι η παρουσίαση αυτή να μας εξοικειώσει με ζητήματα κατασκευής πνευστών μουσικών οργάνων, τα οποία θα μας απασχολήσουν στην συνέχεια. Φυσικά όσον αφορά στα ζητήματα ακουστικής, δεν θα εμβαθύνω στο σημείο που να απαιτείται η γνώση φυσικής και μαθηματικών καθώς ούτε είναι το αντικείμενο μου, άλλα ούτε η παρούσα πτυχιακή είναι ο κατάλληλος χώρος για μια τέτοια ανάλυση. Θα εκκινήσω από το σύστημα ταξινόμησης μουσικών οργάνων Hornbostel-Sachs το οποίο θα μας εισάγει σε έννοιες της οργανολογίας των πνευστών. Έπειτα και με την βοήθεια άλλων πονημάτων της οργανολογίας και της ακουστικής, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε τις αρχές ακουστικής οι οποίες διέπουν ένα πνευστό μουσικό όργανο. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου θα αναφερθώ στους πιο γνωστούς άσκαυλους του κόσμου και τα βασικά τους οργανολογικά χαρακτηριστικά, βασιζόμενος κυρίως στο σύστημα ταξινόμησης του Anthony Baines. Έπειτα θα αναπτύξω σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο, την ομάδα άσκαυλων στην οποία ανήκουν οι άσκαυλοι της στεριανής Ελλάδας. Την ομάδα αυτή ο Baines ονομάζει «νότιο» ή «βουλγάρικο» τύπο και ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία των άσκαυλων της ανατολικής Ευρώπης. Αυτό το υποκεφάλαιο θα στηριχθεί σε έρευνες οι οποίες έχουν ασχοληθεί πιο διεξοδικά με τον συγκεκριμένο τύπο οργάνου, και θα μας επιτρέψουν μια πιο βαθιά ματιά στο θέμα. Δύο από τις πλέον σημαντικές οργανολογικές μελέτες, είναι η διδακτορική διατριβή του Χάρη Σαρρή (2007) για την γκάιντα στον Έβρο και αυτή του Mark Levy (1985) για την γκάιντα της βουλγάρικης Ροδόπης. Οι διαφορετικές αυτές οπτικές θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του οργάνου: τον ήχο, τον τρόπο παιξίματος και την κατασκευή.

1.1 Ταξινόμηση και λειτουργία των πνευστών οργάνων

Το βασικότερο εργαλείο ταξινόμησης μουσικών οργάνων που έχουμε στην διάθεσή μας σήμερα, είναι το σύστημα των Hornbostel και Sachs το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1914 στη Γερμανία και μεταφράστηκε στα αγγλικά το 1961. Η βασική του διαφορά και καινοτομία σε σχέση με τα προηγούμενα συστήματα, έγκειται στο γεγονός ότι χρησιμοποιεί σαν πρωταρχικό κριτήριο ταξινόμησης τον τρόπο με τον οποίο παράγεται ο ήχος σε ένα μουσικό όργανο και όχι τον τρόπο με τον οποίο αυτό παίζεται. Την λογική αυτή είχε

αναπτύξει λίγες δεκαετίες νωρίτερα ο Βέλγος μουσικός, οργανοποιός και επιμελητής της συλλογής μουσικών οργάνων του βασιλικού κονσερβατόριου των Βρυξελλών, Victor-Charles Mahillon (Lee, 2019: 2). Οι Hornbostel-Sachs εκκινούν από το έργο του Mahillon, το οποίο αναπτύσσουν θέλοντας το νέο σύστημα να είναι οικουμενικό και να μην αφορά μόνο στα όργανα των λόγιων δυτικών ορχηστρών (Hornbostel, Sachs, 1961: 6-8). Μια ακόμη σημαντική καινοτομία που προτείνουν, είναι η ταξινόμηση με δεκαδικό σύστημα αρίθμησης, παρόμοιο με αυτά που χρησιμοποιούνται στην βιβλιοθηκονομία.

Σύμφωνα με το σύστημα Hornbostel-Sachs λοιπόν, τα μουσικά όργανα χωρίζονται σε τέσσερις κύριες κατηγορίες: ιδιόφωνα, μεμβρανόφωνα, χορδόφωνα και αερόφωνα. Για λόγους οικονομίας θα μιλήσω εδώ μόνο για τα αερόφωνα και συγκεκριμένα για την δεύτερη υποκατηγορία τους. Η υποκατηγορία αυτή αφορά στα όργανα στα οποία ο ήχος παράγεται από ταλαντωμένη στήλη αέρα στο εσωτερικό τους και χωρίζεται και αυτή με την σειρά της σε τρεις ομάδες, ανάλογα με τον μηχανισμό ο οποίος ενεργοποιεί αυτήν την ταλάντωση. Η πρώτη ομάδα είναι τα φλάουτα όπου ο μουσικός φυσά στο ένα άκρο του αυλού δημιουργώντας ταλάντωση από την περιοδική διέλευση του αέρα μέσα και έξω από τον αυλό. Η δεύτερη, την οποία θα αναλύσουμε στην συνέχεια, είναι οι αυλοί με καλάμια και η τρίτη οι τρομπέτες, στις οποίες τα χείλη του μουσικού είναι αυτά που πάλλονται και δονούν στην συνέχεια την αέρια στήλη του οργάνου. Τα όργανα αυτών των ομάδων, χωρίζονται σε περαιτέρω υποομάδες, ανάλογα με το είδος του ηχητικού μηχανισμού και το σχήμα του σωλήνα. Στη συνέχεια γίνονται κι άλλες υποδιαιρέσεις βάσει λεπτομερέστερων χαρακτηριστικών, όπως η ύπαρξη κλειδιών ή ασκού.

1.1.1 Τα Καλάμια και η λειτουργία τους

Τα καλάμια (reeds) είναι δύο ειδών: καλάμια με μονή γλωττίδα τύπου κλαρινέτου και καλάμια με διπλή γλωττίδα τύπου όμποε. Τα μονά καλάμια αποτελούνται από ένα συμπαγές, σταθερό πλαίσιο πάνω στο οποίο προσδένεται ένα ελαστικό σώμα με την μορφή ελάσματος, ενώ τα διπλά αποτελούνται από δύο αντικριστά ελάσματα συνήθως τριγωνικού σχήματος, δεμένα μεταξύ τους. Οι μηχανισμοί αυτοί όταν φυσιούνται με τον κατάλληλο τρόπο, τίθενται σε αρμονική ταλάντωση και όταν προσδεθούν σε σωλήνα, διεγείρουν τον αέρα στο εσωτερικό του και τον εξαναγκάζουν σε ταλάντωση με την μορφή στάσιμων κυμάτων. Τα καλάμια δηλαδή έχουν τον ρόλο της γεννήτριας του ήχου (Baines, 1991: 31). Τα ελάσματα αυτά φτιάχνονται μέχρι και σήμερα στο μεγαλύτερο ποσοστό τους από διάφορα είδη φυτών καλαμιάς, τα οποία αφού κοπούν, αποξηραίνονται και παλαιώνονται μέχρι την τελική τους κατεργασία. Η τέχνη της κατασκευής των καλαμιών είναι υψίστης σημασίας για τα πνευστά

όργανα, γιατί από αυτά εξαρτάται σε πολύ μεγάλο βαθμό η ποιότητα του ήχου και η άνεση στο παίξιμο. Οι μουσικοί πρέπει να είναι σε θέση να τα συντηρούν και να τα διορθώνουν όταν παραστεί ανάγκη, λόγω της ευαισθησίας τους στις καιρικές μεταβολές (Baines, 1991: 76-77).

1.1.2 Οι Αυλοί και η λειτουργία τους

Τα μόρια του αέρα στο εσωτερικό του σωλήνα ταλαντώνονται κατά μήκος του, σχηματίζοντας πυκνώματα και αραιώματα, δηλαδή σημεία υψηλής και χαμηλής πίεσης. Στο τέλος του σωλήνα ο ταλαντευόμενος αέρας συναντά τον αέρα της ατμόσφαιρας, αλλά λόγω της διαφοράς πίεσης μεταξύ τους, ένα μέρος του κύματος ανακλάται και επιστρέφει πίσω στο καλάμι όπου ανατροφοδοτείται. Αυτή η κυκλική διαδικασία ονομάζεται στάσιμο κύμα. Αν μακρύνουμε τον σωλήνα τα κύματα έχουν μεγαλύτερη απόσταση να διανύσουν και κάνουν περισσότερο χρόνο να τελέσουν έναν κύκλο, συνεπώς ελαττώνεται η συχνότητα τους (Baines, 1991:30). Άρα συμπεραίνουμε ότι μεγαλύτερο μήκος σωλήνα σημαίνει χαμηλότερο τονικό ύψος και αντίστροφα.

Η μορφή της εσωτερικής κοιλότητας ενός αυλού, έχει άμεσο αντίκτυπο στην αρμονική στήλη την οποία αυτός παράγει, δηλαδή στην χροιά του. Οι δύο θεμελιώδεις μορφές βάσει των οποίων διαχωρίζονται οι αυλοί, είναι ο κύλινδρος και ο κώνος. Αν στις δύο αυτές φόρμες τοποθετηθεί ο ίδιος μηχανισμός ήχου, όπως για παράδειγμα ένα καλάμι με μονή γλωττίδα, θα έχουμε δύο διαφορετικές ταλαντώσεις στο εσωτερικό τους. Έστω ότι έχουμε έναν κυλινδρικό και έναν κωνικό αυλό ίδιου μήκους και τοποθετούμε το ίδιο καλάμι με μονή γλωττίδα και στους δύο. Οι βασικές διαφορές τις οποίες εντόπισαν οι μελετητές της ακουστικής σε παρόμοιο πείραμα ήταν δύο. Πρώτον το τονικό ύψος του κωνικού αυλού είναι ψηλότερο από αυτό του κυλινδρικού. Το να εξηγήσουμε τα φυσικά αίτια αυτού του φαινομένου δεν είναι της παρούσης, όμως μπορούμε να βγάλουμε το συμπέρασμα ότι για να σχεδιάσει και να κατασκευάσει κανείς έναν κυλινδρικό και ένα κωνικό αυλό ίδιας τονικότητας, θα πρέπει ο κωνικός να έχει μεγαλύτερο μήκος. Η δεύτερη σημαντική διαφορά είναι η σύνθεση των αρμονικών. Ενώ στην αρμονική στήλη του κώνου περιέχονται όλες οι τάξεις των αρμονικών σε παρόμοιες εντάσεις, στον κύλινδρο είναι σχεδόν ανύπαρκτες όλες οι άρτιες αρμονικές (Benade, 1992: 209-214). Στην πράξη αυτό σημαίνει ότι ο ήχος του κώνου χαρακτηρίζεται από περισσότερη οξύτητα και σκληρότητα ενώ του κυλίνδρου είναι περισσότερο γλυκός και μαλακός.

Οι σωλήνες είναι εφοδιασμένοι με μια σειρά από τρύπες οι οποίες εξυπηρετούν στην παραγωγή διαφορετικών τόνων. Όταν μια τρύπα ανοίγεται την ίδια στιγμή μειώνεται το

ενεργό μήκος του σωλήνα και έτσι παράγεται ένας ψηλότερος φθόγγος. Η συχνότητα του φθόγγου αυτού εξαρτάται από μια σειρά παραγόντων. Όσο πιο κοντά είναι η τρύπα στο καλάμι και όσο πιο μεγάλη διάμετρο έχει, τόσο αυξάνεται η συχνότητα του αντίστοιχου φθόγγου (Benade, 1990: 430). Οι τρύπες πρέπει να ανοίγονται με προσοχή ώστε να επιτευχθεί η επιθυμητή κλίμακα.

1.2 Οι Άσκαυλοι του κόσμου

Η γκάιντα συγκαταλέγεται στην ειδική εκείνη ομάδα των αερόφωνων μουσικών οργάνων, που έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα την χρήση εύκαμπτου ασκού, στον οποίο προσαρμόζονται ένας ή περισσότεροι αυλοί. Ο ασκός σε αυτά τα όργανα χρησιμεύει ως αποθήκη αέρα, εξυπηρετώντας την συνεχή ροή ακόμα κι όταν ο μουσικός δεν φυσά. Αυτό επιτρέπει στον μουσικό να ξεκουράζεται, να τραγουδά, αλλά και να διαχειρίζεται ταυτόχρονα δύο ή περισσότερους μηχανισμούς παραγωγής ήχου. Οι μηχανισμοί αυτοί είναι τα καλάμια για τα οποία μιλήσαμε προηγουμένως. Τα καλάμια προσαρμόζονται στους αυλούς και με την πίεση του αέρα, τον οποίο διοχετεύει ο μουσικός μέσω του ασκού, εξαναγκάζονται σε ταλάντωση. Ο όρος «άσκαυλος» (bagpipe), είναι ένας πιο γενικός αλλά και περιγραφικός όρος για αυτά τα όργανα, αφού δηλώνει τον χαρακτηριστικό συνδυασμό ασκού και αυλού.

Διαφορετικοί τύποι άσκαυλων απαντώνται σε όλη την Ευρώπη, την βόρεια Αφρική και την Ασία. Η μονογραφία του Baines για τους άσκαυλους, μας επιτρέπει να εξετάσουμε τους διαφορετικούς αυτούς τύπους και τα οργανολογικά τους χαρακτηριστικά. Αρχικά εξετάζει τα δομικά στοιχεία τα οποία τους συνθέτουν: κάθε τύπος αποτελείται από τον ασκό, τον αυλό τροφοδοσίας και τους μουσικούς αυλούς οι οποίοι είναι είτε αυλοί μελωδίας (chanter) είτε αυλοί ισοκρατήματος (drone). Για την ονοματολογία των τρυπών του αυλού μελωδίας, ο Baines χρησιμοποιεί τους λατινικούς αριθμούς (I, II, III, κλπ.), με πρώτη πάντα, την τρύπα που βρίσκεται πιο κοντά στο καλάμι. Όπου υπάρχει πίσω τρύπα, αυτή συμβολίζεται με το γράμμα h αν βρίσκεται ψηλότερα από την τρύπα I (higher), με το γράμμα e αν βρίσκεται στο ίδιο ύψος με την I (equal) και b αν βρίσκεται χαμηλότερα (below), ανάμεσα στην I και την II. Στην συνέχεια κάνει μια αρκετά εκτενή παρουσίαση για κάθε έναν από αυτούς τους τύπους. Τους ταξινομεί σε πέντε κατηγορίες με βασικό κριτήριο τον αυλό μελωδίας και χαρτογραφεί τις περιοχές διάδοσης τους.

1.2.1 Οι πρωτόγονοι άσκαυλοι

Την πρώτη κατηγορία την ονομάζει «πρωτόγονοι άσκαυλοι» (primitive bagpipes). Τα όργανα αυτής της κατηγορίας διαθέτουν συνήθως διπλό μελωδικό αυλό, αποτελούμενο από δύο ισομήκεις καλαμένιους αυλούς, με κυλινδρική εσωτερική διάμετρο, οι οποίοι είτε δένονται μαζί είτε κολλιούνται με κερί σε μια σκάφη, κατασκευασμένη από ξύλο ή άλλο υλικό. Ο αριθμός των τρυπών ποικίλει από περιοχή σε περιοχή. Σε κάθε αυλό τοποθετείται ένα καλάμι με μονή γλωττίδα. Αυτός ο τύπος άσκαυλου δεν διαθέτει μπάσο ισοκράτη, παρ' όλα αυτά, σε πολλές περιπτώσεις τον ρόλο του ισοκράτη παίζει ο ένας από τους δύο αυλούς. Ο ασκός είναι κατασκευασμένος από δέρμα κατσίκας. Τέτοια όργανα συναντάμε σε μια γεωγραφική ζώνη που εκτείνεται από την ανατολική Μεσόγειο, τις ακτές της βόρειας Αφρικής και το Αιγαίο (τσαμπούνα, ασκομαντούρα), μέχρι την Μέση Ανατολή, τις ακτές του Περσικού κόλπου και την Ινδία, προς ανατολή και μέχρι την Μαύρη Θάλασσα (ποντιακό αγγείο ή τουλούμ) και την Ουκρανία προς βορρά (Baines 1960: 27-68).

1.2.2 Οι άσκαυλοι της ανατολικής Ευρώπης

Η δεύτερη κατηγορία άσκαυλων είναι αυτή της ανατολικής Ευρώπης. Σύμφωνα με τον Baines το εύρος διάδοσης των οργάνων αυτών, καλύπτει ολόκληρη την βαλκανική χερσόνησο και φτάνει ως την Βαλτική θάλασσα και την Σουηδία. Όλοι σχεδόν οι αυλοί μελωδίας κατασκευάζονται από ξύλο κατεργασμένο με τόρνο ή άλλο ξυλουργικό εργαλείο και έχουν κυλινδρική εσωτερική τρύπα και καλάμι με μονή γλωττίδα. Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του συγγραφέα, ότι οι εν λόγω αυλοί φαίνεται να αναπαράγουν το κατασκευαστικό μοντέλο της κατηγορίας των «πρωτόγονων» αυλών (Baines, 1960: 69), δηλαδή κυλινδρικός αυλός με μονή γλωττίδα. Λόγω της μεγάλης ποικιλομορφίας που παρουσιάζει από οργανολογική σκοπιά η κατηγορία αυτή, την χωρίζει σε πέντε υποκατηγορίες. Αξίζει να σημειωθεί ότι όλες εκτός από την πρώτη διαθέτουν τουλάχιστον έναν μπάσο αυλό ισοκρατήματος.

Η πρώτη υποκατηγορία που επισημαίνει ο Baines (1960: 71-74), είναι διαδεδομένη στις Δαλματικές ακτές, την Βοσνία – Ερζεγοβίνη και την Αλβανία. Την ονομάζει *diple* και αποτελείται από έναν διπλό μελωδικό αυλό, ο οποίος είναι σκαλισμένος σε ένα κομμάτι ξύλο. Στο ξύλο ανοίγονται πέρα ως πέρα, δύο παράλληλες κυλινδρικές τρύπες, πάνω στις οποίες ανοίγονται οι τρύπες των νοτών. Συνήθως οι τρύπες είναι 6+6 και η μία δίπλα στην άλλη ώστε να παίζονται από το ίδιο δάχτυλο, αλλά υπάρχουν και άλλες ομαδοποιήσεις τρυπών. Στην κορυφή τοποθετούνται δύο καλάμια με μονή γλωττίδα. Αυτό το σύστημα

προσαρμόζεται σε ασκό από δέρμα ζώου αλλά μπορεί και να παιχτεί κατευθείαν από το στόμα του μουσικού. Εύστοχα ο Σαρρής (2007: 82) παρατηρεί, ότι αυτός ο τύπος θυμίζει περισσότερο τους αυλούς των «πρωτόγονων άσκαυλων».

Στην δεύτερη υποκατηγορία έχουμε διπλό μελωδικό αυλό και μπάσο ισοκράτη. Όπως και στον προηγούμενο έτσι και εδώ, έχουμε δύο παράλληλους κυλινδρικούς αυλούς με μονές γλωττίδες. Στον έναν από τους δύο αυλούς ανοίγονται οι τρύπες για το παίξιμο των μελωδιών, ενώ στον δεύτερο υπάρχει μόνο μία τρύπα από την οποία παράγεται η τονική, χρησιμεύει δηλαδή σαν ισοκράτης. Σε αυτόν τον αυλό προσαρμόζεται προέκταση σε σχήμα χοάνης, κατασκευασμένη από κέρατο ή ξύλο, έτσι ώστε όταν κλείσει η τρύπα που παράγει τον ισοκράτη, να παραχθεί μια τέταρτη κάτω από αυτόν, δηλαδή η δεσπόζουσα (Lommel, 2008: 305). Αυτόν τον τύπο άσκαυλου, ο Baines τον ονομάζει τύπο των Καρπαθίων και του Δούναβη (Carpathian – Middle Danube group) και τον οριοθετεί γεωγραφικά σε περιοχές της Σερβίας, της Κροατίας, της Σλοβακίας, την Ουγγαρία, την Ρουμανία και την Ουκρανία. Ο Arle Lommel στο άρθρο του «*The Hungarian Duda and Contra-Chanter Bagpipes of the Carpathian Basin*» παραθέτει περισσότερες οργανολογικές λεπτομέρειες για αυτόν τον τύπο, καθώς και στοιχεία για την αναβίωση του στον εικοστό αιώνα.

Η τρίτη υποκατηγορία είναι ο δυτικός τύπος (western type) και εντοπίζεται στην Βοημία, την Τσεχία, σε σλάβικους πληθυσμούς στην Γερμανία, στην Πολωνία και την Λετονία. Αποτελείται από μονό κυλινδρικό αυλό με μονή γλωττίδα και έναν μπάσο ισοκράτη. Ο μελωδικός αυλός έχει επτά τρύπες μπροστά και μία πίσω, για τον αντίχειρα του πάνω χεριού (7+h).

Αμέσως μετά ο Baines παραθέτει την τέταρτη υποκατηγορία, τον «νότιο» ή «βουλγάρικο» τύπο, τον οποίο θα παραλείψουμε εδώ, για να ασχοληθούμε μαζί του εκτενέστερα, στη συνέχεια. Η πέμπτη λοιπόν και τελευταία υποκατηγορία των άσκαυλων της ανατολικής Ευρώπης, είναι οι άσκαυλοι της Βαλτικής Θάλασσας (Baltic bagpipes). Αυτοί εντοπίζονται στην Σουηδία, την Φινλανδία, την Εσθονία και την Λετονία. Έχουν μονό αυλό μελωδίας, με κυλινδρική εσωτερική τρύπα, έξι τρύπες νοτών, ή 6+h σε κάποιες περιπτώσεις και καλάμι με μονή γλωττίδα. Έχουν συνήθως έναν ή δύο αυλούς ισοκρατήματος αν και έχουν εντοπιστεί όργανα και με τρεις.

1.2.3 Η ιταλική Zambogna

Με την τρίτη κατηγορία ο Baines μας εισάγει στους άσκαυλους με διπλή γλωττίδα, οι οποίοι επικρατούν στην δυτική Ευρώπη. Πρόκειται για την zambogna, η οποία εντοπίζεται στην νότια Ιταλία και την Σικελία. Είναι ένα αρκετά ιδιαίτερο όργανο καθώς διαθέτει

τέσσερις αυλούς, προσαρμοσμένους όλους σε μία μεγάλη ξύλινη υποδοχή. Οι δύο από αυτούς είναι ισοκράτες ενώ οι άλλοι δύο είναι αυλοί μελωδίας οι οποίοι παίζονται από ένα χέρι ο καθένας. Έχουν κωνική εσωτερική τρύπα και διαθέτουν 4 τρύπες ο ένας και 4+h ο άλλος, ενώ το διάστημα μεταξύ των δύο μελωδικών αυλών, είναι μια τέταρτη καθαρή. Αυτή η κατασκευαστική ιδιαιτερότητα επιτρέπει το αντιστικτικό παίξιμο ή το παίξιμο σε τρίτες (Baines, 1960: 94-102).

1.2.4 Οι άσκαυλοι της δυτικής Ευρώπης

Η επόμενη κατηγορία είναι αυτή των άσκαυλων της δυτικής Ευρώπης, την οποία ο Baines (1960: 103-131) χωρίζει σε τέσσερις υποκατηγορίες: α) τον γαλλικό ποιμενικό άσκαυλο, β) τον κλασικό τύπο άσκαυλων της δυτικής Ευρώπης, στον οποίο συγκαταλέγονται οι γκάνιτες της Σκωτίας, της Αγγλίας και της Ιβηρικής χερσονήσου, γ) την ιρλανδική Union pipe ή Uilleann pipe και δ) την παλιά γαλλική Musette και τον απόγονό της, την Northumbrian Small-pipe. Οι παραπάνω τύποι έχουν κάποια βασικά κοινά χαρακτηριστικά. Όλοι ανεξαιρέτως χρησιμοποιούν καλάμι με διπλή γλωττίδα στον αυλό μελωδίας και διαθέτουν έναν ή περισσότερους ξεχωριστούς ισοκράτες, με μονή ή διπλή γλωττίδα. Οι αυλοί μελωδίας έχουν συνήθως 7+h τρύπες και κωνική εσωτερική τρύπα, εκτός από την τελευταία υποκατηγορία η οποία έχει κυλινδρικούς μελωδικούς αυλούς. Οι ασκοί είναι κατασκευασμένοι από επεξεργασμένα δέρματα τα οποία ράβονται στις επιθυμητές φόρμες και επενδύονται με υφάσματα. Ο μουσικός διοχετεύει τον αέρα είτε με το στόμα φυσώντας σε αυλό τροφοδοσίας, είτε με φουσερό το οποίο είναι στερεωμένο στον αγκώνα του.

