



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**



**Το λαούτο στην Ήπειρο μέσα από την οπτική του Φώτη Παπαζήκου:
Απόψεις και σύγχρονες εκτελεστικές πρακτικές**

ΤΟΥΜΠΑΣ ΜΑΡΙΟΣ (Α.Μ.: 988)

Επόπτης καθηγητής: Γιώργος Κοκκώνης

ΑΡΤΑ, 2026

**The lute in Epirus through the perception of Fotis Papazikos:
Viewpoints and contemporary performance practices**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 26/2/2026

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Γεώργιος Κοκκώνης

2. Μέλος επιτροπής

Αντώνης Βερβέρης

3. Μέλος επιτροπής

Γεώργιος Ευαγγέλου

© Τούμπας, Μάριος, 2026.

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 διπλωματική 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.

Τούμπας Μάριος

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized cursive letters, likely representing the name Marios Toupas. The signature is written over a horizontal line that extends across the width of the signature.

Υπογραφή

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία εξετάζει τις θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις στην έρευνα της παραδοσιακής μουσικής, εστιάζοντας στο λαούτο. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της ιστορικής αναδρομής και της ανάλυσης του ρόλου αυτού του μουσικού οργάνου στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, και ιδιαίτερα στην Ήπειρο, παρουσιάζονται νέες διεκδικήσεις ρόλων και εξελίξεις πέρα από την παραδοσιακή ηπειρώτικη μουσική. Η έρευνα, λοιπόν, διερευνά τη σχέση παράδοσης και καινοτομίας στη μουσική, αναδεικνύοντας τη δυναμική της παράδοσης ως βάση για τη δημιουργική συνέχεια και τον ρόλο της νεωτερικότητας, ενώ παράλληλα θίγει και την έννοια της αυθεντικότητας. Επιπλέον, μέσω της μελέτης περίπτωσης του Φώτη Παπαζήκου, παρουσιάζονται η βιογραφία, οι επιρροές και η καλλιτεχνική του ωρίμανση, καθώς και η προσωπική του άποψη για το λαούτο και τη δημοτική μουσική. Για τον λόγο αυτόν αναλύονται οι τεχνικές και ιδιοτυπίες του παιξίματός του, η εφαρμογή δυτικών και παραδοσιακών στοιχείων, καθώς και οι καινοτομίες στο ύφος του, όπως οι τετράφωνες συγχορδίες και οι συγχορδίες σε αναστροφή συνθέτοντας έτσι ένα υβριδικό τρόπο.

Όσον αφορά τη μεθοδολογία της έρευνας, περιλαμβάνει τη διεξαγωγή συνεντεύξεων, τη συλλογή και τεκμηρίωση δεδομένων μέσω ηχογραφήσεων και μεταγραφών, καθώς και τη μουσικολογική ανάλυση.

Λέξεις - κλειδιά: λαούτο, Ήπειρος, παράδοση, νεωτερικότητα, Φώτης Παπαζήκος

Abstract

This thesis examines the theoretical and methodological approaches in traditional music research, focusing on the lute. More specifically, through the historical review and analysis of the role of this musical instrument in Greek traditional music, and especially in Epirus, new claims to roles and developments beyond traditional music of Epirus are presented. The research, therefore, explores the relationship between tradition and innovation in music, highlighting the dynamics of tradition as a basis for creative continuity and the role of modernity, while also touching on the concept of authenticity. Additionally, through the case study of Fotis Papazikos, his biography, influences and artistic maturation are presented, as well as his personal view on the lute and folk music. For this reason, the techniques and peculiarities of his playing are analyzed, along with the incorporation of Western and traditional elements, as well as stylistic innovations such as four-part chords and inverted chords, thereby forming a hybrid approach.

In terms of research methodology, it includes conducting interviews, collecting and documenting data through audio recordings and transcriptions, as well as musicological analysis.

Keywords: lute, Epirus, tradition, modernity, Fotis Papazikos

Πρόλογος

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί το επιστέγασμα μιας μακράς και γοητευτικής ερευνητικής πορείας, η οποία ξεκίνησε από τη βαθιά προσωπική μου αγάπη και το ενδιαφέρον για την παραδοσιακή μουσική της Ηπείρου και το λαούτο ως ένα από τα βασικότερα εκφραστικά της μέσα. Η προσέγγιση της μουσικής μέσα από το πρίσμα της καινοτομίας και της εξέλιξης ανέδειξε ένα κεντρικό ερώτημα: Πώς μπορεί ένας καλλιτέχνης να παραμείνει πιστός στην παράδοση, ενώ ταυτόχρονα την ανανεώνει και την εξελίσσει; Το ερώτημα αυτό, το οποίο βρίσκεται στον πυρήνα της σύγχρονης εθνομουσικολογίας, οδήγησε στην επιλογή του Φώτη Παπαζήκου ως ιδανική περίπτωση μελέτης. Φυσικά εκτός των μουσικών λόγων η επιλογή αυτή έγινε και λόγω της προσωπικής φιλίας αλλά και σχέσης δασκάλου-μαθητή.

Ο Παπαζήκος, με το ιδιαίτερο παίξιμό του, δεν αποτέλεσε απλώς έναν δεξιοτέχνη του λαούτου, αλλά έναν προοδευτικό παραδοσιακό μουσικό, ο οποίος γεφύρωσε το παρελθόν με το παρόν, δημιουργώντας ένα ύφος που επηρέασε σημαντικά την ηπειρώτικη μουσική σκηνή. Η εργασία αυτή, επιχειρεί να αναλύσει αυτή τη σύνθετη διαδικασία, αναδεικνύοντας τον ρόλο της καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας στη διατήρηση και την εξέλιξη ενός μουσικού ιδιώματος.

Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση αυτής της εργασίας δεν θα ήταν δυνατή χωρίς την πολύτιμη καθοδήγηση και στήριξη του επιβλέποντα καθηγητή μου Γεώργιο Κοκκώνη, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για τις πολύτιμες συμβουλές, την πολύτιμη βοήθεια και τη διαρκή ενθάρρυνση. Ευχαριστώ, φυσικά τον Φώτη Παπαζήκο για την απεριόριστη προθυμία του να με βοηθήσει σε όλη τη διαδικασία της συγγραφής της εργασίας με τη παράθεση της συνέντευξης αλλά και άλλου πολύτιμου υλικού και πληροφοριών. Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένεια και τη σύντροφό μου για την αμέριστη συμπαράστασή τους καθ' όλη τη διάρκεια της προσπάθειας αυτής.

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	viii
Ευχαριστίες	ix
Εισαγωγή	12
Κεφάλαιο 1: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις της έρευνας στην παραδοσιακή μουσική	
1.1 Η επιστημονική ταυτότητα της έρευνας	15
1.2 Η θέση του ερευνητή: Εσωτερικός/Εξωτερικός παρατηρητής	15
1.3 Πηγές δεδομένων και εργαλεία συλλογής τους	16
1.4 Προφορικότητα και ενσώματη γνώση	17
1.5 Μεθοδολογικές δυσχέρειες	18
1.6 Ηθικά ζητήματα και δεοντολογία	18
Κεφάλαιο 2: Το λαούτο	
2.1 Ιστορική αναδρομή	20
2.2 Το λαούτο στην ελληνική παραδοσιακή μουσική	24
2.3 Νέες διεκδικήσεις του λαούτου εντός και πέρα από την ηπειρώτικη μουσική παράδοση	26
Κεφάλαιο 3: Η διδακτική σχέση παράδοσης και καινοτομίας στη μουσική	
3.1 Η δυναμική της παράδοσης: Από την επανάληψη στη δημιουργική συνέχεια	30
3.2 Νεωτερικότητα και καινοτομία: Καταλύτες εξέλιξης	33
3.3 Θεωρίες για την καινοτομία στην παραδοσιακή μουσική	35
3.4 Η επίδραση της παγκοσμιοποίησης και της τεχνολογίας στην καινοτομία	37
3.5 Η έννοια της αυθεντικότητας στην παραδοσιακή μουσική	39
3.6 Η διττή φύση του «προοδευτικού παραδοσιακού μουσικού»: Συνέχεια και αλλαγή στην παραδοσιακή μουσική	40
Κεφάλαιο 4: Η Ήπειρος ως μουσικό και πολιτισμικό πλαίσιο	
4.1 Τοπικά μουσικά ιδιώματα και πολιτισμικές επιρροές	42
4.2 Ο ρόλος της συνοδείας στη στεριανή ζυγιά	45
4.3 Εξέλιξη της ηπειρώτικης συνοδείας από λαούτο σε κιθάρα και από κιθάρα σε λαούτο	48
4.4 Η σημασία του λαούτου στη δημοτική μουσική της Ηπείρου	50
Κεφάλαιο 5: Μεθοδολογία	
5.1 Σχεδιασμός συνέντευξης – τύπος, διάρκεια, περιεχόμενο	52
5.2 Διαδικασία συλλογής δεδομένων (ηχογράφηση, μεταγραφή, τεκμηρίωση)	55
5.3 Μουσικολογική ανάλυση ως ερευνητικό εργαλείο	57
5.4 Ηθικά ζητήματα	58
Κεφάλαιο 6: Ο Φώτης Παπαζήκος ως μελέτη περίπτωσης	
6.1 Βιογραφικά στοιχεία και μουσική διαδρομή	60
6.2 Σημαντικές επιρροές, συνεργασίες και καλλιτεχνική ωρίμανση	61
6.3 Προσωπική άποψη για το λαούτο και τη δημοτική μουσική	63
Κεφάλαιο 7: Ανάλυση του Παιξίματος και του Ήχου του Φώτη Παπαζήκου	
7.1 Τεχνικές και ιδιοτυπίες του παιξίματος	65
7.2 Εφαρμογή δυτικών και παραδοσιακών στοιχείων	67
7.3 Καινοτομίες και ύφος (τετράφωνες συγχορδίες, αναστροφές, υβριδικός τρόπος	68

Κεφάλαιο 8: Συμπεράσματα	
8.1 Τι αναδεικνύει η περίπτωση Φώτη Παπαζήκου για το λαούτο στην Ήπειρο	70
8.2 Συμβολή της έρευνας	71
8.3 Περιορισμός της μελέτης	73
8.4 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα	73
Βιβλιογραφία	75

Εισαγωγή

Καθώς η μουσική αποτελεί ένα πολυσχιδές φαινόμενο, οι μελέτες γύρω από αυτήν έχουν υιοθετήσει ποικίλες θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις. Αυτές οι προσεγγίσεις μπορεί να εστιάζουν στην ανάλυση της μουσικής δομής, την κατανόηση του νοήματος που εκφράζει ή την ερμηνεία των κοινωνικών της λειτουργιών.

Η παρούσα μελέτη αντιτίθεται στην αντίληψη ότι τα ερευνητικά δεδομένα είναι ουδέτερα ή αυτονόητα. Αντίθετα, υπογραμμίζει ότι τα δεδομένα που συλλέγονται από τον ερευνητή είναι ήδη φορτισμένα με έννοιες και προκαταλήψεις, καθιστώντας την υιοθέτηση συγκεκριμένων θεωρητικών μοντέλων αναπόφευκτη. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική, ως κοινωνικό φαινόμενο, δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ως ένα αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο, αλλά μόνο ως διαδικασία νοηματοδότησης που αναπτύσσεται μέσα από τη σχέση έργου, ακροατή και πολιτισμικού πλαισίου. Η σημασία της μουσικής αναδύεται, επομένως, μέσα από την πράξη της πρόσληψής της και τη μεταβαλλόμενη ιστορική της συνθήκη (Jauss, 1982).

Η συγκεκριμένη μελέτη εξετάζει την περίπτωση του Φώτη Παπαζήκου, ενός κορυφαίου οργανοπαίκτη στην ηπειρώτικη μουσική παράδοση. Ο Παπαζήκος, μέσα στο πλαίσιο της σύλληψης που έχουμε για την παράδοση, δημιούργησε μια μοναδική τεχνική παιξίματος λαούτου, εισάγοντας ένα καινοτόμο τρόπο εκτέλεσης. Η καινοτομία του επηρέασε, όχι μόνο τον τρόπο με τον οποίο εκτελείται μια λαϊκή σύνθεση, αλλά και τον ρόλο του λαούτου εντός της λαϊκής ορχήστρας.

Η έρευνα εστιάζει σε τρία βασικά στοιχεία: το όργανο (λαούτο), την πρωτότυπη τεχνική και την αλλαγή στην ιδιοσυγκρασία και προσαρμοστική διάσταση του οργάνου. Δεν είναι αρκετή μια απλή σύγκριση της τεχνικής του Παπαζήκου με εκείνη του παραδοσιακού τρόπου παιξίματος. Όπως θα αναλυθεί σε επόμενα κεφάλαια, ο όρος «παράδοση», δεν είναι στατικός, αλλά ρευστός και πολυεπίπεδος. Επομένως, δεν μπορούμε να ορίσουμε με σαφήνεια τον παραδοσιακό τρόπο εκτέλεσης ως μια απλή κοινωνική πραγματικότητα πάνω στην οποία καινοτομεί ο Παπαζήκος.

Επιπλέον, η μουσική ιδιομορφία του Παπαζήκου δεν μπορεί να μελετηθεί απομονωμένα, αφού η καινοτομία του ορίζεται σε σχέση με τον παραδοσιακό τρόπο παιξίματος. Η μουσική του Παπαζήκου δεν μπορεί να εξεταστεί απομονωμένα, σαν αυτόνομο

φαινόμενο. Η καινοτομία του έργου του νοείται μόνο σε σύγκριση με τους προϋπάρχοντες τρόπους εκτέλεσης της λαϊκής μουσικής παράδοσης.

Αξίζει να αναφερθεί πως η τεχνική του Παπαζήκου είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το πλαίσιο της παράδοσης από την οποία αντλεί έμπνευση. Αντίστοιχα, η ίδια η λαϊκή μουσική παράδοση δεν μπορεί να κατανοηθεί εκτός του κοινωνικο-πολιτισμικού περιβάλλοντος στο οποίο αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε. Συνεπώς, η τεχνική του Παπαζήκου αναλύεται στο πλαίσιο της λαϊκής μουσικής παράδοσης, ενώ η παράδοση εξετάζεται μέσα στο κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον της (Μανιάτης, 2010: 141-147).

Ειδικότερα, στην παρούσα μελέτη υιοθετούμε μια σύγχρονη εθνομουσικολογική προσέγγιση, η οποία θεωρεί τα μουσικά όργανα και την εκτελεστική τους τεχνική, όχι απλώς ως αντανάκλαση του πολιτισμικού τους πλαισίου. Εφαρμόζοντας τα μοντέλα παρατήρησης του Racy (1994), εστιάζουμε στην εφαρμοσμένη παρατήρηση, η οποία υπογραμμίζει την προσαρμοστική φύση των μουσικών οργάνων. Αυτή η προσέγγιση μας επιτρέπει να μελετήσουμε τον μουσικό ήχο σε συνάρτηση με τα χωροχρονικά δεδομένα, δηλαδή με το κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον, στο οποίο δημιουργείται. Με άλλα λόγια, ο στόχος μας δεν περιορίζεται στην απλή περιγραφή του μουσικού ήχου, αλλά στην ερμηνεία της βιωματικής σχέσης και των νοητικών διεργασιών που εμπλέκονται στην παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου.

Προκειμένου να επιτευχθεί η εν λόγω προσέγγιση, η οποία βασίζεται στην αντιπαραβολή παράδοσης και νεωτερικότητας, καθίσταται απαραίτητη μελέτη του παραδοσιακού στοιχείου υπό το πρίσμα της αντίληψης, ερμηνείας και κατανόησης που το υιοθετεί ο ίδιος ο Παπαζήκος. Συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης σημασιοδοτεί την πρωτοπορία του, την επεξηγεί και την αιτιολογεί σε σχέση με το σύνολο της προσωπικότητάς του. Με τη βοήθεια μιας ποιοτικής μεθοδολογίας και μέσω της ανάλυσης του έργου του, θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε την νοητική προσπάθεια του Παπαζήκου που οδήγησε στη δημιουργία της ιδιαίτερης μουσικής του ταυτότητας.

Η δομή της παρούσας εργασίας αναπτύσσεται σε οχτώ κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζει το θεωρητικό υπόβαθρο του λαούτου. Στο δεύτερο κεφάλαιο εστιάζεται στη θεωρητική σχέση παράδοσης και καινοτομίας, με την ανάλυση εννοιών, όπως η αυθεντικότητα και το πρότυπο του Προοδευτικού Παραδοσιακού. Το τρίτο κεφάλαιο εξετάζει την Ήπειρο ως μουσικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα βιογραφικά στοιχεία και η μουσική διαδρομή του Φώτη Παπαζήκου. Το

πέμπτο κεφάλαιο πραγματοποιεί μια μουσικολογική ανάλυση του παιξίματός του. Στο έκτο κεφάλαιο περιγράφεται η μεθοδολογία της έρευνας, ενώ στο έβδομο κεφάλαιο συνοψίζονται τα συμπεράσματα. Τέλος, στο όγδοο κεφάλαιο παρατίθεται η βιβλιογραφία.

Κεφάλαιο 1

Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις της έρευνας στην παραδοσιακή μουσική

1.1 Η επιστημονική ταυτότητα της έρευνας

Η εν λόγω έρευνα ανήκει στον κλάδο της εθνομουσικολογίας και υιοθετεί μια ποιοτική προσέγγιση η οποία εστιάζει στην εις βάθος κατανόηση του κοινωνικού φαινομένου, των εμπειριών και των υποκειμενικών νοημάτων των συμμετεχόντων, μέσω ερμηνευτικών μεθοδολογικών προσεγγίσεων και επαγωγικής ανάλυσης δεδομένων (Τσιώλης, 2014: 23-42). Η εθνομουσικολογία δεν θεωρεί τη μουσική ως ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό δημιούργημα, αλλά ως μία κοινωνική πρακτική που συνυπάρχει με συγκεκριμένα πολιτισμικά πλαίσια. Η εμπειρία της μουσικής προκύπτει από ατομικές και συλλογικές διαδικασίες, εμπλέκει μνήμη, ταυτότητα και συναισθήματα και παράγεται μέσα από ενεργές σχέσεις μεταξύ των μουσικών και των κοινοτήτων τους (Reyes, 2014: 83-104).

Η επιλογή της ποιοτικής έρευνας προκύπτει από την φύση του ερευνητικού μας αντικειμένου. Η ηπειρώτικη μουσική παράδοση δεν μπορεί να περιγραφεί επαρκώς με ποσοτικές μετρήσεις ή αφηρημένες μορφολογικές κατηγορίες, καθώς η ουσία της βρίσκεται στην εμπειρική πρακτική. Οι γνώσεις που διαθέτουν οι μουσικοί δεν καταγράφονται σε θεωρητικά εγχειρίδια, αλλά βιώνονται και μεταδίδονται μέσα από την ενεργή συμμετοχή στις ποικίλες μουσικές πρακτικές.

Συνεπώς, η έρευνα υιοθετεί το μοντέλο της μελέτης περίπτωσης. Η μελέτη ενός συγκεκριμένου μουσικού ή μικρής μουσικής κοινότητας είναι ουσιώδης, καθώς οι μουσικοί θεωρούνται φορείς γνώσης και όχι τυχαία δείγματα. Ο στόχος της έρευνας δεν είναι η γενίκευση των ευρημάτων, αλλά η βαθιά κατανόηση της μουσικής εμπειρίας, του τρόπου μάθησης και των πολιτισμικών πρακτικών που την συνθέτουν.

1.2 Η θέση του ερευνητή: Εσωτερικός/Εξωτερικός παρατηρητής

Στην παράδοση της ελληνικής μουσικής, η γνώση δεν αποκτάται μέσα από ακαδημαϊκά σχήματα, αλλά διαμορφώνεται στην καρδιά του κοινωνικού βίου. Οι εκδηλώσεις, όπως τα γλέντια και τα πανηγύρια αποτελούν χώρους, όχι μόνο για μουσική παρουσίαση, αλλά και για μετάδοση γνώσης, κοινοποίηση εμπειριών και καλλιέργεια δεσμών μεταξύ των μελών της κοινότητας. Η μάθηση εμπεδώνεται μέσα από την άμεση συμμετοχή

σε συλλογικές πρακτικές μέσα από μίμηση έμπειρων μουσικών, αυθόρμητη επανάληψη μελωδιών και παρατήρηση των διαδικασιών.

Η εθνογραφική έρευνα υπερβαίνει την παθητική παρατήρηση, προωθώντας μια ολιστική προσέγγιση που συνδυάζει παρατήρηση και συμμετοχή. Ο ερευνητής μαθαίνει «βιώνοντας», κατανοώντας, όχι μόνο το αποτέλεσμα της μουσικής πράξης, αλλά και τη διαδικασία δημιουργίας της. Η παρουσία του ερευνητή δεν είναι ουδέτερη, καθώς επηρεάζει την ατμόσφαιρα και την δυναμική των μουσικών παιχτών (Krüger, 2009: 98-101· Myers, 2014: 119-164).

Η έννοια της «ζυγιάς»¹ στην ηπειρώτικη μουσική αποδεικνύει τον κεντρικό ρόλο της συλλογικής δημιουργίας. Η μουσική δεν ορίζεται από μεμονωμένες δεξιότητες, αλλά διαμορφώνεται μέσω διαλόγου και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των μουσικών. Κάθε όργανο συνεισφέρει σε ένα οργανικό σύνολο, προσαρμόζοντας τον ρόλο του ανάλογα με τις ανάγκες της στιγμής, το χορό και την γενική διάθεση της κοινότητας. Η δυναμική αυτή, αποκρυπτογραφείται μόνο μέσα από την άμεση εμπειρία της αλληλεπίδρασης των μουσικών.

1.3 Πηγές δεδομένων και εργαλεία συλλογής τους

Η παρούσα έρευνα αντλεί γνώση από πολλαπλές πηγές δεδομένων, αναδεικνύοντας τη πολύπλοκη φύση της μουσικής δραστηριότητας. Κεντρικό στοιχείο της μεθοδολογίας αποτελεί η συνέντευξη ως μέσο αφήγησης εμπειρίας. Η συνέντευξη δεν περιορίζεται σε απλή συλλογή πληροφοριών, αλλά λειτουργεί ως διάλογος, δίνοντας στον μουσικό την ευκαιρία να αναπλάσει τις μνήμες του, να προβληματιστεί για τον ρόλο του και να μεταφέρει τη γνώση του με συμβολικό τρόπο. Αυτή η διαδικασία επιτρέπει στον μουσικό να αποκαλύψει την εσωτερική του λογική, δηλαδή πώς αντιλαμβάνεται τον ρυθμό, γιατί επιλέγει μια συγκεκριμένη χειρονομία στο όργανο, ποιά γεγονότα σφυρηλάτησαν το παίξιμο του.

Παράλληλα, η συμμετοχική παρατήρηση προσφέρει πρόσβαση σε μη λεκτική γνώση, δηλαδή σε μορφές εμπειρίας που δεν εκφράζονται με λόγια. Η οπτική επαφή μεταξύ μουσικών πριν από μια αλλαγή ρυθμού, η αντίδραση του μουσικού στη φωνή ενός χορευτή ή η άτυπη καθοδήγηση νεότερου μουσικού από έναν έμπειρο χωρίς λεκτική επικοινωνία, αποτελούν παραδείγματα γνώσης που αποκαλύπτονται μόνο μέσα από την ενεργή συμμετοχή. Η παρατήρηση της ίδιας της μουσικής πράξης επιτρέπει στον ερευνητή να

¹ Η «ζυγιά», χαρακτηριστικό μουσικό σχήμα του ελληνικού παραδοσιακού ρεπερτορίου. Συνήθως αποτελείται από ένα περιορισμένο αριθμό οργάνων που σε κάθε γεωγραφική περιοχή δύναται να είναι διαφορετικός. Επίσης ο όρος πολλές φορές χρησιμοποιείται για την περιγραφή μιας κομπανίας ή παρέας.

κατανοήσει την κοινότητα από το εσωτερικό και όχι ως εξωτερικός παρατηρητής (Κάβουρας, 1999: 341-346).

1.4 Προφορικότητα και ενσώματη γνώση

Η μουσική παράδοση στις ηπειρώτικες κοινότητες, όπως και σε πολλές άλλες προφορικές κουλτούρες, στηρίζεται κυρίως στην ζωντανή μετάδοση από γενιά σε γενιά, αντί για τη γραπτή θεωρητική διδασκαλία.

Η γνώση δεν μεταφέρεται μέσω μιας συστηματικής εκπαίδευσης, αλλά μέσα από την ενεργή συμμετοχή σε ένα κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο η μουσική έχει καθοριστικό ρόλο. Η μάθηση προκύπτει μέσω της ακρόασης, της επανάληψης, της απομίμησης και της σταδιακής ενσωμάτωσης τρόπων παιξίματος και αισθητικών κωδίκων. Έτσι, η μουσική γνώση γίνεται αναπόσπαστο μέρος της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής της κοινότητας.

Η προφορικότητα δεν περιορίζεται απλώς στη μετάδοση πληροφοριών, αλλά αποτελεί έναν ολόκληρο τρόπο θέασης και κατανόησης του μουσικού κόσμου. Η έννοια της «ενσώματης γνώσης» περιγράφει ακριβώς αυτή τη διαδικασία: την σταδιακή απόκτηση δεξιοτήτων, στάσεων και αισθητικών επιλογών που δεν διατυπώνονται ρητά, αλλά καλλιεργούνται μέσω της πρακτικής εμπλοκής. Η γνώση ενσωματώνεται στο σώμα, στη μνήμη, στην αντίληψη του ρυθμού και του ήχου, και στη σχέση του μουσικού με την κοινότητα που τον περιβάλλει (Polanyi, 1983: 9-14).

Στις προφορικές μουσικές παραδόσεις, η μαθητεία συνδέεται άμεσα με τη συμμετοχή σε κοινωνικά πλαίσια όπου η μουσική λειτουργεί: πανηγύρια, γλέντια, τελετουργίες, οικείες συναντήσεις. Εκεί, ο νεότερος μουσικός παρατηρεί πώς οι παλαιότεροι διαμορφώνουν τον ήχο και το ύφος τους, και σταδιακά αποκτά πρόσβαση σε έναν πλούτο πολιτισμικών νοημάτων, τα οποία δεν είναι πάντοτε λεκτικά εξηγήσιμα. Η διαδικασία αυτή δεν είναι απλή μίμηση, αλλά μια μορφή μύησης στην κοινή αισθητική της τοπικής παράδοσης.

Η προφορικότητα, συνεπώς, δεν συνιστά μια διαδικασία εντός της οποίας διαπιστώνεται μια «απουσία γραφής», αλλά είναι ένα ολοκληρωμένο σύστημα μάθησης με ιδιαίτερους κανόνες και προϋποθέσεις. Αποτελεί μια εναλλακτική μορφή νοηματοδότησης και μετάδοσης γνώσεων, στην οποία η μουσική εμπειρία αποκτά ιδιαίτερη αξία ως συλλογικό βίωμα. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική λειτουργεί ως μέσο διατήρησης της μνήμης, ενδυνάμωσης της ταυτότητας και συνέχειας της κοινότητας μέσα στον χρόνο.

Η ενσώματη φύση της γνώσης που μεταδίδεται προφορικά καθιστά τη γραπτή καταγραφή πάντοτε ελλιπή. Κανένα γραπτό μέσο δεν μπορεί να αποτυπώσει πλήρως τις αποχρώσεις, τις σιωπές, την ατμόσφαιρα και τις κοινωνικές σχέσεις που συνθέτουν την ουσία της ζωντανής προφορικής παράδοσης. Επομένως, η προφορικότητα δεν περιορίζεται σε μέθοδο μετάδοσης γνώσης. Είναι η ίδια η κοσμοαντίληψη μέσα από την οποία μια κοινότητα παράγει, αναπαράγει και βιώνει τη μουσική της (Πολίτης, 1999: 23-30, 41-45).

1.5 Μεθοδολογικές δυσχέρειες

Η διερεύνηση μουσικών πρακτικών σε παραδοσιακές κοινότητες αντιμετωπίζει δυσκολίες που πηγάζουν τόσο από τη φύση αυτής της πρακτικής όσο και από τις επικρατούσες κοινωνικές συνθήκες. Η πρόσβαση στους μουσικούς φορείς δεν είναι εύκολη υπόθεση, αλλά μάλλον αποτέλεσμα μιας σχέσης εμπιστοσύνης που χτίζεται με τον ερευνητή. Οι μουσικοί θεωρούνται άτομα με κοινωνικό κύρος, οι επαγγελματικές τους δραστηριότητες και οι συναισθηματικοί δεσμοί τους με το μουσικό υλικό είναι ισχυροί. Ο ερευνητής συχνά βρίσκεται σε θέση παθητικότητας, καθώς η έναρξη συζήτησης εξαρτάται από την επιθυμία των μουσικών και όχι από τις δικές του προσπάθειες.

Επιπλέον, ορισμένες μορφές γνώσης παραμένουν άρρητες. Οι μουσικοί συχνά «δρουν χωρίς να εξηγούν». Μπορεί να υπάρξουν διαφορές στην εκτέλεση μιας μελωδίας από διαφορετικούς μουσικούς, ωστόσο η λεκτική αιτιολόγηση των επιλογών τους μπορεί να είναι αδύνατη. Η γνώση υπάρχει, όμως δεν μεταφέρεται εύκολα μέσω εννοιολογικών κατηγοριών. Αυτή η ιδιαιτερότητα θέτει ένα όριο στην έρευνα, η οποία οφείλει να συλλέξει υλικό χωρίς να το παραμορφώσει.

Τέλος, η ίδια η έρευνα μπορεί να επηρεάσει το πεδίο μελέτης. Η παρουσία του ερευνητή μπορεί να προκαλέσει αλλαγές στη συμπεριφορά των μουσικών, αυτολογοκρισία ή υπερβολική εξήγηση των πράξεών τους. Η μεθοδολογία οφείλει να παρακολουθεί αυτά τα φαινόμενα, να τα αναγνωρίζει και να τα ενσωματώνει στην ερμηνεία των δεδομένων.

1.6 Ηθικά ζητήματα και δεοντολογία

Η διερεύνηση μουσικών κοινοτήτων μέσω ερευνητικής δραστηριότητας υπάγεται σε αυστηρές ηθικές αρχές. Σε ένα πλαίσιο παραδοσιακών κοινοτήτων, η διαχείριση της εμπιστοσύνης αποτελεί προτεραιότητα. Ο ερευνητής δεν εισχωρεί στις κοινότητες με σκοπό την εκμετάλλευση του υλικού τους, αλλά με σεβασμό και προσπάθεια συν-κατανόησης. Η

καταγραφή αφηγήσεων ή μουσικών πρακτικών πραγματοποιείται αποκλειστικά με ρητή συναίνεση των εμπλεκόμενων μερών. Αυτοί ενημερώνονται πλήρως για τον σκοπό της έρευνας, τους τρόπους χρήσης των δεδομένων και το δικαίωμα απόσυρσης του υλικού.

Ιδιαίτερα κρίσιμη είναι η διαχείριση της αναπαράστασης της μουσικής παράδοσης. Ο ερευνητής οφείλει να αποφεύγει την εξωτικοποίηση, τη μείωση της παράδοσης σε απλό μουσικό φολκλόρ και τη χρήση στερεοτύπων που ακυρώνουν την βιωμένη εμπειρία των μουσικών. Η απόδοση της γνώσης θα πρέπει να σέβεται τον τρόπο με τον οποίο η κοινότητα αυτοπροσδιορίζεται και να μην επιβάλλει ερμηνείες υπέρ των ακαδημαϊκών αφηγήσεων.

Τέλος, το δικαίωμα της σιωπής αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της δεοντολογίας. Ότι δεν εκφράστηκε δεν πρέπει να πιεστεί να ειπωθεί. Η έρευνα σε ζωντανές μουσικές κοινότητες δεν είναι μια διαδικασία εξαγωγής δεδομένων, αλλά ένας διάλογος, ο οποίος θα πρέπει να προστατεύει την αξιοπρέπεια και την αυτονομία των ανθρώπων που τον συνθέτουν (Myers, 2014: 119-164· Krüger, 2009: 98-101).

Κεφάλαιο 2

Το λαούτο

2.1 Ιστορική αναδρομή

Το λαούτο είναι ένα έγχορδο μουσικό όργανο που έχει μια μακραίωνη και σημαντική ιστορία στον ελλαδικό χώρο. Είναι μια εξέλιξη παλαιότερων οργάνων που είχαν μακρύ βραχίονα και ηχείο. Η ιστορία του μπορεί να μας παραπέμψει στην αρχαιότητα, και σε όργανα, όπως η πανδούρα² και το τρίχορδο, τα οποία είχαν δομικά στοιχεία που έμοιαζαν με το λαούτο (Τσουχλαράκης, 2004). Το λαούτο φαίνεται ότι είχε πολύ σημαντικό ρόλο στη μουσική παράδοση πολλών λαών από την αρχαιότητα. Λαοί, όπως οι Σουμέριοι, οι Αιγύπτιοι, οι Χετταίοι και οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν μουσικά όργανα που σήμερα έχουν την επωνομασία «λαουτοειδή», αν και είναι οι πρόγονοι των σημερινών λαούτων.

Το εν λόγω μουσικό όργανο προέρχεται από τη συνένωση τριών διαφορετικών παραδοσιακών οργάνων, όπως του ταμπουρά (με το μακρύ μπράτσο), του ουτιού (με σκάφος και ντούγκες) και της μαντόλας (με τέσσερα ζεύγη χορδών). Οι νότες του οργάνου κουρδίζονται με βάση τις επάλληλες πέμπτες (π.χ. από πάνω προς τα κάτω: A, D, G, C), ενώ η εκτέλεση γίνεται με πέννα από φτερό ή πλαστικό. Ένα κρισιμότερο χαρακτηριστικό της οργανολογίας του είναι η εναλλαγή μεταξύ ταυτοφωνίας και οκτάβας στα ζεύγη των χορδών, γεγονός που επιτρέπει ευρυθμία και ευελιξία στον μουσικό ρόλο του οργάνου (Ανωγειανάκης, 1976: 100).

Η ονομασία «λαούτο» προέρχεται από την αραβική λέξη «al-‘ūd»,³ η οποία σημαίνει «ξύλο», υποδεικνύοντας την προέλευση του μουσικού οργάνου στην περιοχή της Μέσης Ανατολής (Pettan & Titon, 2015: 93-95). Σύμφωνα με τον Curt Sachs, η λέξη «Ud» σημαίνει κυριολεκτικά ευλύγιστο ραβδί ή αρωματικό κλαδί και, κατ' επέκταση, όπως προαναφέρθηκε, κομμάτι ξύλου (Sachs, 1940).

² Η πανδούρα, γνωστή και ως πανδουρίς ή πανδόρα, αποτελούσε ένα αρχαίο μουσικό όργανο χορδών, το οποίο κατηγοριοποιούνταν στα λαούτα και ανήκε στην ευρύτερη οικογένεια των κιθαρικών.

³ Το al-‘ūd (το ούτι) είναι η αραβική ονομασία ενός έγχορδου μουσικού οργάνου με πλούσια παράδοση στην ελληνική μουσική. Η λέξη, που ετυμολογείται από τα αραβικά, σημαίνει κυριολεκτικά «το ξύλο» ή «το κλαδί», κάτι που αποδεικνύει την κατασκευαστική βάση του οργάνου από ξύλινα υλικά. Το ούτι θεωρείται πρόγονος του ευρωπαϊκού λαούτου και αποτελεί ένα από τα βασικά μουσικά όργανα της κλασικής μουσικής στην Μέση Ανατολή, τη Βόρεια Αφρική και την Ελλάδα. Βλ. Ατζακάς Ευθύμιος (2012).

Αξίζει να σημειωθεί πως η ετυμολογία της λέξης «Ud» έχει συζητηθεί εκτενώς. Ο Farmer υποστηρίζει ότι οι Άραβες χρησιμοποίησαν τον όρο «Ud», για να διαφοροποιήσουν το ούτι, το οποίο είχε ξύλινο καπάκι πάνω στο ηχείο του, από το περσικό λαούτο «Barbat», το οποίο είχε δερμάτινο καπάκι. Μια άλλη εκδοχή υποστηρίζει ότι οι Άραβες χρησιμοποίησαν τον όρο «Ud» για εθνικούς λόγους, θέλοντας να διαφοροποιηθούν από τον περσικό όρο «Barbat» (Farmer, 1929)

Η ιστορική εξέλιξη του οργάνου συνεχίστηκε και στην εποχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπου το ούτι κατείχε θέση πρωταρχικής σημασίας κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα. Οι εκτελεστές ήταν μουσικοί με πολύ υψηλές οικονομικές απολαβές, οι οποίοι υπηρετούσαν στην αυτοκρατορική αυλή, γεγονός που υποδεικνύει την αξία και τη σημασία του οργάνου κατά εκείνη την περίοδο. Παρ' όλα αυτά, η τουρκική μουσική παράδοση δεν ενσωμάτωσε πλήρως το ούτι αντικαθιστώντας το με το κανονάκι (kanun) και το ταμπούρ (tanbur) (Ατζακάς, 2012).

Η επανεμφάνιση του ουτιού στην μουσική σκηνή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας σημειώθηκε γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα (Feldman, 1996: 125). Το 1843, ο Udi Afet εισήγαγε το ούτι ξανά στην Κωνσταντινούπολη, όπου άρχισε να αποκτά μια ξεχωριστή ταυτότητα, διαφορετική από την αραβική προέλευσή του. Συγκεκριμένα, η μείωση του μεγέθους του οργάνου, η χρήση νέων υλικών κατασκευής και η μετατροπή του ηχητικού χρώματος, χαρακτηρίζουν αυτήν την περίοδο αναμόρφωσης. Ο Ρωμιός οργανοποιός Μανώλης Βενιός⁴ (1850–1915) θεωρείται κεντρική φυσιογνωμία αυτής της κατασκευαστικής εξέλιξης και μέχρι σήμερα τιμάται στην Ανατολή ως ένας από τους πλέον σημαντικούς δημιουργούς ουτιών όλων των εποχών.

Παράλληλα με τις δομικές αλλαγές, η τεχνική του οργάνου επίσης υπέστη μεταβολές, συμπεριλαμβανομένου του τρόπου ρύθμισης των χορδών (με έμφαση στις τρεις διαδοχικές τέταρτες), καθώς και σε ύφος και τεχνική παιξίματος. Ωστόσο, το ούτι παρέμεινε ένα εκφραστικό μελωδικό όργανο και ένα βασικό εργαλείο για την διδασκαλία των μακάμ, επιβεβαιώνοντας την συνεχή εξέλιξη του από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα.

Παράλληλα, ο Ibn Abd Rabbihi σημειώνει ότι το «ud» είναι το «Barbat», ενώ άλλοι συγγραφείς, όπως ο Ibn Sina και ο Ibn Khaldun, περιέλαβαν το ούτι στην κατηγορία των

⁴ Ο Μανώλης Βενιός, ευρύτερα γνωστός ως Manol, υπήρξε εξάιρετος Έλληνας τεχνίτης οργάνων μουσικής, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στην Κωνσταντινούπολη κατά την περίοδο του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.

«Barbat» κατά την περιγραφή τους. Υπάρχει, επίσης η υπόθεση ότι το όργανο προήλθε από τα πολύχορδα όργανα τύπου λύρας, εξελισσόμενο σταδιακά σε αχλαδόσχημο λαουτοειδές.

Κατά την ισλαμική περίοδο στην Ισπανία 8ος-15ος μ.Χ, το ούτι και το ρεπερτόριό του συνέβαλαν στη διαμόρφωση της μουσικής παράδοσης των τσιγγάνων στην Ανδαλουσία. Η παράδοση αναφέρει ότι ένας Άραβας, ο Flamo Menge, έπαιζε ούτι στην Ισπανία και οι άλλοι τον μιμήθηκαν παίζοντας κιθάρα με τον ίδιο τρόπο, δίνοντας στην μουσική αυτή το όνομα «φλαμένγκο». Η τεχνική του αντίχειρα δεξιού χεριού στη κιθάρα φαίνεται να επηρεάζεται από το χτύπημα της πένας στο ούτι. Επίσης, οι μελωδικοί δρόμοι του φλαμένγκο θυμίζουν τα «maqam» του αραβικού ουτιού. Κιθάρα και ούτι συναντώνται να παίζουν μαζί σε ορχήστρες ακόμη και σήμερα.

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, οι πολιτισμικές ανταλλαγές ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση βοήθησαν πολύ στην εξάπλωση του αραβικού οργάνου ούτι, το οποίο ήταν ο πρόδρομος του λαούτου. Το ούτι φαίνεται ότι ήρθε στην Ελλάδα μέσω της Αραβοκρατίας στην Κρήτη και της Οθωμανικής επιρροής στην ηπειρωτική Ελλάδα (During, 1991: 45-62). Από τον 13ο αιώνα και μετά, υπάρχουν αναφορές για όργανα με παρόμοια μορφή, που σταδιακά εξελίχθηκαν στο λαούτο που γνωρίζουμε σήμερα.

Αξίζει να σημειωθεί πως κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, το λαούτο γίνεται ένα αγαπημένο συνοδευτικό όργανο στην παραδοσιακή μουσική πολλών περιοχών. Στην Κρήτη, το λαούτο χρησιμοποιείται κυρίως, για να δίνει ρυθμική υποστήριξη στη λύρα, δημιουργώντας έναν μοναδικό τοπικό ήχο (Pavloroulou, 2011: 186–229). Αντίθετα, στη Στερεά Ελλάδα ή την Ήπειρο, αποκτά έναν πιο μελωδικό ρόλο και μερικές φορές παίζει και σόλο. Παρότι οι ρίζες του βρίσκονται εκεί, η εξέλιξή του και η χρήση του στην Κρήτη έχουν καθιερώσει το λαούτο ως βασικό στοιχείο της παραδοσιακής μουσικής του νησιού. Η παρουσία του παραμένει έντονη έως σήμερα, ενσωματώνοντας σε συμφωνικά σύνολα, μουσικές σχολές και νέες παραδοσιακές μουσικές ομάδες. Επιπλέον, αποτελεί αντικείμενο ακαδημαϊκής έρευνας και πειραματισμού στον σύγχρονο μουσικό τομέα.

Κατά τον 20^ο και 21^ο αιώνα, το λαούτο διατηρεί τη ζωντάνια του στην ελληνική δημοτική παράδοση, ταυτόχρονα διευρύνοντας την παρουσία του σε σύγχρονους μουσικούς χώρους. Η περίοδος αυτή, σημαδεύεται από μια αδιάκοπη συζήτηση μεταξύ της τήρησης των παραδοσιακών στοιχείων και της ένταξης σύγχρονων μουσικών τάσεων. Το λαούτο, από ένα κατεξοχήν παραδοσιακό όργανο της υπαίθρου, εντάσσεται σε συμφωνικά σχήματα, μουσικές σκηνές και ακαδημαϊκά προγράμματα σπουδών, λειτουργώντας τόσο ως μέσο αναβίωσης της

παραδοσιακής μουσικής όσο και ως εργαλείο δημιουργικού πειραματισμού (Pettan & Titon, 2015: 152-154). Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τα παραδοσιακά όργανα έχει συμβάλλει στην ενίσχυση της διδασκαλίας και κατασκευής του λαούτου, οδηγώντας σε ανανέωση του ρεπερτορίου του και των τεχνικών εκτέλεσης.

Παρότι η περίοδος αυτή χαρακτηριζόταν από θετικές εξελίξεις, δεν ήταν απαλλαγμένη από δυσκολίες. Η σταδιακή αντικατάσταση του λαούτου από την κιθάρα προκάλεσε μια σημαντική μεταβολή στον ηχητικό χαρακτήρα της δημοτικής μουσικής, θέτοντας σε κίνδυνο την αυθεντικότητά της. Συγκεκριμένα, ο Φοίβος Ανωγειανάκης, στο έργο του «Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα» επισημαίνει ότι η κιθάρα αλλοιώνει εντελώς το μουσικό ύφος της δημοτικής μελωδίας (Ανωγειανάκης, 1976: 110). Το γλυκερό ηχητικό χρώμα και η διαφορετική τεχνική της προσδίδουν ένα ψευδο-ρομαντικό ύφος, άγνωστο στην αυθεντική δημοτική μουσική και την παραδοσιακή παιξίματος του Έλληνα λαϊκού μουσικού.

Ενώ το λαούτο απαιτεί τεχνική δεξιοτεχνία για την εκτέλεση δυτικών συγχορδιών, η κιθάρα τις επιβάλλει ολοκληρωτικά, με αποτέλεσμα τα Δημοτικά τραγούδια να χάνουν το ιδιαίτερο χρώμα τους και να υιοθετούν ένα ύφος ιταλικής καντάδας. Ο Ανωγειανάκης εκφράζει την ανησυχία του για την εισαγωγή ηλεκτρικών κιθάρων, αρμόνιων και τζαζ-ροκ συγχορδιών, οι οποίες καταστρέφουν ό,τι έχει απομείνει από την αυθεντική ελληνική μουσική παράδοση (Ανωγειανάκης, 1976: 115). Συνεπώς, για να μην καταστεί αλλοιωμένη η μορφή της παραδοσιακής μας μουσικής συνείδησης και η αισθητική, χρειάζεται οργανωμένη διδασκαλία σπάνιων παραδοσιακών οργάνων, όπως το λαούτο, κυρίως στην επαρχία. Η πολιτεία οφείλει να στηρίζει αυτές τις προσπάθειες, ώστε η ελληνική μουσική παράδοση να μην χαθεί.

Αξίζει να αναφερθεί πως η ανησυχία του Ανωγειανάκη σχετικά με τη εισβολή «ξένων» στοιχείων στην μουσική αποτελεί κεντρικό θέμα συζητήσεως αναφορικά με την αυθεντικότητα και τη διατήρηση της παράδοσης. Ωστόσο, η εξέλιξη της μουσικής δεν παύει να υφίσταται μεταβολές, καθώς πολλοί καλλιτέχνες επιδιώκουν μεθόδους για να συνυπάρχουν οι παραδοσιακοί τρόποι με σύγχρονες μορφές έκφρασης.