Αξίζει να σημειωθεί ότι σε ορισμένους τύπους της δυτικής Ευρώπης, όπως αυτόν της ιρλανδικής Uilleann pipe, παρατηρείται σημαντική τεχνολογική εξέλιξη. Ο συγκεκριμένος τύπος, φέρει στον αυλό μελωδίας σύστημα κλειδιών τα οποία του επιτρέπουν την απόδοση της χρωματικής κλίμακας. Οι τρεις μπάσοι αυλοί διαθέτουν ο καθένας έναν αριθμό τρυπών (3 έως 5) με σύστημα κλειδιών. Έτσι ο μουσικός έχει την δυνατότητα να αλλάζει τους φθόγγους των ίσων, δημιουργώντας διαφορετικές συγχορδίες. Επίσης στον ίδιο τύπο επιτυγχάνεται αύξηση της έκτασης (έως δύο οκτάβες) με μικρή αύξηση της πίεσης στο καλάμι (Baines, 1960: 120-124).

1.3 Ο άσκαυλος των νότιων Βαλκανίων

Η τέταρτη υποκατηγορία των άσκαυλων της ανατολικής Ευρώπης, σύμφωνα με τον Baines ονομάζεται «νότιος» ή «βουλγάρικος» τύπος και είναι αυτή που θα μας απασχολήσει στην παρούσα εργασία. Εντοπίζεται στην νότια Βαλκανική και συγκεκριμένα στην

Βουλγαρία, την Βόρεια Μακεδονία, την βόρεια Ελλάδα, την νότια Σερβία, την ευρωπαϊκή Τουρκία και την Ρουμανία. Αποτελείται από τον ασκό, τον αυλό τροφοδοσίας, έναν μονό αυλό μελωδίας και έναν μπάσο αυλό ισοκράτηματος. Μια ευρέως διαδεδομένη ονομασία για τον άσκαυλο σε αυτές τις περιοχές είναι γκάιντα (*gaida, gajde*)¹.

1.3.1 Ασκός και αυλός τροφοδοσίας

Σε όλες τις παραπάνω περιοχές, ο ασκός κατασκευάζεται κυρίως από δέρμα κατσίκας. Κατά την εκδορά του ζώου είναι σημαντικό να μην σκιστεί το δέρμα, αλλά να μείνει ακέραιο κρατώντας την αρχική του μορφή. Το πίσω μέρος του δέρματος (πίσω πόδια), κόβεται και δένεται αεροστεγώς, ενώ στα ανοίγματα που προκύπτουν από τα μπροστινά πόδια και τον λαιμό, δένονται οι ξύλινες υποδοχές στις οποίες προσαρμόζονται οι αυλοί. Οι υποδοχές αυτές λέγονται κεφαλάρια (Σαρρής, 2007: 182). Στις περισσότερες περιπτώσεις, στις υποδοχές των ποδιών τοποθετούνται ο ισοκράτης και ο αυλός τροφοδοσίας και στην υποδοχή του λαιμού, ο αυλός μελωδίας. Στον Έβρο η μέθοδος επεξεργασίας του δέρματος παρουσιάζει αρκετές διαφοροποιήσεις ανάλογα την περιοχή αλλά και τον κάθε κατασκευαστή, ωστόσο το βασικό υλικό επεξεργασίας σε όλες τις περιπτώσεις είναι το αλάτι (Σαρρής, 2007: 188-189).

Ο αυλός τροφοδοσίας κατασκευάζεται από ξύλο, ή στις μέρες μας από συνθετικά υλικά. Είναι τρυπημένος κατά μήκος και στην απόληξη του τοποθετείται βαλβίδα η οποία επιτρέπει στον αέρα να εισέλθει στον ασκό, αλλά όχι να εξέλθει από αυτόν.

1.3.2 Ισοκράτης

Ο ισοκράτης κατασκευάζεται από ξύλο, έχει κυλινδρική μορφή και αποτελείται από τρία κομμάτια τα οποία προσαρμόζονται το ένα μέσα στο άλλο. Η εσωτερική τρύπα είναι συνήθως κυλινδρική, επτά ή οχτώ χιλιοστά, ενώ στο τελευταίο κομμάτι φαρδαίνει αισθητά στην απόληξή του, έως και δεκαέξι χιλιοστά (Σαρρής, 2007: 179-182). Στην κορυφή του πρώτου κομματιού ανοίγεται η υποδοχή του καλαμιού. Το μήκος του ισοκράτη είναι σχεδόν τριπλάσιο από αυτό του μελωδικού αυλού, επιτυγχάνοντας έτσι την παραγωγή της τονικής δύο οκτάβες χαμηλότερα. Ο μουσικός έχει την δυνατότητα να κουρδίσει τον ισοκράτη, τραβώντας πιο έξω ή πιο μέσα τα τρία μέρη μεταξύ τους, αυξομειώνοντας έτσι το συνολικό μήκος του (Levy, 1985: 57). Αξίζει να σημειωθεί ότι σε όλες τις περιοχές επικρατεί ένα αισθητικό πρότυπο για τον ισοκράτη, κατά το οποίο το τελευταίο μέρος του, δεν είναι

¹ Για το ζήτημα της ονοματολογίας βλ. Χάρης Σαρρής (2007). *Η γκάιντα στον Έβρο: μια οργανολογική εθνογραφία*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα σ. 150-153.

τελείως κυλινδρικό, αλλά φαρδαίνει απότομα στη μέση του και απολήγει κωνικά δίνοντας την εντύπωση φαλοειδούς μορφής.

Ο ρόλος του ισοκράτη στις γκάιντες των Βαλκανίων είναι πολλαπλός και πολύ σημαντικός, καθώς προσφέρει πολλά περισσότερα από μία απλή συνοδεία. Όντας δύο οκτάβες χαμηλότερα από τον μελωδικό αυλό παράγει μια πλούσια αρμονική στήλη, οι συχνότητες της οποίας ταυτίζονται σε μεγάλο βαθμό με τις συχνότητες του αυλού μελωδίας. Έτσι ο ισοκράτης χρησιμοποιείται σαν ένα ιδανικό εργαλείο κουρδίσματος. Ο Σαρρής στην έρευνά του στον Έβρο καταγράφει αυτήν ακριβώς την πρακτική κατά την οποία οι γκαϊντατζήδες κουρδίζουν αρχικά το ίσο, πάνω στο τονικό κέντρο του μελωδικού αυλού. Έπειτα κουρδίζουν την βαθμίδα V (πάνω και κάτω από το τονικό κέντρο) προσθέτοντας ή αφαιρώντας κερί στις κατάλληλες τρύπες μέχρι να συντονιστεί με τον ισοκράτη (Σαρρής, 2007: 201-204). Ο Rastko Jakovlevic στην διδακτορική του διατριβή για τους άσκαυλους στην Σερβία, αναφέρει ακόμα μία σημαντική λειτουργία του ισοκράτη η οποία σχετίζεται με την άρθρωση και βασίζεται ξανά στον συντονισμό των συχνοτήτων ισοκράτη και μελωδικού αυλού. Για να δώσει την αίσθηση του στακάτο όταν ο/η γκαϊντατζής παίζει στην ψηλή περιοχή του οργάνου, παρεμβάλει ανάμεσα στις νότες της μελωδικής γραμμής, νότες από την χαμηλή περιοχή και κυρίως την πέμπτη κάτω από την τονική. Επειδή οι νότες της χαμηλής περιοχής έχουν, συγκριτικά με τις ψηλές, λιγότερη ένταση και λάμψη, δίνεται η ψευδαίσθηση του στακάτο. Αυτή η ψευδαίσθηση ενισχύεται σε μεγάλο βαθμό από τον ισοκράτη, καθώς οι αρμονικοί του συντονίζονται με την πέμπτη, η οποία παρεμβάλλεται, και την καθιστούν δύσκολα αντιληπτή από τους ακροατές (Jakovlevic, 2012: 152-153).

1.3.3 Μελωδικός αυλός - Γκαϊντανίτσα

Ο αυλός μελωδίας, για τον οποίο η πιο διαδεδομένη ονομασία είναι γκαϊντανίτσα (gaidunitza, gajdanica), κατασκευάζεται συνήθως από ξύλο αν και τα τελευταία χρόνια αυξάνεται και η χρήση συνθετικών υλικών (πλαστικό κλπ.). Η εσωτερική τρύπα είναι κυλινδρική, διαμέτρου έξι ή επτά χιλιοστών. Ωστόσο σε πολλές περιπτώσεις όπως στην γκάιντα του Έβρου και σε αυτήν την βουλγάρικης Ροδόπης παρατηρείται μεγέθυνση της διαμέτρου προς το τέλος του αυλού. Ο Σαρρής κατά την επιτόπια έρευνά του στον Έβρο (2007: 156-160), κατέγραψε λεπτομερώς τις διαφοροποιήσεις στο άνοιγμα της εσωτερικής διαμέτρου και τις ταξινόμησε σε τρεις κατηγορίες. Ομοίως ο Levy (1985: 60) κάνει λόγο για δύο διαφορετικούς σχεδιασμούς της εσωτερικής κοιλότητας του αυλού, από τους οποίους προκύπτουν δύο διαφορετικά στιλ ήχου στην βουλγάρικη Ροδόπη. Ο μοναδικός αυλός ο

οποίος χαρακτηρίζεται κωνικός είναι αυτός της βουλγάρικης Θράκης (trakijaska gaida) και ξεχωρίζει για τον ιδιαίτερα οξύ ήχο του (Σαρρής, 2007: 226).

Όσον αφορά την εξωτερική διαμόρφωση του αυλού, παρουσιάζονται και εδώ αρκετές κατασκευαστικές διαφορές μεταξύ γεωγραφικών περιοχών. Ένα σύνηθες χαρακτηριστικό είναι η απώληξη του αυλού να σχηματίζει γωνία με τον βασικό κορμό του, κάτι που επιτυγχάνεται είτε με την ένωση δύο ξεχωριστών κομματιών είτε σκαλίζοντας το ίδιο κομμάτι ξύλο (Levy, 1985: 59). Τέτοια όργανα συναντάμε στην νότια Σερβία, την Βόρεια Μακεδονία, την βουλγάρικη Ροδόπη και στην Ελλάδα, στην ανατολική και δυτική Μακεδονία (Σέρρες, Δράμα, Πιέρια όρη, Ημαθία). Ακόμα και μεταξύ αυτής της ομάδας οργάνων, υπάρχουν διαφορές στα πάχη και στα σχήματα στα οποία κατασκευάζονται οι αυλοί. Ένα παράδειγμα αποτελεί η γκαϊντανίτσα της βουλγάρικης Ροδόπης στην οποία συχνά δίνεται σχήμα εξαγωνικό παρά κυλινδρικό (Levy, 1985: 60). Όργανα με ίσιους μελωδικούς αυλούς απαντώνται στην βουλγάρικη Θράκη (βόρεια Θράκη) και τον Έβρο (δυτική Θράκη). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει η γκαϊντανίτσα του Έβρου η οποία τερνέυεται έτσι ώστε σε κάθε διάστημα μεταξύ δύο τρυπών να λεπταίνει σχηματίζοντας καμπυλωτή κοιλία. Ένας ακόμη σημαντικός παράγοντας στην κατασκευή των μελωδικών αυλών είναι το μήκος τους, το οποίο παίζει καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση του τονικού ύψους του οργάνου.

Η γκαϊντανίτσα έχει συνήθως οχτώ τρύπες, εφτά μπροστά και μία πίσω (7+e) και η έκταση της είναι μία μεγάλη ενάτη. Μια σημαντική διαφορά από άλλους άσκαυλους, είναι ότι η τρύπα I είναι πολύ μικρή (περίπου τρία χιλιοστά) και μέσα της στερεώνεται ένα σωληνάκι το οποίο φτάνει σχεδόν μέχρι την τρύπα e. Αυτή η προσθήκη έχει πολύ σημαντικές επιδράσεις στο κούρδισμα και την τεχνική, για τις οποίες θα μιλήσουμε αμέσως μετά. Μια ακόμα όμως σημαντική διαφορά, είναι ότι το κύριο τονικό κέντρο της γκαϊντανίτσας² (ο ισοκράτης παράγει τον ίδιο φθόγγο δυο οκτάβες χαμηλότερα) βρίσκεται στην μέση του αυλού και όχι στην βάση του, δηλαδή παράγεται όταν είναι κλειστές οι τρύπες e, I, II, και III.

Ωστόσο, σαν τονικό κέντρο χρησιμοποιείται συχνά και η τέταρτη προς τα κάτω, δηλαδή το Mi το οποίο παράγεται όταν είναι κλειστές οι τρύπες e, I, II, III, IV, V και VI. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο φθόγγος αυτής της θέσης κουρδίζεται απόλυτα με τον ισοκράτη. Στην μεταπτυχιακή του εργασία για την τεχνική και την διδασκαλία της γκαϊντανίτσας του Έβρου, ο Ματακάκης προτείνει την χρήση της θεωρίας των τετραχόρδων και πενταχόρδων, καθώς υποστηρίζει ότι αυτή η πιο τροπική προσέγγιση έχει καλύτερη εφαρμογή στην γκαϊντανίτσα. Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, η έκταση της γκαϊντανίτσας χωρίζεται σε δύο μέρη με βασικό γνώμονα τα τονικά κέντρα. Έτσι λοιπόν έχουμε το πάνω πεντάχορδο με τονικό

² Από εδώ και στο εξής ορίζω το κύριο τονικό κέντρο να βρίσκεται στο Λα.

κέντρο το Λα και το κάτω τετράχορδο με τονικό κέντρο το Μι. Το κάτω τετράχορδο διαθέτει και προσαγωγή ο οποίος παράγεται κλείνοντας την τρύπα VII, αν και στα παλιότερα όργανα αυτός ο φθόγγος δεν ακούγονταν με σαφήνεια και ένταση (Ματακάκης, 2018: 25-26). Σύμφωνα με τον Ματακάκη, ένα ακόμη πλεονέκτημα αυτής της θεωρητικής προσέγγισης είναι ότι εξυπηρετεί την διδασκαλία, καθώς το πεντάχορδο ταυτίζεται εύκολα με το πάνω χέρι και το τετράχορδο με το κάτω.

Το κούρδισμα των τρυπών της γκαϊντανίτσας, όπως ίσως έγινε κατανοητό, είναι διατονικό. Ανοίγοντας δηλαδή μία προς μία τις τρύπες από κάτω προς τα πάνω, παίρνουμε τις νότες: Ρε-Μι-Φα#-Σολ-Λα-Σι-Ντο#-Ρε*-Μι*. Όταν όμως σε μία δοσμένη θέση, όπως για παράδειγμα στην Λα, ο/η γκαϊντατζής ανοίξει την τρύπα I, τότε ο αρχικός φθόγγος αλλοιώνεται κατά ένα ημιτόνιο προς τα πάνω, γίνεται δηλαδή Λα#. Στην πράξη αυτό συμβαίνει μόνο στο ψηλό πεντάχορδο και στον προσαγωγή του. Συνεπώς σχηματίζονται συνολικά τέσσερα πεντάχορδα³ με βάση το Λα: το πεντάχορδο Ραστ: Λα-Σι-Ντο#-Ρε*-Μι*, το πεντάχορδο Μινόρε: Λα-Σι-Ντο-Ρε*-Μι*, το πεντάχορδο Χιτζάζ: Λα-Σιb-Ντο#-Ρε*-Μι*, και το πεντάχορδο Ουσάκ: Λα-Σιb-Ντο-Ρε*-Μι*. Το χαμηλό τετράχορδο είναι πάντα Μινόρε: Μι-Φα#-Σολ-Λα (Ανδρικός, 2018: 33-35).

1.3.4 Τα καλάμια

Τα καλάμια της γκαϊντας μπορούν να παρομοιαστούν με το επιστόμιο του κλαρίνου. Αποτελούνται από μία συμπαγή κοιλότητα (επιστόμιο κλαρίνου), πάνω στην οποία προσδένεται συνήθως με κλωστή, ένα εύκαμπτο σώμα (καλάμι κλαρίνου). Αυτό το σύστημα τοποθετείται σφηνωτά στις ειδικές υποδοχές των αυλών. Το καλάμι της γκαϊντανίτσας (περίπου 5 εκατοστά) είναι μικρότερο από αυτό του ισοκράτη (περίπου 10 εκατοστά) ώστε να παράγει πιο οξύ ήχο. Τα καλάμια των παλιότερων οργάνων κατασκευάζονταν από ένα κομμάτι καλαμιού ή κουφοξυλιάς, δίνοντας έτσι έτοιμη στον κατασκευαστή την επιθυμητή κυλινδρική φόρμα και την εσωτερική τρύπα. Με ένα μικρό μαχαίρι ο μικρός κυλινδρικός σωλήνας κόβονταν κατά μήκος με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκολληθεί μόνο μια λεπτή φέτα από το τοίχωμα του κυλίνδρου η οποία έμενε πλέον ελεύθερη να τεθεί σε ταλάντωση. Η συντριπτική πλειοψηφία των σύγχρονων οργάνων τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Βουλγαρία κατασκευάζονται με σύνθετα καλάμια, αποτελούμενα δηλαδή από δύο μέρη. Το συμπαγές μέρος κατασκευάζεται συνήθως στον τόρνο από ξύλο ή πλαστικό, ενώ το

³ Χρησιμοποιώ την προσέγγιση του Νίκου Ανδρικού για την τροπικότητα των λαϊκών μουσικών στην Ελλάδα, καθώς την θεωρώ καταλληλότερη από την θεωρία των μακάμ επειδή η τελευταία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην μελωδική ανάπτυξη σε αντίθεση με την τεχνική της γκαϊντας η οποία βασίζεται κυρίως στην παρατακτικότητα.

παλλόμενο μέρος κατασκευάζεται από φυσικό καλάμι ή από ένα καλαμάκι κλαρίνου ή από συνθετικά υλικά όπως πλαστικό.

1.3.5 Τεχνική παιξίματος

Η πρώτη τεχνική με την οποία έρχεται αντιμέτωπος ο/η γκαϊντατζής, είναι το φούσκωμα του ασκού και η διατήρηση της πίεσης του αέρα. Όταν ο ασκός γεμίσει με αέρα, η πίεση που δημιουργείται εκτονώνεται στα καλάμια τα οποία εξαναγκάζονται σε ταλάντωση. Όταν ο/η μουσικός σταματάει να φυσά για να πάρει ανάσα, τότε πιέζει με τον αγκώνα του τον ασκό ώστε να διατηρήσει την πίεση που ασκείται στα καλάμια. Οι δύο αυτές καταστάσεις εναλλάσσονται με ομαλότητα, έτσι ώστε η ασκούμενη πίεση να παραμένει σταθερή και να μην αλλοιώνει το ύψος των παραγόμενων νοτών. Ο ασκός στερεώνεται συνήθως ανάμεσα στα πλευρά και τον αριστερό αγκώνα. Το αριστερό χέρι καλύπτει τις τρεις πρώτες τρύπες με τον δείκτη, τον μέσο, τον παράμεσο και την πίσω τρύπα με τον αντίχειρα, ενώ το δεξί χέρι καλύπτει τις υπόλοιπες τέσσερις με τον δείκτη, τον μέσο, τον παράμεσο και το μικρό δάχτυλο.

Η τεχνική παιξίματος της γκαϊντας είναι γνωστή για ορισμένα ποικίλματα, τα οποία σε συνδυασμό με την πυκνή τους χρήση, αποτελούν θα λέγαμε την ταυτότητα του οργάνου. Ο Ματακάκης καταγράφει αναλυτικά τα είδη διαποίκισης και τον τρόπο με τον οποίο εκτελούνται. Εδώ θα παραθέσω τα πλέον συχνά και σημαντικά.

Η ψηλότερη νότα της γκαϊντανίτσας παράγεται όταν ανοίξει η τρύπα του αντίχειρα (τρύπα e) και απέχει από την τονική διάστημα πέμπτης καθαρό, συνεπώς είναι Μι. Αυτό το ψηλό Μι χρησιμοποιείται ως παρεμβαλλόμενη νότα μεταξύ των νοτών μιας μελωδίας ή για να διαχωρίσει δύο ίδιες νότες. Σύμφωνα με τον Ματακάκη, ο κύριος λόγος για τον οποίο χρησιμοποιείται, είναι για να τονώσει την αίσθηση του ρυθμού, κάτι που είναι απαραίτητο σε χορευτικά κομμάτια (Ματακάκης, 2018: 29-30). Για να επιτευχθεί το συγκεκριμένο ποίκιλμα, ο/η γκαϊντατζής εκτελεί κοφτά ανοιγο-κλεισίματα της τρύπας e με τον αντίχειρα, ενώ με τα υπόλοιπα δάχτυλα παίζει τον κύριο κορμό της μελωδίας. Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Jakovlevic, ότι το συγκεκριμένο ποίκιλμα δομεί μία παράλληλη «ρυθμική, ισοκρατηματική επίστρωση» η οποία επισυνάπτεται στον κύριο μελωδικό κορμό, ταυτόχρονα όμως αποτελεί και ανεξάρτητο στοιχείο (Jakovlevic, 2012: 150).

Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί και η χρήση του χαμηλού Μι, παρεμβάλλεται δηλαδή μεταξύ των νοτών ενός μελωδικού κορμού για να δώσει την αίσθηση του στακάτο και να τονώσει τον ρυθμό. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται πιο αποτελεσματικά, σε συνδυασμό με την χρήση του ισοκράτη όπως εξηγήσαμε παραπάνω.

Ένα ακόμη πολύ συχνό ποίκιλμα της γκάιντας είναι το βιμπράτο. Εδώ κυρίαρχο ρόλο έχει η τρύπα I η οποία όπως ήδη έχουμε πει, ευθύνεται για την απόδοση ορισμένων αλλοιώσεων. Αυτές οι αλλοιώσεις αφορούν στις θέσεις του Σολ, του Λα, του Σι και του Ντο#. Σε όλες αυτές τις θέσεις, όταν ανοίξει η τρύπα I έχουμε αλλοίωση του αρχικού φθόγγου σχεδόν κατά ένα ημιτόνιο προς τα πάνω. Έτσι όταν ο/η γκαϊντατζής ανοιγοκλείνει επαναλαμβανόμενα και με γρήγορο ρυθμό την τρύπα I επιτυγχάνει το επιθυμητό βιμπράτο (Ματακάκης, 2018: 31-32).