Η διδασκαλία του λαούτου σε ωδεία και μουσικά ιδρύματα, όπως αναφέρεται, έχει διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στην προώθηση μιας νέας γενιάς μουσικών με σταθερή θεωρητική γνώση. Αυτή η «ακαδημαϊκή» προσέγγιση συνέβαλε σε μια συστηματική μελέτη του οργάνου, στην ανακάλυψη των τεχνικών δυνατοτήτων του και στην υιοθέτηση καινοτόμων τεχνικών παιξίματος, οδηγώντας το λαούτο σε πιο σολιστικούς ρόλους.

Επιλογικά, το λαούτο αποτελεί ένα αναπόσπαστο εργαλείο της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς (Καρακάσης, 1970: 88). Η μακραίωνη του πορεία ενσωματώνει αιώνες ιστορίας, πολιτισμικών ανταλλαγών και τεχνικής εξέλιξης. Από τα αρχαϊκά πρότυπα μέχρι τη βυζαντινή και οθωμανική περίοδο, το λαούτο διαδραμάτισε κεντρικό ρόλο στην τοπική λαϊκή παράδοση. Σήμερα, η παρουσία του σε ωδεία, φεστιβάλ και πειραματικές σκηνές επιβεβαιώνει το ζωντανό και δυναμικό χαρακτήρα του. Η ευελιξία του λαούτου να προσαρμόζεται σε νέα μουσικά περιβάλλοντα, διατηρώντας παράλληλα τη βαθιά ριζωμένη ταυτότητα του, το καθιστά, όχι μόνο φορέα πολιτισμικής μνήμης, αλλά και εργαλείο δημιουργικής έκφρασης. Η αδιάκοπη παρουσία του στην ελληνική μουσική σκηνή υπογραμμίζει ότι η παράδοση δεν είναι στατική, αλλά ένα ζωντανό πεδίο διαρκούς ανανέωσης και διάλογου με το παρόν.

2.2 Το λαούτο στην ελληνική παραδοσιακή μουσική

Το λαούτο, όντας ένα από τα σπουδαιότερα έγχορδα όργανα στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, διακρίνεται για την ευρύτατη γεωγραφική του διάδοση και την πολυμορφικότητα των ρόλων του ανάλογα με το συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα. Συνήθως αποτελεί το συνοδευτικό όργανο και συνθέτει τη ρυθμική και αρμονική δομή της ζυγιάς, παρέχοντας σταθερότητα και πλαίσιο για τα μελωδικά όργανα, όπως το βιολί ή το κλαρίνο. Η χρήση του λαούτου σήμερα εμφανίζεται ιδιαίτερα έντονη στις νησιωτικές περιοχές του Αιγαίου, στην Κρήτη, στην Πελοπόννησο, στην Ήπειρο, στη Θεσσαλία και στη Θράκη. Ειδικότερα, η χρήση του λαούτου είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στην Κρήτη, όπου συνήθως συνοδεύει την λύρα, και στην Κύπρο, όπου συνοδεύει το βιολί. Στην Κρήτη διεκδίκησε και κέρδισε και σολιστικό ρόλο.

Το λαούτο είναι ένα μουσικό όργανο τετράχορδης δομής. Το συνηθέστερο κούρδισμα⁵ εκτείνεται σε διαστήματα πέμπτης (Ντο-Σολ-Ρε-Λα). Η τεχνική παιξίματος εναλλάσσεται μεταξύ «σκούπας», μιας συνεχούς ρυθμικής πλέξης και «τσιμπητών» τεχνικών, προσαρμοζόμενη στον χώρο, τον ήχο και το ύφος του μουσικού συνόλου.

⁵ Η διάταξη των χορδών σε διαστήματα πέμπτης (ντο-σολ-ρε-λα βλέποντας από πάνω προς τα κάτω) αποτελεί την πλέον συνηθισμένη ρύθμιση για το στεριανό λαούτο, όπως και για μια σειρά άλλων οργάνων με έγχορδα στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Αυτή η ρύθμιση ευνοεί την εύκολη εκτέλεση συγχορδιών και μελωδικών γραμμών που στηρίζονται στα χαρακτηριστικά της ελληνικής μουσικής, όπως η τονικότητα και οι τρόποι. Τα διαστήματα πέμπτης (π.χ., από σολ σε ρε) θεωρούνται αρμονικά σταθερά και παρέχουν μια ισχυρή βάση για την ανάπτυξη τόσο της μελωδίας όσο και της συνοδείας.

Αξίζει να αναφερθεί πως το λαούτο, αν και συχνά υποτιμάται, ιδίως στις ηπειρωτικές περιοχές, αποτελεί ένα σημαντικό μουσικό όργανο, ευρέως χρησιμοποιούμενο στα νησιά (Τσιαμούλης 2019). Παρά την κυρίως συνοδευτική του λειτουργία, οι σολιστικές του δυνατότητες είναι αξιοσημείωτες. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στην κρητική μουσική, όπου ο λαουτιέρης συχνά παίζει σε διάλογο με τη λύρα, δημιουργώντας ελεύθερες και αυτοσχεδιαστικές μουσικές δομές. Σε σχέση με το στεριανό λαούτο, θεωρείται σταθμός ο Χρήστος Ζώτος ο οποίος ήδη από τη δεκαετία του 1990 είχε ηχογραφήσει δύο δίσκους με δύο λαούτα, τον εαυτό του και τη μαθήτριά του Ιωάννα Αγγέλου όπου το λαούτο εμφανίζεται σαν σολιστικό όργανο. Αυτή η διάσταση του λαούτου έχει επίσης αρχίσει να εμφανίζεται σε ορισμένες περιπτώσεις της ηπειρωτικής Ελλάδας τα τελευταία χρόνια, κυρίως μέσω πειραματικών προσεγγίσεων σύγχρονων μουσικών δημιουργών και συχνά και ως μοναδικό όργανο.

Η παραδοσιακή αρμονική προσέγγιση στο λαούτο, η οποία συνήθως περιοριζόταν σε απλές συγχορδίες, έχει εμπλουτιστεί σημαντικά χάρη στην επίδραση της λαϊκής και δυτικής μουσικής. Η επέκταση αυτή, εκδηλώνεται συχνά μέσω της χρήσης αναστροφών και συχνά τετραφωνικών δομών. Σημαντικό είναι ότι η εξέλιξη αυτή δεν παρουσιάζει ομοιομορφία σε όλη την ελληνική επικράτεια. Αντιθέτως, αντανακλά τις ιδιαίτερες τοπικές σχολές και τα προσωπικά στυλ των εκτελεστών.

Η θέση του λαούτου στο παραδοσιακό σύνολο χαρακτηρίζεται από μια συνεχή δυναμική. Ενώ η ρίζα του βρίσκεται βαθιά στις μουσικές συνήθειες του παρελθόντος, το όργανο αυτό αφομοιώνει και σύγχρονες επιρροές. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές μέσω της ένταξής του σε συστηματικά προγράμματα εκπαίδευσης σε μουσικά σχολεία και ωδεία. Η διδασκαλία του λαούτου ως αυτόνομου οργάνου μαρτυρεί την εξέλιξή του από απλό συνοδευτικό μέσο σε ένα ισχυρό εργαλείο δημιουργικής μουσικής έκφρασης (Διονυσίου, 2002: 154-168).

Επιπρόσθετα, το λαούτο, ως μουσικό όργανο, καλείται να ερμηνεύσει ένα φάσμα μουσικών ειδών με διαφορετικές μορφές και ρυθμικές δομές. Από τις αργές πωγωνίσιας μελωδίες με απλή αρμονική συνοδεία, έως τις γρήγορες και ζωηρές νησιώτικες συρτές που απαιτούν περίπλοκη τεχνική εκτέλεση και αυστηρή ρυθμική ακρίβεια, η μετάβαση μεταξύ των διαφορετικών μουσικών ιδιωμάτων απαιτεί από τον εκτελεστή υψηλό βαθμό τεχνικής ευελιξίας (Loutzaki, 1994: 168–179).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως η ηλεκτρονική ενίσχυση, η οποία έχει καθιερωθεί τις τελευταίες δεκαετίες, επέφερε σημαντικές αλλαγές στον ήχο του οργάνου. Χάρη στην εφαρμογή του μαγνήτη και ειδικών ρυθμιστών ήχου (equalizers), πεταλιών ελέγχου και μικροφωνικών συστημάτων, το λαούτο απέκτησε ένα ευρύτερο φάσμα δυναμικής έκφρασης. Αυτό του επέτρεψε να ολοκληρώσει τον ηχητικό χώρο ενός μουσικού συνόλου με μεγαλύτερη ένταση και πλούσια χρωματική παλέτα, χωρίς ωστόσο να αλλοιωθεί η παραδοσιακή του ταυτότητα (Dawe, 2003: 55).

Κοντολογίς, η μετεξέλιξη του λαούτου ως παραδοσιακού μουσικού οργάνου, δεν περιορίζεται σε τεχνικά ή μορφολογικά στοιχεία. Αντιπροσωπεύει την ευρύτερη εξέλιξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, η οποία διακρίνεται για την ικανότητα της να συνδυάζει πιστά τα αρχαϊκά χαρακτηριστικά με σύγχρονες τάσεις, ενώ παράλληλα διατηρεί την τοπικότητα της παράδοσης και διεκδικεί θέση στην παγκόσμια μουσική σκηνή.

2.3 Νέες διεκδικήσεις του λαούτου εντός και πέρα από την ηπειρώτικη μουσική παράδοση

Η μουσική παράδοση της Ηπείρου χαρακτηρίζεται από ένα μοναδικό ηχητικό τοπίο, όπου το κλαρίνο, κατέχει κεντρικό ρόλο. Το κλαρίνο μέσα από έναν ετεροφωνικό διάλογο με το βιολί αναπτύσσει έντονες μελωδικές γραμμές, οι οποίες συνοδεύονται αρμονικά και ρυθμικά από το λαούτο.

Η εφαρμογή της αρμονίας στο λαούτο συχνά περιορίζεται σε απλές συγχορδίες.⁶ Οι πιο σύνθετες τεχνικές, όπως οι τετραφωνίες, οι αναστροφές και οι μετατροπές, χρησιμοποιούνται σπάνια, κυρίως από νεότερους μουσικούς που επιδιώκουν την καινοτομία και την εξερεύνηση των ηχητικών δυνατοτήτων του οργάνου.

Η αυξημένη πλέον χρήση του λαούτου σήμερα στην Ήπειρο συνδέεται με σημαντικούς κοινωνικο-πολιτισμικούς παράγοντες, που διαμόρφωσαν ένα νέο πεδίο δράσης για το όργανο και τους εκτελεστές του. Η εντατική διοργάνωση σεμιναρίων, φεστιβάλ και εργαστηρίων παραδοσιακής μουσικής έχει ενισχύσει τόσο τη διάδοση όσο και την καλλιτεχνική του αναγνώριση, συμβάλλοντας παράλληλα στη δημιουργία μεγαλύτερου

⁶ Στη συνθετική δομή της παραδοσιακής μουσικής, η οποία συνηθίζεται να περιλαμβάνει κλαρίνο, βιολί και άλλα μουσικά όργανα, το λαούτο δεν αναλαμβάνει τον πρωταρχικό ρόλο της μελωδικής ανάπτυξης. Αντίθετα, λειτουργεί ως ένα απαραίτητο συνοδευτικό στοιχείο που ενισχύει την αρμονική βάση και καθορίζει τον ρυθμό της μουσικής. Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος, ο λαουτίστας επενδύει σε συγχορδίες οι οποίες υποστηρίζουν την κύρια μελωδία που εκτελούν τα άλλα όργανα. Η χρήση αυτών των συγχορδιών συμβάλλει να δημιουργηθεί ένα σταθερό αρμονικό υπόβαθρο.

αριθμού επαγγελματιών μουσικών που επιλέγουν το λαούτο. Παράλληλα, η ένταξή του στα προγράμματα σπουδών ωδείων και μουσικών σχολείων, σε συνδυασμό με την αυξανόμενη τάση μαθητών να στρέφονται προς τα παραδοσιακά όργανα, έχει ενδυναμώσει τον εκπαιδευτικό και πολιτισμικό του ρόλο. Όλες αυτές οι εξελίξεις αναδεικνύουν το λαούτο όχι μόνο ως συνοδευτικό όργανο, αλλά το προάγουν σε μέσο δημιουργικής, αυτόνομης και αυθεντικής μουσικής έκφρασης. Η συνεργασία σολιστών, όπως ο Βασίλης Κώστας, με τον κλαρινίστα, Πετρολούκα Χαλκιά και η παρουσίαση συλλογών που επιβεβαιώνουν την δυναμική του λαούτου ως ισότιμος συνυπάρχοντας οργάνου στην ηπειρώτικη μουσική σκηνή, αποτελεί σαφή ένδειξη της ανανεωμένης θέσης του λαούτου στην μουσική ταυτότητα της Ηπείρου (Istorima, 2022). Το λαούτο, παραδοσιακά ως εργαλείο συνοδείας στην ελληνική μουσική, έχει γνωρίσει μια ανανεωτική πορεία στη σύγχρονη εποχή. Η εξαιρετική τεχνική και η εκφραστικότητα των σολιστών έχουν μετατρέψει το όργανο σε πρωταγωνιστή, ικανό να εκτελεί τόσο μελωδικές γραμμές όσο και σύνθετες ρυθμικές δομές που χαρακτηρίζουν την ηπειρώτικη μουσική παράδοση.

Είναι γεγονός πως η συνεργασία του λαούτου με κορυφαίους μουσικούς, σε συνδυασμό με την ενσωμάτωση σύγχρονων μουσικών ιδεών, επιβεβαιώνει την εξέλιξη της ηπειρωτικής μουσικής σκηνής. Η ενσωμάτωση του λαούτου στην ηπειρώτικη μουσική ταυτότητα αναμφίβολα είναι πλέον κάτι παραπάνω από απλή συνοδεία. Αφορά και τη μετατροπή του σε ένα αυτοτελές σολιστικό όργανο, που προσθέτει χρώμα στο μουσικό ύφος και την έκφραση της παράδοσης. Αυτή η εξέλιξη είναι στενά συνδεδεμένη με την ανάπτυξη των τεχνικών δεξιοτήτων των εκτελεστών, οι οποίοι εκμεταλλεύονται την μοναδική ηχητική υφή του λαούτου, συνδυάζοντας αρμονίες με παραδοσιακές μελωδίες.

Παράλληλα, το λαούτο στην Ήπειρο έχει καταστεί ένα αγαπημένο εργαλείο, για να αναδείξει την πολυφωνία και την αντιστικτική δομή που κάνουν τα ηπειρώτικα τραγούδια τόσο μοναδικά. Έτσι, η παράδοση ανανεώνεται με έναν όμορφο τρόπο, σεβόμενη το ιστορικό της υπόβαθρο και ταυτόχρονα ενσωματώνοντας σύγχρονες μουσικές επιρροές, δημιουργώντας μια γέφυρα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Τέλος, η ενσωμάτωση του λαούτου σε σύγχρονες μουσικές δημιουργίες, που αγκαλιάζουν στοιχεία από είδη, όπως η τζαζ, η ροκ και η world music, αποδεικνύει την αξιοσημείωτη ευελιξία και προσαρμοστικότητα του οργάνου.⁷ Καλλιτέχνες, όπως ο Βασίλης Κώστας που αναφέρθηκε προηγουμένως εκμεταλλεύονται τις δυνατότητες του λαούτου, για να συνθέσουν μουσικές

⁷ Βλ. σχετική διαδικτυακή αναφορά στο: <https://www.lifo.gr/now/greece/basilis-kostas-o-ellinas-laoytistas-poy-diekdikey-grammy>

συζητήσεις μεταξύ της ηπειρώτικης παράδοσης και σύγχρονων μορφών, δίνοντας στο όργανο έναν ρόλο, όχι απλά συνοδευτικό, αλλά ισότιμο και δημιουργικά καθοριστικό στη μουσική σύνθεση. Μέσω της ένταξής του σε πολυστυλιστικά μουσικά σύνολα, το λαούτο αποκαλύπτει ότι δεν είναι ένα στατικό παραδοσιακό όργανο, αλλά ένα ζωντανό ηχητικό μέσο, ικανό να συνδέει το παρελθόν με το παρόν και να συμβάλλει στις εξερεύνησης της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας.

Συνοψίζοντας, η εξέλιξη του λαούτου από απλό συνοδευτικό όργανο σε κεντρικό σολίστες στην ηπειρωτική μουσική παράδοση αποτελεί ένα καθαρό παράδειγμα της δυναμικής και εξελικτικής φύσης των πολιτιστικών παραδόσεων. Η ενσωμάτωση σύγχρονων τεχνικών εκτέλεσης και η συνάντηση του λαούτου με άλλα μουσικά είδη, υπογραμμίζουν ότι η παράδοση δεν είναι στατική, αλλά ζωντανή και ανανεώσιμη. Από απλό ρυθμικό υπόβαθρο των δημοτικών τραγουδιών, το λαούτο έχει ανέλθει σε φορέα καλλιτεχνικής έκφρασης, διαλόγου και πολιτισμικής σύνθεσης. Έτσι, με αυτόν τον τρόπο, συμβάλλει καθοριστικά τόσο στη διατήρηση όσο και στην αναδιαμόρφωση της ηπειρωτικής μουσικής κληρονομιάς στον 21ο αιώνα.

Εν αντιθέσει προς την παραδοσιακή αντίληψη του λαούτου ως αποκλειστικά συνοδευτικού οργάνου, το οποίο υπηρετούσε τη μελωδική γραμμή άλλων οργάνων όπως βιολιού, λύρας ή κλαρίνου, από τη δεκαετία του 1980 άρχισε να αναγνωρίζεται η δυνατότητά του ως μελωδικού οργάνου ικανό για σολιστική έκφραση. Στις επόμενες δεκαετίες, η παρουσία του σε προσωπικές ηχογραφήσεις και ηχογραφήσεις με μελωδικό χαρακτήρα, ιδιαίτερα από τον Χρήστο Ζώτο, ο οποίος ανύψωσε το λαούτο σε θέση αυτοτελούς θεσμικού οργάνου εντός της δημοτικής μουσικής παράδοσης της Ηπείρου.

Επιπλέον είναι γεγονός πως η ηπειρώτικη μουσική, γνωστή για την πεντατονική⁸ κλίμακά της και την πλούσια πολυφωνία που χαρακτηρίζει τα παραδοσιακά τραγούδια της, αποτελεί το θεμέλιο πάνω στο οποίο το λαούτο εξελίσσεται ως γέφυρα μεταξύ της παραδοσιακής μουσικής έκφρασης και των σύγχρονων τάσεων. Η αποτελεσματικότητα της μεθόδου στηρίζεται, όχι απλώς στην παροχή συνοδευτικής υποστήριξης, αλλά και στην ικανότητα αυτοσχεδιασμού. Αυτή η ικανότητα επιτρέπει την ανάλυση μικρομελωδικών και μακάμικων δομών.

⁸Στο Πωγώνι Ηπείρου και τη Βόρεια Ήπειρο, η μουσική παράδοση στηρίζεται σε πεντατονικές κλίμακες. Αυτές οι κλίμακες, διακρίνονται από τους πέντε τόνους τους, σε αντίθεση με τους επτά των δυτικών κλιμάκων, προσδίδουν έναν μοναδικό, αρχαϊκό και εσωτερικό χαρακτήρα στην ηχητική έκφραση.

Αξίζει να αναφερθεί πως η αξιοποίηση του λαούτου σε εκπαιδευτικά περιβάλλοντα τα τελευταία χρόνια αποτελεί ένα σημαντικό γεγονός. Συγκεκριμένα, μουσικά σχολεία και Τμήματα Μουσικών Σπουδών, εντάσσουν το λαούτο στο εκπαιδευτικό τους πρόγραμμα. Διδάσκεται, όχι μόνο ως συνοδευτικό όργανο, αλλά και ως ανεξάρτητο μέσο μουσικής έκφρασης. Μέσω αυτής της ένταξης στα εκπαιδευτικά προγράμματα, το λαούτο μετασχηματίζεται σε εργαλείο μετάδοσης γνώσεων, βιωματικής μάθησης και επαφής με την πλούσια μουσική παράδοση της Ηπείρου.

Παράλληλα, διατηρώντας τις ρίζες του στην τοπική μουσική κληρονομιά, το λαούτο λειτουργεί ως καταλύτης για δημιουργική ανανέωση και καλλιτεχνική παιδεία. Μέσα από τη μετάβαση, το λαούτο υπερβαίνει τον ρόλο του απλού συνοδευτικού οργάνου και αναδύεται ως πολυσύνθετο εργαλείο πολιτισμικής διασποράς, βιωματικής εκπαίδευσης και διαχρονικής συνέχειας. Η συμβολή του στην ενεργό ανάκαμψη της ηπειρώτικης μουσικής ταυτότητας είναι αδιαμφισβήτητη. Η ένταξή του σε διδακτικές διαδικασίες, παραστάσεις και σύγχρονες καλλιτεχνικές αναζητήσεις καθιστά το λαούτο ζωντανό φορέα της μουσικής μνήμης της Ηπείρου. Παράλληλα, με τη βαθιά του εδραίωση στην τοπική παράδοση, το λαούτο μεταμορφώνεται σε καταλύτη δημιουργικής ανανέωσης, καλλιτεχνικής παιδείας και επανεμφάνισης του ηχητικού παρελθόντος στο πλαίσιο του παρόντος και του μέλλοντος.

Κοντολογίς, το λαούτο, ως παραδοσιακό έγχορδο όργανο βαθιά εδραιωμένο στην ηπειρωτική μουσική παράδοση, έχει καταφέρει να διατηρήσει και να αναπτύξει τη θέση του μέσα στον χρόνο, προσαρμόζοντας τον ήχο του στις σύγχρονες μουσικές και κοινωνικές απαιτήσεις. Η σταδιακή ένταξή του σε εκπαιδευτικά ιδρύματα και η διδασκαλία του ως αυτόνομου μουσικού μέσου, σε συνδυασμό με τη συνεργασία του με κορυφαίους σολίστ και μουσικούς, επιβεβαιώνουν την αξία του ως φορείς μουσικής ταυτότητας και πολιτισμικής κληρονομιάς. Η ευελιξία του να συνυπάρχει αρμονικά με διαφορετικά μουσικά είδη, όπως η τζαζ και το ροκ, καθώς και η ικανότητά του να στηρίζει τόσο την παράδοση όσο και την καινοτομία, το καθιστούν αναντικατάστατο μέσο δημιουργικής έκφρασης. Επομένως, το λαούτο δεν είναι απλώς ένα ιστορικό μουσικό όργανο, αλλά ένα ζωντανό στοιχείο πολιτισμικής ανανέωσης, που συμβάλλει ουσιαστικά στην ενίσχυση της μουσικής παιδείας και στη διατήρηση της ηπειρωτικής μουσικής κληρονομιάς (Χουζούρη, 2015).

Κεφάλαιο 3

Η διδακτική σχέση παράδοσης και καινοτομίας στη μουσική

3.1 Η δυναμική της παράδοσης: Από την επανάληψη στη δημιουργική συνέχεια

Ο όρος «παράδοση»⁹ προέρχεται από την ρήμα «παραδίδω», που σημαίνει «κληροδοτώ». Με αυτόν τον τρόπο, μεταφέρονται σε επόμενες γενιές στοιχεία τόσο από το παρελθόν όσο και από το παρόν (Πολίτης, 1985: 20). Η παράδοση εκδηλώνεται σε δύο μορφές: γραπτή και προφορική. Η γραπτή παράδοση περιλαμβάνει όλα τα κείμενα που έχουμε κληρονομήσει από τους προγόνους μας, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Για τον ελληνικό λαό, η γραπτή παράδοση φθάνει σε μεγάλο βάθος χρόνου. Η προφορική παράδοση, από την άλλη πλευρά, εκφράζει τα στοιχεία που μεταδίδονται από γενιά σε γενιά και αποτελούν τον πυρήνα του λαϊκού πολιτισμού. Σε ένα παραδοσιακό πλαίσιο, όπου οι εγγράμματοι ήταν ελάχιστοι, η προφορική παράδοση έπαιζε καθοριστικό ρόλο στη διαλεκτική σχέση των μελών μιας κοινότητας, μικρής ή διευρυμένης, και στην διαρκή αναδιαπραγμάτευση της ιστορίας, της ταυτότητας και της διαχείρισης της μνήμης. Επίσης σημαντικό είναι ότι η παράδοση δεν αποτελεί ένα στατικό και αμετάβλητο σύνολο, αλλά διαμορφώνεται μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια. Συνδέεται με τον τόπο, την κοινότητα και τις εμπειρίες των ανθρώπων, συμβάλλοντας στη συγκρότηση συλλογικής ταυτότητας και στη διαμόρφωση ενός κοινού αισθήματος συνανήκειν.

Με τον τρόπο αυτόν σχηματίζεται και μία εδαφικότητα (*territorialité*), κοινωνοί της οποίας είναι τα μέλη της κοινότητας. Πιο συγκεκριμένα, αυτή η μορφή ταυτότητας εκδηλώνεται σε τρία διακριτά επίπεδα: το γνωστικό, όπου τα άτομα έχουν επίγνωση της περιοχής και των ορίων της· το συναισθηματικό, που αφορά την ανάπτυξη μιας κοινής αίσθησης ταυτότητας εντός της συγκεκριμένης περιοχής· και το εργαλειακό, το οποίο σχετίζεται με την κινητοποίηση για συλλογικές δράσεις. Επομένως, η παραδοσιακή μουσική θα μπορούσε να ενταχθεί στην περίπτωση αυτή ως ένα πολιτιστικό στοιχείο που διαμορφώνει και κινητοποιεί τα άτομα της κοινότητας (Κοκκώνης, 2022: 168-169).

⁹ Η παράδοση ορίζεται ως το σύνολο των πολιτισμικών στοιχείων, πρακτικών, αξιών, μνημονικών αναφορών και μορφών έκφρασης που μεταδίδονται από γενιά σε γενιά και συγκροτούν τη συνέχεια μιας κοινότητας. Αποτελεί μια δυναμική διαδικασία, η οποία αναδιαμορφώνεται συνεχώς επηρεαζόμενη από ιστορικούς και κοινωνικούς παράγοντες

Η παράδοση, που συχνά θεωρείται ως μια στατική επανάληψη του παρελθόντος, στην πραγματικότητα έχει μια υπέροχη δυναμική που της επιτρέπει να εξελίσσεται και να παραμένει ζωντανή μέσα από τη δημιουργική συνέχεια (Πολίτης, 1985: 25). Δεν είναι απλώς μια σειρά από τελετουργίες ή πρακτικές που μεταφέρονται αναλλοίωτες από γενιά σε γενιά, αλλά ένα ζωντανό οικοσύστημα ιδεών, αξιών και εκφράσεων που προσαρμόζονται και εμπλουτίζονται με την πάροδο του χρόνου.

Η αρχική της λειτουργία μπορεί να είναι η επανάληψη, δηλαδή η αναπαραγωγή προτύπων που εξασφαλίζουν τη συνοχή, την ταυτότητα και τη μετάδοση της συλλογικής μνήμης. Αυτή η επανάληψη προσφέρει μια αίσθηση σταθερότητας και συνέχειας, ειδικά σε περιόδους αλλαγής ή αβεβαιότητας. Μέσω της επανάληψης, οι παραδόσεις ενισχύουν την κοινότητα, καθώς οι κοινές πρακτικές δημιουργούν ένα αίσθημα του «ανήκειν» και ενδυναμώνουν τους δεσμούς μεταξύ των μελών της. Για παράδειγμα, οι παραδοσιακοί χοροί ή τα έθιμα των γιορτών αναπαράγονται από γενιά σε γενιά, προσφέροντας μια κοινή εμπειρία ανατροφοδοτώντας τη σχέση με την ιστορία και το παρελθόν τις σχέσεις τους.

Βέβαια, στη σημερινό παγκοσμιοποιημένο και έντονα εμπορευματοποιημένο κόσμο, τέτοιου είδους πολιτιστικά δρώμενα δύνανται να χάσουν το νόημα τους και να μετατραπούν σε μία συνδιαλλαγή μεταξύ των μελών της κοινότητας και ατόμων εκτός αυτής. Δηλαδή, η πραγματοποίηση των δρώμενα μπορεί να έχει αποκλειστικά οικονομικό σκοπό, ώστε να ικανοποιηθούν οι τουρίστες που τα παρακολουθούν (Νιτσιάκος, 2003: 106-110).

Ωστόσο, η παράδοση δεν είναι ένα κλειστό σύστημα. Η δημιουργική συνέχεια είναι η ζωογόνος της δύναμη. Αυτή η διάσταση της παράδοσης επιτρέπει την ενσωμάτωση νέων στοιχείων, την ερμηνεία παλαιών με σύγχρονους όρους και την προσαρμογή στις κοινωνικές, πολιτισμικές και τεχνολογικές αλλαγές. Η δημιουργική συνέχεια δεν σημαίνει απαραίτητα ρήξη με το παρελθόν, αλλά έναν συνεχόμενο διάλογο με αυτό, όπου το νέο δεν αναιρεί το παλιό, αλλά το εμπλουτίζει και το ανανεώνει (Eco, 1989: 125). Αυτό μπορεί να εκδηλωθεί με διάφορους τρόπους: από την ενσωμάτωση νέων μουσικών οργάνων σε παραδοσιακές μελωδίες μέχρι την επανερμηνεία αρχαίων κειμένων στο πλαίσιο σύγχρονων φιλοσοφικών ρευμάτων.

Η μαγεία της παράδοσης βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την αδιάκοπη κίνηση ανάμεσα στη διατήρηση και την ανανέωση. Χωρίς την επανάληψη, η παράδοση θα έχανε την ταυτότητά της και τη σύνδεσή της με το παρελθόν. Χωρίς τη δημιουργική συνέχεια, θα γινόταν ένα άψυχο έκθεμα, ανίκανο να ανταποκριθεί στις ανάγκες του παρόντος και του

μέλλοντος. Η ζωντανή παράδοση είναι αυτή που καταφέρνει να κρατήσει την αυθεντικότητά της, ενώ ταυτόχρονα επιτρέπει την ελεύθερη έκφραση και την καινοτομία, εξασφαλίζοντας, έτσι την επιβίωση και την εξέλιξή της μέσα στο χρόνο.

Η παράδοση, που συχνά παρεξηγείται ως ένα αυστηρό σύνολο κανόνων και πρακτικών του παρελθόντος που πρέπει να ακολουθούνται κατά γράμμα, είναι στην πραγματικότητα μια ζωντανή και δυναμική διαδικασία. Η ουσία της δεν είναι η απλή επανάληψη, αλλά η δημιουργική συνέχεια, δηλαδή η ικανότητά της να ανανεώνεται και να προσαρμόζεται, διατηρώντας, παράλληλα τον πυρήνα της ταυτότητάς της. Η παράδοση λειτουργεί, σαν ένας συνεχής διάλογος ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, όπου κάθε γενιά επανερμηνεύει και εμπλουτίζει την κληρονομιά της.

Ο Γερμανός φιλόσοφος, Hans-Georg Gadamer υποστήριξε ότι η παράδοση δεν είναι ένα εξωτερικό στοιχείο απέναντι στην ανθρώπινη ύπαρξη, αλλά αποτελεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται η κατανόησή μας για τον κόσμο. Για τον Gadamer, η παράδοση υφίσταται υπό τη μορφή ενός «ορίζοντος» ο οποίος συνενώνεται με τον δικό μας προσωπικό ορίζοντα, οδηγώντας σε μια νέα και πλουσιότερη κατανόηση της πραγματικότητας (Gadamer, 1960: 69-81). Αυτή η σύνθεσή οριζόντων επιτρέπει την εξέλιξη και την ανανέωση της παράδοσης. Δεν πρόκειται για μια παθητική αποδοχή, αλλά για μια ενεργητική διαδικασία ερμηνείας και επαναπροσδιορισμού της.

Είναι ουσιώδες να διακρίνουμε την δημιουργική συνέχεια από τον στιβαρό συντηρητισμό, δύο έννοιες που συχνά ταυτίζονται λανθασμένα. Ο συντηρητισμός υμνεί τη διατήρηση της παράδοσης στην αυθεντική της μορφή, απορρίπτοντας κάθε τροποποίηση ή καινοτομία. Επεξηγηματικά, αντιμετωπίζει την παράδοση ως ακίνητο λείψανο του παρελθόντος, το οποίο απαιτείται να διασωθεί άθικτο από τη ροή του χρόνου και την επίδραση της σύγχρονης εποχής. Ωστόσο, μια τέτοια στάση μπορεί να οδηγήσει σε αποξένωση της παράδοσης από τον ζωντανό ιστό της κοινωνίας και εντέλει στην απώλεια της ουσίας και της δύναμής της.

Συνοψίζοντας, η παράδοση υπερβαίνει την απλή επανάληψη του παρελθόντος και εξελίσσεται σε μια δημιουργική συνέχεια. Συνιστά έναν ζωντανό διάλογο μεταξύ των χρονικών σταδίων: παρελθόν, παρόν και μέλλον. Αυτή η δυναμική αλληλεπίδραση εξασφαλίζει τη βιωσιμότητα και την πρόοδο του πολιτισμού μας. Η ελεύθερη έκφραση και η καινοτομία δεν υπόκεινται σε αντιπαράθεση με την παράδοση, αλλά αντιθέτως αποτελούν αναγκαία στοιχεία για τη διατήρησή της και την περαιτέρω εξέλιξή της

3.2 Νεωτερικότητα και καινοτομία: Καταλύτες εξέλιξης

Η νεωτερικότητα, ως πολιτισμικό φαινόμενο, διακρίνεται από την αμφισβήτηση των καθιερωμένων παραδόσεων και την επιδίωξη νέων μορφών σκέψης και δράσης. Ο Γάλλος κοινωνιολόγος, Émile Durkheim υποστήριξε ότι η νεωτερικότητα προκαλεί μια μετάβαση από την «μηχανική αλληλεγγύη», η οποία βασίζεται στην ομοιότητα των μελών της κοινότητας, στην «οργανική αλληλεγγύη», η οποία στηρίζεται στην εξειδίκευση και την αλληλεξάρτηση (Durkheim, 1893: 149-152). Αυτή η μεταβολή απελευθερώνει την ατομική δημιουργικότητα και καθιστά δυνατή την καινοτομία, καθώς οι άνθρωποι δεν είναι πλέον υποχρεωμένοι να υπακούν τυφλά σε παγιωμένα πρότυπα. Συμπερασματικά, η νεωτερικότητα δεν αντιπροσωπεύει απλώς μια χρονική περίοδο, αλλά ένα πνευματικό κλίμα που ενθαρρύνει την κριτική σκέψη, τον ορθολογισμό και την αδιάκοπη αναζήτηση της προόδου. Οι κοινωνίες επηρεασμένες από τη νεωτερικότητα, μεταμορφώνονται, αναπτύσσοντας νέα θεσμικά πλαίσια και αξιακά συστήματα που προσαρμόζονται στις απαιτήσεις μιας ολοένα και πιο περίπλοκης πραγματικότητας.

Από την άλλη, η καινοτομία αποτελεί την πρακτική εφαρμογή της νεωτερικότητας. Ως διαδικασία, περιλαμβάνει τη δημιουργία και υιοθέτηση νέων ιδεών, τεχνολογιών, μεθόδων ή προϊόντων. Ο Joseph Schumpeter υποστήριξε ότι η καινοτομία αποτελεί την κινητήρια δύναμη της οικονομικής ανάπτυξης μέσω της δημιουργικής καταστροφής, όπου οι παλιές δομές και πρακτικές αντικαθίστανται από νέες, πιο αποτελεσματικές (Schumpeter, 1942: 82-85). Η επίδραση της καινοτομίας δεν περιορίζεται μόνο στην οικονομία. Εκτείνεται σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής, από την ιατρική και την επιστήμη μέχρι την τέχνη και την εκπαίδευση. Η παρουσία της είναι εμφανής στην καθημερινότητά μας, με τεχνολογικές εξελίξεις, όπως η τεχνητή νοημοσύνη και η ψηφιακή επικοινωνία να μεταμορφώνουν ριζικά τον τρόπο δράσης κι αλληλεπίδρασης.

Η τεχνολογική πρόοδος αποτελεί κρίσιμο παράγοντα για την καινοτομία και την σύγχρονη εξέλιξη. Το διαδίκτυο, ως παράδειγμα, επέφερε δραστικές αλλαγές στην παροχή και τη διάδοση της πληροφορίας, με ουσιώδη επίπτωση σε τομείς, όπως η εκπαίδευση, η επικοινωνία και ο πολιτισμός. Επιπλέον, η ανάδυση νέων τεχνολογιών στον τομέα της υγείας, όπως η γενετική μηχανική, βελτιώνει σημαντικά την ποιότητα ζωής, παράλληλα όμως δημιουργεί νέα ηθικά διλήμματα που απαιτούν από την κοινωνία μια αναθεώρηση των θεμελιωδών αξιών της (Habermas, 2003: 34-37).

Αξίζει να επισημανθεί πως η σχέση μεταξύ νεωτερικότητας, καινοτομίας και παράδοσης δεν είναι απλή αντιπαράθεση, αλλά ένα πολυεπίπεδο και σύνθετο φαινόμενο. Η νεωτερικότητα ορίζει το πλαίσιο εντός του οποίου η καινοτομία αναπτύσσεται και ευδοκιμεί. Τα δύο αυτά στοιχεία λειτουργούν συμπληρωματικά, προάγοντας την ανανέωση και όχι την υποβάθμιση της παράδοσης. Η παράδοση, αντί να θεωρείται απλώς αντικείμενο μεταβολής, αποτελεί πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία νέων πραγμάτων. Πολλές καινοτομίες εμπνέονται από στοιχεία του παρελθόντος, τα οποία επαναερμηνεύουν και προσαρμόζουν στις σύγχρονες ανάγκες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της αλληλεπίδρασης αποτελούν η κατασκευή νέων μουσικών οργάνων ή η ενσωμάτωση παραδοσιακών μοτίβων στην σύγχρονη αρχιτεκτονική.

Η ζωντανή παράδοση είναι αυτή που επιτρέπει τον γόνιμο αυτό διάλογο, καθώς δεν αποτελεί μια στατική και άκαμπτη δομή, αλλά έναν δυναμικό οργανισμό ικανό να αφομοιώσει και να αξιοποιήσει τις μεταβολές. Σε αυτό το πλαίσιο, η νεωτερικότητα και η καινοτομία δεν απειλούν την πολιτισμική κληρονομιά, αλλά αποτελούν αναγκαίες προϋποθέσεις για την επιβίωσή της και την εξέλιξή της μέσα στο χρόνο (Giddens, 1990: 143-145).

Ενώ ο συντηρητισμός επιδιώκει την αμετάβλητη διατήρηση της παράδοσης, η νεωτερικότητα προτείνει μια δημιουργική συνέχεια που επιβεβαιώνει την αξία της. Η σύγχρονη κοινωνία, επανεξετάζοντας το παρελθόν, γεννά νέες μορφές έκφρασης, οι οποίες διατηρούν τον πυρήνα της ταυτότητας, ενώ ανταποκρίνονται στις ανάγκες και τις αντιλήψεις του σύγχρονου κόσμου.

Ανακεφαλαιώνοντας, η σχέση μεταξύ παράδοσης, νεωτερικότητας και καινοτομίας δεν είναι διχοτόμηση, αλλά μια συνεχής και δυναμική σύνθεση. Η νεωτερικότητα, με την έμφαση στον ορθολογισμό και την κριτική σκέψη, παρέχει το κατάλληλο πλαίσιο για την ανάπτυξη της καινοτομίας. Η καινοτομία, ως εφαρμογή νέων ιδεών στην πράξη, λειτουργεί ως κινητήριος δύναμη προόδου της κοινωνίας, καθώς επιλύει σύγχρονα προβλήματα και δημιουργεί νέες αξίες. Η παράδοση, σε αυτήν την διαδικασία, δεν αποτελεί ακαμψία, αλλά μια πηγή έμπνευσης και βάση για το μέλλον. Οι καινοτομίες την ενσωματώνουν, την αναδιαμορφώνουν και την εμπλουτίζουν δημιουργικά. Η κοινωνία δεν υιοθετεί αντιφατική στάση προς το παρελθόν και το μέλλον, αλλά διατηρεί μια γόνιμη και κριτική σχέση με και τα δύο. Μέσω αυτής της αλληλεπίδρασης ο πολιτισμός εξελίσσεται, παραμένοντας ταυτόχρονα αυθεντικός και επίκαιρος, ικανός να ανταποκριθεί στις προκλήσεις του χρόνου και να διατηρήσει την συνοχή της κοινωνικής του ταυτότητας.

3.3 Θεωρίες για την καινοτομία στην παραδοσιακή μουσική

Η σύνδεση της καινοτομίας με τη παραδοσιακή μουσική αποτελεί ένα πολύπλοκο πεδίο μελέτης. Παρότι η παράδοση συνήθως συνοδεύεται από την έννοια της διατήρησης και της επανάληψης, η καινοτομία στην μουσική λειτουργεί ως κινητήριο δύναμη της εξέλιξης, μια εγγύηση για τη ζωντάνια και επικαιρότητα της (Bohlman, 2011: 45). Η εισαγωγή καινοτόμων στοιχείων στην παραδοσιακή μουσική δεν υποδηλώνει απαραίτητα ρήξη με το παρελθόν. Αντιθέτως, προάγει έναν γόνιμο διάλογο μεταξύ παλιού και νέου, όπου η καινοτομία ενσωματώνεται αρμονικά στην παράδοση, εμπλουτίζοντάς την. Αυτή η διαδικασία μπορεί να χαρακτηριστεί ως δημιουργική συνέχεια, η οποία ανανεώνει την πολιτισμική κληρονομιά χωρίς να την ακυρώνει.

Η δημιουργική συνέχεια αποτελεί βασικό θεμέλιο για την κατανόηση της καινοτομίας εντός του χώρου της παραδοσιακής μουσικής. Ο μουσικολόγος Charles Seeger υποστήριζε ότι η νεωτερικότητα σε έναν μουσικό πολιτισμό δεν εκδηλώνεται ποτέ ως απόλυτη διάρρηξη με το παρελθόν, αλλά μάλλον ως μια σταδιακή και ερμηνευτική διαδικασία (Seeger, 1977: 129). Με άλλα λόγια, οι μουσικοί, ενώ αξιοποιούν παραδοσιακές δομές και μοτίβα, τα επανερμηνεύουν με έναν προσωπικό και σύγχρονο τρόπο. Αυτή η επανερμηνεία μπορεί να εκδηλωθεί μέσω της εισαγωγής νέων τεχνικών παιξίματος, της τροποποίησης της μελωδικής ή ρυθμικής δομής, ή ακόμη και της ενσωμάτωσης επιρροών από άλλα μουσικά είδη.

Αξίζει να αναφερθεί πως οι κοινωνιολόγοι και οι ανθρωπολόγοι προσεγγίζουν την καινοτομία στην παραδοσιακή μουσική με έμφαση στον κοινωνικό της ρόλο. Η καινοτομία συχνά λειτουργεί ως ένα εργαλείο έκφρασης πολιτισμικής ταυτότητας σε ένα μεταβαλλόμενο περιβάλλον. Όπως τονίζει ο Alan Lomax, οι αλλαγές στη μουσική συνήθως αντανακλούν ευρύτερες κοινωνικές μεταβολές (Lomax, 1968: 17-21). Για παράδειγμα, η ενσωμάτωση ηλεκτρικών οργάνων σε παραδοσιακά μουσικά είδη μπορεί να υποδηλώνει την υιοθέτηση δυτικών πολιτισμικών στοιχείων και την ανάγκη των νεότερων γενεών να εκφραστούν μέσω ενός πιο σύγχρονου ιδιώματος (Kokkonis 2025: 205-224). Συμπερασματικά, η καινοτομία δεν περιορίζεται μόνο στην μουσική σφαίρα, αλλά υπερβαίνει τα όρια της και εξελίσσεται σε μια πολυδιάστατη κοινωνική πράξη.

Η τεχνολογία κατέχει κεντρικό ρόλο στην ανάπτυξη και την ανανέωση της παραδοσιακής μουσικής. Η εισαγωγή καινοτόμων οργάνων, οι προηγμένες μέθοδοι ηχογράφησης και, πρόσφατα, η ψηφιακή τεχνολογία σε συνδυασμό με το διαδίκτυο, έχουν μεταμορφώσει δραστικά τον τρόπο παραγωγής, διάχυσης και κατανάλωσης της

παραδοσιακής μουσικής. Αυτές οι νέες τεχνολογίες παρέχουν στους μουσικούς ευκαιρίες για πειραματισμό με τον ήχο, δημιουργία πρωτότυπων συνθέσεων και διεθνή προβολή της μουσικής τους (Feld, 1994: 77-95).

Η προώθηση της τεχνολογικής εξέλιξης θεωρείται πρωταρχικής σημασίας για την καινοτομία και την σύγχρονη ανάπτυξη. Οι νεότερες τεχνολογίες προσφέρουν στους μουσικούς ένα ευρύ φάσμα δυνατοτήτων, επιτρέποντας πειραματισμό με τον ήχο, δημιουργία πρωτότυπων συνθέσεων και διεθνή προβολή των έργων τους. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ψηφιακή επεξεργασία ήχου, η οποία διευκολύνει τη δημιουργία υβριδικών μουσικών ειδών, όπου παραδοσιακά στοιχεία συγχωνεύονται με σύγχρονους ρυθμούς και εφέ. Επιπλέον, το διαδίκτυο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης λειτουργούν ως ισχυρές πλατφόρμες διάδοσης αυτών των καινοτομιών. Παράλληλα, επιτρέπουν στους καλλιτέχνες την άμεση αλληλεπίδραση με τους ακροατές και την λήψη άμεσης ανατροφοδότησης, γεγονός που επιταχύνει σημαντικά τη διαδικασία της μουσικής καινοτομίας (Foucault, 1980: 121).

Σύμφωνα με τις θεωρίες του Feld, η καινοτομία στην μουσική υπερβαίνει τα καθαρά τεχνικά όρια και εκφράζει ευρύτερες κοινωνικές μεταβολές. Η ενσωμάτωση νέων οργάνων ή τεχνολογικών εφέ σε παραδοσιακές μουσικές μορφές δεν περιορίζεται στην απλή αλλαγή του ηχητικού τοπίου, αλλά αναδιαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο μια κοινότητα κατανοεί και εκφράζει την πολιτισμική της ταυτότητα. Το παράδειγμα των Kaluli, οι οποίοι δομούν τη μουσική τους βασισμένοι στους ήχους του τροπικού δάσους, υποδεικνύει την δυναμική σχέση ανάμεσα στη μουσική και τον κοινωνικό περίγυρο. Όταν εισάγονται νέα στοιχεία, είτε τεχνολογικά είτε πολιτισμικά, οι Kaluli αναπροσαρμόζουν τη μουσική τους, δημιουργώντας νέες μορφές έκφρασης που ανταποκρίνονται στις σύγχρονες συνθήκες. Εν κατακλείδι, η καινοτομία στη μουσική δεν είναι μόνο μια μουσική πράξη, αλλά μια βαθιά κοινωνική διαδικασία που επηρεάζει την πολιτισμική ταυτότητα και τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον κόσμο γύρω τους.