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η κατασκευή της γκάιντας και τα οργανολογικά της χαρακτηριστικά, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση των μουσικών στις οποίες πρωταγωνίστησε και το αντίστροφο. Για την διαχείριση διάφορων περιορισμών του οργάνου, όπως για παράδειγμα η αδυναμία άρθρωσης με το στόμα ή η μικρή έκταση του, αναπτύχθηκαν τεχνικές οι οποίες αναδείχθηκαν σε ταυτότητες του οργάνου αλλά και της ίδιας της μουσικής της εκάστοτε περιοχής. Επιβεβαιώνεται έτσι η θέση ότι τα μουσικά όργανα αποτελούν την υλική διάσταση μιας κοινωνίας και της μουσικής της (Sarris, Kolydas, Kostakis, 2010).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η κατασκευή της γκάιντας κατά την προπολεμική περίοδο

Ελάχιστα είναι τα στοιχεία που έχουμε στην διάθεσή μας, σχετικά με την οργανοποιία των λαϊκών οργάνων στα Βαλκάνια της προπολεμικής περιόδου. Κάτι τέτοιο δεν πρέπει να μας φαίνεται περίεργο, αν αναλογιστούμε ότι μέχρι τα μέσα του εικοστού αιώνα το ενδιαφέρον των ερευνητών των λαϊκών μουσικών, στρέφονταν περισσότερο στην καταγραφή στίχων και μελωδιών παρά στα μουσικά όργανα. Στην Ελλάδα μια από τις σημαντικότερες οργανολογικές μελέτες, η οποία εκδόθηκε πρώτη φορά το 1976, είναι του Φοίβου Ανωγειανάκη τα «Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα». Ο Ανωγειανάκης καταγράφει όλα τα μουσικά όργανα και αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούνται εντός των συνόρων. Τα ταξινομεί σε κρουστά, αερόφωνα, έγχορδα και παραθέτει στοιχεία για την ιστορία, την κατασκευή και τον τρόπο παιξίματος για το καθένα από αυτά. Παρ' όλα αυτά πρόκειται για μια αρκετά εθνοκεντρική προσέγγιση, η οποία δεν δίνει έμφαση στο κοινωνικό περιβάλλον και τις συνθήκες μέσα στις οποίες δρουν τα όργανα αυτά. Παρόμοιες έρευνες έγιναν στην Βουλγαρία την δεκαετία του '50, του '60 και του '70. Οι πιο πρόσφατες εθνομουσικολογικές έρευνες, όπως αυτή του Levy (1985) και του Rice (1994) στην Βουλγαρία, του Σαρρή (2007) στον Έβρο και του Jakovljević (2012) στην Σερβία, αντιμετωπίζουν την μουσική και τα μουσικά όργανα σαν αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας. Συνθέτοντας τα στοιχεία που μας δίνουν, γίνεται κατανοητό ότι οι συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές αποτελούσαν ένα ενιαίο πολιτισμικά χώρο, στον οποίο έδρασε και πρωταγωνίστησε η γκάιντα.

Σε αυτό το κεφάλαιο αρχικά θα μιλήσω για τον ρόλο και την θέση που είχε η γκάιντα στις αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες πριν από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, ώστε να μπορέσουμε έπειτα να σκιαγραφήσουμε και να κατανοήσουμε τις πρακτικές οι οποίες επικρατούσαν γύρω από την κατασκευή της, στην ευρύτερη περιοχή των νότιων Βαλκανίων (Ελλάδα, Βουλγαρία, Β Μακεδονία, Σερβία). Η λήξη του Β' παγκοσμίου πολέμου επιλέχθηκε σκόπιμα ως χρονικό σημείο καμπής. Από τις αρχές της δεκαετίας του '50 οι συνθήκες αλλάζουν ραγδαία καθώς οι μεταναστευτικές ροές, η τεχνολογική εξέλιξη, η έντονη αστικοποίηση και οι πολιτικές εξελίξεις έχουν σαν αποτέλεσμα την αποσάθρωση των αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών της υπαίθρου.

Έπειτα θα αναδείξω τον ρόλο και την σημασία που είχαν οι βοσκοί στην διαμόρφωση της οργανοποιίας και της οργανικής μουσικής. Ο Jakovljević επισημαίνει την διττή ιδιότητα του γκαϊντατζή, κάνοντας λόγο για τον «παίκτη/τεχνίτη» (*player/craftsman*). Σύμφωνα με

αυτήν την προσέγγιση, η μουσική επιτέλεση και η κατασκευή του οργάνου, είναι άρρηκτα συνδεδεμένες και αλληλεξαρτώμενες δραστηριότητες (2012: 129-133). Όπως θα δούμε παρακάτω όμως, η ιδιότητα του γκαϊντατζή ήταν σχεδόν ταυτόσημη με αυτή του βοσκού, συνεπώς έχουμε μια τριπλή ιδιότητα, αυτήν του βοσκού/παίκτη/τεχνίτη. Αυτός ο τριπλός ρόλος των βοσκών ήταν κυρίαρχο φαινόμενο στις αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες των Βαλκανίων.

Στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου θα μιλήσω για μια άλλη κατηγορία κατασκευαστών γκαϊντας των οποίων η ενασχόληση με την οργανοποιία ήταν πιο τακτική. Τους αποκαλώ επαγγελματίες/ημιεπαγγελματίες τεχνίτες γιατί ο ρόλος και το έργο τους παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με αυτά των σύγχρονων επαγγελματιών οργανοποιών. Από την βιβλιογραφία προκύπτει ότι οι εν λόγω τεχνίτες δρούσαν σε τοπικό επίπεδο και προμήθευαν με όργανα τα γύρω χωριά. Θα εξετάσω ξεχωριστά κάθε περιοχή όπου έχουμε αναφορές για την ύπαρξη τεχνιτών, αντλώντας στοιχεία από τις αντίστοιχες μελέτες.

2.1 Η κοινωνία της γκαϊντας

Η ίδια η κατασκευή της γκαϊντας, μας επιτρέπει να βγάλουμε αρκετά συμπεράσματα σχετικά με το περιβάλλον από το οποίο προέρχεται. Ξύλα, καλάμια και δέρματα αίγας είναι υλικά τα οποία υπάρχουν σε αφθονία στην ύπαιθρο, εκεί δηλαδή όπου η πλειοψηφία του πληθυσμού βιοπορίζεται από την καλλιέργεια της γης και την κτηνοτροφία και βρίσκεται σε άμεση επαφή με την φύση.

2.1.1 Ιεραρχίες και εργασίες

Σε αυτές τις κοινωνίες, στις υπό εξέταση περιοχές, επικρατούσε η δομή της «διευρυμένης πατριαρχικής οικογένειας» και οι κοινωνικές σχέσεις βασίζονταν στην ιεραρχία με κριτήριο την ηλικία και το φύλο (Σαρρής, 2007: 98). Τον έλεγχο είχε ο μεγαλύτερος άντρας μαζί με την σύζυγό του, τους οποίους οι νεότεροι όφειλαν να σέβονται και να υπακούν. Αυτή η ηγεμονία του μεγαλύτερου σε ηλικία, υπήρχε σε όλα τα ηλικιακά στάδια τόσο μέσα στην ίδια οικογένεια, όσο και μεταξύ μελών διαφορετικών οικογενειών. Η θέση της γυναίκας είχε σαφώς περιορισμένες ελευθερίες σε σχέση με του άντρα καθώς μετά τον γάμο όφειλε να υπακούει τον σύζυγό της και τους γονείς του (Rice, 1994: 96-97) και δεν είχε την ελευθερία κινήσεων που είχε ο άντρας, καθώς οι υποχρεώσεις της δεν της επέτρεπαν να ξεφεύγει συχνά από τα όρια του σπιτιού.

Οι εργασίες της οικογένειας βασιζόνταν σε μεγάλο βαθμό στην παραγωγή προϊόντων τα οποία εξασφάλιζαν την αυτάρκεια της. Όταν υπήρχε πλεόνασμα από κάποιο αγαθό, τότε ανταλλάσσονταν με κάποιο άλλο ή πωλούνταν με αντάλλαγμα χρηματικό αντίτιμο. Η κατανομή των εργασιών γινόταν βάσει φύλου και ηλικίας, έτσι οι άντρες της οικογένειας αναλάμβαναν συνήθως την εκτροφή των ζώων, την καλλιέργεια της γης και άλλες εργασίες έξω από το σπίτι ενώ οι γυναίκες επιφορτίζονταν με όλες τις δουλειές που υπήρχαν εντός του σπιτιού (μαγειρική, ύφανση κλπ), την ανατροφή των παιδιών καθώς επίσης και με πολλές αγροτικές εργασίες (Σαρρή, 2007: 98). Τα νεαρά αγόρια και κορίτσια ακολουθούσαν αντίστοιχα τους άντρες και τις γυναίκες της οικογένειας, οι οποίοι τους μάθαιναν τις διάφορες εργασίες και τους μούσαν στους κοινωνικούς και έμφυλους ρόλους τους.

Η καθημερινότητα και οι δουλειές των ανθρώπων εξαρτώνται άμεσα από τον κύκλο της φύσης. Για παράδειγμα, η άνοιξη και το καλοκαίρι αποτελούσαν την κύρια καλλιεργητική περίοδο, κατά την οποία απαιτούνταν εντατική εργασία στα χωράφια. Το φθινόπωρο λάμβαναν χώρα συνήθως οι εργασίες μεταποίησης των προϊόντων και ο χειμώνας ήταν εποχή ξεκούρασης και προετοιμασίας του νέου, επερχόμενου κύκλου. Μέσα σε αυτόν το κύκλο εξέχουσα θέση είχαν οι γιορτές, τα πανηγύρια και τα γλέντια, επίσημα ή ανεπίσημα, τα οποία ήταν ευκαιρία για διασκέδαση, κοινωνικοποίηση και ξεκούραση (Rice, 1994: 127-128).

2.1.2 Μουσική και φύλο

Οι μουσικές πρακτικές, οι οποίες κατείχαν σημαντική θέση στην κοινωνική ζωή, διαχωρίζονταν σε δύο πόλους, το τραγούδι και την οργανική μουσική. Το τραγούδι ήταν κατά κύριο λόγο υπόθεση των γυναικών οι οποίες τραγουδούσαν σε ομάδες κατά την διάρκεια εργασιών ή σε γιορτές της κοινότητας. Στην δεύτερη περίπτωση μάλιστα το τραγούδι αποτελούσε την συνοδεία του χορού χωρίς να είναι απαραίτητη η χρήση οργάνων. Σύμφωνα με ένα ενδιαφέρον σχόλιο του Rice, η ενασχόληση των γυναικών με το τραγούδι, σχετίζεται με τον ρόλο τους στην οικογένεια. Ο φόρτος εργασίας δεν τους άφηνε χρόνο για να παίξουν κάποιο μουσικό όργανο, ενώ το τραγούδι τους επέτρεπε να έχουν τα χέρια ελεύθερα για δουλειά (1994: 97).

Τα μουσικά όργανα υπάγονταν στην αρμοδιότητα των ανδρών και η γκάιντα ήταν αδιαμφισβήτητο το πιο διαδεδομένο και δημοφιλές από αυτά (Αυδίκος, 2002: 52). Οι ενδείξεις και οι μαρτυρίες που συνέλλεξαν όλοι οι ερευνητές, συνηγορούν στο γεγονός ότι προπολεμικά ο αριθμός των οργάνων και των οργανοπαικτών, σε συνάρτηση με τον πληθυσμό, ήταν εξαιρετικά μεγάλος (Rice, 1994: 48). Οι πληροφορητές του Σαρρή,

μιλώντας για την προπολεμική περίοδο στον Έβρο επισημαίνουν πόσο συχνά ακούγονταν γκαίντες τόσο στα βοσκοτόπια όσο και στις γιορτές και τα πανηγύρια (2007: 96). Σύμφωνα με τον Levy, στην βουλγάρικη Ροδόπη πριν το 1945, δεν υπήρχε γιορτή χωρίς γκαίντα κι έτσι οι γκαϊντατζήδες έχαιραν εκτίμησης από την κοινότητα (1985: 116).

2.2 Ο βοσκός /παίκτης /τεχνίτης

Όπως ανέφερα πιο πάνω η κτηνοτροφία αποτελούσε σημαντική δραστηριότητα για τις κοινωνίες της υπαίθρου γιατί εκτός του γεγονότος ότι εξασφάλιζε μια σειρά από προϊόντα, απαραίτητα για την διαβίωση όπως κρέας, γάλα και μαλλί, από τα ζώα εξαρτώνται επίσης εργασίες όπως το όργωμα και οι μεταφορές. Ένα πολύ συχνό πόστο για τα αγόρια και τους νέους άντρες λοιπόν ήταν η βόσκηση των ζώων. Κατά την βοσκή οι νεαροί τσοπάνηδες περνούσαν μεγάλο μέρος της ημέρας μόνοι τους και έξω από το χωριό. Για να απασχολούνται και να περνάει ευχάριστα αυτός ο χρόνος, ήταν σύνηθες να καταφεύγουν στην ενασχόληση με μουσικά όργανα και αντικείμενα, τα οποία ήταν πολύ συχνά αυτοσχέδιες κατασκευές. Ο Levy αναφέρει χαρακτηριστικά, πως οι περισσότεροι γνωστοί γκαϊντατζήδες της παλιάς γενιάς στην βουλγάρικη Ροδόπη, έμαθαν να παίζουν γκαίντα ως νεαροί βοσκοί και πως ειδικά στην περιοχή της Siroka Luka, ήταν δύσκολο να βρεις βοσκό που δεν έπαιζε γκαίντα (1985: 142-143).

2.2.1 Η μουσική ως παιχνίδι

Οι πιο απλές ηχητικές κατασκευές ήταν οι σφυρίχτρες. Οι σφυρίχτρες χρησίμευαν ως παιχνίδι για τα παιδιά, τα οποία τις έφτιαχναν από διάφορα ευτελή υλικά που έβρισκαν στο ύπαιθρο, όπως κλαδάκια, μίσχους φυτών, καλάμια και φύλλα (Σαρρής, 2007: 103). Οι ενήλικες συνήθως δεν έδειχναν ενδιαφέρον για το μουσικό παιχνίδι των παιδιών, κι έτσι δεν υπήρχε κάποια καθοδήγηση σε αυτό (Rice, 1994: 44). Ο Ανωγειανάκης καταγράφει τύπους σφυριχτρών με διαφορετικούς μηχανισμούς ήχου. Εδώ θεωρώ σκόπιμο να αναφερθώ στην σφυρίχτρα από μίσχο ή βλαστό, ο οποίος χαράζεται έτσι ώστε να ξεχωρίσει μία «γλώσσα» από το τοίχωμα του βλαστού ενώ το άκρο του προς την μεριά της γλώσσας πρέπει να είναι κλειστό (Ανωγειανάκης, 1994: 202-203). Βάζοντας τον έπειτα στο στόμα και φυσώντας τον, η γλώσσα πάλλεται και παράγει το σφύριγμα. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ο τύπος αυτός της σφυρίχτρας με μονή επικρουστική γλώσσα, παρουσιάζει τεράστια οργανολογική ομοιότητα με το καλάμι της γκαίντας.

Ο γνωστός γκαϊντατζής της κρατικής ραδιοφωνίας της Σόφια και πληροφορητής του Rice, Kostadin Varimezov, απέκτησε το πρώτο του μουσικό όργανο – παιχνίδι σε ηλικία επτά ετών. Ήταν μια σφυρίχτρα από μίσχο σιταριού, με τρύπες για τα δάχτυλα και κομμένη στο ένα της άκρο, έτσι ώστε να προκύπτει διπλή επικρουστική γλώσσα. Την έπαιζε για να διασκεδάσει μαζί με άλλα παιδιά, καθώς βοσκούσαν τα ζώα της οικογένειας. Γρήγορα γεννήθηκε το ενδιαφέρον του για την γκαϊντα, την οποία άκουγε συχνά να παίζουν στο χωριό μεγαλύτεροι άντρες (Rice, 1994: 44-45).

2.2.2 Φλογέρες και γκαϊντανίτσες

Μετά τις σφυρίχτρες, τα μεγαλύτερα αγόρια, καταπιάνονταν με πιο σύνθετες κατασκευές όπως φλογέρες και αυτοσχέδιες γκαϊντανίτσες (Σαρρής, 2007: 103). Εδώ εκτός από έναν μηχανισμό ήχου, έχουμε και έναν ηχητικό σωλήνα με τρύπες, ο οποίος επιτρέπει την παραγωγή περισσότερων φθόγγων. Τα υλικά που επιλέγονταν για αυτόν το σκοπό, ήταν συνήθως το καλάμι και η κουφοξυλιά γιατί όπως είπαμε στο πρώτο κεφάλαιο, παρέχουν την επιθυμητή εσωτερική κυλινδρική τρύπα, αλλά μπορεί να ήταν και κάποιο συμπαγές ξύλο. Σε αντίθεση με τις σφυρίχτρες οι οποίες ήταν εφήμερες κατασκευές, οι αυλοί από καλάμι, κουφοξυλιά και ξύλο, μπορούσαν να έχουν μεγάλη διάρκεια ζωής και απαιτούσαν περισσότερα εργαλεία και χρόνο για την κατασκευή τους.

Ο Jakovljevic περιγράφει ενδελεχώς πώς ο πληροφορητής του, Vojislav Stankovic, γκαϊντατζής της παλιάς γενιάς, όντας νέος βοσκός, έφτιαξε δύο σφυρίχτρες από μίσχο σιταριού. Στην μία μάλιστα άνοιξε τρύπες στον μίσχο, ώστε να μπορεί να παίζει μελωδίες. Μετά από κάποιο διάστημα όμως δεν ήταν ευχαριστημένος από το αποτέλεσμα και επιχείρησε να φτιάξει μία κανονική γκαϊντανίτσα από ξύλο. Συνέλλεξε το κατάλληλο κομμάτι και αφού το τρύπησε με ένα τρυπάνι χειρός, το σκάλισε με ένα μαχαίρι δίνοντας του την επιθυμητή μορφή. Έπειτα άνοιξε τις τρύπες για τα δάχτυλα και έφτιαξε το καλάμι από κουφοξυλιά, το οποίο προσαρμόσε στην γκαϊντανίτσα. Στην συνέχεια κατασκεύασε τον ισοκράτη με παρόμοιο τρόπο και έπειτα έφτιαξε τον ασκό από δέρμα ζώου (2012: 129-130).

2.2.3 Τεχνικές και εργαλεία

Ο βοσκός/παίκτης/τεχνίτης ο οποίος ανέπτυξε τις τεχνικές της οργανοπαιξίας και οργανοκατασκευής στα βοσκοτόπια, δεν διέθετε πολλά και εξειδικευμένα εργαλεία, γιατί έπρεπε να τα κουβαλάει κατά την συνεχή μετακίνησή του. Συνεπώς η κατασκευή της γκαϊντας ήταν μια σχετικά χρονοβόρα και επίπονη διαδικασία. Η πιο απαιτητική εργασία την οποία καλούσαν να διεκπεραιώσει, ήταν το άνοιγμα των κοιλοτήτων των αυλών. Δύο είναι

οι γνωστές μέθοδοι για την τρήση του ξύλου: με αρίδα χειρός και με πυρωμένο σίδηρο. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε μία μακριά και λεπτή, κυλινδρική, μεταλλική ράβδο με ελικοειδή απόληξη και χειρολαβή σε σχήμα T. Με αυτήν ο παίκτης/τεχνίτης άνοιγε σιγά σιγά την εσωτερική κοιλότητα των αυλών. Με μία παχύτερη αρίδα άνοιγε την υποδοχή των καλαμιών στο πάνω μέρος της γκαϊντανίτσας και του ισοκράτη. Στην δεύτερη περίπτωση έχουμε μία παρόμοια μεταλλική ράβδο χωρίς όμως την ελικοειδή απόληξη. Η ράβδος αυτή πυρακτώνεται και εισέρχεται στο ξύλο καίγοντάς το σταδιακά, μέχρι να το τρυπήσει σε όλο το μήκος του. Με παρόμοιο τρόπο ανοίγονταν και οι τρύπες των ξύλινων υποδοχών του ασκού, αν και εδώ τα πράγματα ήταν σαφώς πιο εύκολα, γιατί τα μέρη αυτά έχουν πολύ μικρότερο μήκος από τους αυλούς.

Μετά το άνοιγμα της εσωτερικής κοιλότητας, σειρά έχει η εξωτερική διαμόρφωση των αυλών. Αυτή γίνονταν με τη χρήση διάφορων μαχαιριών και σκαρπέλων. Το σκάλισμα των ξύλινων μερών της γκαϊντας απαιτούσε και αυτό χρόνο και επιδεξιότητα, καθώς έπρεπε να αφαιρεθεί σημαντικός όγκος ξύλου και να επιτευχθεί σχετική ομοιομορφία.

Το άνοιγμα των τρυπών των δαχτύλων στην γκαϊντανίτσα είναι ένα πολύ σημαντικό στάδιο της κατασκευής, γιατί από αυτό εξαρτάται η φθογοθεσία. Όλοι οι γκαϊντατζήδες δίνουν μεγάλη σημασία στο κούρδισμα των φθόγγων το οποίο θεωρούν απαραίτητο για την επιτυχημένη επιτέλεση (Σαρρής, 2007: 198-205). Μία διαδεδομένη τεχνική για να γίνει το άνοιγμα των τρυπών στις σωστές θέσεις, ήταν να πάρει κανείς σαν οδηγό μια ήδη υπάρχουσα γκαϊντανίτσα. Για τον σκοπό αυτό, επιλέγονταν γκαϊντανίτσες – πρότυπα, οι οποίες θεωρούνταν ότι έχουν πετυχημένη φθογοθεσία. Τέτοια όργανα ήταν συνήθως κατασκευασμένα από επαγγελματίες/ημιεπαγγελματίες τεχνίτες. Σε πολλές περιπτώσεις όμως, ο βοσκός/παίκτης/τεχνίτης, ο οποίος ήταν πιθανό να μην έχει πρόσβαση σε τέτοια όργανα, άνοιγε τις τρύπες κατά προσέγγιση, ακολουθώντας το μουσικό του ένστικτο. Άνοιγε τις τρύπες μία προς μία και άκουγε τους παραγόμενους φθόγγους. Στην συνέχεια διόρθωνε είτε ανοίγοντας κι άλλο την τρύπα, είτε κλείνοντάς την με λίγο κερί, μέχρι να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η χρήση του κεριού για την γρήγορη και εύκολη διόρθωση των φθόγγων ήταν πολύ συχνή και γνωστή σε όλες τις περιοχές όπου υπήρχε γκαϊντα.

Βλέπουμε λοιπόν ότι τα βοσκοτόπια αποτέλεσαν χώρο πειραματισμού και εξάσκησης, καθώς παρείχαν στον βοσκό/παίκτη/τεχνίτη όχι μόνο τον απαραίτητο χώρο και χρόνο, αλλά και την ελευθερία, επειδή κατά την βοσκή το παίξιμό του δεν βρισκονταν υπό την κρίση της κοινότητας.

2.3 Επαγγελματίες/ημιεπαγγελματίες τεχνίτες

Εκτός από την γεωργία και την κτηνοτροφία, οι οποίες αποτελούσαν τις βασικές οικονομικές δραστηριότητες, οι άντρες καταπιάνονταν και με ορισμένες τεχνικές εργασίες όπως την ξυλουργική, την καρποποιία και το χτίσιμο των σπιτιών. Στις κλειστές και αυτάρκειες αγροκτηνοτροφικές οικονομίες, όπου το μεγαλύτερο μέρος των προϊόντων παράγονταν από την κοινότητα για την κοινότητα, αυτές οι εργασίες εξασφάλιζαν υπηρεσίες και αγαθά απαραίτητα για την διαβίωση. Μια ακόμη τεχνική δραστηριότητα ήταν και η κατασκευή της γκάιντας. Προηγουμένως μιλήσαμε για την κατασκευή του οργάνου από τους ίδιους τους οργανοπαίκτες. Τώρα θα εξετάσουμε ένα διαφορετικό πλαίσιο κατασκευής, στο οποίο ένας πιο εξειδικευμένος τεχνίτης κατασκευάζει όργανα και τα διαθέτει έναντι αμοιβής. Οι τεχνίτες αυτοί συχνά γίνονταν γνωστοί σε μια ευρεία περιοχή για την ποιότητα των οργάνων τους. Κάθε περιοχή είχε καθιερώσει λίγο ή πολύ τα δικά της αισθητικά πρότυπα στον ήχο και την εξωτερική εμφάνιση του οργάνου. Από την υπάρχουσα βιβλιογραφία προκύπτει επίσης ότι οι συνθήκες εργασίας και τα χαρακτηριστικά αυτών των τεχνιτών, διαφοροποιούνται από περιοχή σε περιοχή. Για αυτούς τους λόγους θα μιλήσουμε ξεχωριστά για καθεμία από αυτές.