Συνοψίζοντας, οι θεωρίες περί καινοτομίας στην παραδοσιακή μουσική αποδεικνύουν μια δυναμική και αμφίδρομη σχέση μεταξύ διατήρησης και αλλαγής. Η καινοτομία δεν απειλεί την παράδοση, αλλά αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για τη βιωσιμότητά της και την εξέλιξή της. Μέσω της δημιουργικής συνέχειας, οι μουσικοί επεξεργάζονται τα παραδοσιακά μοτίβα και τις μορφές, επιβεβαιώνοντας τη διαχρονική τους αξία στον χρόνο, ενώ ταυτόχρονα τα προσαρμόζουν στις ανάγκες και αντιλήψεις της εποχής μας. Οι κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις αποκαλύπτουν την καινοτομία ως βαθιά

κοινωνική πράξη, η οποία αντανακλά ευρύτερες πολιτισμικές μεταβολές. Η μουσική, ως αναπόσπαστο τμήμα της πολιτισμικής ταυτότητας, εξελίσσεται συνάπτοντας την κοινωνία, επιτρέποντας στις κοινότητες να διατηρήσουν τη σύνδεση με το παρελθόν και παράλληλα να ορίζουν το μέλλον τους. Η επίδραση της τεχνολογίας είναι εμφανής: λειτουργεί ως ισχυρός μοχλός καινοτομίας, μετασηματίζοντας τον τρόπο παραγωγής, διάδοσης και κατανάλωσης μουσικής. Η ψηφιακή επεξεργασία του ήχου και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης μετατρέπουν την παραδοσιακή μουσική από ένα τοπικό σε ένα παγκόσμιο φαινόμενο, δημιουργώντας υβριδικές μορφές έκφρασης που αντικατοπτρίζουν την πολυπλοκότητα της σύγχρονης εποχής. Σε αυτό το πλαίσιο, η παράδοση δεν είναι μια παγωμένη και άκαμπτη δομή, αλλά ένας ζωντανός οργανισμός ικανός να αφομοιώσει και να αξιοποιήσει τις καινοτομίες. Μέσω αυτής της αλληλεπίδρασης, η παραδοσιακή μουσική εξελίσσεται, διατηρώντας τον πυρήνα της ταυτότητάς της και εμπλουτίζοντας τον παγκόσμιο πολιτισμό. Η δημιουργική σύνθεση της παράδοσης και της καινοτομίας επιβεβαιώνει την ικανότητα του ανθρώπινου πολιτισμού να προσαρμόζεται, να ανανεώνεται και να επιβιώνει μέσα στον χρόνο.

3.4 Η επίδραση της παγκοσμιοποίησης και της τεχνολογίας στην καινοτομία

Η παγκοσμιοποίηση, σε συνδυασμό με την ταχεία εξέλιξη της τεχνολογίας, έχει προκαλέσει μια ριζική μεταμόρφωση στο πεδίο της παραδοσιακής μουσικής. Αντίθετα από τις αρχικές προβλέψεις για την ολοκληρωτική εξαφάνιση των τοπικών μουσικών μορφών, οι δύο αυτοί παράγοντες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ανανέωσή τους και στην παγκόσμια διάδοσή τους. Η σχέση αυτή είναι πολυδιάστατη και πολύπλοκη, επηρεάζοντας τόσο τη δημιουργία και την ερμηνεία της μουσικής όσο και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται από το κοινό.

Η ανάπτυξη και η πρόοδος των ηλεκτρονικών μέσων έχουν αποδείξει ότι είναι καθοριστικής σημασίας για τη διάχυση και την διατήρηση της παραδοσιακής μουσικής. Η τεχνολογία της ηχογράφησης, ξεκινώντας από τους πρώτους κυλίνδρους του Edison και εξελισσόμενη σε δίσκους βινυλίου και στη συνέχεια σε CD, προκάλεσε μια πρωτοφανή επανάσταση στον τομέα αυτό. Ο Alan Lomax, ένας εξέχων εθνομουσικολόγος, αξιοποίησε εκτενώς αυτές τις τεχνολογίες, για να καταγράψει και να αποθηκεύσει χιλιάδες παραδοσιακά τραγούδια από διάφορες περιοχές του κόσμου (Lomax, 1968: 17-21). Αυτές οι ηχογραφήσεις δεν απλώς διαφύλαξαν ένα τεράστιο πολιτισμικό πλούτο, αλλά δημιούργησαν, επίσης νέες δυνατότητες για τη μουσική δημιουργία. Οι μουσικοί απέκτησαν την ικανότητα να ακούνε

και να είναι σε θέση να επηρεαστούν από παραδόσεις άλλων γεωγραφικών περιοχών, οδηγώντας στην γέννηση υβριδικών μουσικών ειδών.

Η εμφάνιση του ραδιοφώνου υπήρξε ένα καθοριστικό γεγονός στην εξάπλωση της παραδοσιακής μουσικής. Ως μέσο μαζικής επικοινωνίας, το ραδιόφωνο έκανε την μουσική αυτή προσβάσιμη στο ευρύ κοινό, ξεπερνώντας τα γεωγραφικά όρια των τοπικών κοινοτήτων. Οι ραδιοφωνικές εκπομπές παρείχαν ένα σημαντικό πλαίσιο για την προβολή των μουσικών δημιουργιών και την καθιέρωση συγκεκριμένων μουσικών προτύπων. Συνήθως, οι ραδιοφωνικές μεταδόσεις συνέτειναν στη διαμόρφωση ενός εθνικού ή πανελληνίου μουσικού ύφους, μειώνοντας τις τοπικές διαφορές (Stokes, 2004: 12-15 και Κοκκώνης 2019: 24-51).

Παράλληλα, η ψηφιακή εποχή και το διαδίκτυο οδήγησαν τη διάδοση της παραδοσιακής μουσικής σε πρωτοφανή επίπεδα. Πλατφόρμες, όπως το YouTube, το Spotify και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης μετέτρεψαν τη μουσική αυτή, από ένα τοπικό φαινόμενο σε ένα παγκόσμιο. Ένας μουσικός από την Ήπειρο, για παράδειγμα, μπορεί να δημοσιεύσει ένα βίντεο στο YouTube και να αποκτήσει ακροατήριο σε όλο τον κόσμο, δημιουργώντας άμεση επικοινωνία με άτομα που διαφορετικά δεν θα είχαν πρόσβαση στη μουσική του. Αυτό ενισχύει τον διάλογο μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών και επιταχύνει την καινοτομία στον τομέα της μουσικής (Feld, 1994: 77-95).

Η παγκοσμιοποίηση και η ανάπτυξη της τεχνολογίας δεν περιορίστηκαν στην απλή διάδοση της παραδοσιακής μουσικής, αλλά συντέλεσαν στην δημιουργία νέων, υβριδικών μουσικών ειδών. Η αλληλεπίδραση με διαφορετικές μουσικές παραδόσεις και σύγχρονα μουσικά ρεύματα, όπως jazz, rock και ηλεκτρονική μουσική οδήγησε σε μια διαδικασία «fusion», στην οποία τα παραδοσιακά στοιχεία συγχωνεύονται με το νέο.

Αυτή η τάση δεν αποτελεί κάτι πρωτόγνωρο. Ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα, η παραδοσιακή μουσική επηρεαζόταν από τη λαϊκή μουσική των αστικών κέντρων (όπως για παράδειγμα το ρεμπέτικο και το λαϊκό). Ωστόσο, η παγκοσμιοποίηση και η τεχνολογία ενίσχυσαν αυτήν την τάση, καθιστώντας την πιο έντονη και πολύπλοκη. Σύγχρονοι καλλιτέχνες αξιοποιούν ψηφιακά μέσα, για να πειραματίζονται με τον ήχο, να δημιουργούν νέες ενορχηστρώσεις και να συνδυάζουν παραδοσιακά όργανα με ηλεκτρονικούς ήχους. Το αποτέλεσμα είναι η γέννηση μουσικών ειδών που διατηρούν τον πυρήνα της παραδοσιακής μουσικής, απευθυνόμενοι ταυτόχρονα σε ένα σύγχρονο ακροατήριο.

Συμπερασματικά, η παγκοσμιοποίηση και η τεχνολογία δεν αποτελούν απειλή για την παραδοσιακή μουσική, αλλά εργαλεία ανανέωσης. Μέσω των ηλεκτρονικών μέσων, η παραδοσιακή μουσική έχει αποκτήσει παγκόσμιο ακροατήριο. Η αλληλοεπίδραση με διαφορετικούς πολιτισμούς και οι τεχνολογικές δυνατότητες έχουν οδηγήσει στη δημιουργία νέων, υβριδικών μουσικών ειδών. Η καινοτομία που προκύπτει από αυτή τη διαδικασία είναι κεντρική για την διατήρηση της παραδοσιακής μουσικής ως ενός ζωντανού και εξελισσόμενου πολιτισμικού φαινομένου.

3.5 Η έννοια της αυθεντικότητας στην παραδοσιακή μουσική

Η έννοια της αυθεντικότητας εντός του πλαισίου της παραδοσιακής μουσικής αποτελεί ένα από τα πλέον περίπλοκα και πολυσυζητημένα ζητήματα τόσο στην εθνομουσικολογία όσο και στις ευρύτερες πολιτισμικές σπουδές.

Εν προκειμένω, η αυθεντικότητα φαίνεται αρχικά να συνδέεται με την πιστή αναπαραγωγή μιας μουσικής παράδοσης, όπως αυτή υπήρχε στο παρελθόν, χωρίς ουσιώδεις τροποποιήσεις. Ωστόσο, μια πιο προσεκτική ανάλυση αποκαλύπτει ότι η «αυθεντικότητα» δεν είναι ένα σταθερό και αμετάβλητο χαρακτηριστικό, αλλά μάλλον μια δυναμική και συχνά υποκειμενική έννοια.

Η μουσική, ως ζωντανός οργανισμός, υπόκειται σε συνεχή εξέλιξη και μεταμόρφωση. Παράλληλα με αυτήν την αλλαγή, μεταβάλλονται και οι δικές μας αντιλήψεις για το τι θεωρούμε «αληθινό» ή «αυθεντικό». Η αυθεντικότητα ενός μουσικού έργου ή εκτέλεσης μπορεί να εξεταστεί από δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες, την ιστορική και την κοινωνική.

Η ιστορική αυθεντικότητα στοχεύει στην πιστή αναπαράσταση του παρελθόντος. Εστιάζει στην ερώτηση «Πώς ήταν πραγματικά;» μια συγκεκριμένη μουσική σε μια δεδομένη χρονική περίοδο, χρησιμοποιώντας τα αυθεντικά όργανα, τις τεχνικές και τους τρόπους παιξίματος της εποχής (Turino, 2008: 122). Ωστόσο, αυτή η προσέγγιση αγνοεί την δυναμική φύση της μουσικής παράδοσης, η οποία συνεχώς εξελίσσεται.

Αντίθετα, η κοινωνική αυθεντικότητα δεν δίνει έμφαση στο παρελθόν, αλλά στο παρόν. Η αυθεντικότητα σε αυτή την περίπτωση ορίζεται από την ειλικρίνεια και την πίστη της μουσικής στις αξίες και τις ανάγκες της κοινότητας που την παράγει. Μια μουσική εκτέλεση θεωρείται αυθεντική, όταν εκφράζει την ταυτότητα της κοινότητας και ο μουσικός αναγνωρίζεται ως μέλος της. Εντός αυτού του πλαισίου, μια καινοτομία μπορεί να θεωρηθεί αυθεντική, εάν αποδεχθεί και ενσωματωθεί από την κοινότητα στη δική της παράδοση.

Αξίζει να αναφερθεί πως η προσωπική αυθεντικότητα ενός καλλιτέχνη συνδέεται άρρηκτα με την αληθινή έκφραση του εσωτερικού του κόσμου. Ένας μουσικός θεωρείται αυθεντικός, όχι μόνο για την τεχνική του δεξιοτεχνία, αλλά και για την ειλικρινή συναισθηματική φόρτιση που εκπέμπει η μουσική του (Bohlman, 2011: 45). Αυτή η προσέγγιση διευκολύνει την καινοτομία, καθώς ο καλλιτέχνης, παραμένοντας πιστός στην προσωπική του πορεία και στις εμπειρίες του, ενθαρρύνεται να υπερβαίνει τα καθιερωμένα όρια της μουσικής παράδοσης. Η καινοτομία σε αυτή την περίπτωση δεν αντιμετωπίζεται ως αλλοίωση, αλλά ως αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργικής του ταυτότητας.

Η σχέση αυθεντικότητας και καινοτομίας αποτελεί μια συνεχή διαλεκτική. Οι συντηρητικοί κύκλοι συχνά αντιλαμβάνονται την καινοτομία ως απειλή για την αυθεντικότητα, θεωρώντας κάθε αλλαγή ως απόκλιση από την καθαρή παράδοση. Αντίθετα, οι υποστηρικτές της καινοτομίας επιμένουν ότι μια ζωντανή μουσική παράδοση δεν μπορεί να παραμείνει στατική. Η επανάληψη χωρίς εξέλιξη οδηγεί σε στέγνωμα και απώλεια ουσίας. Η καινοτομία, από την άλλη πλευρά, διατηρεί τη μουσική ζωντανή, επίκαιρη και ελκυστική για τις νεότερες γενιές.

Εν κατακλείδι, η έννοια της αυθεντικότητας εντός του πλαισίου της παραδοσιακής μουσικής δεν προσφέρεται σε μία απλή και οριστική ερμηνεία. Αντιθέτως, αποτελεί ένα πολυσύνθετο και βαθμιαίο φαινόμενο, το οποίο διαμορφώνεται ανάλογα με την οπτική γωνία μέσω της οποίας την θεωρούμε. Ανεξάρτητα από το αν η αυθεντικότητα εκδηλώνεται μέσω της ακριβούς αναπαραγωγής παλαιότερων μουσικών μορφών, ή μέσω μιας ειλικρίνειας προς την κοινωνική ομάδα ή τον ίδιο τον καλλιτέχνη, παραμένει ένα κεντρικό σημείο αναφοράς στην συζήτηση περί ταυτότητας και εξέλιξης της παραδοσιακής μουσικής.

3.6 Η διττή φύση του «προοδευτικού παραδοσιακού μουσικού»: Συνέχεια και αλλαγή στην παραδοσιακή μουσική

Ο όρος «προοδευτικός παραδοσιακός μουσικός» περιγράφει τον καλλιτέχνη ο οποίος λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ της μουσικής παράδοσης και της καινοτομίας (Rice, 2014: 97). Αυτή η διττή φύση του εκδηλώνεται στην ικανότητά του να διαχειρίζεται την μουσική κληρονομιά με γνώμονα το σεβασμό και δημιουργικότητα ταυτόχρονα. Ως φύλακας της παράδοσης, ο καλλιτέχνης αυτός, επιδεικνύει βαθιά γνώση και σεβασμό για τις παραδοσιακές μουσικές μορφές, τεχνικές και σκοπούς. Είναι υπεύθυνος για τη διατήρηση της συνέχειας της παράδοσης, μεταφέροντας τον πυρήνα της στις επόμενες γενιές με ακεραιότητα.

Παράλληλα, ο ρόλος του μουσικού δεν περιορίζεται στην απλή αναπαράσταση της παράδοσης. Ως καλλιτέχνης, αντιλαμβάνεται την παράδοση ως ένα δυναμικό φαινόμενο σε διαρκή εξέλιξη. Εισάγει νέες καινοτομίες τόσο στον τεχνικό τομέα όσο και στην ενορχηστρωτική πλευρά, ενσωματώνοντας ακόμα και στοιχεία από άλλα μουσικά είδη (Nettl, 2005: 145-148). Αυτές οι αλλαγές δεν υλοποιούνται με στόχο την τυπική ρήξη με το παρελθόν, αλλά ως συνειδητή καλλιτεχνική πράξη που επιδιώκει να καταστήσει την παράδοση πιο εκφραστική και επίκαιρη για το σύγχρονο κοινό. Η προσέγγιση αυτή θεωρείται αναγκαία για τη διαχρονικότητα της μουσικής, καθώς η μονότονη επανάληψη χωρίς εξέλιξη μπορεί να οδηγήσει σε στασιμότητα και απώλεια ενδιαφέροντος.

Στην περίπτωση του Φώτη Παπαζήκου, ο οποίος θα αναλυθεί εκτενέστερα στα επόμενα κεφάλαια, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της συγκεκριμένης προσέγγισης. Ως λαουτιέρης, αν και είχε βαθιά τις ρίζες του στην ηπειρώτικη μουσική και παράδοση, εντούτοις, εισήγαγε με τη σειρά του αρμονικές τεχνικές και πρωτοποριακές ενορχηστρώσεις, οι οποίες παρείχαν μια σημαντική εξέλιξη στον τομέα της μουσικής. Δημιούργησε ένα προσωπικό και συνάμα αναγνωρίσιμο ύφος, το οποίο δεν αλλοίωσε την παράδοση, αλλά την εμπλούτισε, προσδίδοντάς της μια νέα δυναμική. Η ανάλυση του έργου του αποδεικνύει πως ο «προοδευτικός παραδοσιακός» λειτουργεί στην πράξη, επιτυγχάνοντας μια εξισορρόπηση μεταξύ του σεβασμού στο παρελθόν και μιας δημιουργικής ματιάς προς το μέλλον. Μέσα από το παίξιμό του, μπορούμε να διακρίνουμε τον τρόπο με τον οποίο ένας καλλιτέχνης μπορεί να διατηρεί την ακεραιότητα της παράδοσης, ενώ ταυτόχρονα την εξελίσσει, καθιστώντας την επίκαιρη και ελκυστική για τις νεότερες γενιές.

Κεφάλαιο 4

Η Ήπειρος ως μουσικό και πολιτισμικό πλαίσιο

4.1 Τοπικά μουσικά ιδιώματα και πολιτισμικές επιρροές

Η μουσική της Ηπείρου αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά και γνήσια πολιτισμικά φαινόμενα του ελληνικού χώρου. Ο ιδιαίτερος γεωγραφικός της τόπος, η ιστορική της διαδρομή και η κοινωνική της δομή έχουν συντελέσει στη δημιουργία ενός ιδιαίτερου μουσικού ύφους, το οποίο αποτελεί θεμέλιο της πολιτισμικής ταυτότητας της περιοχής. Η μελέτη αυτής της μουσικής δε στοχεύει μόνο στην αισθητική κατανόηση των ήχων, αλλά και στην ερμηνεία των κοινωνικών, τελετουργικών και εθνολογικών πλαισίων που την συνοδεύουν. Η μουσική παράδοση της Ηπείρου λειτουργεί ως φορέας συλλογικής μνήμης και πολιτισμικής συνέχειας, ενσωματώνοντας ιστορικά βιώματα και αξίες των τοπικών κοινοτήτων (Συκκά, 2023).

Είναι γεγονός πως η Ήπειρος κατέχει μία από τις πλέον περίπλοκες και μαγευτικές μουσικές παραδόσεις στην Ελλάδα (micro-kosmos, 2023). Το μοναδικό αυτό μουσικό ιδίωμα διαμορφώθηκε υπό την επήρεια γεωγραφικής απομόνωσης, κοινωνικής συνοχής και πολιτισμικής διαστρωμάτωσης, η οποία αντανακλά βαθιές ιστορικές τομές. Στην Ήπειρο, η μουσική δεν υφίσταται απλώς ως αισθητικό φαινόμενο. Λειτουργεί ως μέσο διατήρησης της προφορικής ιστορίας, ενδυνάμωσης της κοινοτικής συνοχής και τήρησης της τελετουργικής μνήμης.

Η μουσική κληρονομιά της περιοχής παρουσιάζει ένα πλούσιο και πολύμορφο χαρακτήρα. Φυσικά, δεν χαρακτηρίζεται μόνο από την πεντατονία όπως συχνά πιστεύεται και ούτε μπορεί να αντιμετωπιστεί σαν μια ενιαία περιοχή πολιτισμικά όπως η μουσική λαογραφία θεωρούσε για χρόνια (Κοκκώνης, 2008: 31). Ο μουσικός χάρτης της Ηπείρου παρουσιάζει πληθώρα μουσικών ιδιωμάτων με επιρροές από τα Βαλκάνια, την Ασία, αλλά και την Ευρώπη. Σημαντικό στοιχείο αυτής της πολυεπίπεδης δομής αποτελεί η ηπειρωτική πολυφωνία, ένα φαινόμενο με σημαντικό εθνολογικό και μουσικολογικό βάρος, το οποίο ανθίζει κυρίως στους Πωγωνίσιους, τους Βλάχους, τους Σαρακατσάνους και τους Τσάμηδες. Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της πολυφωνίας είναι η απουσία οργανικής συνοδείας, η οποία βασίζεται αποκλειστικά στην φωνητική συνύπαρξη, όπου οι τραγουδιστές αναλαμβάνουν συγκεκριμένους ρόλους, όπως ισοκράτης, ρίχτης, γυριστής κ.ά (Λώλης, 2006:

20-22). Το πολυφωνικό τραγούδι¹⁰ αποτελεί ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό του ηπειρωτικού μουσικού ιδιώματος, ένα μοναδικό φαινόμενο στον ελληνικό μουσικό χώρο, καθώς υπερβαίνει τα όρια μιας απλής μουσικής τεχνικής και εξελίσσεται σε μια βαθιά κοινωνική πρακτική με αυστηρή ιεραρχία. Επιπλέον, εκτελεί τελετουργικό ρόλο σε σημαντικές κοινωνικές στιγμές, όπως γάμοι και θάνατοι.

Στην πραγματικότητα, αποτελεί μια μορφή κοινωνικής πρακτικής που συνδέεται άρρηκτα με την έννοια της συλλογικότητας και την προφορική παράδοση των αγροτικών κοινοτήτων (Δόλγερας, 2022). Αυτές οι μουσικές μορφές εντοπίζονται κυρίως στους Σαρακατσάνους, τους Βλάχους και τους Πωγωνίσιους, με διαφορετικά χαρακτηριστικά ανάλογα με τοπικά ή εθνο-πολιτισμικά πλαίσια. Συνονίζοντας, η ηπειρωτική μουσική δεν είναι απλώς ένα μουσικό σύστημα, αλλά μια πλούσια μορφή πολιτιστικής έκφρασης που αντικατοπτρίζει την κοινωνική οργάνωση και την παράδοση των ηπειρωτικών κοινοτήτων.