2.3.1 Οι τεχνίτες του Έβρου

Ο Σαρρής κατά την επιτόπια έρευνά του στον Έβρο, συνομιλεί με όλους τους γκαιντατζήδες της παλιάς γενιάς. Πρόκειται για ανθρώπους γεννημένους την δεκαετία του '20 και του '30, οι μαρτυρίες των οποίων επιτρέπουν στον συγγραφέα να σκιαγραφήσει το προφίλ και τα χαρακτηριστικά των τοπικών τεχνιτών που έδρασαν πριν τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεση μας είναι λίγα και θολά, παρ' όλα αυτά μπορούμε να βγάλουμε μερικά ασφαλή συμπεράσματα.

Πολλοί από τους παλιούς γκαιντατζήδες, κατέχουν όργανα κατασκευασμένα πριν το 1945. Οι γκαινταντίτσες του Έβρου όπως ανέφερα στο προηγούμενο κεφάλαιο, έχουν την ιδιαίτερη μορφή με τους κόμπους και τις κοιλίες. Η ύπαρξη αυτών των κόμπων αλλά και των διακοσμητικών δακτυλίων, καθώς και η ομοιομορφία στην όψη των οργάνων αυτών, φανερώνουν την χρήση τόννου⁴ (Σαρρής, 2007: 160). Ο τόννος ήταν εργαλείο που δεν

⁴Ο τόννος είναι ένα εργαλείο αρκετά εξειδικευμένο του οποίου η χρήση απαιτεί ιδιαίτερη τεχνική. Αποτελείται από έναν οριζόντιο σιδηρόδρομο, μια σταθερή περιστρεφόμενη κεφαλή στο ένα άκρο του σιδηρόδρομου, μία κινητή βάση εργαλείων και μία κινητή πόντα (ακίδα), τα οποία κινούνται κατά μήκος του σιδηρόδρομου. Το επιθυμητό υλικό (ξύλο, κόκαλο, μέταλλο) στερεώνεται σε δύο σημεία: στην σταθερή κεφαλή και την πόντα και περιστρέφεται γύρω από τον άξονα του, ο οποίος είναι παράλληλος στον σιδηρόδρομο. Ο χειριστής σταδιακά αφαιρεί υλικό με ένα σκαρπέλο το οποίο στηρίζει στην κινητή βάση για καλύτερο έλεγχο και καθαρότερη κοπή. Με αυτόν τον τρόπο δίνει μορφή στο υλικό επιτυγχάνοντας ομοιόμορφη φόρμα και λεπτό φινίρισμα σε λιγότερο χρόνο. Σκαρπέλα διαφορετικών σχημάτων χρησιμοποιούνται για να διευκολύνουν διαφορετικά είδη κοπής. Στους σύγχρονους τόννους, η κίνηση δίνεται στην κεφαλή από έναν ηλεκτρικό κινητήρα. Στην εποχή

μπορούσε να κατέχει ο καθένας, παρά μόνο όποιος ασχολούνταν τακτικά με την κατασκευή οικιακών σκευών και άλλων ξύλινων αντικειμένων. Με βάση τα παραπάνω ο Σαρρής διαπιστώνει πως υπήρχαν τεχνίτες στα χωριά του Έβρου, οι οποίοι καταπιάνονταν εντατικά με την κατασκευή της γκάιντας. Γίνεται φανερό από τις ιστορίες των συνομιλητών του αλλά και από τα ίδια τα όργανα που έχουν διασωθεί, ότι πολλοί από αυτούς παρουσίαζαν ανεπτυγμένες δεξιότητες και τα όργανά τους θεωρούνταν αξιόπιστα και ποιοτικά. Το πιθανότερο είναι ότι η κατασκευή γκάιντας δεν αποτελούσε αποκλειστική οικονομική δραστηριότητα για αυτούς τους τεχνίτες αλλά συγκαταλέγονταν ανάμεσα σε άλλες τεχνικές εργασίες. (Σαρρής, 2007: 206-207).

2.3.2 Τεχνίτες στη βουλγάρικη Ροδόπη

Η εικόνα που δίνει ο Levy σχετικά με τους κατασκευαστές γκάιντας στην προπολεμική Ροδόπη, είναι παρόμοια με αυτήν του Έβρου. Υπήρχαν αρκετοί μάστορες οι οποίοι ασχολούνταν εντατικά με την κατασκευή της γκάιντας και ήταν γνωστοί για την ποιότητα των οργάνων τους. Οι γκαϊντατζήδες οι οποίοι κατασκεύαζαν μόνοι τους τα όργανά τους ήταν λίγοι και συνήθως δεν αναλάμβαναν να φτιάξουν όργανο για κάποιον άλλον. Ο Levy επισημαίνει την ιδιαίτερη σχέση μεταξύ οργανοπαικτών και μαστόρων, καθώς οι πρώτοι στηρίζονταν εξ' ολοκλήρου στους δεύτερους για την σωστή λειτουργία των οργάνων τους. Για αυτόν τον λόγο οι μάστορες έχαιραν εκτίμησης και σεβασμού από τους γκαϊντατζήδες. Ωστόσο και εδώ η οργανοποιία δεν αποτελούσε αποκλειστική οικονομική δραστηριότητα αλλά ένα επιπλέον εισόδημα, αφού οι μάστορες ασχολούνταν επίσης με την κτηνοτροφία, την γεωργία ή κάποια άλλη τεχνική εργασία (1985: 90-91).

Έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον το γεγονός ότι στην Ροδόπη αναπτύχθηκαν δύο σχολές κατασκευαστών, αν και δεν είναι ξεκάθαρο αν αυτό συνέβη πριν ή μετά το 1945. Η πρώτη σχολή αφορά στους κατασκευαστές της Siroka Luka και η δεύτερη σαυτούς του Smolyan. Τα όργανα της πρώτης σχολής είναι πιο δυνατά σε ένταση και με πιο πλούσια αρμονική στήλη σε σύγκριση με τα όργανα της δεύτερης. Σύμφωνα με τον Levy αυτό σχετίζεται με ορισμένες κατασκευαστικές διαφορές. Οι μάστορες της Siroka Luka κάνουν πιο μεγάλες τις τρύπες των δαχτύλων, ανοίγουν περισσότερο την διάμετρο της απόληξης της γκαϊντανίτσας και την διάμετρο του καλαμιού της. Οι εκπρόσωποι των δύο σχολών πάντως προτιμούν ο καθένας τον ήχο της δικής του περιοχής και κριτικάρουν την αισθητική του ήχου της άλλης περιοχής (1985: 88-89).

την οποία εξετάζουμε όμως ο τεχνίτης έδινε την κίνηση με το πόδι μέσω ενός συστήματος παρόμοιου με αυτό των ραπτομηχανών.

2.3.3 Δύο περιπτώσεις κατασκευαστών σε Βουλγαρία και Β. Μακεδονία

Δύο μελέτες για τον λαϊκό πολιτισμό στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ασχολήθηκαν με δύο συγκεκριμένους οργανοποιούς και κατασκευαστές γκάιντας, καταγράφοντας σημαντικά στοιχεία για το αντικείμενο, τον τρόπο δουλειάς, καθώς και τον χώρο και τα εργαλεία τους. Η πρώτη είναι του Σέρβου εθνομουσικολόγου Vladimir Djordjevic⁵, ο οποίος το 1923 πραγματοποίησε επιτόπια έρευνα σε εργαστήριο κατασκευής μουσικών οργάνων στην πόλη των Σκοπίων. Η δεύτερη είναι της Βουλγάρας λαογράφου Raina Katsarova⁶ και αφορά στο έργο ενός οργανοποιού από το Sumen της Βουλγαρίας. Ο Jakovljevic στο άρθρο του *Master's Work: Constructing a Music Instrument as a Material, Cultural and Social Object*⁷, χρησιμοποιεί αυτά τα δύο έργα μεταξύ άλλων σαν πηγές, επιχειρώντας να συνθέσει την εικόνα για την οργανοποιία και τους οργανοποιούς στα νότια Βαλκάνια του μεσοπολέμου.

Στην πρώτη περίπτωση λοιπόν, το άρθρο μεταφέρει την περιγραφή του Djordjevic για το εργαστήριο: πρόκειται για έναν χώρο μάλλον φτωχικό, όχι καλοφτιαγμένο όπου «από το ταβάνι μπορεί κανείς να δει τον ουρανό». Οι τεχνίτες είναι ο πενήντα πέντε ετών Veljko Janevic και ο γιος του, ο τριαντάχρονος Panco. Ο Veljko Janevic στα νιάτα του έπαιζε γκάιντα και έμαθε την τέχνη της κατασκευής της από έναν μεγαλύτερο σε ηλικία συγγενή. Όταν ο συγγενής του πέθανε πήγε στα Σκόπια και άνοιξε το εργαστήριο. Το εργαστήριο διέθετε τόρνο στον οποίο οι τεχνίτες εκτός από γκάιντες κατασκεύαζαν επίσης ζουρνάδες, καβάλια, και φλογέρες. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι στην πελατεία του εργαστηρίου συγκαταλέγονταν άνθρωποι διαφορετικών εθνοτήτων όπως Σέρβοι, Αλβανοί και τσιγγάνοι. Επειδή όμως ο αριθμός όσων ασκούσαν την τέχνη της οργανοποιίας ήταν πολύ μικρός δεν υπήρχε ειδική συντεχνία και έτσι οι οργανοποιοί υπάγονταν στην συντεχνία των ξυλουργών (Jakovljevic, 2013: 158-161).

Η δεύτερη περίπτωση είναι ο οργανοποιός Ivan Gajdardziev (1853-1933) από το Sumen, πόλη στην ανατολική Βουλγαρία. Ο Gajdardziev άνηκε σε οικογένεια κατασκευαστών γκάιντας μέσα στην οποία η τέχνη της οργανοποιίας διδάσκονταν από γενιά σε γενιά. Από αυτήν την ιδιότητα φαίνεται πως απέκτησαν και το ίδιο τους το όνομα. Το εργαστήριο του Ivan διέθετε κι αυτό τόρνο με τον οποίο κατασκεύαζε γκάιντες και καβάλια. Όσον αφορά στις γκάιντες, είχε αναπτύξει και καθιερώσει εννιά διαφορετικά μοντέλα

⁵ Djordjevic, Vladimir (1926) *Skopske Gaidardzije I njihovi muzicki instrumenti*..Skoplie, Glasnik skopskog naucnog drustva, 1 (2).

⁶ Katsarova, Raina (1936) *The Gaidi of a Sumen Instrument Maker*. Journal of the ethnographic museum in Sofia, 12: 89-110.

⁷ Jakovljevic Rastko, *Master's Work: Constructing a Music Instrument as a Material, Cultural and Social Object*, in: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, Vol. III (New Series), Gisa Jaehnichen (ed.), MV Wissenschaft, Muenster, 2013, 155-166.

οργάνων. Οι διαφορές στα μοντέλα αυτά δεν αφορούσαν στην τονικότητα αλλά στην ποιότητα και το χρώμα του ήχου τους. Κάθε μοντέλο προοριζόταν για διαφορετική περίπτωση, όπως για παράδειγμα να παίζει μαζί με βιολί, καβάλι ή να συνοδεύσει το τραγούδι. Ο μάστορας αναζητούσε το επιθυμητό αποτέλεσμα στον ήχο και την φθογοθεσία των οργάνων με επεμβάσεις στις τρύπες και την εσωτερική κοιλότητα του αυλού (Jakovljevic, 2013: 155-158).

Δεν γνωρίζουμε την ακριβή οικονομική κατάσταση αυτών των τεχνιτών ούτε αν η οργανοποιία ήταν η μοναδική τους εργασία, αλλά καταλαβαίνουμε σίγουρα ότι αφιέρωναν μεγάλο μέρος του χρόνου τους στην κατασκευή οργάνων και αμείβονταν για αυτό. Υπάρχει όμως μία σημαντική διαφορά μεταξύ αυτών των μαστόρων και των τεχνιτών του Έβρου και της Ροδόπης. Οι δεύτεροι παρ' όλο που το έργο τους ήταν αξιόλογο και αποκτούσαν φήμη για την ποιότητα των οργάνων τους, δρούσαν σε πιο τοπικό επίπεδο, δηλαδή σε ορισμένες ομάδες χωριών. Η δουλειά τους αφορούσε σε συγκεκριμένους τύπους γκαϊντών όπως είναι η γκαϊντα του Έβρου με τους τσιντεντούς κόμπους και η μπάσα γκαϊντα της Ροδόπης με την γωνιακή απόληξη. Τα εργαστήρια των Gajdardzic και Janovic από την άλλη βρίσκονταν σε αστικά περιβάλλοντα, πράγμα που όπως φαίνεται διέυρνε αρκετά την πελατεία τους και τους έφερνε κάθε φορά αντιμέτωπους με ανθρώπους με διαφορετικές ανάγκες και απαιτήσεις.

2.3.4 Η κατασκευή της γκαϊντας στη Σερβία

Όπως είπαμε η παρουσία της γκαϊντας, ήταν έντονη σε ορισμένα τμήματα της Σερβίας και ιδιαίτερα στο νοτιοανατολικό κομμάτι της χώρας, το οποίο συνορεύει σήμερα με την Βόρεια Μακεδονία και την Βουλγαρία. Παρ' όλα αυτά η εικόνα που έχουμε για τους κατασκευαστές γκαϊντας είναι αρκετά διαφορετική από ό,τι είδαμε μέχρι τώρα. Σύμφωνα με τον Jakovljevic λοιπόν, η πλειονότητα των γκαϊντατζήδων των περιοχών αυτών κατασκεύαζαν μόνοι τους τα όργανά τους και δεν απευθύνονταν συχνά σε κάποιον εξειδικευμένο τεχνίτη για αυτό. Ο ερευνητής αποδίδει αυτήν την προτίμηση, εν μέρει στην μεγάλη εξοικείωση αυτών των αντρών με χειρωνακτικές τέχνες όπως η ξυλουργική, πράγμα που τους καθιστούσε ικανούς να κατασκευάσουν αξιόπιστα όργανα. Από την άλλη, τα ισχυρά δίκτυα της νοτιοανατολικής Σερβίας με άλλες περιοχές με έντονη «γκαϊντιστική» παράδοση, όπως η σημερινή Βόρεια Μακεδονία και η Βουλγαρία, συχνά οδηγούσαν τους γκαϊντατζήδες να προμηθεύονται όργανα από εκεί (2013: 161-165). Είναι δύσκολο πάντως να έχουμε σαφή εικόνα, αφού στην Σερβία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η

περιθωριοποίηση της γκάιντας ήταν τέτοια που δεν επέτρεψε στον Jakovljevic να εντοπίσει σημαντικό αριθμό εκπροσώπων αυτής της παράδοσης.

2.4 Επιλογικώς

Η τριβή με την γκάιντα μπορεί να διακριθεί σε τρία στάδια. Αρχικά έχουμε το μουσικό παιχνίδι των νεαρών αγοριών, με πρόχειρες κατασκευές όπως τις σφυρίχτρες από μίσχους φυτών, με τρύπες ή χωρίς. Αυτό είναι το πρώτο στάδιο ανάπτυξης μουσικών και κατασκευαστικών δεξιοτήτων. Στην συνέχεια οι ανάγκες και οι απαιτήσεις μεγαλώνουν, κάνοντας τους επίδοξους οργανοπαίκτες να αναζητήσουν πιο αξιόπιστα όργανα. Σε αυτή τη φάση έρχεται η απόκτηση της γκάιντας με την οποία σχετίζονται τα επόμενα δύο στάδια. Μετά το μουσικό παιχνίδι λοιπόν, κατά το δεύτερο στάδιο, ένα αγόρι το οποίο επιθυμεί να αποκτήσει μια γκάιντα, επιχειρεί να την φτιάξει μόνο του με τον τρόπο που περιγράψαμε πιο πάνω. Αν το αποτέλεσμα δεν το ικανοποιεί, επαναλαμβάνει την διαδικασία μέχρι να το πετύχει, αναπτύσσοντας έτσι την τεχνική του. Σε αυτό το στάδιο το εν λόγω αγόρι μπορεί να διεκδικήσει να παίξει δημόσια για την ψυχαγωγία της κοινότητας και σε αυτήν την περίπτωση έρχεται η ανάγκη για ακόμη πιο καλό όργανο. Στο τρίτο στάδιο έχουμε την αγορά μιας γκάιντας από επαγγελματία/ημιεπαγγελματία τεχνίτη. Τέτοια όργανα θεωρούνταν ποιοτικά ανώτερα και κόστιζαν ακριβά. Η διαδοχή και το περιεχόμενο αυτών των σταδίων, διαφοροποιείται από περιοχή σε περιοχή. Αυτή η διαφοροποίηση εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την ύπαρξη και το έργο των επαγγελματιών τεχνιτών.

Αυτή η διάκριση των σταδίων τριβής με την γκάιντα σχετίζεται άμεσα με την διάκριση των οργάνων σε επίπεδα ανάλογα με την ποιότητά τους. Έτσι στο πρώτο επίπεδο έχουμε τα όργανα-παιχνίδια τα οποία ήταν εφήμερα αντικείμενα χωρίς ιδιαίτερη αξία. Στο δεύτερο επίπεδο ανήκαν οι γκάιντες τις οποίες έφτιαχναν μόνοι τους οι βοσκοί/παίκτες/τεχνίτες. Ανάλογα με τις τεχνικές δεξιότητες που είχε αναπτύξει ο καθένας από αυτούς, αυτά τα όργανα θεωρούνταν μέτρια έως πολύ ικανοποιητικά. Τα καλύτερα και πιο ακριβά όργανα ήταν αναμφισβήτητα αυτά τα οποία κατασκεύαζαν οι επαγγελματίες/ημιεπαγγελματίες τεχνίτες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η γκάντα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε πως η τέχνη της κατασκευής της γκάντας, ανθούσε στις αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες των νότιων Βαλκανίων με πρωταγωνιστές τους βοσκούς και τους τεχνίτες οργανοποιούς. Στις κοινωνίες αυτές, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από εσωστρέφεια και αυτάρκεια, η γκάντα αποτελούσε τον κύριο εκφραστή των πολιτισμικών τους αξιών. Οι πολιτικές εξελίξεις όμως που έλαβαν χώρα κυρίως μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οδήγησαν σε σταδιακή αλλαγή των κοινωνιών αυτών (Κωστάκης, 2015: 763-766). Οι μετασχηματισμοί που υπέστησαν οι κοινωνίες της υπαίθρου, επηρέασαν άμεσα και με καθοριστικό τρόπο τις μουσικές τους πρακτικές αλλά και τα ίδια τα μουσικά όργανα. Σε αυτό το κεφάλαιο λοιπόν θα παρακολουθήσουμε την πορεία της γκάντας και της κατασκευής της στο νέο κοινωνικό της πλαίσιο. Οι μετασχηματισμοί αυτοί δεν συνέβησαν ακριβώς την ίδια στιγμή σε όλες τις περιοχές, παρ' όλα αυτά θέτω τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ως σημείο αναφοράς γιατί καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη των γεγονότων των επόμενων δεκαετιών και σηματοδότησε το τέλος των παραδοσιακών αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών.

Ολόκληρος σχεδόν ο 20^{ος} αιώνας ήταν περίοδος αναταραχών και βίας για τα Βαλκάνια, όπου η έξαρση και ο ανταγωνισμός των εθνικισμών οδηγούσε τους λαούς σε διαμάχες, συγκρούσεις και ξεριζωμούς. Αρχικά οι εδαφικές διεκδικήσεις όλων των πλευρών, που έλαβαν χώρα σε Θράκη και Μακεδονία (Danforth, 1999:35), καθώς και οι ανταλλαγές πληθυσμών που προέκυψαν από τις συνθήκες του Νεϊγί (1919) και της Λοζάνης (1923), έφεραν διαφορετικές εθνοτικές ομάδες σε τριβή και σύγκρουση, υπό την πίεση διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης, επηρεάζοντας έτσι την κοινωνική και πολιτισμική τους συνοχή (Κωστάκης, 2015: 580-582).

Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου όμως η πορεία των βαλκανικών κρατών διαφοροποιείται έντονα. Εδώ θα εστιάσω σε δύο περιπτώσεις: της Ελλάδας και της Βουλγαρίας. Μετά τον πόλεμο εγκαταστάθηκαν κομμουνιστικά καθεστώτα σε πολλές χώρες των Βαλκανίων, μεταξύ των οποίων και στην Βουλγαρία. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, για την παράδοση της γκάντας στη Βουλγαρία και την μετέπειτα πορεία της, αυτό το γεγονός ήταν καθοριστικής σημασίας. Η Ελλάδα από την άλλη, η οποία παραμένει στην σφαίρα επιρροής της Δύσης, παίρνει έναν τελείως διαφορετικό δρόμο όσον αφορά τις πολιτικές πολιτισμού και την διαχείριση των γκαϊντιστικών παραδόσεων. Θα εξετάσω λοιπόν τις

συνέπειες που είχαν τα γεγονότα αυτά στην γκάνιντα, εστιάζοντας σε κάθε περιοχή ξεχωριστά.

3.1 Περιθωριοποίηση της γκάνιντας στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες, είναι ξεκάθαρο ότι έχουμε δραματική μείωση των γκαϊντατζήδων και της χρήσης γκάνιντας γενικά, σε όλες τις περιοχές όπου αυτή δρούσε. Ωστόσο τα αίτια και ο βαθμός της μείωσης δεν ήταν παντού ακριβώς τα ίδια. Θα εστιάσω λοιπόν σε δύο ξεχωριστές περιπτώσεις περιθωριοποίησης της γκάνιντας: στον Έβρο και την ανατολική Μακεδονία (Σέρρες και Δράμα).

3.1.1 Έβρος

Ο Σαρρής στην διατριβή του αναλύει τις συνθήκες, οι οποίες οδήγησαν στην σταδιακή εγκατάλειψη της γκάνιντας στον Έβρο. Η εγκατάλειψη αυτή ξεκίνησε την δεκαετία του 40' και κορυφώθηκε κατά τις δεκαετίες του 50', του 60' και του 70'.

Κατά την περίοδο του πολέμου και έπειτα της κατοχής, οι άνθρωποι έχασαν την όρεξη και τις αφορμές για συλλογικά γλέντια και πανηγύρια και κατά συνέπεια μειώθηκαν οι περιστάσεις στις οποίες έπαιζε η γκάνιντα. Παρ' όλες τις δύσκολες όμως συνθήκες της κατοχής, ο Σαρρής υποστηρίζει πως ο εμφύλιος πόλεμος ήταν αυτός που έπληξε ανεπανόρθωτα την συνοχή των αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών, καθώς σύμφωνα με τους συνομιλητές του είχε χαθεί πια η εμπιστοσύνη και η ενότητα μεταξύ των μελών της κοινότητας (Σαρρής, 2007: 112-113). Επιπλέον πολλοί γκαϊντατζήδες είχαν σκοτωθεί στο μέτωπο ή επιστρατεύτηκαν από τους αντάρτες, καθώς οι τελευταίοι θέλαν τους γκαϊντατζήδες για να τους εξυπηρετούν στα γλέντια τους, γεγονός που έκανε πολλούς να μην παίζουν και να κρύβουν τα όργανά τους μέχρι το τέλος του εμφυλίου (Σαρρής, 2007: 113).

Τις επόμενες δεκαετίες οι έντονες μεταναστευτικές ροές, τόσο προς στις χώρες του εξωτερικού, όσο και προς τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας, είχε σαν αποτέλεσμα την ραγδαία μείωση του πληθυσμού της υπαίθρου. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με το ψυχροπολεμικό κλίμα που άφησε πίσω του ο εμφύλιος πόλεμος, κατέλυσε τις αξίες και τα χαρακτηριστικά των παλαιών κοινωνιών του Έβρου, όπως η εσωστρέφεια και η αυτάρκεια (Σαρρής, 2007: 119-120). Στο πλαίσιο αυτό η γκάνιντα αντιμετωπίστηκε μάλλον σαν κάτι παρωχημένο, κάτι που αντιπροσώπευε μια εποχή δύσκολη την οποία οι άνθρωποι ήθελαν να ξεπεράσουν. Στη συνέχεια, πρώτα το ραδιόφωνο και αργότερα η τηλεόραση επιτάχυναν την εισαγωγή στοιχείων ξένων ως προς το παλιό πολιτισμικό περιβάλλον του Έβρου (Σαρρής,

2007: 120). Η ολοένα αυξανόμενη επαφή των ανθρώπων της υπαίθρου με τα μεγάλα αστικά κέντρα, ήταν αναμενόμενο να επηρεάσει και να αλλάξει τον τρόπο ζωής τους. Ο Έβρος όπως και οι περισσότερες επαρχίες της βόρειας Ελλάδας, είναι πια μια απομακρυσμένη περιοχή η οποία προσπαθεί να ακολουθήσει τα πρότυπα που επιβάλλει η Αθήνα και τα μοντέρνα αστικά κέντρα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο πήρε μορφή και καθιερώθηκε το λεγόμενο «πανθρακικό» ρεπερτόριο το οποίο βασίστηκε στην ομογενοποίηση των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων. Πρωταγωνιστής σε αυτό το νέο είδος ήταν το κλαρίνο.