Οι επιρροές από τις βαλκανικές και ανατολικές μουσικές παραδόσεις είναι επίσης εμφανείς τόσο στις μελωδικές γραμμές όσο και στους ρυθμούς των τραγουδιών. Η πολιτιστική πολυμορφία της Ηπείρου, που προκύπτει από τη συνύπαρξη διαφόρων θρησκειών και εθνοτήτων, όπως Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι, Βλάχοι, Αρβανίτες, Σαρακατσάνοι συνέβαλε στη δημιουργία ενός πλούσιου ηχοτοπίου. Συνοδευτικά όργανα, όπως το λαούτο, το βιολί και το ντέφι χαρακτηρίζονται από τον εξέχοντα ρόλο του κλαρίνου, το οποίο έγινε, ιδιαίτερα από τον 19ο αιώνα και μετά, το κύριο όχημα της τοπικής μουσικής έκφρασης (Δόλγερας, 2022). Λόγω της γεωγραφικής απομόνωσης που χαρακτηρίζει πολλές περιοχές της Ηπείρου, σε συνδυασμό με την έντονη διασπορά του πληθυσμού, παρατηρήθηκε η διατήρηση αυθεντικών μορφών παραδοσιακής μουσικής. Οι διάφορες κοινότητες της Ηπείρου, όπως αυτές του Ζαγορίου, του Πωγωνίου, των Τζουμέρκων και της Θεσπρωτίας, ανέπτυξαν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στη μελωδική γραμμή, το ρυθμικό ύφος και το ρεπερτόριο των τραγουδιών τους. Αυτό το φαινόμενο επιβεβαιώνει την πλούσια πολιτισμική ποικιλομορφία της περιοχής.

Επιπλέον, η μουσική της Ηπείρου ξεχωρίζει για την έντονη συναισθηματική της έκφραση και συνδυάζει στοιχεία από τη βυζαντινή και τη μικρασιατική μουσική παράδοση. Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στο μοιρολόι, ένα μουσικοποιητικό είδος που λειτουργεί ως

¹⁰ Το ηπειρωτικό πολυφωνικό τραγούδι αποτελεί μια μοναδική μορφή φωνητικής μουσικής, η οποία συναντάται κυρίως στις περιοχές του Πωγωνίου, της Βόρειας Ηπείρου και των Δυτικών Τζουμέρκων. Είναι ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά στοιχεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης, με παγκόσμια αναγνωρισιμότητα. Η UNESCO το έχει καταχωρήσει ως Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ανθρωπότητας, επιβεβαιώνοντας την εξαιρετική αξία του.

τελετουργικό πένθους και έχει συνδεθεί με την φιλοσοφία των Ηπειρωτών σχετικά με τον θάνατο και την απώλεια. Ακόμη, η ηπειρωτική μουσική έχει και υπέροχες οργανικές συνθέσεις, κυρίως για κλαρίνο, που ξεχωρίζουν για τον έντονο ρυθμό και την όμορφη μελωδία τους. Το ηπειρώτικο πανηγύρι είναι επίσης ένας σημαντικός πολιτισμικός θεσμός, όπου η μουσική παίζει κεντρικό ρόλο, ενισχύοντας τις κοινωνικές σχέσεις και τη μετάδοση των πολιτισμικών αξιών από γενιά σε γενιά.

Όσον αφορά το κλαρίνο στην Ήπειρο έγινε το βασικό μέσο έκφρασης και οι Ηπειρώτες βιρτουόζοι, όπως ο Κώστας Μπατζής, ο Τάσος Χαλκιάς και ο Πετρολούκας Χαλκιάς έφεραν έντονα πειραματικά και αυτοσχεδιαστικά στοιχεία στη μουσική. Οι μελωδικές γραμμές τους αντλούν από τα λαϊκά συναισθήματα και τις εμπειρίες του ηπειρωτικού τοπίου, αντανακλώντας τον συνεχή διάλογο μεταξύ παράδοσης και ατομικής έκφρασης (Μαζαράκη, 1959: 60).

Από την άλλη το ηπειρωτικό λαούτο, όπως προαναφέρθηκε, ενσωματώνεται στα παραδοσιακά μουσικά σχήματα, όπως κλαρίνο, βιολί και ντέφι προσφέροντας αρμονική βάση, ρυθμικό πλαίσιο και συχνά μελωδικές παρεκβάσεις. Η πλούσια χρήση των συγχορδιών, η τεχνική των συνεχών αλλαγών του μπάσου και ο διάλογος με το κλαρίνο καθιστούν το λαούτο ένα είδος σκηνοθέτη της συνολικής μουσικής αφήγησης. Πράγματι, σε ηχογραφήσεις και τελετουργικές παραστάσεις, ο λαϊκός ήχος παρέχει ένα σταθερό ηχητικό σκηνικό πάνω στο οποίο ξεδιπλώνονται μακριά, εσωτερικά μοτίβα κλαρινέτου, χορευτικά μοτίβα και φωνητικές γραμμές. Αξίζει να σημειωθεί ότι, σε αντίθεση με άλλες περιοχές, οι Ηπειρώτες λαουτιέρηδες κατέχουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Ανάμεσά τους σημαντικές προσωπικότητες είναι οι Νίκος Χαλιγιάννης, Χριστόδουλος Ζούμπας, Αθανάσιος Χαλιγιάννης, Σωτήρης Χαλιγιάννης, Σταύρος Σααδεδίν Νικόλαος Δέρβας ή Ψαράς, Ανδρέας Ζούμπας κ.ά., οι οποίοι ανέδειξαν τις δεξιότητες και τις τεχνικές του ηπειρωτικού λαούτου προσδίδοντας μια αυθύπαρκτη καλλιτεχνική αξία (Μαζαράκη, 1959: 65)

Κατά συνέπεια, η ιδιαίτερη μουσική παράδοση στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου με την πλούσια πολυφωνία της, τα μοναδικά μουσικά της όργανα, αλλά και τις ξεχωριστές τοπικές της τεχνικές δεν αποτελεί απλώς ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο, αλλά μια ζωντανή έκφραση της πολιτισμικής ταυτότητας και της συλλογικής μνήμη της πλειονότητας των ηπειρωτικών κοινοτήτων. Μέσα από διάφορες κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, η μουσική καθίσταται ως φορέας διατήρησης της παράδοσης ενισχύοντας κοινωνικούς δεσμούς ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας, αντανακλώντας την πολύπλοκη ιστορία και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της περιοχής. Η ζωντανή κληρονομιά ως αποτέλεσμα μιας μακρόχρονης

πορείας συνεχίζει να εξελίσσεται διατηρώντας τις ρίζες της στο παρελθόν, προσαρμοσμένη στις σύγχρονες απαιτήσεις αποδεικνύοντας την αυθεντικότητα και τη δυναμική της ηπειρωτικής μουσικής παράδοσης.

4.2 Ο ρόλος της συνοδείας στη στεριανή ζυγιά

Η στεριανή ζυγιά¹¹, ως βασικό οργανολογικό σχήμα στην δημοτική μουσική της Ηπείρου και ευρύτερα της ηπειρωτικής Ελλάδας, διακρίνεται για την ξεκάθαρη δομή και λειτουργία των μουσικών οργάνων που την απαρτίζουν. Σημαντικό ρόλο έχει η συνοδεία, η οποία υπερβαίνει απλώς την παροχή ρυθμικής και αρμονικής βάσης. Λειτουργεί, επίσης ως ενορχηστρωτικό στοιχείο, καθοδηγώντας μουσικά το κύριο μελωδικό όργανο, το κλαρίνο (Ανωγειανάκης, 1991: 30) και δημιουργεί ένα διαλεκτικό διάλογο μεταξύ των οργάνων.

Σε ένα στερεό πλαίσιο αρμονίας, η σχέση μεταξύ μελωδίας και συνοδείας στη στεριανή ζυγιά χαρακτηρίζεται από έναν ανεπίσημο διάλογο. Το συνοδευτικό όργανο δεν περιορίζεται σε έναν παθητικό ρόλο απλής υποστήριξης του ρυθμού, αλλά λειτουργεί ως ενεργός συντελεστής στην διαμόρφωση της ηχητικής σύνθεσης. Εξαιρετικά ενδεικτική είναι η συνεργασία κλαρίνου και λαούτου σε πανηγυρικές εκδηλώσεις και τελετουργικά δρώμενα, όπου η μουσική αποκτά τη διάσταση μιας κοινωνικής εμπειρίας. Αυτή η αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών οργάνων προβάλλει την ουσιαστική σύνδεση που δημιουργείται μεταξύ των μουσικών και του κοινού, καταδεικνύοντας το κοινόχρηστο χαρακτήρα της μουσικής (Γαλάνης, 1998: 15).

Αξίζει να αναφερθεί πως η ορχήστρα της στεριανής ζυγιάς συνήθως συνοδεύεται από παραδοσιακά όργανα, όπως το λαούτο, το ντέφι, το τουμπελέκι και η κιθάρα. Αυτά τα όργανα χαρίζουν στα μουσικά έργα σταθερότητα και δυναμική. Στις τελευταίες δεκαετίες, το λαούτο έχει αναδειχθεί σε κεντρικό όργανο της συνοδείας, αντικαθιστώντας σταδιακά την κιθάρα. Η επικράτηση του οφείλεται στην ικανότητά του να συνδυάζει πλούσια αρμονία με λεπτές ρυθμικές λεπτομέρειες (Γεωργιάδης, 2001: 70). Με τεχνικές, όπως ο συνεχής τονικός μετασχηματισμός και η δημιουργία μπάσας γραμμής, το λαούτο υποστηρίζει και συχνά σχολιάζει την μελωδική γραμμή του κλαρίνου.

¹¹ Ο όρος «στεριανή ζυγιά» αναφέρεται σε ένα χαρακτηριστικό μουσικό σύνολο (τύπο ορχήστρας) που κυρίως συναντάμε στις περιοχές της Στερεάς Ελλάδας, της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, της Πελοποννήσου και της Μακεδονίας. Στην επικρατέστερη εκδοχή της αποτελείται από το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο, ντέφι ή τουμπελέκι και τραγουδιστή-τραγουδίστρια.

Είναι πολύ σημαντικό να αναφερθεί πως η στεριανή ζυγιά δεν είναι στατική οντότητα. Αντιθέτως, εξελίσσεται χρονικά, ενσωματώνοντας καινοτομίες σε τεχνικές εκτέλεσης και προσωπικές ερμηνευτικές δυνάμεις των μουσικών. Η δεξιοτεχνία των συνοδευτικών οργάνων, η ικανότητά τους να ακολουθούν, να ενισχύουν ή ακόμα και να προκαλούν το μελωδικό όργανο, επιβεβαιώνει τον πολυεπίπεδο και δημιουργικό ρόλο της συνοδείας στην παραδοσιακή μουσική πρακτική της Ηπείρου.

Ο ρόλος της συνοδείας στην στεριανή ζυγιά υπερβαίνει την απλή υποστήριξη και ενεργά συνδράμει στην ενίσχυση της μουσικής έκφρασης, καθώς και στην ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας των μουσικών. Τα συνοδευτικά όργανα δεν περιορίζονται σε έναν παθητικό ρόλο διατήρησης του ρυθμού και της αρμονίας, αλλά λειτουργούν ως ισότιμοι συμμετέχοντες στην μουσική αλληλεπίδραση, έχοντας την δυνατότητα να επηρεάζουν και να καθορίζουν την εξέλιξη του μουσικού έργου.

Ειδικότερα, το λαούτο, ως κύριο όργανο συνοδείας, συνήθως εκτελεί αντιστικτικές μελωδικές γραμμές και σχόλια που είτε συμπληρώνουν είτε αντιπαρατίθενται με τη μελωδία του κλαρίνου (Γεωργιάδης, 2001: 75). Αυτή η διαλογική αλληλεπίδραση επιτρέπει στο κλαρίνο να αυτοσχεδιάζει πιο ελεύθερα, καθώς το λαούτο παρέχει μια σταθερή και ταυτόχρονα ευέλικτη βάση στήριξης. Η ικανότητα του λαούτου να εναλλάσσεται μεταξύ ρυθμικών μοτίβων και μελωδικών φράσεων ενδυναμώνει την πολυπλοκότητα και τον πλούτο της ηχητικής υφής της μουσικής σύνθεσης.

Παράλληλα, η συνοδευτική ορχήστρα, μέσω του ντεφιού, προσφέρει πέραν της θεμελιώδους ρυθμικής βάσης και λεπτές ρυθμικές μετατοπίσεις, καθώς και έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία (Μαυροειδής, 2007: 30). Αυτό ενισχύει τον χορευτικό χαρακτήρα του μουσικού κομματιού και καθοδηγεί τους χορευτές στην εκτέλεση των κινήσεων. Η ηπειρώτικη μουσική διακρίνεται για την αρμονία μεταξύ της σταθερότητας του ρυθμού και της ελευθερίας που χαρακτηρίζει τη μελωδία. Σε αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό σημαντικός είναι ο καθοριστικός ρόλος της συνοδευτικής ορχήστρας.

Η συνεργασία μεταξύ των μουσικών εντός μιας μουσικής ζυγιάς είναι διαρκής και εξελισσόμενη (Μαυροειδής, 2007: 50). Οι συνοδοί οφείλουν να επιδεικνύουν ευαισθησία στις καλλιτεχνικές προθέσεις του κλαρινίστα και να ανταποκρίνονται σε αυθόρμητες μελωδικές εκρήξεις παρέχοντας την κατάλληλη υποστήριξη. Αυτή η υποστήριξη μπορεί να υπάρξει αρμονική, ρυθμική ή ακόμα και μελωδική. Η χορογραφία μεταξύ των οργάνων αποδεικνύει τον υψηλό βαθμό μουσικής επιδεξιότητας και συντονισμού που απαιτείται από

τους συνοδούς, αναδεικνύοντάς τους ως ισότιμους δημιουργούς του τελικού μουσικού αποτελέσματος. Η συνοδεία, επομένως, δεν περιορίζεται σε παθητικό στήριγμα, αλλά λειτουργεί ως ένας ζωντανός οργανισμός που αναπνέει σε αρμονία με το μελωδικό όργανο. Έτσι, με τον τρόπο αυτόν, η συνοδεία προσδίδει βάθος, χρώμα και ζωντάνια στην μουσική ζυγιά.

Λαμβάνοντας υπόψη τον ενεργητικό ρόλο της συνοδείας στην παραδοσιακή μουσική, είναι αναγκαίο να εξεταστούν οι συγκεκριμένες τεχνικές και πρακτικές που εφαρμόζουν οι μουσικοί για την εκπλήρωση των καθηκόντων τους. Το λαούτο, ως το κυριότερο όργανο αρμονίας και ρυθμού στην στεριανή ζυγιά, υπερβαίνει την απλή εκτέλεση συγχορδιών, χρησιμοποιώντας ένα ευρύ φάσμα τεχνικών.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση του «περάσματος» ή «φράσεως», δηλαδή σύντομων μελωδικών παρεμβολών που συμπληρώνουν ή αντιπαρατίθενται στην μελωδική γραμμή του κλαρίνου, δημιουργώντας ένα ζωντανό μελωδικό διάλογο. Επιπλέον, η δημιουργία ρυθμικών μοτίβων, όπως πιάσιμο, σε συνδυασμό με αρμονικές βάσεις παρέχει, όχι μόνο σταθερότητα στον ήχο, αλλά και δυναμική ποικιλία, ενισχύοντας την ενέργεια του χορού. Η δεξιοτεχνία του λαουτιέρη φανερώνεται στην ικανότητά του να μεταπηδά με ευελιξία ανάμεσα στην δημιουργία μπάσας γραμμής και την εκτέλεση πιο περίπλοκων αρπισμάτων ή διακοσμητικών στοιχείων, ενισχύοντας, έτσι την πλούσια πολυφωνική υφή της ζυγιάς (Ανωγειανάκης, 1991: 170).

Αντιθέτως προς την συχνή υποτίμηση, το ντέφι κατέχει κεντρικό ρόλο στην ορχηστρική καθοδήγηση και στην προσθήκη χρωματικών αποχρώσεων. Ο κρουστός υπερβαίνει την τήρηση του βασικού μέτρου. Χρησιμοποιώντας ποικίλες τεχνικές κρούσης, όπως η χρήση δακτύλων, παλάμης και άκρων, καθώς και τα ζίλια¹² του οργάνου, προσδίδει λεπτές ρυθμικές αποχρώσεις και αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. Αυτά τα στοιχεία τόσο τονίζουν όσο και αντιπαραβάλλονται με το ρυθμικό μοτίβο που δημιουργούν το λαούτο και το κλαρίνο (Ανωγειανάκης, 1991: 145). Η ακρίβεια και η φαντασία του κρουστού είναι ουσιώδεις για τη διατήρηση της χορευτικής ενέργειας και την καλλιέργεια μιας συνεκτικής ρυθμικής ατμόσφαιρας. Αυτή η εξειδίκευση στις τεχνικές κάθε οργάνου αποδεικνύει ότι η συνοδεία υπερβαίνει τον απλό ρόλο της υποστήριξης και εξελίσσεται σε αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής δημιουργίας.

¹² Τα ζίλια, είναι μικρά μεταλλικά είδη κύμβαλων, τα οποία στερεώνονται στα δάκτυλα και χρησιμοποιούνται ως κρουστά όργανα σε διάφορα είδη παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα και την ευρύτερη περιοχή.

Αξίζει να αναφερθεί πως η συνοδεία στην στεριανή ζυγιά υπερβαίνει τις απλές μουσικές της λειτουργίες και επηρεάζει σημαντικά τον κοινωνικό και πολιτισμικό ιστό. Στην Ήπειρο, η μουσική παράσταση συνδέεται συχνά με πανηγύρια, γάμους και άλλες γιορτές. Σε αυτές τις εκδηλώσεις, η ζυγιά αποτελεί τον πυρήνα της ψυχαγωγίας και της κοινωνικής συνοχής (Λιάβας, 1998: 18-19). Οι συνοδοί δεν είναι απλοί μουσικοί, αλλά μεσολαβητές μεταξύ της τέχνης και του κοινού. Η δεξιοτεχνία τους στην «κατανόηση» της διάθεσης των ακροατών, η προσαρμογή του ρυθμού και της έντασης της μουσικής, καθώς και η ενθάρρυνση της συμμετοχής, όπως στον χορό είναι καθοριστικές για την επιτυχία κάθε εκδήλωσης.

Η συνοδεία διαδραματίζει κρίσιμο ρόλο τόσο στη διατήρηση όσο και στη μεταφορά της ηπειρώτικης μουσικής παράδοσης. Μέσω της αλληλεπίδρασής τους με το κλαρίνο και την εμπειρία των ζωντανών μουσικών εκδηλώσεων, οι συνοδοί αποκτούν βαθιά γνώση και κατανόηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της ηπειρώτικης μουσικής. Αυτή η προφορική παράδοση και η πρακτική μάθηση αποτελούν θεμελιώδεις πυλώνες για την συνέχιση της ζυγιάς ως ένα ενιαίο μουσικό σύνολο.

Επιπλέον, η δεξιοτεχνία και η παρουσία των συνοδών υπερβαίνουν τα όρια της μουσικής και συμβάλλουν στην ενίσχυση της πολιτισμικής ταυτότητας της Ηπείρου. Η στεριανή ζυγιά αποτελεί ένα αναγνωρίσιμο σύμβολο της πλούσιας ηπειρώτικης κληρονομιάς. Η μουσική που δημιουργείται από τη ζυγιά, ενισχυμένη από την δυναμική συνοδεία, λειτουργεί ως μέσο έκφρασης των συλλογικών συναισθημάτων και ενδυνάμωσης της κοινότητας (Αναγνωστόπουλος, 2019: 57). Συνεπώς, ο ρόλος της συνοδείας στην ζυγιά υπερβαίνει τα όρια του μουσικού πεδίου, αγκαλιάζοντας τις ευρείες κοινωνικές και πολιτισμικές λειτουργίες της μουσικής στην Ήπειρο.

4.3 Εξέλιξη της ηπειρώτικης συνοδείας από λαούτο σε κιθάρα και από κιθάρα σε λαούτο

Η οργανολογική σύνθεση της ηπειρώτικης ζυγιάς, ειδικά όσον αφορά τα συνοδευτικά όργανα, ήταν πάντα δυναμική και εξελισσόταν με το πέρασμα του χρόνου, αντανακλώντας τις κοινωνικές, οικονομικές και τεχνολογικές αλλαγές. Στις αρχές του 20ού αιώνα, μέσα από τα ελάχιστα ηχητικά ντοκουμέντα που έχουμε, το βασικό ρυθμικό-αρμονικό όργανο στη μουσική της ηπείρου ήταν το λαούτο με μια απλή παρουσία και «ακατέργαστο» παίξιμο. Έπειτα στις ηχογραφήσεις που άρχισαν να παρουσιάζονται κατά το 2^ο μισό του αιώνα η κιθάρα είχε έναν πολύ σημαντικό ρόλο στη συνοδεία του κλαρίνου, προσφέροντας μια

πλουσιότερη αρμονική και ρυθμική βάση στο μουσικό σύνολο με ήχο νέας αισθητικής αλλά και νέα ρυθμικά και αρμονικά στοιχεία. Η επιλογή της κιθάρας ήταν συχνά πρακτική, καθώς ήταν ένα πιο προσιτό και διαδεδομένο όργανο, εύκολο στη μεταφορά και στην εκμάθηση βασικών συνοδευτικών μοτίβων (Ανωγειανάκης, 1991: 175). Η δεξιοτεχνία των πρώιμων οργανοπαιχτών της κιθάρας τους επέτρεπε να υποστηρίζουν το κλαρίνο με σχετικά απλές συγχορδίες και ρυθμικά σχήματα που ενίσχυαν τον χορευτικό χαρακτήρα της μουσικής.

Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου, την κατάρτιση και την εξειδίκευση των μουσικών, παρατηρήθηκε μια σταδιακή επιστροφή προς το λαούτο ως όργανο συνοδείας. Αυτή η αλλαγή δεν ήταν τυχαία, αλλά οφείλεται σε τεχνικούς και αισθητικούς λόγους και από μια τάση των νέων μουσικών προς την αναζήτηση του «παλιού», του «αυθεντικού». Αυτή η τάση αποδεικνύεται και από την περίπτωση της εκρηκτικής αναβίωσης της αστικής λαϊκής μουσικής (της αρχής του 20^{ου} αιώνα) από το 2010 και μετά όπου εμφανίζεται πληθώρα νέων μουσικών να μελετά όργανα όπως το τρίχορδο μουζούκι και η λαϊκή κιθάρα.

Το λαούτο, χάρη στην πλούσια ηχητική του παλέτα, τις διπλές χορδές και την ιδιαίτερη τεχνική του παιξίματος, προσφέρει μια πιο γεμάτη και πολυφωνική αρμονία, καθώς και πιο περίπλοκες ρυθμικές και μελωδικές γραμμές (Μαυροειδής, 2007: 92). Η δυνατότητα του λαούτου να διατηρεί ισχυρή μπάσα γραμμή, ενώ ταυτόχρονα εκτελεί αρπίσματα¹³ και δημιουργεί αντίστιξη το καθιστά ιδανικό για τις ιδιαιτερότητες της ηπειρωτικής μουσικής, η οποία συχνά απαιτεί τόσο ρυθμική σταθερότητα όσο και μελωδική ευελιξία από τη συνοδεία.