Η ευρεία διάδοση και αποδοχή που γνώρισε το κλαρίνο κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες, ήταν ένας ακόμη σημαντικός παράγοντας που σχετίζεται με τον περιορισμό χρήσης της γκάιντας. Το κλαρίνο είχε έντονη παρουσία στα αστικά κέντρα του Έβρου, ήδη από τον μεσοπόλεμο. Από την δεκαετία του 50' όμως άρχισε να αντικαταστεί και να εκτοπίζει την γκάιντα σε πολύ μεγάλο βαθμό (Σαρρής, 2007: 115). Καθιερώθηκε να παίζει σε τριμελή ορχήστρα, αποτελούμενη από κλαρίνο, βιολί και ούτι ή τσουμπούς, στην οποία κατείχε πρωταγωνιστικό ρόλο (Αυδίκος, 2002: 60). Οι τεχνικές του δυνατότητες ήταν σαφώς περισσότερες από αυτές της γκάιντας: δύο έως τρεις φορές περισσότερη έκταση, απόδοση της χρωματικής κλίμακας, δυνατότητα άρθρωσης και δυναμικών (Σαρρής, 2007: 116). Έτσι οι ορχήστρες αυτές απέκτησαν σύντομα έναν πιο επαγγελματικό χαρακτήρα, παίζοντας σε γάμους και πανηγύρια έναντι αμοιβής και καλύπτοντας ένα μεγάλο εύρος περιοχών. Σιγά σιγά η γκάιντα έχασε την παλιά της αίγλη και την επέλεξαν συνήθως μόνο όσοι αδυνατούσαν να πληρώσουν κομπανία με κλαρίνο (Σαρρής, 2007: 117).

Η απουσία στοιχείων και μαρτυριών σχετικά με την οργανοποιία της γκάιντας κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες, είναι ενδεικτική και αντικατοπτρίζει την εξαφάνιση της τέχνης των μαστόρων του μεσοπολέμου. Όπως συμπεραίνει ο Σαρρής (2007: 373-374) η εξαφάνιση αυτή σχετίζεται με τον μετασχηματισμό των παλιών κοινωνιών και με την μείωση των γκαϊντατζήδων. Εφόσον λοιπόν μετά την δεκαετία του 40' σταμάτησε η έντονη ζήτηση για γκαϊντες, ήταν επόμενο να σταματήσει και η ενασχόληση με την κατασκευή τους.

3.1.2 Ανατολική Μακεδονία

Στις περιοχές των Σερρών και της Δράμας ανθούσε ένα διαφορετικό γκαϊντιστικό ιδίωμα από αυτό του Έβρου, το οποίο σχετίζεται με τον μουσικό πολιτισμό των σλαβόφωνων πληθυσμών της Ανατολικής Μακεδονίας. Οι πληθυσμοί αυτοί κατοικούσαν ως επί το πλείστον στις ημιορεινές και ορεινές περιοχές των νομών Σερρών και Δράμας και μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα αποτελούσαν την πληθυσμιακή πλειοψηφία στους εν λόγω νομούς.

Σήμερα για την ονομασία τους έχει επικρατήσει ο όρος *ντόπιοι*⁸. Η διαφορετική μητρική γλώσσα αυτών των πληθυσμών καθώς και το γεγονός ότι έμοιαζε με την γλώσσα των γειτόνων (Βουλγάρων), ήταν αρκετό για το ελληνικό κράτος ώστε να τους θεωρήσει κίνδυνο για την ελληνικότητα και την εδαφική ακεραιότητα της περιοχής. Η Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη ασχολήθηκε σε βάθος με τον πολιτισμό των ντόπιων της Ανατολικής Μακεδονίας και έπειτα από πολυετή επιτόπια έρευνα (2000-2008) στα χωριά των Σερρών και της Δράμας, εξέδωσε το έργο με τίτλο *«Επιτηρούμενες ζωές: Μουσική, χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στη Μακεδονία»* (2016). Παρ' όλο που η μελέτη της δεν είναι οργανοκεντρική όπως του Σαρρή και του Levy, είναι εξαιρετικά διαφωτιστική σχετικά με την πορεία του μουσικού πολιτισμού των ντόπιων στον 20^ο αιώνα και κατά συνέπεια και της γκάντας τους.

Οι ντόπιοι ήταν χριστιανοί ορθόδοξοι, αλλά οι κοινότητές τους διέφεραν ως προς την αφοσίωσή τους στο Πατριαρχείο ή την Βουλγάρικη Εξαρχία. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η αφοσίωση αυτή είχε προφανώς εθνικές προεκτάσεις. Έτσι κατά την διάρκεια των Βαλκανικών πολέμων, πολλές εξαρχικές κοινότητες βρέθηκαν στο στόχαστρο του ελληνικού στρατού ο οποίος έκανε συχνά βίαιες εκκαθαρίσεις (Ρόμπου-Λεβίδη, 2016: 41-42). Έπειτα από βίαιες ή εθελούσιες αποχωρήσεις ντόπιων πληθυσμών και ακόμα περισσότερο μετά την εγκατάσταση των προσφύγων της Ανατολικής Θράκης, του Πόντου και της Μικράς Ασίας στην Ανατολική Μακεδονία, οι ντόπιοι μετατράπηκαν σε μειονότητα (Ρόμπου-Λεβίδη, 2016: 43).

Μία πρωτοφανής συνθήκη η οποία υποβάθμισε την ζωή των ανθρώπων αυτών ήταν η εφαρμογή του καθεστώτος επιτήρησης παραμεθόριων περιοχών, το οποίο επιβλήθηκε το 1936 από την δικτατορία του Μεταξά με τον νόμο «περί μέτρων ασφαλείας οχυρών θέσεων».

Ο Μεταξάς υλοποίησε μια σειρά οχυρωματικών έργων κατά μήκος των βόρειων συνόρων της χώρας και ιδιαίτερα στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα και στη συνέχεια επέβαλλε ζώνες επιτήρησης γύρω από αυτά τα έργα. Δημιούργησε στην πραγματικότητα ένα δεύτερο σύνορο το οποίο εσώκλειε ολόκληρες ομάδες χωριών σε μια επιτηρούμενη ζώνη με είσοδο και έξοδο ελεγχόμενες από τον στρατό. Το καθεστώς αυτό το οποίο απομόνωσε και στιγματίσε τους ντόπιους ως «εσωτερικό εχθρό», έληξε το 1974 με την πτώση της χούντας (Ρόμπου-Λεβίδη, 2016: 43-47).

Το στίγμα αυτό μεταφέρθηκε λόγω της γλώσσας στα τραγούδια και κατά συνέπεια σε ολόκληρο τον μουσικό πολιτισμό, συμπεριλαμβανομένων των οργάνων. Στο πλαίσιο του

⁸ Ο συγκεκριμένος όρος, στην Μακεδονία έχει εθνοτικές συνδηλώσεις και αναφέρεται στους σλαβόφωνους πληθυσμούς (Ρόμπου, 2016: 52).

καθεστώς επιτήρησης λοιπόν, απαγορεύτηκε στους ανθρώπους αυτούς να μιλάνε και να τραγουδάνε στην γλώσσα τους (Karakasidou, 2002: 135). Η απαγόρευση αυτή επεκτάθηκε και στα μουσικά όργανα των ντόπιων, δηλαδή στην γκάιντα και την λύρα. Σύμφωνα με τους πληροφορητές της Ρόμπου συνέβαινε συχνά, χωροφύλακες να ψάχνουν και να καταστρέφουν γκάιντες. Το καθεστώς αυτό καταπίεσης και λογοκρισίας διήρκεσε σχεδόν τέσσερις δεκαετίες, από τον μεσοπόλεμο μέχρι την πτώση της χούντας.

Ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα το οποίο είναι χρήσιμο να θίξουμε, είναι η δράση του ζουρνά στην Ανατολική Μακεδονία και η σχέση της με τις μουσικές παραδόσεις των ντόπιων. Ο ζουρνάς είναι αυλός με κωνικό ξύλινο σώμα και καλάμι διπλής γλωττίδας (Ανωγειανάκης, 1991: 162-166). Συγκριτικά με την γκάιντα έχει αρκετά μεγαλύτερη ένταση και οξύτερη χροιά. Στην κοιλάδα των Σερρών παίζεται μέχρι και σήμερα, σχεδόν αποκλειστικά από Ρομά μουσικούς οι οποίοι κατοικούν στα πεδινά χωριά του νομού και προσφέρουν τις υπηρεσίες τους έναντι αμοιβής. Μια τυπική ζυγιά αποτελείται από δύο ζουρνάδες και ένα νταούλι.

Η Ρόμπου εστιάζει την προσοχή της στο φαινόμενο της «αντικατάστασης της γκάιντας από τον ζουρνά» κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες. Λόγω του περιορισμού χρήσης της γκάιντας που επέφερε ο πολυετής στιγματισμός της, αρκετές κοινότητες σλαβόφωνων, ιδιαίτερα από την περιοχή των Σερρών, αναζήτησαν διέξοδο στις ζυγίες ζουρνάδων των Ρομά (Ρόμπου-Λεβίδη, 2016: 198-200). Οι τελευταίοι προσαρμόζοντας το ντόπιο ρεπερτόριο στα δικά τους όργανα ή και εμπλουτίζοντας το, κατάφεραν να εξυπηρετήσουν τον χορό και τις τελετές των σλαβόφωνων με τέτοια επιτυχία ώστε σήμερα αυτό το στιλ να έχει καθιερωθεί ως «γνήσια» παραδοσιακή μουσική των ντόπιων του νομού Σερρών.

Όσον αφορά στην οργανοποιία της γκάιντας στην Ανατολική Μακεδονία, δεν κατάφερα να εντοπίσω κάποια σχετική μελέτη αλλά ούτε και μεμονωμένα στοιχεία στην βιβλιογραφία. Ωστόσο μέσα από την επαφή μου με παλιούς γκαϊντατζήδες του Ξηρότοπου Σερρών και του Βόλακα Δράμας καθώς και από τις μαρτυρίες του παλιού γκαϊντατζή Γιώργου Καρακούση από την Αλιστράτη Σερρών, στην τηλεοπτική εκπομπή του Γιώργου Μελίκη «*Ο τόπος και το τραγούδι του*» (2011-12) προκύπτει ότι στις κοινότητες των σλαβόφωνων των Σερρών και της Δράμας υπήρχαν έμπειροι τεχνίτες, οι οποίοι κατασκεύαζαν όργανα για λογαριασμό άλλων γκαϊντατζήδων. Οι τεχνίτες αυτοί ακολουθούσαν τα τοπικά αισθητικά πρότυπα τόσο στον ήχο όσο και στην εμφάνιση του οργάνου. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγεί και το γεγονός ότι οι γκάιντες των εν λόγω περιοχών, αν και παρουσιάζουν ορισμένες διαφορές από κοινότητα σε κοινότητα, έχουν ένα σύνολο κοινών γνωρισμάτων, όπως το ψηλό τονικό ύψος, την ιδιαίτερη φθογγοθεσία και την

εμφάνιση, τα οποία τις διαφοροποιούν από τις γκάντες άλλων περιοχών όπως του Έβρου, της Αλμωπίας ή της Ροδόπης.

Η Ρόμπου κάνει επίσης μια πολύ διαφωτιστική παρατήρηση σχετικά με την κατασκευή της λύρας στα χωριά της Δράμας. Σύμφωνα με τους συνομιλητές της, η λύρα ήταν πολύ δημοφιλές όργανο στις κοινότητες των ντόπιων της Δράμας και υπήρχαν μάλιστα διαφορετικές κατασκευαστικές εκδοχές της. Την εποχή όμως της επιτόπιας έρευνάς της, οι περισσότερες λύρες που χρησιμοποιούνται έχουν εισαχθεί από την Βουλγαρία. Με εξαίρεση το χωριό Πετρούσα, η κατασκευής της λύρας φαίνεται πως είχε εκλείψει στην περιοχή (Ρόμπου-Λεβίδη, 2016: 180). Πιθανότατα μια παρόμοια κατάσταση να ίσχυε και για την περίπτωση της γκάντας.

3.2 Εξελίξεις στην Βουλγαρία

Δεν μετασηματίζονται όμως μόνο οι παραδοσιακές κοινωνίες της Ελλάδας. Στην γειτονική χώρα μετά το τέλος του πολέμου συντελέστηκαν ριζικές αλλαγές στο κοινωνικό και οικονομικό σύστημα, οι οποίες αναπόφευκτα επηρέασαν τον μουσικό πολιτισμό της υπαίθρου. Η σοσιαλιστική Βουλγαρία είναι πια το νέο κοινωνικό περιβάλλον της γκάντας. Ο Rice αφιερώνει μεγάλο μέρος της μελέτης του στον τρόπο με τον οποίο το κομμουνιστικό κράτος διαχειρίστηκε τις τέχνες και εξηγεί πώς η διαχείριση αυτή διαμόρφωσε την λαϊκή μουσική αλλά και την ίδια την γκάντα (Rice, 1994). Ο Levy λόγω του οργανοκεντρικού χαρακτήρα της διατριβής του, εμβαθύνει ακόμη περισσότερο σε ζητήματα που αφορούν στην κατασκευή και τους κατασκευαστές (Levy, 1985).

3.2.1 Κοινωνικές αλλαγές και μουσική

Σύμφωνα με τον Rice η πρώτη ρήξη με τον παλιό κόσμο, ήρθε με την κατάργηση της ιδιωτικής ιδιοκτησίας και την κολεκτιβοποίηση της γης. Αυτά τα δύο βήματα ήταν απαραίτητα, καθώς για να χτιστεί η σοσιαλιστική κοινωνία, το κράτος έπρεπε να απαλλοτριώσει τα μέσα παραγωγής από τους κεφαλαιοκράτες και τους φεουδάρχες. Στην βουλγάρικη ύπαιθρο όμως η γη ήταν χωρισμένη σε μικρούς κλήρους οι οποίοι ανήκαν στους χωρικούς-αγρότες. Η συναισθηματική σύνδεση που είχαν οι άνθρωποι αυτοί με την γη τους, ήταν κομμάτι του πολιτισμού τους. Ολόκληρο το σύστημα αξιών τους κλονίστηκε όταν υποχρεώθηκαν να παραχωρήσουν στο κράτος την γη και τα ζώα τους. Μετατράπηκαν έτσι από αυτόνομοι αγρότες και κτηνοτρόφοι σε εξειδικευμένους εργάτες εξαρτώμενους από το κράτος (1994: 170-171). Η πατριαρχική οικογένεια με την υπακοή στον μεγαλύτερο άντρα

της οικογένειας, αντικαταστάθηκε από την υπακοή στο Κομμουνιστικό Κόμμα και το όραμα για μια σοσιαλιστική κοινωνία (1994: 184).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το Κομμουνιστικό Κόμμα θέλησε να χρησιμοποιήσει την μουσική ως μέσο προπαγάνδας και διαπαιδαγώγησης του λαού. Το 1947 ιδρύεται ο πολιτιστικός φορέας *Theater of the Village*, καλλιτεχνική ομάδα αποτελούμενη από τμήματα θεάτρου, μουσικής και χορού τα οποία περιόδευσαν σε ολόκληρη τη χώρα. Το ρεπερτόριο αποτελούνταν κυρίως από βουλγάρικα τραγούδια καθώς επίσης και από σοβιετικούς και ουγγρικούς χορούς. Οι μουσικοί χρησιμοποιούσαν ακόμα το προπολεμικό στιλ όμως άλλαζαν συχνά το περιεχόμενο των στίχων έτσι ώστε να προπαγανδίζουν την νέα ζωή στην Βουλγαρία (1994: 175-176).

Το Κόμμα θέλοντας να πετύχει μια περισσότερο κεντρική διαχείριση της λαϊκής μουσικής, ανέθεσε στον συνθέτη Filip Kutev την ίδρυση της *National Ensemble of Folk Song and Dance* το 1951 (1994: 176). Ο Kutev έβαλε τα θεμέλια για την δημιουργία ενός νέου στιλ το οποίο έγινε γνωστό ως το βουλγάρικο φολκλόρ. Πραγματοποίησε διασκευές πάνω στην λαϊκή μουσική της υπαίθρου, χρησιμοποιώντας στοιχεία της λόγιας δυτικής μουσικής όπως κάθετη εναρμόνιση, έντεχνες ενορχηστρώσεις και μεγάλες φόρμες. Για την στελέχωση των νέων αυτών ορχηστρών επιστρατεύτηκαν λαϊκοί μουσικοί της υπαίθρου. Για να ανταπεξέλθουν στις νέες συνθήκες επιτέλεσης, οι λαϊκοί μουσικοί έπρεπε να μάθουν να διαβάζουν παρτιτούρα και να παίζουν σε μεγάλες ορχήστρες σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα. Έτσι μετατράπηκαν σε επαγγελματίες μουσικούς και εξειδικευμένους εργατές στην υπηρεσία του κράτους (1994: 170).

Με αυτόν τον τρόπο το καθεστώς απέβλεπε στο να εκπαιδεύσει τα λαϊκά στρώματα στην λόγια τέχνη. Με όχημα τις έντεχνες διασκευές της λαϊκής μουσικής οι χωρικοί θα μπορούσαν αργότερα να έρθουν σε επαφή και να ακούσουν έργα μεγάλων λόγιων συνθετών. Ταυτόχρονα δημιουργώντας αυτό το νέο υβρίδιο λαϊκής και λόγιας μουσικής, θα κατάφερνε να εξομαλύνει την απόσταση μεταξύ εργατικής (αγροτικής) και αστικής τάξης, αφού ο λαϊκός πολιτισμός θεωρήθηκε ως μια ενιαία κληρονομιά η οποία ανήκει σε όλους τους Βούλγαρους και αναδείχθηκε έτσι σε εθνικό σύμβολο (1994: 181-183).

Παρ' όλα αυτά μπορούμε να διακρίνουμε μια αντίφαση στον τρόπο με τον οποίο το καθεστώς έβλεπε τον πολιτισμό της υπαίθρου. Αν και ανήγαγε αυτόν τον πολιτισμό σε εθνική κληρονομιά για την οποία ο λαός μπορούσε να είναι περήφανος, θεωρούσε κάποιες πτυχές του οπισθοδρομικές και σκοταδιστικές. Στις παραδοσιακές κοινωνίες της προπολεμικής περιόδου, η κοινωνική ζωή και η μουσική ήταν συνυφασμένες με ποικίλες θρησκευτικές γιορτές και τελετές. Το κομμουνιστικό καθεστώς όμως έχοντας έρθει σε ρήξη

με την εκκλησία, απαγόρευσε ορισμένες τελετές όπως τα Αναστενάρια⁹, ως μη ταιριαστές με την νέα σοσιαλιστική κοινωνία (1994: 171). Οι απαγορεύσεις αυτές ήταν ακόμη μια σύγκρουση με τον παλιό τρόπο ζωής η οποία ενέτεινε τον μετασχηματισμό των αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών.

Έτσι λοιπόν η μουσική έπαψε πια να είναι μια δραστηριότητα για την ψυχαγωγία των χωρικών, η οποία δεν απέφερε σημαντικά έσοδα στους μουσικούς. Στις νέες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες έγινε μια εργασία με πλήρη απασχόληση, εισόδημα και κύρος (1994: 170).

3.2.2 Η εξέλιξη της οργανοποιίας

Ας εξετάσουμε τώρα τις αλλαγές τις οποίες προκάλεσαν όλες αυτές οι νέες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες στην κατασκευή της γκάιντας. Όπως έγινε κατανοητό, η λαϊκή μουσική της Βουλγαρίας μετά το 1944 περνάει από τα χέρια των αγροτών και βοσκών μουσικών, στους συνθέτες και μαέστρους των φολκλόρ ορχηστρών. Οι ορχήστρες οι οποίες ιδρύονται υπό την αιγίδα του κομμουνιστικού καθεστώτος ακολουθούν τα πρότυπα των δυτικών ορχηστρών λόγιας μουσικής. Η γκάιντα και οι γκαϊντατζήδες λοιπόν καλούνται να ανταπεξέλθουν στις νέες συνθήκες επιτέλεσης.

Ένα από τα πρώτα ζητήματα που δημιουργήθηκαν ήταν ο ρόλος του ισοκράτη στην ορχήστρα. Όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, ο ισοκράτης της γκάιντας παράγει πάντοτε μόνο έναν φθόγγο. Η ισοκρατηματική αυτή λογική του προπολεμικού στιλ ήρθε σε σύγκρουση με τις συνεχώς μετακινούμενες αρμονίες του νέου στιλ. Η λύση που δόθηκε ήταν να αφαιρεθεί ο μπάσος αυλός και να σφραγιστεί η αντίστοιχη υποδοχή στον ασκό (1994: 190-191). Με την αφαίρεση αυτή μειώθηκε και η απαιτούμενη πίεση, την οποία ο γκαϊντατζής πρέπει να διατηρεί μέσα στον ασκό. Έτσι το παίξιμο έγινε λίγο πιο εύκολο, δίνοντας τη δυνατότητα στον παίκτη να έχει καλύτερο έλεγχο της γκαϊντανίτσας.

Έπειτα ακολούθησαν μετατροπές στο κούρδισμα της γκαϊντανίτσας, οι οποίες ήταν απαραίτητες για να μπορέσει να συμπράξει με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας. Αρχικά έπρεπε να οριστεί το απόλυτο τονικό ύψος το οποίο μέχρι εκείνη την εποχή ήταν σχετικό, καθώς η γκάιντα παιζόταν συνήθως μόνη της ή με την συνοδεία κρουστού οργάνου. Φυσικά

⁹ Τα Αναστενάρια είναι τελετή θρησκευτικού χαρακτήρα η οποία συνδέεται με τους Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη και λαμβάνει χώρα τις ημέρες 19-21 Μαΐου. Η τελετή περιλαμβάνει χορό κατά τον οποίο οι αναστενάρηδες έρχονται σε εκστατική κατάσταση. Την τελευταία μέρα, κατά την κορύφωση της τελετής, επιτελείται η πυροβολασία. Ο χορός, η πυροβολασία όπως και οι περισσότερες φάσεις της τελετής, συνοδεύονται από μουσική και συγκεκριμένα από τις ζυγίες λύρα – νταούλι ή γκάιντα νταούλι. Σήμερα τελείται στα χωριά Αγία Ελένη Σερρών, Κερκίνη Σερρών, Λαγκαδάς Θεσσαλονίκης, Μαυρολεύκη Δράμας, Μελίκη Ημαθίας και στο Kostinovo (Κωστι) της Βουλγαρίας (Danforth, 1995: 21-22).

όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, σε κάθε περιοχή υπήρχε ένα αποδεκτό εύρος τονικού ύψους, βάσει του οποίου κατασκευάζονταν οι γκαϊντες. Σύμφωνα με τον Rice λοιπόν τα προπολεμικά όργανα της βουλγάρικης Θράκης τοποθετούνταν κοντά στο Ντο5 (1994: 191). Το τονικό κέντρο το οποίο καθιερώθηκε όμως στις ορχήστρες ήταν το Λα. Έτσι δημιουργήθηκαν δύο βασικές γκαϊντανίτσες. Η πρώτη τοποθετημένη στο Ρε5, ήταν λίγο πιο ψηλή από το προπολεμικό όργανο, διατηρώντας με αυτόν τον τρόπο το παλιό ηχόχρωμα. Η γκαϊντανίτσα αυτή έχει το Λα ως δευτερεύων τονικό κέντρο, δηλαδή ως κέντρο του χαμηλού τετραχόρδου (1994: 191). Το τετράχορδο αυτό, όπως εξηγήσαμε στο κεφάλαιο 1, είναι μινόρε και δεν υπάρχει δυνατότητα να αλλάξει σε άλλο δρόμο, παρά μόνο με την τεχνική των μισόκλειστων τρυπών. Η τεχνική αυτή όμως δεν εξυπηρετεί το γρήγορο παίξιμο και την σταθερή φθογοθεσία. Επιπλέον η χαμηλή περιοχή του οργάνου υστερεί σε ένταση και καθαρότητα σε σύγκριση με την υψηλή. Για τους παραπάνω λόγους δημιουργήθηκε η δεύτερη γκαϊντανίτσα τοποθετημένη στο Λα4. Το όργανο αυτό είχε επίσης το πλεονέκτημα ότι εναρμονίζονταν καλύτερα με την ορχήστρα, λόγω του πιο μπάσου και μαλακού ήχου του (1994: 191). Για το κούρδισμα των αυλών σε απόλυτο τονικό ύψος, οι κατασκευαστές χρησιμοποιούν διαπασών ή ακορντεόν (Levy, 1985: 71).

Εφόσον σταθεροποιήθηκε το απόλυτο ύψος, έπρεπε το κούρδισμα της γκαϊντανίτσας να πλησιάσει στο ισο-συγκερασμένο σύστημα. Εκτός από τα διαστήματα πέμπτης καθαρό πάνω και τέταρτης καθαρό κάτω από την τονική, τα υπόλοιπα δεν είχαν καθιερωμένη απόσταση. Το κούρδισμα τους ποίκιλε ανάλογα με την προτίμηση των κατασκευαστών και παικτών της κάθε περιοχής. Φυσικά υπήρχαν και ορισμένα προβλήματα στα οποία δεν είχε δοθεί μέχρι τότε κατασκευαστική λύση, όπως η χαμηλή τέταρτη πάνω από τη βάση¹⁰. Το διάστημα αυτό ήταν συνήθως χαμηλό παραμένοντας έτσι και κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες. Ο Kostadin Varimezov διόρθωνε το ανεπιθύμητο αυτό διάστημα, είτε ασκώντας περισσότερη πίεση στον ασκό ώστε να οξύνει τον συγκεκριμένο φθόγγο, είτε εφάρμοζε συνεχή διαποίκιληση με τον επόμενο φθόγγο (ποίκιλμα του αντίχειρα) ώστε να ακούγεται λιγότερο. Η τρίτη μεγάλη ήταν και αυτή λίγο χαμηλότερη στα προπολεμικά όργανα. Με την κατάλληλη επέμβαση όμως στον αυλό, κουρδίστηκε σύμφωνα με την ισο-συγκερασμένη κλίμακα (1994: 192).

Στα προπολεμικά όργανα, ιδιαίτερα χαμηλά τοποθετούνταν επίσης και η έκτη βαθμίδα, δηλαδή ο φθόγγος ο οποίος βρίσκεται μία τρίτη κάτω από την τονική. Ο φθόγγος

¹⁰ Ο συγκεκριμένος φθόγγος αποτελεί ένα δύσκολο ζήτημα στην κατασκευή και το κούρδισμα της γκαϊντανίτσας, γιατί η παραγωγή του εξαρτάται από τις πάνω τρύπες οι οποίες βρίσκονται πολύ κοντά στο καλάμι. Αυτή η τόσο κοντινή απόσταση με τον μηχανισμό του ήχου καθώς και το σωληνάκι της τρύπας I, δημιουργούν μια περιοχή εξαιρετικά ευαίσθητη σε επεμβάσεις.

αυτός βρίσκονταν περίπου στη μέση, ανάμεσα από το Φα φυσικό και το Φα# δημιουργώντας έτσι ένα μαλακό διατονικό περιβάλλον στο χαμηλό τετράχορδο. Πάνω στην συγκεκριμένη φθογγοθεσία οι γκαϊντατζήδες παίζανε δύο τετράχορδα στην χαμηλή θέση: το Ουσάκ (Μι-Φα#[χαμηλό]-Σολ-Λα) και το Χιτζάζ (Μι-Φα#[χαμηλό]-Σολ#-Λα). Μετά από την κατασκευαστική επεξεργασία του οργάνου όμως, το χαμηλό Φα# τοποθετήθηκε με ακρίβεια στο Φα# μετατρέποντας το μαλακό περιβάλλον σε σκληρό. Το νέο συγκερασμένο Φα# χρησιμοποιήθηκε και αυτό σαν τονικό κέντρο εξυπηρετώντας το παίξιμο των σκοπών σε δρόμο Ουσάκ, οι οποίοι προηγουμένως παίζονταν από Μι (1994: 192).

Ενδιαφέρον είναι ότι οι τεχνίτες της Ροδόπης δεν έδειξαν την ίδια προθυμία να αλλάξουν το ιδιαίτερο κούρδισμα της περιοχής τους, ώστε να πλησιάσουν την ισο-συγκερασμένη κλίμακα. Σε αντίθεση με τους μάστορες των πεδινών περιοχών, συνέχιζαν να κουρδίζουν με το αφτί, με βάση το παλιό κούρδισμα. Η απόκλιση του παλιού κούρδισματος από το ισο-συγκερασμένο σύστημα, απωθούσε τους συνθέτες να γράψουν έργα για το συγκεκριμένο όργανο.

Όσον αφορά στα καλάμια, ο Rice δεν κάνει κάποια αναφορά που να δηλώνει την αλλαγή του καλαμιού από το παλιό απλό φυσικό καλάμι στο σύνθετο, το οποίο αποτελείται από δύο μέρη. Ο Levy από την άλλη αναφέρεται εκτενώς στα καλάμια της γκάιντας της Ροδόπης και στο τρόπο κατασκευή τους. Την περίοδο της έρευνας του χρησιμοποιούνται ακόμη τα παραδοσιακά φυσικά καλάμια. Παρατηρεί όμως ότι ένας από τους συνομιλητές του, τεχνίτης γκάιντας, σχεδιάζει να αρχίσει την κατασκευή σύνθετων καλαμιών και μάλιστα από υλικά όπως μέταλλο και πλαστικό, τα οποία θεωρεί ότι παρέχουν μεγαλύτερη σταθερότητα και αντοχή. Αυτήν την πρακτική υποστηρίζει και ένας άλλος γκαϊντατζής ο οποίος εργάζεται στην τοπική επιτροπή πολιτισμού και ενθαρρύνει τον πρώτο να πραγματοποιήσει αυτούς τους πειραματισμούς (1985: 85). Το πιθανότερο είναι πως το σύνθετο καλάμι ήταν ήδη γνωστό στους κατασκευαστές της Θράκης από πολύ νωρίς. Το γεγονός ότι οι μάστορες της Ροδόπης άργησαν να το υιοθετήσουν, είναι μάλλον ακόμη μια ένδειξη αντίστασης απέναντι στις αλλαγές που επέβαλλαν οι νέες συνθήκες. Ίσως η έντονη ορεινή γεωμορφολογία της περιοχής παράτεινε την εσωστρέφεια της κοινωνίας διατηρώντας έτσι για περισσότερο καιρό τα προπολεμικά αισθητικά πρότυπα.

3.2.3 Οι Οργανοποιοί

Ο Levy διαπιστώνει ότι η ίδρυση μουσικών σχολών, φολκλόρ ορχηστρών και η γενικότερη οργάνωση του κράτους στον τομέα των τεχνών, είχε σαν αποτέλεσμα την αύξηση της ζήτησης για γκάιντες. Ο ίδιος κατά την επιτόπια έρευνά του εντοπίζει αρκετούς

κατασκευαστές γκάντας οι οποίοι βιοπορίζονται αποκλειστικά από την οργανοποιία. Οι περισσότεροι από αυτούς βρίσκονται στο πεδινό κομμάτι της χώρας και ιδιαίτερα στη βουλγάρικη Θράκη. Οι περισσότεροι κατασκευαστές γκάντας στη Ροδόπη, την ίδια χρονική περίοδο, είναι συνταξιούχοι και έχουν την οργανοποιία σαν ένα συμπληρωματικό εισόδημα (1985: 90).

Όπως είδαμε, ήδη από την αρχή της σοσιαλιστικής περιόδου, δημιουργήθηκε μια άμεση εργασιακή σχέση μεταξύ μουσικών και κράτους, κυρίως μέσω των ορχηστρών και των μουσικών σχολών. Ωστόσο δεν είναι ξεκάθαρη η σχέση που είχε το κράτος με τους οργανοποιούς και αν οι τελευταίοι εργάζονταν ως δημόσιοι υπάλληλοι. Σύμφωνα πάντως με τον Levy, οι μαστορες της Ροδόπης είχαν ένα μεγάλο εύρος πελατείας και πολλές φορές συνδέονταν έμμεσα με κάποιον κρατικό φορέα. Συγκεκριμένα αναφέρει περιπτώσεις όπου ορισμένοι κατασκευαστές όντας και δάσκαλοι γκάντας σε μουσικές σχολές ή σχολεία της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, έφτιαχναν όργανα για τους μαθητές τους. Κάποιος άλλος μαστορας αναλάμβανε, έπειτα από παραγγελίες κρατικής υπηρεσίας, να κατασκευάσει όργανα τα οποία προορίζονταν για εκπαιδευτικά προγράμματα σε δημοτικά σχολεία της διοικητικής περιφέρειας της Ροδόπης (1985: 90). Σε αυτό το σημείο αξίζει να επισημάνουμε το γεγονός ότι είχαν αναπτυχθεί ειδικά μοντέλα οργάνων μικρού μεγέθους, τα οποία προορίζονταν για παιδιά. Ένα άλλο εργαστήριο δεχόταν τακτικά επισκέψεις από γκρουπ Ευρωπαίων τουριστών, οι οποίοι συχνά αγόραζαν μια γκάντα σαν σουβενίρ. Οι επισκέψεις αυτές ήταν οργανωμένες από το κρατικό γραφείο τουρισμού, το οποίο προωθούσε την Ροδόπη ως τόπο λαογραφικού ενδιαφέροντος. Ένα άλλο τμήμα της αγοράς αφορούσε σε πελάτες από την δυτική Ευρώπη και την βόρεια Αμερική (1985: 90). Το γεγονός αυτό δεν είναι παράξενο αν σκεφτούμε ότι το βουλγάρικο φολκλόρ είχε γίνει δημοφιλές σε χώρες της Δύσης ήδη από την δεκαετία του 60' (Rice, 2004: 64).

Το πιθανότερο είναι ότι οι τεχνίτες της γκάντας δεν ήταν κρατικοί υπάλληλοι, ούτε ήταν άμεσα εξαρτώμενοι από κάποιον κρατικό φορέα. Φαίνεται όμως πως το επάγγελμα τους γνώρισε άνθηση, λόγω της αυξημένης ζήτησης άλλα και της ανάγκης νέων τροποποιημένων οργάνων. Σύμφωνα με τον Levy, δεν ήταν λίγοι αυτοί οι οποίοι είχαν μπει πρόσφατα στο επάγγελμα, ενθαρρυμένοι από το γενικότερο ενδιαφέρον για τον λαϊκό πολιτισμό (1985: 90). Οι απαιτήσεις και οι οδηγίες των μαέστρων για τις απαραίτητες αλλαγές στα όργανα, έφταναν μάλλον τις περισσότερες φορές στους κατασκευαστές, μέσω των μουσικών παρά μετά από απευθείας επικοινωνία μεταξύ τους.

3.2.4 Τα Εργαλεία

Ο τόννος είναι σήμερα το βασικότερο μηχάνημα στην κατασκευή των ξύλινων πνευστών οργάνων γιατί μπορεί να κατεργαστεί και να δώσει την μορφή κυλίνδρου σε διάφορα υλικά όπως ξύλα, μέταλλα και πλαστικά. Επίσης δίνει την δυνατότητα για τρήση κατά μήκος του κυλίνδρου και γενικά η στιβαρότητα και η ακρίβεια του επιτρέπουν την πραγματοποίηση λεπτομερών επεμβάσεων.

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, την περίοδο του μεσοπολέμου, τόσο σε χωριά του Έβρου όσο και της Βουλγαρίας, ήταν γνωστή η χρήση ξυλότορνου χειροκίνητου ή ποδοκίνητου. Οι τόννοι αυτοί εξυπηρετούσαν στην κατασκευή οικιακών εργαλείων απαραίτητων για την διαβίωση και παράλληλα χρησιμοποιήθηκαν και στην κατασκευή μουσικών οργάνων. Μεγάλοι μεταλλουργικοί τόννοι χρησιμοποιούνταν στην βιομηχανία της Βουλγαρίας ήδη από την δεκαετία του 20'. Την δεκαετία του 50' και του 60' όμως αρχίζει η ευρεία χρήση μικρότερων ηλεκτρικών τόννων από τους κατασκευαστές γκαϊντών στην Βουλγαρία (Levy, 1985: 93). Τα εργαλεία αυτά μείωσαν κατακόρυφα τον απαιτούμενο χρόνο κατασκευής μιας γκαϊντας βοηθώντας με αυτόν τον τρόπο τους οργανοποιούς να ανταπεξέλθουν στην αυξανόμενη ζήτηση.

Εκτός από τον τόννο, άλλα απαραίτητα εργαλεία για την κατασκευή της γκαϊντας ήταν διάφορα σκαρπέλα, μαχαίρια και γυαλόχαρτα για την διαμόρφωση και το φινίρισμα των ξύλινων μερών. Ειδικά μικρά μαχαιράκια χρησιμοποιούνταν επίσης για την κατασκευή των καλαμιών. Για την μέτρηση των αποστάσεων μεταξύ των τρυπών της γκαϊντανίτσας, οι μάστορες χρησιμοποιούσαν οδηγούς ξύλινους ή από χαρτόνι, ή ακόμα είχαν μια γκαϊντανίτσα ως πρότυπο σύμφωνα με την οποία τρυπούσαν και τις υπόλοιπες (Levy, 1985: 93-94).

3.3 Επιλογικώς

Είναι φανερό πως μετά τον ΒΠΠ οι κρατικές πολιτικές καθόρισαν την πορεία των λαϊκών μουσικών των δύο χωρών, οδηγώντας τες σε δύο τελείως διαφορετικούς δρόμους. Το κομμουνιστικό καθεστώς της Βουλγαρίας, ακολουθώντας τα σοβιετικά πρότυπα, προχώρησε στην οργάνωση των τεχνών ιδρύοντας ορχήστρες φολκλόρ μουσικής σχεδόν σε κάθε πόλη, επιστρατεύοντας τους λαϊκούς μουσικούς και εκπαιδεύοντας τους στο νέο είδος. Με αυτόν τον τρόπο μπορούσε να ασκεί έλεγχο και να χρησιμοποιεί τις τέχνες σαν μέσο προπαγάνδας της νέας σοσιαλιστικής κοινωνίας. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες προέκυψαν πολλοί δεξιότητες καθώς και η ανάδειξη της ίδιας της γκαϊντας σε εθνικό σύμβολο.

Στην Ελλάδα η γκρίντα ήταν διαδεδομένη κυρίως σε Μακεδονία και Θράκη. Στις περιοχές αυτές πριν την διάλυση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, υπήρχε έντονο δίκτυο με άλλες, κυρίως σλαβόφωνες περιοχές των Βαλκανίων με αποτέλεσμα να μοιράζονται μεταξύ τους κοινές πολιτισμικές αξίες. Μετά τον εμφύλιο όμως η χώρα στρέφεται στην Δύση, η οποία δεν φαίνεται να έχει την καλύτερη άποψη για τις χώρες των Βαλκανίων. Σύμφωνα με την Maria Todorova, ο δυτικός κόσμος, ήδη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, βλέπει στους βαλκανικούς λαούς κάτι άγριο, απολίτιστο και βίαιο (2005: 29-30). Μετά την επικράτηση του κομμουνισμού στην ανατολική Ευρώπη, αυτό το χάσμα μεγάλωσε ακόμα περισσότερο. Έτσι ήταν φυσικό η βαλκανική πλευρά της χώρας να μην συμπεριληφθεί στο εθνικό αφήγημα, αλλά να περιθωριοποιηθεί ως κάτι το μη ελληνικό, εχθρικό και υποδεέστερο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η γκάιντα ξανά στο προσκήνιο

Στο τελευταίο κεφάλαιο θα ασχοληθώ με την επαναφορά και εξάπλωση της γκάιντας στην ελληνική μουσική ζωή και την εμφάνιση της νέας γενιάς κατασκευαστών και παικτών. Επιχειρώ να διερευνήσω τις τάσεις που επικρατούν τα τελευταία χρόνια στην κατασκευή, καθώς και τις ανάγκες που δημιουργούνται στην επιτέλεση της γκάιντας. Εκτός από την σχετική βιβλιογραφία λοιπόν, αντλώ τις απαραίτητες πληροφορίες από τους συνομιλητές μου, με τους οποίους ήρθα σε επαφή για τις ανάγκες αυτής της εργασίας. Πρόκειται για τον οργανοποιό Παναγιώτη Ζηκίδη και τους μουσικούς Βάιο Χαροκοπίδη και Γιώργο Νίκα.

Ο Ζηκίδης είναι σήμερα ο πιο δημοφιλής κατασκευαστής γκάιντας στην Ελλάδα, και για αυτόν τον λόγο η συνομιλία μας μαζί του θα μας βοηθήσει να ερευνήσουμε τις συνθήκες υπό τις οποίες εργάζεται ένας σύγχρονος κατασκευαστής γκαϊντών και τα προβλήματα τα οποία αυτός αντιμετωπίζει. Οι άξονες πάνω στους οποίους στηρίζεται η συζήτησή μας έχουν να κάνουν με την καταγωγή και τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα του Παναγιώτη, το ξεκίνημα του στην κατασκευή γκαϊντών, τις πρακτικές του (εργαλεία, υλικά, μέθοδοι) και τα οικονομικά και την σχέση του με τους πελάτες.

Η επιλογή των δύο μουσικών έγινε με γνώμονα την δραστηριότητά τους στην ελληνική μουσική σκηνή. Αφ' ενός και οι δύο έχουν έντονη παρουσία ως γκαϊντατζήδες, με συμμετοχές σε ποικίλα μουσικά πρότζεκτ, συγκροτήματα, συναυλίες και στην δισκογραφία. Αφ' ετέρου οι συγκεκριμένοι μουσικοί αποτελούν την πρώτη γενιά γκαϊντατζήδων, οι οποίοι εισήγαγαν συνειδητά την γκάιντα σε νεανικές μουσικές κουλτούρες όπως η πανκ και η χιπ-χοπ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα συγκροτήματα «*Θραξ Πανκς*» και «*Social Waste*». Μια σημαντική διαφορά μεταξύ τους όμως είναι ότι ενώ ο Βάιος μεγάλωσε στον νομό Έβρου και μύηθηκε σε μικρή ηλικία στο παίξιμο της γκάιντας, ο Γιώργος ήρθε σε επαφή με την γκάιντα σε μεγαλύτερη ηλικία και εκτός του κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου του οργάνου.

4.1 Αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος

Παρ' όλη την απαξίωση που υπέστη στην Ελλάδα, η γκάιντα θα αρχίσει να επιστρέφει σιγά σιγά στα μουσικά πράγματα της χώρας, με διαφορετικούς όμως όρους. Η επιστροφή αυτή ξεκινάει από τον Έβρο και αργότερα θα προχωρήσει και σε άλλες περιοχές φτάνοντας μέχρι και την Αθήνα. Η ταύτιση της γκάιντας με την περιοχή της Θράκης,

πιθανότατα σχετίζεται με το γεγονός ότι ήταν η μοναδική ελληνόφωνη περιοχή με παράδοση στην γκάιντα. Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, οι σλαβόφωνοι πληθυσμοί της Μακεδονίας στιγματίστηκαν ως εσωτερικός εχθρός και το στίγμα αυτό μεταφέρθηκε και στην γκάιντα, η οποία είχε πρωταγωνιστικό ρόλο στον μουσικό τους πολιτισμό. Η κατάσταση αυτή οδήγησε τους σλαβόφωνους στην αυτολογοκρισία (Γκουράνη, 2008: 42) με αποτέλεσμα να αποδυναμωθούν οι δεσμοί τους με το παρελθόν, τα έθιμα, τις τελετές και κατά συνέπεια και την γκάιντα.

Φαίνεται πως το χρονικό ορόσημο της (επαν)ανακάλυψης της γκάιντας, είναι τα χρόνια της μεταπολίτευσης. Αν και το λαογραφικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον για την γκάιντα της Θράκης είχε εκδηλωθεί λίγα χρόνια νωρίτερα, με τις καταγραφές του Σίμωνος Καρρά και την χρήση γκάιντας από τον Διονύση Σαββόπουλο στον δίσκο του *«Μπάλος»* το 1971 (Kallimoroulou, 2009: 20-22), τα θεμέλια για την ευρύτερη αποδοχή και την μετέπειτα πορεία της στην Ελλάδα, μπήκαν την δεκαετία του 80'. Οι πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις οι οποίες ακολούθησαν μετά την πτώση της δικτατορίας, διαμόρφωσαν ένα νέο περιβάλλον μέσα στο οποίο αναθεωρήθηκαν οι πολιτικές και η αντίληψη για την λαϊκή μουσική της υπαίθρου και τα μουσικά της όργανα (Kallimoroulou, 2009: 29).

4.1.1 Οι Σύλλογοι

Ο Σαρρής συνδέει την επαναφορά του ενδιαφέροντος για την γκάιντα του Έβρου, με δύο γεγονότα τα οποία έλαβαν χώρα την δεκαετία του 80'. Το πρώτο είναι η ραγδαία αύξηση των πολιτιστικών συλλόγων στα χωριά της βόρειας Ελλάδας (Σαρρής, 2007: 123). Η Λουτζάκη αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *«από την εποχή της Μεταπολίτευσης δεν υπάρχει πλέον καμιά ελληνική κοινότητα που να μη διαθέτει έναν τουλάχιστον πολιτιστικό σύλλογο»* (Λουτζάκη, 1999: 229). Την περίοδο αυτή οι σύλλογοι συντάσσονται με το πνεύμα της εποχής το οποίο στρέφεται στην «παράδοση» σε μια προσπάθεια αναζήτησης τοπικής ταυτότητας, κόντρα στην ολοένα αυξανόμενη παγκοσμιοποίηση (Hall, Held, McGrew, 2010: 443). Επιπλέον αρκετοί μετανάστες οι οποίοι είχαν εγκαταλείψει τον Έβρο με τα μεταναστευτικά ρεύματα των προηγούμενων δεκαετιών, επιστρέφουν αυτήν την χρονική περίοδο από το εξωτερικό νοσταλγώντας την παλιά κοινωνία στην οποία μεγάλωσαν (Σαρρής, 2007: 124). Οι σύλλογοι κατά κάποιο τρόπο έρχονται στις μετανεωτερικές πια κοινωνίες, να παίζουν τον ρόλο του ρυθμιστή των σχέσεων και να τονώσουν την αίσθηση της κοινότητας μεταξύ των μελών τους.

Ο «παραδοσιακός» χορός αποτελεί μια από τις βασικές δραστηριότητες των συλλόγων επειδή όχι μόνο ενισχύει αυτήν την αίσθηση, αλλά εξυπηρετεί στην ανάδειξη του

χωριού μέσα από την διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων και χορευτικών παραστάσεων οι οποίες πολλές φορές αναμεταδίδονται τηλεοπτικά. Μέσα σε αυτό το κλίμα λοιπόν άρχισε να γεννιάται το ενδιαφέρον για τους γκαϊντατζήδες, οι οποίοι θεωρούνταν πια κομμάτι του τοπικού πολιτισμού. Οι εναπομείναντες, ηλικιωμένοι γκαϊντατζήδες που βρίσκονταν την περίοδο εκείνη στα χωριά του Έβρου, κλήθηκαν να εξυπηρετήσουν τις διάφορες εκδηλώσεις και δραστηριότητες των συλλόγων. Έτσι λοιπόν η αυξανόμενη παρουσία της γκαϊντας στον δημόσιο χώρο και η προβολή της από τα ΜΜΕ, αποκαθιστούν την εικόνα της στην κοινωνία και την μετατρέπουν από ευτελές όργανο του παλιού κόσμου, σε σημαντικό κομμάτι της θρακικής λαϊκής παράδοσης το οποίο είναι άξιο προβολής. Έτσι σιγά σιγά οι σύλλογοι με τις πολιτιστικές τους δράσεις, άρχισαν να αποτελούν έναν νέο χώρο επαγγελματικής δραστηριοποίησης για τους γκαϊντατζήδες, δημιουργώντας επιπλέον κίνητρο για την ενασχόληση με το όργανο αυτό.

4.1.2 Η επαφή με την Βουλγαρία

Το δεύτερο γεγονός για το οποίο κάνει λόγο ο Σαρρής είναι η επαφή του Έβρου με την Βουλγαρία, η οποία μέχρι τότε ήταν πολύ δύσκολη λόγω του ψυχρού πολέμου. Η επαφή αυτή ξεκίνησε μετά την πτώση της χούντας και κορυφώθηκε την δεκαετία του 90', όταν άνοιξαν τα σύνορα και επιτρέπονταν οι μετακινήσεις. Μετά το άνοιγμα των συνόρων λοιπόν, η γειτονική χώρα μετατράπηκε σε δημοφιλή προορισμό για διασκέδαση και αγορές λόγω των χαμηλών της τιμών. Με αυτόν τον τρόπο οι Εβρίτες ήρθαν σε επαφή με το νέο έντεχνο στιλ λαϊκής μουσικής και την μεγάλη δεξιοτεχνία των Βούλγαρων μουσικών που αναπτύχθηκαν εκεί κατά την σοσιαλιστική περίοδο. Είναι πιθανό σύμφωνα με τον Σαρρή, μέσα από αυτήν την σχέση να γεννήθηκε στους Εβρίτες μια αναπόληση και ένας θαυμασμός προς τον δικό τους θρακιώτικο μουσικό πολιτισμό και ιδιαίτερα προς την γκαϊντα, η οποία παρέμενε μέχρι τότε στο περιθώριο (Σαρρής, 2007: 126).

Εκτός όμως από την ώσμωση των μουσικών στιλ, το άνοιγμα των συνόρων είχε σαν αποτέλεσμα την εισαγωγή μεγάλου αριθμού βουλγάρικων γκαϊντών στον Έβρο. Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η κατασκευή της γκαϊντας στην Βουλγαρία είχε εξελιχθεί και οργανωθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό, φτάνοντας έτσι στο σημείο την δεκαετία του 80' να μπορεί όποιος επιθυμεί να αγοράσει μία, από κάποιο κατάστημα μουσικών οργάνων. Η προσβασιμότητα αυτή εντυπωσίασε τους Εβρίτες γκαϊντατζήδες, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν μεγαλώσει στο παλιό πολιτισμικό περιβάλλον και είχαν στην διάθεση τους μόνο τα διασωθέντα προπολεμικά όργανα. Η έλλειψη των μαστόρων και κατασκευαστών γκαϊντας στην περιοχή του Έβρου και στην Ελλάδα γενικότερα, ώθησε τους

ενδιαφερόμενους στα καταστήματα και τους κατασκευαστές της Βουλγαρίας σε αναζήτηση οργάνων. Το γεγονός αυτό βοήθησε ακόμα και όσους νεότερους ξεκίνησαν την ενασχόληση τους με την γκάιντα, υποκινούμενοι από το γενικότερο κλίμα «επιστροφής στις ρίζες», να αποκτήσουν ένα αξιόπιστο όργανο. Σύμφωνα με τον Σαρρή η αφθονία οργάνων και η προσβασιμότητα που προσέφερε η Βουλγαρία, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αναστολή της φθίνουσας πορείας που είχε η γκάιντα στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο (Σαρρής, 2007: 127).

4.2 Σύγχρονοι κατασκευαστές

Γίνεται λοιπόν σαφές ότι κατά την δεκαετία του 80', σημειώνεται αύξηση του ενδιαφέροντος και της ζήτησης για γκάιντες στον νομό Έβρου, ενώ ταυτόχρονα η προσφορά είναι μηδαμινή αφού δεν υπάρχουν πια κατασκευαστές, αλλά και τα προπολεμικά όργανα έχουν καταστραφεί ή χαθεί. Αυτή η ανακολουθία ζήτησης και προσφοράς καλύφθηκε εν μέρει από τις γκάιντες της Βουλγαρίας, αν και φαίνεται πως δεν ήταν όλοι πλήρως ευχαριστημένοι με αυτά τα όργανα. Αρκετοί από τους παλιούς γκαϊντατζήδες και συνομιλητές του Σαρρή, θεωρούν αυτά τα νέα όργανα μη ικανοποιητικά, γιατί ο ήχος τους είναι πολύ οξύς και σκληρός σε σύγκριση με την παλιά γκάιντα του Έβρου. Η οξύτητα αυτή στην χροιά οφείλεται στο κωνικό σχήμα της εσωτερικής τρύπας του αυλού. Επιπλέον ας μην ξεχνάμε ότι αυτά τα όργανα είχαν υποστεί τροποποίηση στην φθογοθεσία τους, ώστε να πλησιάσουν το ισοσυγκερασμένο κούρδισμα, γεγονός που πιθανόν ξένιζε τους παλιούς Εβρίτες γκαϊντατζήδες οι οποίοι ήταν συνηθισμένοι στο παλιό άκουσμα.

Μέσα σε αυτό το κλίμα αναζωπύρωσης του ενδιαφέροντος για την γκάιντα, αρκετοί από τους παλιούς γκαϊντατζήδες αποφασίζουν να ασχοληθούν με την κατασκευή επιχειρώντας να συνεχίσουν την τέχνη των προπολεμικών μαστόρων. Η μετάδοση όμως της εμπειρικής γνώσης γύρω από την κατασκευή της γκάιντας είχε διακοπεί τις προηγούμενες δεκαετίες και έτσι το μόνο που μπορούσαν να κάνουν αυτοί οι άνθρωποι ήταν να βασιστούν στα εναπομείναντα προπολεμικά όργανα και να τα αντιγράψουν. Κάτι τέτοιο όμως ήταν πολύ δύσκολο να γίνει λόγω της πολυπλοκότητας των παραγόντων από τους οποίους εξαρτάται η σωστή λειτουργία ενός καλού οργάνου, τους οποίους μόνο ένας έμπειρος μάστορας μπορεί να καταλάβει και να ρυθμίσει. Ο Richard Sennet στο βιβλίο του «*Ο Τεχνίτης*», κάνει λόγο για την «*αφομοίωση της υπόρρητης γνώσης, που δεν μεταβιβάζεται και δεν κωδικοποιείται με λέξεις*» επιχειρώντας να σκιαγραφήσει την ρευστή και πολυδιάστατη φύση της τέχνης της οργανοποιίας (Σέννετ, 2011: 83).

Οι επίδοξοι κατασκευαστές λόγω έλλειψης εξειδικευμένων εργαλείων, αναγκάστηκαν να στραφούν για βοήθεια σε τεχνίτες τορναδόρους δίνοντας τους οδηγίες για τα διάφορα

ξύλινα μέρη του οργάνου. Το αποτέλεσμα ήταν συχνά μη ικανοποιητικό, καθώς οι σύγχρονοι τερναδόροι δεν είχαν την σχετική γνώση και εμπειρία σχετικά με την κατασκευή της γκάιντας, ενώ οι γκαϊντατζήδες που είχαν την εμπειρία του ακούσματος των παλιών οργάνων, δεν μπορούσαν να μεταφράσουν αυτήν την πληροφορία στο πεδίο της οργανοποιίας. Το σημαντικότερο πρόβλημα υπήρχε στην κατασκευή του μελωδικού αυλού και κυρίως στο άνοιγμα της εσωτερικής τρύπας και στην διαμόρφωση των χαρακτηριστικών κόμπων, οι οποίοι πολλές φορές παραλείπονταν για ευκολία (Σαρρής, 2007: 110-112). Παρ' όλα αυτά, φαίνεται πως οι γκαϊντατζήδες ήταν εξοικειωμένοι με την κατεργασία του δέρματος και την κατασκευή των καλαμιών και έτσι τα έφτιαχναν συνήθως μόνοι τους (Σαρρής, 2007: 212).

4.2.1 Γιάννης Ντομπρίδης

Ένας άνθρωπος ο οποίος αποτελεί ορόσημο για την πορεία της γκάιντας στην Ελλάδα, είναι ο Γιάννης Ντομπρίδης. Ο Ντομπρίδης με καταγωγή από το χωριό Λαδή του βόρειου Έβρου (Δανάκης, 2020: 20), γεννήθηκε το 1955 όταν η παράδοση της γκάιντας βρισκόταν ήδη στην δύση της. Από μικρή ηλικία είχε γοητευτεί από το όργανο αυτό ακούγοντάς το στο περιβάλλον του χωριού. Όταν όμως στις αρχές της δεκαετίας του 70' ως έφηβος πια, προσπάθησε να αποκτήσει την δική του γκάιντα, αντιμετώπισε την περιφρόνηση των γύρω του αλλά και την δυσκολία εύρεσης οργάνου (Δανάκης, 2020: 32-34). Μέσα από την αναζήτηση αυτή και αφού είχε κάνει τα πρώτα του βήματα ως μουσικός και γκαϊντατζής, οδηγήθηκε στο να ασχοληθεί ο ίδιος με την κατασκευή, αγοράζοντας τον πρώτο του τόρνο την δεκαετία του 90'. Αν και εργαζόταν μόνιμα στο Ιπποκράτειο νοσοκομείο Θεσσαλονίκης απ' όπου και συνταξιοδοτήθηκε, η ενασχόληση του με την κατασκευή της γκάιντας υπήρξε αρκετά εντατική, τόσο σε επίπεδο έρευνας όσο και σε επίπεδο παραγωγής. Μελετώντας τα προπολεμικά μοντέλα, κατάφερε να εντοπίσει τα οργανολογικά χαρακτηριστικά της εβρίτικης γκάιντας και να τα αναπαράγει στο εργαστήριο του με υψηλό ποσοστό επιτυχίας. Σταδιακά απέκτησε πολύ καλή φήμη ως οργανοποιός αλλά και ως μουσικός και εκφραστής της θρακικής μουσικής παράδοσης, την οποία διατηρεί μέχρι σήμερα. Οι παλιοί γκαϊντατζήδες του Έβρου με τους οποίους διατήρησε καλές σχέσεις, τον συμβούλευαν πάνω σε ζητήματα φθογοθεσίας και αισθητικής του ήχου και τον προμήθευαν συχνά με δέρματα και ξύλα. Με τον Ντομπρίδη έχουμε στην πραγματικότητα, την πρώτη οργανωμένη ενασχόληση με την κατασκευή της γκάιντας στην Ελλάδα, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

4.2.2 Παναγιώτης Ζηκίδης

Ένα εξίσου σημαντικό πρόσωπο για την εδραίωση και την εξέλιξη της κατασκευής της γκάιντας είναι ο Παναγιώτης Ζηκίδης, ο οποίος γεννήθηκε το 1968 στον Πεντάλοφο Έβρου, όπου μεγάλωσε και πήρε τα πρώτα ακούσματα από τους γκαϊντατζήδες του χωριού. Ο Ζηκίδης έδειξε από νωρίς την κλίση του στην μουσική μαθαίνοντας ακορντεόν, αρχικά μόνος του και αργότερα, στα δώδεκα του χρόνια, με δασκάλα στην Ορεστιάδα. Στη συνέχεια φοιτά στην Αμερικάνικη Γεωργική Σχολή Θεσσαλονίκης όπου του δίνεται η ευκαιρία να παρακολουθήσει μαθήματα αρμόνιου σε ωδείο της πόλης. Παράλληλα είχε εκδηλώσει το ενδιαφέρον του για την γκάιντα, όμως αποθαρρύνεται έντονα από την οικογένεια του. Τελικά θα αποκτήσει την πρώτη του γκαϊντανίτσα από την Βουλγαρία, με την βοήθεια Βούλγαρων μουσικών τους οποίους γνώρισε σε εκδήλωση παραδοσιακών χορών στον Πεντάλοφο. Αυτοί θα του δείξουν επίσης και δακτυλοθεσίες της γκαϊντανίτσας, με τρόπο συστηματικό και αναλυτικό σε αντίθεση με τους παππούδες γκαϊντατζήδες, οι οποίοι διατηρούν τον προπολεμικό τρόπο εκμάθησης, κατά τον οποίο ο δάσκαλος παίζει και ο μαθητής «κλέβει».

Σιγά σιγά γεννιέται το ενδιαφέρον του για την κατασκευή του οργάνου και απευθύνεται στον Ντομπρίδη, ο οποίος τον εισάγει σε αυτόν τον κόσμο. Αρχικά μόνο με κάποια μαχαιράκια σκαλίζει τους αυλούς και αργότερα, λίγο μετά το 2000 προμηθεύεται τον πρώτο του τόρνο. Κάπως έτσι ξεκινά την πιο οργανωμένη και επαγγελματική ενασχόληση με την κατασκευή της γκάιντας. Σήμερα ο Ζηκίδης είναι ίσως ο πιο δημοφιλής και δραστήριος κατασκευαστής γκαϊντών στην Ελλάδα, πουλώντας, σύμφωνα με τον ίδιο, πάνω από πενήντα γκαϊντες τον χρόνο. Εδώ και οχτώ χρόνια το εργαστήρι του στεγάζεται σε κτήριο του δήμου Νεάπολης-Συκεών και σε αντάλλαγμα παρέχει δωρεάν μαθήματα οργανοποιίας ανοιχτά στο κοινό. Το εργαστήριο διαθέτει αρκετά σύγχρονα εργαλεία όπως μεταλλουργικό τόρνο, ηλεκτρική πριονοκορδέλα και ηλεκτρικό τριβείο.

Καταπιάνεται με διάφορους τύπους γκάιντας αλλά κυρίως με τον εβρίτικο τύπο με τους κόμπους και τον βουλγάρικο κωνικό. Κατασκευάζει κυρίως σύνθετα καλάμια, αποτελούμενα δηλαδή από το σώμα και την γλωττίδα, για την κατασκευή των οποίων χρησιμοποιεί διάφορα υλικά. Για το σώμα του καλαμιού χρησιμοποιεί κυρίως πλαστικό και πανίτη, ενώ για την γλωττίδα φυσικό καλάμι, καλάμι μπαμπού ή κάποιο πλαστικό. Αποφεύγει την κατασκευή του προπολεμικού φυσικού καλαμιού γιατί είναι πολύ πιο ασταθές και ευάλωτο στις καιρικές συνθήκες, καθώς επίσης είναι και πιο απαιτητικό στην κατασκευή του. Μια καινοτομία που εφαρμόζει είναι η τοποθέτηση λαστιχένιου δακτυλίου στο καλάμι ώστε να κουρδίζεται ευκολότερα ανεβοκατεβάζοντάς τον και αυξομειώνοντας με

αυτόν τον τρόπο το μήκος της παλλόμενης γλώσσας. Πλαστικά είναι επίσης τα δαχτυλίδια, τα οποία τοποθετούνται στα θηλυκά άκρα των τμημάτων του ισοκράτη. Για τις γκαϊντανίτσες χρησιμοποιεί τα καθιερωμένα ξύλα όπως αμυγδαλιά και κρυνιά, καθώς επίσης και πολλά εξωτικά ξύλα όπως έβενο, redwood και snakewood. Ο Ζηκίδης φαίνεται να δίνει ιδιαίτερη σημασία στην σταθερότητα του κουρδίσματος μιας γκαϊντανίτσας. Όσον αφορά στο είδος του κουρδίσματος, φαίνεται πως επικρατεί το ίσο-συγκερασμένο σύστημα, αφού οι περισσότεροι παίκτες-πελάτες, χρησιμοποιούν την γκαϊντα παίζοντας μαζί με άλλα όργανα, στο πλαίσιο μιας ορχήστρας. Στο δέρμα παρατηρήθηκαν επίσης ορισμένες καινοτομίες, σε σχέση με την προπολεμική κατασκευή. Οι ξύλινες υποδοχές του ασκού έχουν αντικατασταθεί από πλαστικές, όπως και ο αυλός τροφοδοσίας. Συχνά όμως η υποδοχή της γκαϊντανίτσας κατασκευάζεται από ένα κομμάτι κέρατο από κάποιο βοοειδές. Εκτός από δέρμα κατσικιού, ο Ζηκίδης κατασκευάζει ασκούς από ύφασμα αλεξίπτωτου και τους επενδύει στη συνέχεια με κάποιο άλλο υλικό, ανάλογα με το αισθητικό αποτέλεσμα που θέλει να πετύχει.

Σύμφωνα με τον ίδιο, η δραστηριότητά του βρίσκεται σε άνθηση καθώς όχι μόνο οι πωλήσεις του αυξάνονται, αλλά και το εύρος της πελατείας του ανοίγει χρόνο με τον χρόνο. Την δεκαετία του 2000 οι περισσότεροι αγοραστές γκαϊντας είχαν είτε καταγωγή, είτε κάποια άλλη συναισθηματική σύνδεση με την Θράκη ή κάποια άλλη περιοχή με παράδοση στην γκαϊντα. Τα τελευταία χρόνια όμως είναι μεγάλος ο αριθμός των πελατών, οι οποίοι δεν έχουν κάποια ιδιαίτερη σχέση με αυτές τις περιοχές και παρ' όλα αυτά επιλέγουν να ασχοληθούν με το όργανο, είτε επαγγελματικά είτε ερασιτεχνικά. Αύξηση παρατηρείτε ακόμα και στον αριθμό των αλλοδαπών πελατών, από χώρες της Ευρώπης, την Αυστραλία, τις Η.Π.Α. και την Ιαπωνία. Η τιμή μιας γκαϊντας κυμαίνεται από 250 μέχρι 400 ευρώ και εξαρτάται από τα υλικά τα οποία χρησιμοποιούνται για την κατασκευή της καθώς και από την χώρα καταγωγής του ενδιαφερόμενου.

4.3 Η επιτέλεση της γκαϊντας σήμερα

Την τελευταία δεκαετία όλο και περισσότερα είναι τα συγκροτήματα τα οποία χρησιμοποιούν γκαϊντα επί σκηνής. Σε αρκετά από αυτά, οι γκαϊντατζήδες καλούνται να ξεπεράσουν το φάσμα του γκαϊντιστικού στιλ και ρεπερτορίου και να πειραματιστούν με τις τεχνικές και τον ήχο του οργάνου. Η συνομιλία μας με δύο γνωστούς μουσικούς και παίκτες γκαϊντας, θα μας βοηθήσει να εξετάσουμε κατά πόσο τα ιδιαίτερα οργανολογικά χαρακτηριστικά της, επιτρέπουν στην γκαϊντα να διεκδικήσει νέους ρόλους και εκφράσεις, στην σημερινή μουσική πραγματικότητα. Στις συνεντεύξεις, εκτός από την καταγωγή και τα

μουσικά ερεθίσματα των μουσικών, μας απασχόλησαν κυρίως πρακτικά ζητήματα σχετικά με τις δυσκολίες του οργάνου στην επιτέλεση, την ηχοληψία αλλά και τις σχέσεις μεταξύ μουσικών και οργανοποιών.

4.3.1 Το προφίλ δύο νέων γκαϊντατζήδων

Ο Βάιος Χαροκοπίδης γεννήθηκε το 1988 στον νομό Έβρου και μεγάλωσε στην Ορεστιάδα. Ξεκίνησε να μαθαίνει γκάιντα κατά την παιδική και εφηβική του ηλικία, δίπλα στον παππού του ο οποίος είναι ένας από τους πλέον γνωστούς γκαϊντατζήδες του Έβρου. Παράλληλα όμως λαμβάνει τα ακούσματα της νεολαίας της εποχής του, όπως η ροκ, η μέταλ, η ηλεκτρονική μουσική και άλλα. Κατά την περίοδο των σπουδών του στην πολυτεχνική σχολή του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Ξάνθης, αρχίζει η ενασχόλησή του με το ηλεκτρικό μπάσο και την μουσική παραγωγή. Το 2008 ιδρύει μαζί με τον νταουλτζή και λυράρη Γιώργο Σταυρίδη, το συγκρότημα «*Θραξ Πανκξ*», ενώ το 2015 εντάσσεται σε αυτό και ο κιθαρίστας Παναγιώτης Γκίνης. Το συγκρότημα αυτό αποτέλεσε όχημα ώστε οι τρεις μουσικοί να πειραματιστούν με την θρακιώτικη παραδοσιακή μουσική, καταφέροντας να γίνουν ιδιαίτερα δημοφιλείς στο νεανικό κοινό. Έχει εκδώσει μέχρι στιγμής δύο δίσκους και έχει πολυάριθμες συναυλίες στο ενεργητικό του. Σύμφωνα με τους ίδιους, βασικός άξονας στην μουσική τους αποτελεί η ελληνική underground punk σκηνή, κάτι το οποίο επιβεβαιώνεται τόσο από τον ήχο όσο και από την σκηνική τους παρουσία. Σήμερα ο Βάιος Χαροκοπίδης ζει στην Αθήνα και ασχολείται αποκλειστικά με την μουσική, ως γκαϊντατζής των «*Θραξ Πανκξ*» και άλλων μουσικών πρότζεκτ, αλλά και ως δάσκαλος γκάιντας.

Ο Γιώργος Νίκας γεννήθηκε το 1983 στην Αθήνα όπου ζει μέχρι σήμερα. Το 1998 συμμετέχει στην ίδρυση του συγκροτήματος «*Αντίποινα*», το οποίο ανήκει στην χιπ-χοπ κουλτούρα. Μέχρι περίπου τα είκοσι του χρόνια, τα ακούσματά του σχετίζονται αποκλειστικά με την ραπ μουσική. Στην συνέχεια έρχεται σε επαφή με το ρεμπέτικο και την παραδοσιακή μουσική και αρχίζει την ενασχόλησή του με τον μπαγλαμά. Μέσα από αυτήν την αναζήτηση γεννιέται και το ενδιαφέρον του για την γκάιντα την οποία, όπως μας λέει ο ίδιος, την είδε σε μία τηλεοπτική εκπομπή της κρατικής τηλεόρασης το 2008. Αμέσως αναζήτησε τον γκαϊντατζή ο οποίος είχε εμφανιστεί στην εκπομπή και αφού προμηθεύτηκε ένα όργανο, ξεκίνησε μαθήματα στην Αθήνα με τον γκαϊντατζή Γιώργο Μακρή. Σύντομα αρχίζει να χρησιμοποιεί την γκάιντα στην ραπ μουσική και το 2013 εκδίδει με το γκρουπ «*Αντίποινα*», τον δίσκο «*Χάος και Αρμονία*» με έντονη την παρουσία της γκάιντας. Αργότερα θα ενταχθεί στο συγκρότημα «*Social Waste*» στο οποίο παίζει, μεταξύ άλλων οργάνων και γκάιντα, τόσο στις συναυλίες όσο και στην ηχογράφηση των δίσκων. Ως γκαϊντατζής έχει

γενικά έντονη δραστηριότητα, καθώς έχει συμμετάσχει σε διάφορα πρότζεκτ και συγκροτήματα.