Η αλλαγή από την κιθάρα στο λαούτο στην ηπειρωτική μουσική αντανακλά μια ευρύτερη τάση προς την ενδογενή ανάπτυξη και εξειδίκευση της παραδοσιακής μουσικής πρακτικής. Οι μουσικοί, επιδιώκοντας να εκφράσουν πλήρως τις αρμονικές και μελωδικές ιδιαιτερότητες των ηπειρωτικών σκοπών, αναζητούσαν όργανα που θα μπορούσαν να υποστηρίξουν τον αυξανόμενο αυτοσχεδιασμό του κλαρινέτου. Το λαούτο, με την ικανότητα να παράγει σύνθετους ήχους και μελωδικές γραμμές, παρείχε αυτή τη δυνατότητα. Η εισαγωγή του λαούτου ως κύριου συνοδευτικού οργάνου επέτρεψε μια πιο περίπλοκη αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών οργάνων και έναν πιο δυναμικό διάλογο, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη του χαρακτηριστικού ήχου της ηπειρωτικής μουσικής. Η καθιέρωση του λαούτου ενίσχυσε περαιτέρω την αναγνώριση και τη διατήρηση της

¹³ Η μουσική τεχνική του «αρπίσματος» αφορά έναν ιδιαίτερο τρόπο εκτέλεσης συγχορδιών. Αντί για την ταυτόχρονη εκτέλεση όλων των νοτών μιας συγχορδίας, αυτές παίζονται με διαδοχικό τρόπο, η μία μετά την άλλη, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερο μουσικό αποτέλεσμα.

ιδιαίτερης ηχοχρωματικής ταυτότητας της ηπειρωτικής μουσικής παράδοσης (Αναγνωστόπουλος, 2019: 88).

Η αλλαγή της κιθάρας με το λαούτο στην ηπειρωτική μουσική αποτελεί ένα πολύτιμο παράδειγμα της εξελικτικής φύσης της παραδοσιακής μουσικής πρακτικής. Αυτή η μετάβαση δεν ήταν απλώς μια αντικατάσταση οργάνου, αλλά μια ουσιώδης αναβάθμιση που επέτρεψε την εκπλήρωση σπουδαιότερων καλλιτεχνικών στόχων. Επίσης η οργανολογική αυτή αλλαγή επηρέασε, όχι μόνο τους ίδιους τους μουσικούς, αλλά και το κοινό και την κοινωνική λειτουργία της ζυγιάς. Το λαούτο έδωσε μια νέα διάσταση στην ηπειρωτική μουσική, καθιστώντας την πιο ελκυστική και δυναμική.

Είναι κοινά αποδεκτό πως η καθιέρωση του λαούτου ως πρωταγωνιστικού οργάνου συνετέλεσε στην ανάταξη του κύρους και της σημασίας των λαουτιέρηδων εντός του μουσικού κόσμου. Η ερμηνευτική δεξιοτεχνία στο λαούτο κατέστη πλέον καθοριστικός παράγοντας για την επιτυχή εκτέλεση μίας μουσικής σύνθεσης, ωθώντας τους μουσικούς προς μεγαλύτερη εξειδίκευση και τεχνική αρτιότητα. Αποτέλεσμα αυτής της τάσης υπήρξε η εμφάνιση μιας νέας γενιάς λαουτιέρηδων με εξαιρετικές δεξιότητες, οι οποίοι δεν περιορίζονταν στο ρόλο του συνοδού, αλλά ενεργά συνδημιούργησαν μαζί με το κλαρίνο τον ιδιαίτερο ήχο της Ηπείρου (Σαμαράς, 2013: 120).

4.4 Η σημασία του λαούτου στη δημοτική μουσική της Ηπείρου

Το στεριανό λαούτο όπως προαναφέρθηκε, δεν συνηθίζεται να έχει μελωδικό ρόλο στις παραδοσιακές κομπανίες. Παρόλα αυτά, πολλοί λαουτιέρηδες το χρησιμοποιούν ως σολιστικό όργανο για την εκτέλεση ρεπερτορίου με μελωδικό χαρακτήρα. Σε αυτές τις περιπτώσεις, τα συνηθισμένα όργανα της κομπανίας, όπως το βιολί και το κλαρίνο, απουσιάζουν από την ερμηνεία. Οι πιο αξιοσημείωτες εκτελέσεις «μακάμικων» οργανικών σκοπών στην Ήπειρο, κυρίως αυτών της Πρεβέζης, έγιναν από τον Χρήστο Ζώτο . Ο Ζώτος, έχοντας εξειδικευμένη γνώση στη θεωρία των μακάμ¹⁴, εκτελούσε με ακρίβεια τις μελωδίες, διατηρώντας όσο το δυνατόν περισσότερο τις χαρακτηριστικές κινήσεις και συμπεριφορές των φθόγγων στο συγκεκριμένο λαούτο (Μυστακίδης, 2004: 75). Επιπλέον, ανέπτυξε μια

¹⁴ Τα μουσικά συστήματα, γνωστά ως «μακάμ», αποτελούν τα θεμελιώδη τροπικά πρότυπα της Οθωμανικής μουσικής

μοναδική τεχνική παιξίματος στο στεριανό λαούτο, με έμφαση στην κάθετη θέση των χορδών¹⁵ και λιγότερο στην οριζόντια.

Η αδιάλειπτη παρουσία του λαούτου στην Ηπειρωτική δημοτική μουσική¹⁶ υπογραμμίζει την κεντρική θέση του στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης ηχητικής ταυτότητάς της. Παρά το γεγονός ότι το στεριανό λαούτο παραδοσιακά υπηρετεί ως ρυθμικό και αρμονικό υπόβαθρο, η χρήση του από εξάισιους μουσικούς, όπως ο Χρήστος Ζώτος¹⁷ ως σόλο όργανο αποδεικνύει την ευελιξία και το εκφραστικό δυναμικό του. Αυτή η διπλή λειτουργία, τόσο συνοδευτική όσο και μελωδική, εμπλουτίζει το πολυδιάστατο μουσικό τοπίο της Ηπείρου.

Η συζήτηση περί των δυνατοτήτων και των ορίων του λαούτου, επισημαίνει την αναγκαιότητα διεξοδικότερης έρευνας όσον αφορά τις οργανολογικές και ερμηνευτικές τους ιδιαιτερότητες. Επικουρικά, οι μελλοντικές έρευνες θα μπορούσαν να εστιάσουν σε: συγκριτικές αναλύσεις των τεχνικών παιξίματος ανάμεσα σε διαφορετικές περιοχές, την επίδραση της εξέλιξης των οργάνων στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου, τη συμβολή νεότερων γενεών μουσικών στην διατήρηση και ανανέωση της παράδοσης του λαούτου. Επιπλέον, η καταγραφή και η τεκμηρίωση των βιογραφιών και του έργου σπουδαίων λαουτιέρηδων, όπως ο Χρήστος Ζώτος, θεωρείται ζωτικής σημασίας για τη διαφύλαξη αυτής της πολύτιμης πολιτιστικής κληρονομιάς

¹⁵ Ενώ η κλασική κιθάρα χαρακτηρίζεται κυρίως από την κάθετη διεργασία των δακτύλων, προκειμένου να σχηματιστούν μελωδικές φράσεις μέσω της επαφής σημείων κατά μήκος της ταστιέρας, τα περισσότερα παραδοσιακά όργανα, όπως το λαούτο, υιοθετούν διαφορετική τεχνική προσέγγιση. Σε αυτά τα όργανα, η έμφαση δίνεται σε οριζόντιες κινήσεις, επιτρέποντας την εκτέλεση μελωδικών γραμμών. Εντούτοις ο Χρήστος Ζώτος το ανέτρεψε αυτό με την καινοτόμα «κάθετη» προσέγγισή του.

¹⁶ Το λαούτο κατέχει τιμητική θέση εντός της Ηπειρωτικής μουσικής παράδοσης. Η δομή του μαρτυρεί σαφέστατα ότι, σε παλαιότερες εποχές, χρησίμευε ως κύριο μουσικό όργανο.

¹⁷ Ο Χρήστος Ζώτος είναι ένας από τους σπουδαιότερους λαουτιέρηδες του στεριανού δημοτικού τραγουδιού.

Κεφάλαιο 5

Μεθοδολογία

5.1 Σχεδιασμός συνέντευξης – τύπος, διάρκεια, περιεχόμενο

Η παρούσα μελέτη υιοθετεί μια ποιοτική προσέγγιση, αξιοποιώντας την δομημένη συνέντευξη ως κύριο εργαλείο έρευνας. Αυτή η επιλογή δεν ήταν τυχαία, αλλά αποτέλεσε συνειδητή απόφαση, καθοδηγούμενη από τον στόχο της μελέτης. Δεν στοχεύουμε στην ποσοτικοποίηση μουσικών δεδομένων, αλλά στην εμβάθυνση της κατανόησης της καλλιτεχνικής διαδρομής, των επιρροών και των καινοτομιών ενός συγκεκριμένου μουσικού, του Φώτη Παπαζήκου.

Η ποσοτική μέθοδος, με τη χρήση ερωτηματολογίων σε ευρύ δείγμα, θα μπορούσε να παρέχει μια γενικευμένη εικόνα του μουσικού τοπίου. Ωστόσο, θα αδυνατούσε να διερευνήσει την ουσία των δημιουργικών διαδικασιών και των προσωπικών βιωμάτων που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του καλλιτέχνη. Η ποιοτική έρευνα διακρίνεται από την προσπάθεια ερμηνευτικής κατανόησης φαινομένων, με επίκεντρο την οπτική γωνία των εμπλεκόμενων υποκειμένων. Στην παρούσα περίπτωση, η συνέντευξη αποτέλεσε το εργαλείο για την αυθεντική καταγραφή των σκέψεων, των εμπειριών, των προθέσεων και των θεωριών του Φώτη Παπαζήκου σχετικά με την καλλιτεχνική του δραστηριότητα.

Μέσω της συνέντευξης, επιτεύχθηκε η ανασύνθεση της βιογραφικής πορείας του κ. Παπαζήκου υπό το πρίσμα της δικής του αφήγησης. Η ανάλυση του υλικού παρείχε πολύτιμα στοιχεία για τις πρώιμες μουσικές του επαφές και εικονογράφησε την καθοριστική σημασία της «στροφής» του προς το λαούτο. Η συνέντευξη λειτούργησε ως εργαλείο αποκάλυψης των εσωτερικών διεργασιών που οδήγησαν τον κ. Παπαζήκου στην ανάπτυξη ενός τόσο προσωπικού και πρωτότυπου τρόπου παιξίματος.

Η λεπτομερής περιγραφή της διαδικασίας συνέντευξης αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ακαδημαϊκής τεκμηρίωσης της εργασίας, καθώς καταδεικνύει τη μεθοδικότητα και την σοβαρότητα που χαρακτήρισαν την προσέγγιση του θέματος. Η πλήρης ηχογράφηση της συνέντευξης, η οποία περιλαμβάνεται στο παράρτημα, λειτουργεί ως η πλέον αξιόπιστη και άμεση πηγή πληροφόρησης, ενισχύοντας την εγκυρότητα των συμπερασμάτων της έρευνας.

Η καλλιτεχνική πορεία του Φώτη Παπαζήκου αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση για τη μελέτη της διαμόρφωσης ενός σύγχρονου λαουτιέρη στην ηπειρώτικη, και όχι μόνο, δημοτική μουσική. Η ταυτότητά του δεν είναι προϊόν μιας απλής αναπαραγωγής της παράδοσης, αλλά αποτέλεσμα μιας βαθιά προσωπικής διαδρομής, καθοριστικών επιρροών, μιας διαρκώς κριτικής στάσης απέναντι στα τετριμμένα και της ανάπτυξης ενός καινοτόμου, υβριδικού παιξίματος.

Ο Φώτης Παπαζήκος, σε ηλικία 42 ετών, φέρει τις ρίζες του από το Ζωτικό της Λάκκας Σούλι και το Πετσάλι Ηπείρου, γεγονός που σηματοδοτεί μια βαθιά και έμφυτη σχέση με την περιοχή και τη μουσική της. Η μουσική του κλίση ήταν έκδηλη από την παιδική του ηλικία, υποστηριζόμενη από ένα φιλόμουσο οικογενειακό περιβάλλον. Οι πρώτες του μουσικές σπουδές περιλάμβαναν μπουζούκι στο δημοτικό ωδείο και αυτοδίδακτη μελέτη στα κρουστά, ενώ καθοριστικό ρόλο έπαιξε και η φοίτησή του στο μουσικό σχολείο Δολιανών. Η επαγγελματική του πορεία ξεκίνησε σε νεαρή ηλικία, στα 17 του, με την επιλογή της ηλεκτρικής κιθάρας, ενός οργάνου που θεωρούσε πιο πρακτικό για τον βιοπορισμό. Αυτή η επιλογή τον οδήγησε αρχικά σε μια αρνητική αντίληψη για το λαούτο, το οποίο θεωρούσε ένα περιορισμένο όργανο, μια απλή «σκούπα» που πρόσφερε ελάχιστη αρμονική ποικιλία.

Η καλλιτεχνική του μεταστροφή υπήρξε δραστική και συνέβη μέσα από τη συνεργασία του με τον κλαρινίστα Λάμπρο Καραφέρη, όπου ξεκίνησε ως ακουστικός κιθαρίστας. Ωστόσο, η κομβική συνάντηση με τον Χρήστο Ζώτο αποδείχθηκε καταλυτική για την πορεία του. Η αποκάλυψη των σολιστικών δυνατοτήτων του λαούτου μέσω του Ζώτου λειτούργησε ως επιφοίτηση: «Όταν άκουσα τον Ζώτο να παίζει λαούτο, πραγματικά μου έφυγε το σαγόνι! Ήταν κάτι εντελώς διαφορετικό από ό,τι είχα στο μυαλό μου». Ο Ζώτος, όχι μόνο ανέδειξε το λαούτο ως σολιστικό όργανο, αλλά λειτούργησε και ως πνευματικός μέντορας, εμφυσώντας στον Παπαζήκο τη «σπίθα» για μια βαθιά αφοσίωση στο όργανο. Αυτή η εμπειρία, σε συνδυασμό με το πολύ ευνοϊκό κλίμα του συγκροτήματος του Λάμπρου Καραφέρη, οδήγησε σε ταχύτατη καλλιτεχνική ωρίμανση και την φυσική ανάληψη του ρόλου του λαουτιέρη, καθοδηγούμενος πλέον από ένα βαθύ πάθος.

Ο Φώτης Παπαζήκος διακρίνεται ως ένας οξυδερκής και κριτικός παρατηρητής της δημοτικής μουσικής παράδοσης, αναζητώντας την αυθεντικότητα και την τεκμηρίωση. Αμφισβητεί τις γενικευμένες αντιλήψεις και τις ατεκμηρίωτες θεωρίες, επισημαίνοντας την παραδοσιακά υποδεέστερη θέση του λαούτου στην ηπειρώτικη ζυγιά (πλάτη). Η κριτική του επεκτείνεται στις παλιές ηχογραφήσεις, όπου εκφράζει την αδυναμία του να εντοπίσει το λαούτο με τον τρόπο που το αντιλαμβάνεται, εξαιρώντας μόνο συγκεκριμένες περιπτώσεις

και τονίζοντας την έλλειψη εξοικείωσης κάποιων λαουτιέρηδων με το ηπειρώτικο ιδίωμα. Η στάση του απέναντι στην πεντατονία στην ηπειρώτικη μουσική είναι ιδιαίτερα σημαντική: αμφισβητεί την απόλυτη βεβαιότητα με την οποία αναφέρεται, τονίζοντας την έλλειψη επαρκούς τεκμηρίωσης από ηχογραφήσεις πριν το '20, '30 ή '40.

Ο σχεδιασμός της συνέντευξης με τον Φώτη Παπαζήκο, ως κύριο εργαλείο της ποιοτικής μελέτης περίπτωσης, πρέπει να είναι μεθοδικός και στοχευμένος, ώστε να εξασφαλίσει την άντληση του πλουσιότερου δυνατού ποιοτικού υλικού. Ο πλέον κατάλληλος τύπος συνέντευξης για αυτή την έρευνα είναι η ημιδομημένη συνέντευξη. Η επιλογή αυτή δικαιολογείται από την ανάγκη να συνδυαστεί η τάξη και η εστίαση μιας δομημένης προσέγγισης με την ευελιξία και τον αυθορμητισμό μιας αδόμητης. Συγκεκριμένα, ένα προκαθορισμένο πλαίσιο ερωτήσεων θα διασφαλίσει ότι θα καλυφθούν όλοι οι κρίσιμοι θεματικοί άξονες της έρευνας, όπως η βιογραφία, οι επιρροές και οι καινοτομίες. Ωστόσο, η ευελιξία είναι απαραίτητη, για να μπορέσει ο ερευνητής να παρεκκλίνει από τη σειρά των ερωτήσεων, να ζητήσει διευκρινίσεις (Μπορείτε να μου το αναλύσετε αυτό;), ή να θέσει πρόσθετες ερωτήσεις που προκύπτουν από τις απαντήσεις του μουσικού. Αυτό επιτρέπει τη σε βάθος διερεύνηση μοναδικών στοιχείων που δεν μπορούσαν να προβλεφθούν, όπως για παράδειγμα η αναφορά του στη σκούπα, η κρίσιμη στιγμή της συνάντησής του με τον Χρήστο Ζώτο ή η σύγκριση του σολιστικού του ύφους με τον μουτζουζή.

Πράγματι, μια πλήρως δομημένη συνέντευξη θα περιόριζε την ελεύθερη έκφραση και την αφηγηματική ροή του μουσικού, ενώ μια αδόμητη θα μπορούσε να απομακρυνθεί από τον κεντρικό σκοπό της έρευνας. Η προτεινόμενη διάρκεια της συνέντευξης κυμαίνεται μεταξύ 60 και 90 λεπτών. Αυτό το χρονικό διάστημα θεωρείται ιδανικό, γιατί είναι αρκετό, για να καλυφθούν όλοι οι θεματικοί άξονες με την απαραίτητη λεπτομέρεια και να αναπτυχθεί ένας ουσιαστικός διάλογος, αποφεύγοντας, παράλληλα την κόπωση του συνεντευξιαζόμενου και διατηρώντας την εστίαση και την ποιότητα των απαντήσεων σε υψηλό επίπεδο. Η συνέντευξη θα πρέπει να πραγματοποιηθεί σε ένα ήσυχο και άνετο περιβάλλον που θα ευνοεί τον ανοιχτό διάλογο, επιτρέποντας στον Φώτη Παπαζήκο να νιώσει άνετα και να μοιραστεί ειλικρινά τις σκέψεις και τις εμπειρίες του. Το ερωτηματολόγιο θα πρέπει να δομηθεί σε διακριτές ενότητες, οι οποίες αντικατοπτρίζουν τους στόχους της έρευνας και αξιοποιούν τα στοιχεία της ποιοτικής ανάλυσης. Αυτές οι ενότητες καλύπτουν την πρώιμη μουσική διαδρομή και τις καταβολές του, τις κομβικές συναντήσεις και την καλλιτεχνική του ωρίμανση, τις τεχνικές και τις καινοτομίες στο παίξιμό

του, τον συνοδευτικό και σολιστικό του ρόλο, καθώς και την τοποθέτησή του στο σύγχρονο πλαίσιο.

Εν κατακλείδι, το ύφος του Φώτη Παπαζήκου στο σύγχρονο ηπειρώτικο πλαίσιο χαρακτηρίζεται από έναν δυναμικό συνδυασμό σεβασμού στην παράδοση και τολμηρής καινοτομίας. Μέσα από το υβριδικό του παίξιμο, τον αρμονικό εμπλουτισμό και τη διεύρυνση του σολιστικού ρόλου του λαούτου, αλλά και την κριτική του στάση απέναντι στις καθιερωμένες αντιλήψεις, ο Παπαζήκος αναδεικνύεται ως ένας πρωτοπόρος που συμβάλλει ενεργά στην εξέλιξη και την αναζωογόνηση της ηπειρώτικης δημοτικής μουσικής. Η ποιοτική ανάλυση της περίπτωσης του, αν και δεν δίνει στοιχεία για τον ρόλο του ως δασκάλου, αναδεικνύει την πολύπλευρη προσωπικότητά του και τη συμβολή του στη γόνιμη συνάντηση διαφορετικών μουσικών κόσμων.

5.2 Διαδικασία συλλογής δεδομένων (ηχογράφηση, μεταγραφή, τεκμηρίωση)

Η συλλογή των δεδομένων για την ποιοτική μελέτη περίπτωσης του Φώτη Παπαζήκου πραγματοποιήθηκε μεθοδικά, διασφαλίζοντας την αξιοπιστία και την πληρότητα των πληροφοριών. Η διαδικασία αυτή περιλάμβανε τρία βασικά στάδια.

Καταρχάς, το πρώτο κύριο στάδιο αποτέλεσε η ηχογράφηση της συνέντευξης. Πριν της έναρξης της έρευνας, υπήρξε αυστηρή τήρηση των ηθικών αρχών που διέπουν την επιστημονική έρευνα. Ελήφθη η ρητή συγκατάθεση του κ. Παπαζήκου, η οποία προηγήθηκε με πλήρη ενημέρωση αναφορικά με τον σκοπό της μελέτης και τον τρόπο αξιοποίησης του υλικού, εξασφαλίζοντας την ενημερωμένη συναίνεση του συμμετέχοντα. Αυτή η διαδικασία δημιούργησε ένα πλαίσιο αμοιβαίας εμπιστοσύνης, το οποίο αποτέλεσε προαπαιτούμενο για μια ειλικρινή και ουσιαστική συζήτηση.

Η συνέντευξη με τον Φώτη Παπαζήκο ηχογραφήθηκε με ψηφιακό καταγραφέα ήχου, ώστε να αποτυπωθεί με ακρίβεια ολόκληρος ο διάλογος, τόσο οι απαντήσεις του μουσικού όσο και οι ερωτήσεις. Η ακουστική πιστότητα αποτελεί κρίσιμη παράμετρο στην ποιοτική έρευνα, διότι επιτρέπει την πλήρη και άκρως λεπτομερή καταγραφή όχι μόνο των λεκτικών περιεχομένων αλλά και των μη λεκτικών στοιχείων της επικοινωνίας. Συγκεκριμένα, ο τόνος φωνής, οι προφορικές τονίσεις σε συγκεκριμένες λέξεις, οι παύσεις και οι συναισθηματικές διαστάσεις που εκφράζονται μέσω της φωνής αποτελούν πολύτιμα δεδομένα τα οποία φωτίζουν την οπτική γωνία του ερωτηθέντος. Ως παράδειγμα, η περιγραφή του κ. Παπαζήκου για το λαούτο ως «σκούπα», σε συνδυασμό με την ένταση με την οποία ανέφερε

ότι «μου έφυγε το σαγόνι!» κατά την πρώτη συνάντησή του με τον Χρήστο Ζώτο, θα έχαναν εν μέρει την ουσία τους, εάν δεν είχαν καταγραφεί ηχητικά.

Η συνέντευξη διεξήχθη στο προσωπικό μου στούντιο ηχογραφήσεων που είναι ένα ήρεμο και άνετο περιβάλλον, προκειμένου να ελαχιστοποιηθεί ο βαθμός των εξωτερικών θορύβων και να διασφαλιστεί η καθαρότητα του ηχητικού υλικού. Αυτό επέτρεψε την πλήρη και ακρίβεια καταγραφή των λεπτομερειών των δηλώσεων του ερωτηθέντος.