4.3.2 Τεχνικά ζητήματα

Μέσα από την συζήτηση με τους δύο μουσικούς, έγινε ξεκάθαρο πως οι νέοι γκαϊντατζήδες αντιμετωπίζουν ορισμένα τεχνικά προβλήματα. Ένα μείζον ζήτημα λοιπόν αφορά στην σταθερότητα του κουρδίσματός. Όπως μας λέει ο Βάιος, τα καλαμάκια προπολεμικού τύπου παρουσιάζουν μεγάλη αστάθεια λόγω της ευαισθησίας τους στις περιβαλλοντικές συνθήκες, με αποτέλεσμα όχι μόνο να αλλοιώνεται το τονικό ύψος, αλλά και οι σχέσεις μεταξύ των φθόγγων. Οι σύγχρονοι Έλληνες κατασκευαστές βελτίωσαν αυτήν την κατάσταση κατασκευάζοντας σύνθετα καλάμια με την χρήση πλαστικού ή ξύλου για το σώμα του καλαμιού και μπαμπού ή καλαμιού για την γλωττίδα. Ο Βάιος παρ' όλα αυτά, θεωρεί ιδανική κατασκευή το καλάμι του οποίου η γλωττίδα είναι φτιαγμένη από φύλλα ανθρακονύματος (*Με αυτό έχω ξεμπερδέψει, είναι η καλύτερη εξέλιξη του ζαμπουνιού... δεν καταλαβαίνουν τίποτα*). Το υλικό αυτό είναι γνωστό για την σκληρότητα, την αντοχή, καθώς και για τις ικανοποιητικές ακουστικές του ιδιότητες. Όργανα με τέτοια καλάμια κατασκευάζει ένας Βούλγαρος οργανοποιός από τον οποίο προμηθεύονται αρκετοί νέοι γκαϊντατζήδες στην Ελλάδα. Ο Βάιος επιλέγει να παίζει με αυτά τα όργανα στις συναυλίες, ώστε να αποφεύγει ανεπιθύμητες μεταβολές στο κούρδισμα.

Ένα ακόμη πρόβλημα που επισημαίνει ο Βάιος είναι η δυσκολία παραγωγής των δύο χαμηλών φθόγγων, δηλαδή του Μι και του Ρε καθώς σε αρκετά σύγχρονα όργανα, απαιτείται αυξημένη πίεση αέρα για να παιχτούν οι συγκεκριμένες νότες και να μην τσιρίζουν. Κάτι τέτοιο φυσικά δημιουργεί δυσκολίες στο παίξιμο. Παρ' όλα αυτά φαίνεται πως για τον Βάιο, η πίεση στον ασκό αποτελεί μια συνήθη πρακτική ρύθμιση του κουρδίσματος (*intonation*). Παρατηρεί επίσης ότι τα σύγχρονα καλάμια απαιτούν συνήθως μεγαλύτερη πίεση από τα παλαιού τύπου και ότι αν η απαιτούμενη πίεση είναι υπερβολική, παρεμποδίζεται το παίξιμο του οργάνου. Μια ακόμα πρακτική που εφαρμόζει είναι η τοποθέτηση κολλητικών ταινιών στις τρύπες ώστε να διορθώσει τους φάλτσους φθόγγους. Η άποψη του Βάιου ότι τα προβλήματα κουρδίσματος είναι φυσικό φαινόμενο στην γκαϊντα είναι ενδεικτική της συχνότητας των προβλημάτων αυτών (*Εντάξει, το κούρδισμα δεν το βάζω σαν πρόβλημα γιατί δεν μπορεί το όργανο να κουρδίσει ακριβώς...*). Σε γενικές γραμμές πάντως, φαίνεται να θεωρεί τους Βούλγαρους κατασκευαστές πιο αξιόπιστους.

Ο Γιώργος μέσα από τα λεγόμενά του επιβεβαιώνει τα περισσότερα από τα παραπάνω προβλήματα αλλά εστιάζει περισσότερο στην σχέση με τους οργανοποιούς. Δείχνει δυσαρεστημένος από τους Έλληνες κατασκευαστές γκαϊντών, καθώς τα όργανα που προμηθεύτηκε από τους περισσότερους είχαν σοβαρά προβλήματα είτε στους αυλούς είτε στον ασκό, με αποτέλεσμα να τον δυσκολεύουν να παίξει. Σύμφωνα με τον ίδιο, ορισμένοι κατασκευαστές ήθελαν με αυτόν τον τρόπο να αποθαρρύνουν κάποιους μουσικούς στην Αθήνα να ασχοληθούν σοβαρά με την γκαϊντα, επειδή οι τελευταίοι δεν είχαν σχέση με την Θράκη. Για αυτόν τον λόγο απευθύνθηκε στον γνωστό Βούλγαρο κατασκευαστή Petko Stefanov στην Σόφια, από τον οποίο έχει προμηθευτεί έναν μεγάλο αριθμό οργάνων όλα αυτά τα χρόνια. Λόγω των δυσκολιών στην εύρεση καλού οργάνου αλλά και της προσπάθειάς του να μάθει να συντηρεί και να επιδιορθώνει τα όργανα, ο Γιώργος ξεκίνησε να ασχολείται με την κατασκευή κυρίως των καλαμιών των αυλών. Τα τελευταία χρόνια και λόγω της εμπειρίας του, κατάφερε να αποκτήσει αξιόλογα όργανα και από Έλληνες κατασκευαστές, αν και όπως μας λέει το παραπάνω φαινόμενο δεν έχει εκλείψει πλήρως.

4.3.3 Ζητήματα ηχοληψίας

Αρκετά προβλήματα φαίνεται να αντιμετωπίζουν οι μουσικοί και στην ηχοληψία της γκαϊντας κατά την ζωντανή επιτέλεση. Ο πιο συνηθισμένος τρόπος λήψης της είναι με δυναμικό μικρόφωνο. Εδώ υπάρχει μια σημαντική δυσκολία, σύμφωνα με τον Γιώργο, στο να επιτευχθεί η ομοιόμορφη λήψη ολόκληρης της έκτασης του μελωδικού αυλού και όχι μόνο της ψηλής περιοχής του. Μια εναλλακτική λύση είναι η χρήση μικρού πυκνωτικού με μανταλάκι. Τα συγκεκριμένα μικρόφωνα κατασκευάζονται από τις εταιρείες ειδικά για τα πνευστά όργανα ορχήστρας και συνήθως τοποθετούνται στις απολήξεις τους (καμπάνες). Επειδή όμως το μικρό μέγεθος των αυλών της γκαϊντας δεν επιτρέπει μια τέτοια τοποθέτηση, ο Γιώργος δοκίμασε να έχει το μικρόφωνο δεμένο στο χέρι του με αποτέλεσμα να παρεμποδίζεται το παίξιμο και έτσι εγκατέλειψε αυτήν την πρακτική.

Τα τελευταία χρόνια αρκετοί νέοι γκαϊντατζήδες εγκαθιστούν στα όργανά τους πιεζοηλεκτρικές κάψες όμοιες με αυτές που χρησιμοποιούν οι κλαρινετίστες. Τέτοιες κάψες τις προμηθεύονται κυρίως από την Βουλγαρία σε χαμηλές τιμές. Μεταξύ αυτών των μουσικών είναι και ο Βάιος, ο οποίος παίζει αποκλειστικά με αυτόν τον τρόπο στις συναυλίες του με τους Θραξ Πανκξ. Η κάψα του δίνει την δυνατότητα επίσης να χρησιμοποιεί πετάλια εφέ και να πειραματίζεται με τον ηλεκτρικό ήχο του οργάνου, καθώς και να κινείται ελεύθερα στην σκηνή. Ο Γιώργος πάντως δεν φαίνεται να είναι το ίδιο ευχαριστημένος με αυτόν τον ήχο καθώς όπως λέει «μοιάζει με midi» και πιθανότατα δεν ταιριάζει με τα δικά

του αισθητικά πρότυπα. Παρ' όλα αυτά θα επικροτούσε την δημιουργία ενός ποιοτικού hardware ηλεκτρονικής γκάιντας, παρόμοιου με αυτά που υπάρχουν στο εμπόριο για τους άσκαλους της δυτικής Ευρώπης.

4.3.4 Μελέτη και διδασκαλία

Και οι δύο μουσικοί δραστηριοποιούνται επίσης και ως δάσκαλοι γκάιντας στην Αθήνα. Αξιοσημείωτο αποτελεί μάλιστα το γεγονός ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των μαθητών του Γιώργου, είναι άτομα τα οποία δεν έχουν καταγωγή από την Θράκη ή κάποια άλλη περιοχή με παράδοση στην γκάιντα. Αυτό το γεγονός ταυτίζεται φυσικά και με τις πληροφορίες του Ζηκίδη σχετικά με την καταγωγή των πελατών του. Όσον αφορά στην εξάσκηση των τεχνικών, ο Βάιος έχει αναπτύξει μια πιο συστηματοποιημένη μέθοδο η οποία συμπεριλαμβάνει ζέσταμα και ασκήσεις.

4.4 Επιλογικώς

Παρατηρούμε λοιπόν ότι αργά αλλά σταθερά, δημιουργείται στην Αθήνα μια κοιτίδα ενασχόλησης με την γκάιντα, η οποία προσελκύει σε μεγάλο βαθμό ανθρώπους νέους, ανεξαρτήτως καταγωγής ή σχέσης με γκαϊντιστική παράδοση. Μπορούμε να πούμε ότι η γκάιντα βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο κατά το οποίο προσπαθεί να ξεπεράσει τα τοπικά όρια και τις συνδηλώσεις της και να διεκδικήσει νέους καλλιτεχνικούς ρόλους. Για να υποστηριχθεί αυτό το ανερχόμενο κύμα, απαιτείται όμως η ανάλογη ανταπόκριση από τους κατασκευαστές του οργάνου. Παρ' όλες τις προσπάθειες και τα βήματα που έγιναν σε αυτόν τον τομέα, φαίνεται πως οι Βούλγαροι κατασκευαστές κερδίζουν την προτίμηση των Ελλήνων μουσικών και διατηρούν κυρίαρχο ρόλο στην διαμόρφωση της αισθητικής της γκάιντας και του ήχου της. Βασικά χαρακτηριστικά της αισθητικής αυτής είναι το ισοσυγκερασμένο κούρδισμα και ο σκληρός και οξύς ήχος, ο οποίος επιτυγχάνεται με τον κωνικό μελωδικό αυλό και την χρήση συνθετικών καλαμιών.

Συμπεράσματα

Αρχικά γίνεται σαφές ότι η γκάιντα των νότιων Βαλκανίων έχει συγκεκριμένα οργανολογικά χαρακτηριστικά τα οποία την διακρίνουν από άλλους άσκαλους. Τα χαρακτηριστικά αυτά ευθύνονται για την χροιά της και για τις τεχνικές της δυνατότητες. Η γκάιντα γνώρισε μεγάλη άνθηση στις αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες του μεσοπολέμου καθώς ήταν ένα όργανο φτιαγμένο από την κοινότητα για την κοινότητα και ήταν πλήρως προσαρμοσμένο στις ανάγκες και τις αισθητικές αξίες των κοινωνιών αυτών. Τόσο οι βοσκοί/παίκτες/τεχνίτες όσο και οι τοπικοί ημιεπαγγελματίες μάστορες έπαιξαν πρωταγωνιστικό ρόλο στην κατασκευή και την διαμόρφωση του οργάνου.

Μετά τον Β Παγκόσμιο πόλεμο όμως, οπότε οι κλειστές και αυτάρκειες αυτές κοινωνίες αλλάζουν ριζικά, αλλάζει ταυτόχρονα και η θέση της γκάιντας. Είδαμε ότι στην περίπτωση της Ελλάδας η γκάιντα θεωρήθηκε απομεινάρι του παλιού κόσμου τον οποίο οι άνθρωποι ήθελαν να αφήσουν πίσω τους. Κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες, το κλαρίνο στην Θράκη και ο ζουρνάς στην ανατολική Μακεδονία, κέρδισαν χώρο και περιόρισαν την παρουσία της γκάιντας στα γλέντια και τις τελετές.

Μια ακόμη διάσταση της περιθωριοποίησης της γκάιντας στην Ελλάδα σχετίζεται με τις πολιτικές εξελίξεις. Καθώς ήταν όργανο έντονα συνδεδεμένο με τον μουσικό πολιτισμό των Βαλκάνιων γειτόνων, έμεινε σκόπιμα έξω από το εθνικό αφήγημα της ενιαίας ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Ειδικά στην ανατολική Μακεδονία όπου ήταν όργανο συνδεδεμένο με τον πολιτισμό των σλαβόφωνων, διώχθηκε και στιγματίστηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό. Η περιθωριοποίηση της γκάιντας οδήγησε έτσι στην εξαφάνιση των κατασκευαστών της. Αντίθετα στην Βουλγαρία όπου το σοσιαλιστικό κράτος προχώρησε στην κεφαλαιοποίηση της λαϊκής μουσικής, ανέδειξε την γκάιντα σε εθνικό σύμβολο. Οι ορχήστρες δυτικού τύπου έγιναν ο νέος ζωτικός χώρος της γκάιντας και των γκαϊντατζήδων. Το όργανο έπρεπε πλέον να ανταπεξέλθει στις νέες ανάγκες επιτέλεσης και για αυτόν τον λόγο υπέστη ορισμένες κατασκευαστικές μετατροπές. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες αυξήθηκε ο αριθμός των μαστόρων και εισήχθησαν επίσης νέες τεχνολογίες, όπως ο ηλεκτρικός τόννος, στην κατασκευή του οργάνου.

Μόλις την δεκαετία του 80' ξεκινάει στην Θράκη μια αλλαγή στην αντίληψη για την γκάιντα. Η μαζική ίδρυση πολιτιστικών συλλόγων στην επαρχία, συνέβαλλε στην ανάδειξη της γκάιντας ως ένα κομμάτι της τοπικής πολιτιστικής κληρονομιάς το οποίο αξίζει και πρέπει να διασωθεί. Το νέο ενδιαφέρον το οποίο καλλιεργείται σταδιακά, βρίσκει εμπόδιο στην έλλειψη οργάνων και οργανοποιών. Μέσα από αυτήν την ανάγκη προκύπτει η νέα γενιά

κατασκευαστών και παικτών με πρωταγωνιστές αρχικά τον Γιάννη Ντομπρίδη και στην συνέχεια τον Παναγιώτη Ζηκίδη. Δημιουργείται τότε ένα δίκτυο μεταξύ Ελλήνων και Βούλγαρων κατασκευαστών και μουσικών το οποίο κορυφώνεται μετά την κατάρρευση του κομμουνισμού.

Όπως προέκυψε όμως από τις συνεντεύξεις μας, οι Βούλγαροι κατασκευαστές διατηρούν μέχρι και σήμερα κυρίαρχο ρόλο στην κατασκευή της γκάιντας και την διαμόρφωση της αισθητικής της. Σε αυτό συνηγορεί το γεγονός ότι οι δύο νέοι γκαϊντατζήδες θεωρούν τους Βούλγαρους πιο αξιόπιστους και προτιμούν να παίζουν με τα δικά τους όργανα. Επίσης φαίνεται να επικρατούν σήμερα, ανάμεσα στους Έλληνες κατασκευαστές, τα βουλγάρικα οργανολογικά πρότυπα με τον κωνικό αυλό, το ισο-συγκερασμένο κούρδισμα και τα συνθετικά καλάμια. Το παραπάνω συμπέρασμα φαίνεται ακόμη πιο λογικό αν αναλογιστούμε το μέγεθος της εξέλιξης της κατασκευής της γκάιντας που έλαβε χώρα στην Βουλγαρία κατά τις μεταπολεμικές δεκαετίες.

Όσον αφορά στην οργανοποιία, σημειώθηκαν αρκετά σημαντικές αλλαγές από τον μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα. Οι αλλαγές αυτές παρ' όλα αυτά, έχουν να κάνουν περισσότερο με τον εκσυγχρονισμό των εργαλείων και των υλικών, παρά με τις μεθόδους σχεδιασμού και παραγωγής. Ο ηλεκτρικός τόρνος αποτελεί το βασικό εργαλείο του κατασκευαστή γκάιντας καθώς του επιτρέπει την γρήγορη και ακριβή κατεργασία των ξύλινων μερών του οργάνου. Επίσης τα συνθετικά υλικά φαίνεται να κερδίζουν ολοένα περισσότερο χώρο στην κατασκευή των καλαμιών και άλλων τμημάτων της γκάιντας, γιατί προσφέρουν μεγαλύτερη σταθερότητα στο κούρδισμα. Στον σχεδιασμό των οργάνων τα πράγματα φαίνεται να μην έχουν τον ίδιο βαθμό εξέλιξης. Βλέπουμε δηλαδή να κυριαρχεί περισσότερο η προπολεμική μέθοδος της αντιγραφής ενός μοντέλου-πρότυπου, το οποίο έχει αποδειχθεί επιτυχημένο, παρά να επιχειρείται μια στοχευμένη μελέτη για την επίλυση των ζητημάτων.

Πάντως δεν θα ήταν τολμηρό να παρατηρήσουμε ότι από την δεκαετία του 2010, δημιουργείται αργά αλλά σταθερά στις νεανικές μουσικές κουλτούρες της Ελλάδας, μια νέα τάση κατά την οποία το ενδιαφέρον στρέφεται στην γκάιντα και στις παραδόσεις του βόρειου τμήματος της χώρας. Η άποψη αυτή επιβεβαιώνεται και από την δραστηριότητα των δύο γκαϊντατζήδων συνομιλητών μας στα συγκροτήματα στα οποία συμμετέχουν. Επιπλέον το γεγονός ότι ο ένας εξ' αυτών δεν έχει καταγωγή από την Θράκη ή την Μακεδονία, αλλά ανακάλυψε την γκάιντα σε μεγαλύτερη ηλικία από την τηλεόραση και μέσα στο μετανεωτερικό πλαίσιο της Αθήνας, συνηγορεί στην ύπαρξη αυτής της νέας τάσης. Η Ελένη Καλλιμοπούλου στην μελέτη της για την αναβίωση των ανατολίτικων μουσικών οργάνων στην Αθήνα της μεταπολίτευσης, εξηγεί πως ένα πολιτικοποιημένο κομμάτι της νεολαίας το

οποίο, αντιδρώντας στην πολιτική και πολιτισμική ηγεμονία του δυτικού κόσμου, στράφηκε στην Ανατολή αναζητώντας στοιχεία της ελληνικής ταυτότητας (Kallimoroulou, 2009: 4-6). Το καθεστώς των μνημονίων το οποίο ξεκίνησε το 2010, έφερε την Ελλάδα σε μια σχέση οικονομικής εξάρτησης από την Ευρωπαϊκή Ένωση. Η εξάρτηση αυτή σε συνδυασμό με την διαρκή οικονομική ύφεση της χώρας, πιθανότατα διαμόρφωσε ένα κλίμα απέχθειας προς την Δύση και τον ευρωπαϊκό Βορρά, παρόμοιο με αυτό της μεταπολίτευσης. Αυτή την φορά όμως η νέα ανακάλυψη που λαμβάνει χώρα, είναι αυτή του βόρειου τμήματος της χώρας και της βαλκανικής κουλτούρας του. Αδιαμφισβήτητο σύμβολο αυτής της κουλτούρας αποτελεί μεταξύ άλλων και η γκάιντα.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι οι μουσικές πρακτικές επηρεάζουν άμεσα την τέχνη της οργανοποιίας καθώς η τελευταία ακολουθεί κάθε φορά τις επιταγές της μουσικής πράξης. Παρ' όλα αυτά όμως, είναι η οργανοποιία αυτή που τελικά υλοποιεί και πραγματώνει το μουσικό αισθητικό πρόσταγμα και όραμα κάθε εποχής. Οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες καθώς επίσης και οι κρατικές πολιτικές για τον πολιτισμό, αποτέλεσαν επίσης καθοριστικό παράγοντα για την εξέλιξη και διαμόρφωση της μουσικής της γκάιντας και κατ' επέκταση και της οργανοποιίας της.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω συμπεραίνουμε επίσης ότι η γκάιντα βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο κατά το οποίο αυξάνεται η χρήση της από νέους ανθρώπους και ιδιαίτερα στο αστικό περιβάλλον και αναζητεί νέους ρόλους και τρόπους έκφρασης στην σύγχρονη μουσική πραγματικότητα. Σε αυτήν την αναζήτηση κυρίαρχο ρόλο θα παίξει η οργανοποιία η οποία καλείται να ανταπεξέλθει στις νέες ανάγκες της επιτέλεσης και να δώσει προτάσεις και απαντήσεις στα ζητήματα των νέων μουσικών.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόφωνες

- Ανδρικόσ, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδιάσμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: ΜΕΛΙΣΣΑ.
- Αυδίκος, Ε. (2002). *Μουσική και μουσικοί της Θράκης*. Αλεξανδρούπολη: ΕΠΑΔΑ.
- Γκουράνη, Θ. (2008). *Προβληματισμοί σχετικά με την καταγραφή και μελέτη των τοπικών τραγουδιών των σλαβόφωνων κατοίκων των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας. Στο ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*. Άρτα: Εκδόσεις ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου.
- Δανάκης, Χ. (2020). *Γιάννης Ντομπρίδης, η προσωπογραφία ενός δεξιοτέχνη της γκάιντας (μεταπτυχιακή εργασία)*. Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Λουτζάκη, Ρ. (1999). *Ο σύλλογος ως χώρος χορευτικής δραστηριότητας. Στο Μουσικές της Θράκης μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος* (σσ. 209-268). Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής.
- Κωστάκης, Κ. (2016). *«Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας»: Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18ος-21ος αιώνας*. Αθήνα: Πατάκη.
- Ματακάκης, Σ. (2018). *Η γκάιντα της Θράκης: Στοιχεία τεχνικής παιζίματος και η εκμάθησή τους* (μεταπτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (2016). *Επιτηρούμενες ζωές, μουσική χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στη Μακεδονία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σαρρής, Χ. (2007). *Η γκάιντα στον Έβρο: μια οργανολογική εθνογραφία* (Διδακτορική διατριβή). Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Σέννερ, Ρ. (2011). *Ο τεχνίτης*. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Danforth, L. (1995). *Τα Αναστενάρια της Αγίας Ελένης: Πυροβασία και θρησκευτική θεραπεία*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Danforth, L. (1999). *Η μακεδονική διαμάχη: Ο εθνικισμός σε έναν υπερεθνικό κόσμο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Hall, S., Held, D. & McGrew, A. (2010). *Η νεωτερικότητα σήμερα: Οικονομία, κοινωνία, πολιτική πολιτισμός*. Αθήνα: Σαββάλας.

Todorova, M. (2005). Βαλκάνια: Η δυτική φαντασίωση. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Αγγλόφωνες

Baines, A. (1960). *Bagpipes*. Oxford: University Press.

Baines, A. (1991). *Woodwind instruments and their history*. New York: Dover.

Benade, A. (1990). *Fundamentals of musical acoustics*. New York: Dover.

Benade, A. (1992). *Horns, strings, and harmony*. New York: Dover.

Hornbostel, E. & Sachs, C. (1961). *Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann*. The Galpin Society Journal 14, March: 3-29.

Jakovljevic, R. (2012). *Marginality and cultural identities: Locating the bagpipe music in Serbia*. University of Durham, Durham.

Jakovljevic, R. (2013). *Master's Work: Constructing a Music Instrument as a Material, Cultural and Social Object*. Στο *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*. Vol 3, 155-166.

Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece*. Farnham: Ashgate.

Karakasidou, A. (2002). *Cultural illegitimacy in Greece: The Slavo-Macedonian 'non minority'*. Στο R. Clogg (Επιμ.), *Minorities in Greece: Aspects of a plural society* (σσ. 122-164). London: Hurst & Company.

Levy, M. (1985). *The Bagpipe in the Rhodope Mountains of Bulgaria* (Διδακτορική εργασία). University of California, Los Angeles.

Lee, D. (2019). *Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments*. Knowledge Organization, 47(1), σσ. 72-91.

Lommel, A. (2008). *The Hungarian Duda and Contra-Chanter Bagpipes of the Carpathian Basin*. Στο *The Galpin Society Journal*, Apr., 2008, Vol. 61, σσ. 305-321.

Rice, T. (1994). *May it fit your soul: Experiencing Bulgarian music*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Rice, T. (1999). *Music in Bulgaria: Experiencing music, expressing culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Sarris, H., Kolydas, T., & Kostakis, M. (2010). *Investigating instrumental repertoire following the technique of parataxis: A case study*. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 4(2), 99-120.