Έπειτα, σε δεύτερο στάδιο πραγματοποιήθηκε η μεταγραφή του ηχητικού υλικού. Η εν λόγω διαδικασία δεν περιοριζόταν σε μια απλή μηχανογραφική αναπαραγωγή των προφερόμενων λέξεων, αλλά περιελάμβανε μια στοιχειώδη ανάλυση του νοήματος. Η ακριβής μεταγραφή του ομιλίας σε γραπτή μορφή επιτεύχθηκε μέσω της ακρόασης και χειρόγραφης αρχικά μεταγραφής, μέθοδος η οποία διευκόλυνε την προσδιοριστική σύνδεση των εκφράσεων με το αντίστοιχο ηχητικό υλικό. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την απλοποίηση της διαδικασίας επαλήθευσης των καταγεγραμμένων δεδομένων. Κατά την μεταγραφή της συνέντευξης δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στην πιστή καταγραφή όλων των μη λεκτικών στοιχείων, όπως οι παύσεις, οι τονισμοί και τα επιρρήματα που χρησιμοποιήθηκαν. Αυτή η λεπτομερής αποτύπωση κρίθηκε απαραίτητη για την μεθοδική θεματική ανάλυση του περιεχομένου. Η μεταγραφή αυτή ήταν κρίσιμη για τη μεθοδική θεματική ανάλυση του περιεχομένου, καθώς επέτρεψε την επισήμανση και κατηγοριοποίηση των κύριων αξόνων της συνέντευξης.

Τέλος, σε τρίτο στάδιο ολοκληρώθηκε η τεκμηρίωση της διαδικασίας. Προκειμένου να διασφαλιστεί η διαφάνεια και η αξιοπιστία της μελέτης, κάθε στάδιο της διαδικασίας τεκμηριώθηκε. Καταγράφηκε η ακριβής ημερομηνία και ώρα της συνέντευξης, ο τόπος διεξαγωγής της και οι τεχνικές προδιαγραφές του εξοπλισμού. Τα ηχητικά αρχεία και οι μεταγραφές αποθηκεύτηκαν με κωδικοποίηση, σε έναν κρυπτογραφημένο φάκελο, διασφαλίζοντας την ιδιωτικότητα του συνεντευξιαζόμενου και την ακεραιότητα των δεδομένων.

Η τεκμηρίωση αυτή, σε συνδυασμό με το πρωτότυπο ηχητικό αρχείο, αποτελεί τον πυρήνα της ερευνητικής μας βάσης, προσφέροντας έναν πλήρη και αναλυτικό φάκελο της συνέντευξης. Αυτή η ενδεδειγμένη προσέγγιση είναι απαραίτητη για την επαλήθευση των δεδομένων και την ολοκληρωμένη κατανόηση του πλαισίου στο οποίο παρήχθη η πληροφορία. Το ολοκληρωμένο και τεκμηριωμένο αυτό υλικό αποτέλεσε τη βάση για τη διεξαγωγή της θεματικής και μουσικολογικής ανάλυσης που πραγματοποιήθηκε.

5.3 Μουσικολογική ανάλυση ως ερευνητικό εργαλείο

Η εφαρμογή της μουσικολογικής ανάλυσης στην περίπτωση του Φώτη Παπαζήκου αποτελεί τον κύριο πυλώνα για την ερμηνεία του καινοτόμου του ύφους. Η ανάλυση αυτή δεν περιορίστηκε σε μια απλή περιγραφή των τεχνικών του, αλλά εστίασε σε τέσσερις κρίσιμους, αλληλένδετους άξονες που αποκαλύπτουν τον πυρήνα του υβριδικού χαρακτήρα του παιξίματός του.

Αρχικά, η αρμονική ανάλυση αποτέλεσε τον βασικό πυλώνα για τη μελέτη της χρήσης των τετράφωνων συγχορδιών και των αναστροφών στις ηχογραφήσεις του. Η ανάλυση αυτή, ξεπέρασε τη θεωρητική αναφορά και εντόπισε συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα που ανέδειξαν πώς αυτές οι δυτικές αρμονικές επιλογές εμπλουτίζουν τον παραδοσιακό ηπειρώτικο ήχο. Η εξέταση της αρμονίας του αποκάλυψε πώς ο Παπαζήκος ξεφεύγει από τις απλούστερες τονικές-κυρίαρχες σχέσεις της παραδοσιακής συνοδείας, προσδίδοντας στο λαούτο μια πιο πλούσια και σύνθετη αρμονική ταυτότητα, η οποία γεφυρώνει το παραδοσιακό ιδίωμα με σύγχρονες τεχνικές. Η χρήση των 7ων και 9ων συγχορδιών, καθώς και οι αναστροφές τους, γεφυρώνει το παραδοσιακό ιδίωμα με σύγχρονες τεχνικές, δημιουργώντας ένα ηχητικό αποτέλεσμα που είναι ταυτόχρονα βαθιά ριζωμένο στην παράδοση, αλλά και φρέσκο και ανανεωμένο. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει στο λαούτο να λειτουργεί ως ένα πιο ολοκληρωμένο αρμονικό κέντρο, όχι μόνο ως ρυθμικό υπόβαθρο, αλλά ως ένας ενεργός διάλογος με τα άλλα σολιστικά όργανα της ζυγιάς.

Παράλληλα, η ρυθμική ανάλυση εστίασε στον εντοπισμό των υβριδικών ρυθμικών μοτίβων του. Μέσα από τη μελέτη των ηχογραφήσεών του, η ανάλυση έδειξε πώς η χρήση διαφορετικών πατημάτων και ρυθμικών φράσεων, που παραπέμπουν στην ηλεκτρική κιθάρα, δημιουργεί ένα δυναμικό και σύνθετο ρυθμικό υπόβαθρο, σε αντίθεση με την κλασική «σκούπα» του λαούτου. Η ανάλυση αυτή τεκμηρίωσε πώς η επαφή του με διαφορετικά όργανα διαμόρφωσε μια μοναδική ρυθμική αίσθηση που ενισχύει και υποστηρίζει τη μελωδία, χωρίς να την επισκιάζει.

Σημαντικό ρόλο είχε και η μελωδική ανάλυση, η οποία μελέτησε το σολιστικό του ύφος. Μέσω της ανάλυσης των μελωδικών γραμμών του, εντοπίστηκαν η χρήση διαστημάτων και μουσικών φράσεων που δεν συναντώνται τυπικά στο λαούτο. Η ανάλυση αυτή αποκάλυψε πώς ο Παπαζήκος διευρύνει τον μελωδικό ρόλο του οργάνου, αναδεικνύοντάς το από ένα απλό συνοδευτικό όργανο σε μια ισότιμη σολιστική φωνή μέσα στη ζυγιά, ικανή να αναπτύξει περίπλοκα μελωδικά θέματα.

Τέλος, η ανάλυση ερμηνείας και ήχου εξέτασε τον ρόλο του ηλεκτροακουστικού εξοπλισμού και του ιδιαίτερου φραζαρίσματος. Η ανάλυση αυτή, έλαβε υπόψη πώς η χρήση των pickups και άλλου εξοπλισμού διαμορφώνει τον τελικό ήχο του οργάνου. Το παίξιμο του Παπαζήκου δεν είναι μόνο θέμα τεχνικής, αλλά και έκφρασης. Η ανάλυση έδειξε πώς το ιδιαίτερο φραζάρισμά του, σε συνδυασμό με την επιλογή και τη χρήση της τεχνολογίας, διαμορφώνει τον ξεχωριστό χαρακτήρα του ήχου του λαούτου, καθιστώντας τον άμεσα αναγνωρίσιμο.

5.4 Ηθικά ζητήματα

Ηθικά ζητήματα, όπως η ενημερωμένη συναίνεση, η εμπιστευτικότητα και η διαφάνεια, αποτέλεσαν ακρογωνιαίους λίθους της μεθοδολογικής μας προσέγγισης. Πριν την έναρξη της συνέντευξης, ο Φώτης Παπαζήκος ενημερώθηκε πλήρως και με σαφήνεια για τους στόχους της έρευνας, τον σκοπό της ηχογράφησης και τον τρόπο με τον οποίο θα αξιοποιούνταν τα δεδομένα. Η ρητή και ενυπόγραφη συναίνεσή του για την καταγραφή της συζήτησης και τη χρήση των δηλώσεών του στην τελική εργασία ήταν απαραίτητη, διασφαλίζοντας την ενεργή και εθελοντική του συμμετοχή.

Παράλληλα, εξασφαλίστηκε η προστασία των προσωπικών του δεδομένων. Παρόλο που η έρευνα αναφέρεται ονομαστικά στον Φώτη Παπαζήκο λόγω του δημόσιου καλλιτεχνικού του ρόλου, διασφαλίστηκε η εμπιστευτικότητα κάθε προσωπικής πληροφορίας που δεν κρινόταν απαραίτητη για την έρευνα. Τέθηκε σαφώς το πλαίσιο εντός του οποίου οι πληροφορίες θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν, ενώ τονίστηκε ότι οποιαδήποτε ευαίσθητη προσωπική πληροφορία θα παρέμενε εμπιστευτική, ενισχύοντας, έτσι το αίσθημα ασφάλειας και εμπιστοσύνης.

Η ηθική της έρευνας απαιτεί επίσης τη διαφάνεια στον τρόπο παρουσίασης των δεδομένων. Οι δηλώσεις του Φώτη Παπαζήκου παρουσιάστηκαν πιστά, χωρίς αλλοιώσεις ή παραποιήσεις, ώστε να αντικατοπτρίζουν με απόλυτη ακρίβεια την άποψή του. Κάθε παράθεση του λόγου του συνοδεύεται από την κατάλληλη τεκμηρίωση, ενισχύοντας την αξιοπιστία της μελέτης. Η προσπάθεια για αντικειμενικότητα ήταν συνεχής, ώστε η ερμηνεία των δεδομένων να βασίζεται αποκλειστικά στο υλικό που συλλέχθηκε και όχι στις προσωπικές προκαταλήψεις της ερευνήτριας, καθιστώντας τα ευρήματα αμερόληπτα και επιστημονικά τεκμηριωμένα.

Εν κατακλείδι, η τήρηση αυτών των ηθικών αρχών διασφάλισε ότι η έρευνα διεξήχθη με σεβασμό στον συμμετέχοντα, με διαφάνεια και ακεραιότητα, καθιστώντας τα ευρήματά της αξιόπιστα και τεκμηριωμένα.

Κεφάλαιο 6

Ο Φώτης Παπαζήκος ως μελέτη περίπτωσης

6.1 Βιογραφικά στοιχεία και μουσική διαδρομή

Η πορεία του Φώτη Παπαζήκου στον κόσμο της μουσικής καθοδηγείται από μια έμφυτη αγάπη για την τέχνη αυτή, γεγονός που ο ίδιος θεωρεί κεντρικό στην πορεία του. Όπως αναφέρει, η προτίμηση προς τη μουσική δεν ήταν τυχαία επιλογή, αλλά, εσωτερική ανάγκη που τον συντρόφευε από την παιδική του ηλικία. Το οικογενειακό περιβάλλον του διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην ενθάρρυνση αυτής της κλίσης. Παρά το γεγονός ότι οι γονείς του δεν ασχολούνταν επαγγελματικά με τη μουσική, ήταν «φιλόμουσοι» και υποστήριζαν εμπράκτως την ενασχόλησή του με αυτήν. Η ανεπιφύλακτη στήριξη τους αποτέλεσε θεμέλιο για την ανάπτυξη της μουσικής του κλίσης, επιτρέποντας την ελεύθερη και ανενδοίαστη διερεύνηση του τομέα αυτού.

Ο Φώτης Παπαζήκος, 42 ετών κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, κατάγεται από το Ζωτικό της Λάκκας Σουλίου, με μητρική καταγωγή από το Πετσάλι. Η γεωγραφική αυτή προέλευση τον εντάσσει άμεσα στην ευρύτερη ζώνη της Ηπείρου, μιας περιοχής με βαθιά ριζωμένη και ιδιόμορφη μουσική παράδοση, όπου πιθανώς συνέβαλε στην πρώιμη έκθεσή του σε παραδοσιακούς ήχους, ακόμη και πριν την επίσημη μουσική του εκπαίδευση, γεγονός που τον τοποθετεί στο επίκεντρο της πολιτισμικής παράδοσης της περιοχής, ενισχύοντας την αξία της μετέπειτα πορείας του ως καινοτόμου συνεχιστή. Η πρώιμη έναρξη της επαγγελματικής του πορείας, στα 17 του χρόνια, μαρτυρά την αποφασιστικότητα και την αφοσίωσή του στο μουσικό επάγγελμα από νεαρή ηλικία, υποδηλώνοντας ότι η μουσική αποτελούσε, όχι απλώς χόμπι, αλλά μια κεντρική επιλογή ζωής.

Ο Φώτης Παπαζήκος ξεκίνησε την μουσική του εκπαίδευση στο ωδείο με μαθήματα μπουζουκιού, ενώ, παράλληλα μελετούσε κρουστά με αυτοδιδασκαλία. Αυτή η πολυμερής προσέγγιση υποδεικνύει μια ενεργητική στάση αναζήτησης στον μουσικό κόσμο, η οποία δεν περιοριζόταν στα στενά όρια ενός συγκεκριμένου οργάνου ή είδους. Σταθμός της επαγγελματικής του ενασχόλησης με τη λαϊκή μουσική θεωρείται το Μουσικό Σχολείο στα Δολιανά, καθώς ο ίδιος τονίζει την συμβολή του στην κατανόηση της λαϊκής μουσικής. Η επιλογή αυτή, όπως εξηγεί ο ίδιος, δεν ήταν τυχαία, αλλά αποτελούσε προσαρμογή στις επικρατέστερες συνθήκες και τάσεις στην περιοχή των Ιωαννίνων, όπου η ηλεκτρική κιθάρα κυριαρχούσε στα μουσικά σχήματα της εποχής, προσφέροντας περισσότερες επαγγελματικές

ευκαιρίες. Αυτό το γεγονός αναδεικνύει τον πραγματισμό του νεαρού μουσικού, ο οποίος ήταν πρόθυμος να αξιοποιήσει τις διαθέσιμες ευκαιρίες, παραμένοντας, ωστόσο εντός του ευρύτερου μουσικού φάσματος και αναμένοντας πιθανόν την κατάλληλη στιγμή ή την ανακάλυψη του οργάνου που θα τον εξέφραζε πλήρως. Η εκπαίδευσή του στο μπουζούκι και η ενασχόλησή του με την κιθάρα αποτελούν τα βασικά στοιχεία που διαμόρφωσαν την τάση του για πειραματισμό και εξερεύνηση, αποτελώντας τη βάση για τις μελλοντικές του καινοτομίες στο λαούτο.

Πριν έρθει σε επαφή με τον Χρήστο Ζώτο, ο Φώτης Παπαζήκος είχε αρνητική αντίληψη για το λαούτο. Παρόλο που γνώριζε τους τότε λαουτιέρηδες της περιοχής, όπως οι Καραγιάννης, Μέλης, Ψαράς, Σάσας, Κατσαρός, Τράκης, θεωρούσε ότι το λαούτο ήταν ένα όργανο που έπαιζε λίγες συγχορδίες και δεν είχε καμία καλλιτεχνική αξία. Αυτή η αρχική αποστροφή προς το λαούτο είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική, καθώς υποδεικνύει την υψηλή προσδοκία του Φώτη Παπαζήκου για ένα όργανο με μεγαλύτερη εκφραστική δύναμη, μελωδικότητα και σολιστικές δυνατότητες, χαρακτηριστικά που δεν εντόπιζε τότε στον κυρίαρχο τρόπο χρήσης του λαούτου στην τοπική μουσική σκηνή. Επίσης η άποψη αυτή για το λαούτο καθιστά ακόμη πιο ενδιαφέρουσα και καθοριστική τη μετέπειτα πορεία του Φώτη Παπαζήκου και την ανατροπή αυτής της αντίληψης, όπως θα αναλυθεί στην επόμενη ενότητα.

6.2 Σημαντικές επιρροές, συνεργασίες και καλλιτεχνική ωρίμανση

Η πορεία του Φώτη Παπαζήκου προς την πλήρη αφοσίωση στο λαούτο και η καλλιτεχνική του ωρίμανση είναι απόρροια πολλών σημαντικών συναντήσεων και συνεργασιών που άλλαξαν ριζικά την αντίληψή του για το όργανο και τη θέση του στην παραδοσιακή μουσική. Η πρώτη του επαφή με τον κόσμο της παραδοσιακής μουσικής έγινε, όταν γνώρισε τον κλαρινίστα Λάμπρο Καραφέρη. Η ένταξή του στο παραδοσιακό συγκρότημα του Καραφέρη, αρχικά ως ακουστικός κιθαρίστας, ήταν ένα πρώτο βήμα προσαρμογής και εξερεύνησης σε ένα νέο μουσικό περιβάλλον, πέρα από την ηλεκτρική κιθάρα με την οποία είχε ξεκινήσει. Αυτή η συνεργασία του έδωσε την ευκαιρία να βρεθεί μέσα σε ένα αυθεντικό παραδοσιακό σχήμα και να αφομοιώσει τους ήχους και τις δομές της ηπειρώτικης μουσικής από κοντά.

Ωστόσο, η κομβική και ανατρεπτική στιγμή για τον Φώτη Παπαζήκο, η οποία άλλαξε την πορεία του και την σχέση του με το λαούτο, ήταν η συνάντηση και η συνεργασία του με

τον Χρήστο Ζώτο. Η εμπειρία αυτή περιγράφεται από τον ίδιο με ιδιαίτερη ένταση και έκπληξη, υποδηλώνοντας έναν πραγματικό καλλιτεχνικό «κεραυνό εν αιθρία»:

«Όταν άκουσα τον Ζώτο να παίζει λαούτο, πραγματικά μου έφυγε το σαγόνι!
Ήταν κάτι εντελώς διαφορετικό από ό,τι είχα στο μυαλό μου. Έπαιζε σόλο,
μελωδίες, με έναν τρόπο που δεν φανταζόμουν ότι μπορούσε να παίζει το λαούτο.»

Αυτή η δήλωση αποτελεί τον πυρήνα της μεταστροφής του. Η έκπληξή του δεν προήλθε μόνο από την τεχνική δεξιοτεχνία του Ζώτου, αλλά κυρίως από την ανακάλυψη μιας νέας εκφραστικής δυνατότητας του λαούτου: την ικανότητά του να λειτουργεί ως σολιστικό και μελωδικό όργανο, αντί του απλού ρυθμικού και αρμονικού υποβάθρου που ο ίδιος είχε αντιληφθεί μέχρι τότε. Η παρουσίαση του λαούτου από τον Χρήστο Ζώτο, ως ένα όργανο με τέτοια εκφραστική ευρύτητα, λειτούργησε ως καταλύτης για τον Φώτη Παπαζήκο.

Ο ίδιος αναγνωρίζει τον καθοριστικό ρόλο του Χ. Ζώτου σε αυτή τη μεταμόρφωση, δηλώνοντας:

«Μέσα από τον Ζώτο αγάπησα το λαούτο και άρχισα να ασχολούμαι πολύ σοβαρά
με αυτό». Ήταν η «σπίθα», για να δω το όργανο αλλιώς.»

Η λέξη «σπίθα», υποδηλώνει την ενεργοποίηση ενός βαθύτερου πάθους, το οποίο προϋπήρχε (δεδομένης της έμφυτης κλίσης που είχε αναφέρει), αλλά βρήκε την πλήρη έκφρασή του μέσω του παραδείγματος του Ζώτου. Η συνεργασία τους, λοιπόν, δεν ήταν απλώς μια επαγγελματική σχέση, αλλά μια αλληλεπίδραση με έναν «μέντορα» που τον μύησε στις κρυφές και αστείρευτες δυνατότητες του λαούτου.

Μέσα από αυτή τη συνεργασία και γενικότερα στο πλαίσιο του συγκροτήματος του Λάμπρου Καραφέρη, ο Φώτης Παπαζήκος βίωσε μια περίοδο εντατικής καλλιτεχνικής ωρίμανσης. Το «πολύ ευνοϊκό κλίμα του συνόλου» μεταφράζεται σε ένα περιβάλλον δημιουργικής αλληλεπίδρασης και μάθησης, όπου ο πειραματισμός και η ανάπτυξη νέων ιδεών ενθαρρύνονταν. Αυτό το περιβάλλον, το οποίο παρείχε τις κατάλληλες συνθήκες για μάθηση και πειραματισμό, τον βοήθησε να αποκομίσει πολύτιμες γνώσεις, όχι μόνο για το λαούτο, αλλά και για τη δυναμική των μουσικών συνόλων, αναπτύσσοντας παράλληλα την τεχνική και την ερμηνευτική του αντίληψη για το όργανο. Η εξέλιξή του ήταν τόσο ραγδαία και ουσιαστική που, όταν ο Χρήστος Ζώτος αποχώρησε, ο Φώτης Παπαζήκος ανέλαβε φυσικά τη θέση του λαουτιέρη στο συγκρότημα του Λάμπρου Καραφέρη. Αυτή η ανάληψη του ρόλου δεν ήταν απλώς μια τυπική διαδοχή, αλλά η αναγνώριση της πλήρους ετοιμότητας

και της καλλιτεχνικής του επάρκειας να καλύψει ένα τόσο απαιτητικό ρόλο, όντας πλέον εξοικειωμένος με τις σολιστικές και μελωδικές δυνατότητες του λαούτου. Η μετάβαση αυτή δεν ήταν απλά μια επαγγελματική εξέλιξη, αλλά, όπως ο ίδιος τονίζει, απόρροια της αγάπης του για το όργανο και όχι τόσο για επαγγελματικούς λόγους. Η δήλωση αυτή υπογραμμίζει την εσωτερική του κινητήρια δύναμη και την αυθεντική του δέσμευση προς το λαούτο, η οποία υπερέβαινε τις καθαρά βιοποριστικές ανάγκες, οδηγώντας τον στην πλήρη καλλιτεχνική του ταυτότητα ως λαουτιέρη και στην οριστική του καθιέρωση στον χώρο της ηπειρώτικης παραδοσιακής μουσικής.

6.3 Προσωπική άποψη για το λαούτο και τη δημοτική μουσική

Η προσωπική άποψη του Φώτη Παπαζήκου για το λαούτο και τη δημοτική μουσική χαρακτηρίζεται από κριτική σκέψη, ιστορική συνείδηση και μια βαθιά κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων της ηπειρώτικης παράδοσης, βασισμένη τόσο στην εμπειρία του όσο και στην προσεκτική παρατήρηση. Οι δηλώσεις του αποκαλύπτουν μια προσέγγιση που αμφισβητεί καθιερωμένες αντιλήψεις και αναζητά την αυθεντικότητα μέσα από την έλλειψη τεκμηρίωσης.

Ο Φώτης Παπαζήκος ξεκινά επισημαίνοντας την παραδοσιακά υποδεέστερη θέση του λαούτου στην Ήπειρο, σε σύγκριση με το κυρίαρχο κλαρίνο, ειδικά σε παλαιότερες εποχές. Όπως δηλώνει, τα λαούτα στην Ήπειρο και γενικά στη στεριανή Ελλάδα δεν παίζονταν πολύ πιο παλιά. Το κλαρίνο ήταν το κυρίαρχο, ενώ, το λαούτο έκανε μία-δύο συγχορδίες, ήταν πιο ρυθμικό όργανο, «πλάτη». Η αναγνώριση αυτής της ιστορικής λειτουργίας δείχνει την οξυδέρκειά του ως ερευνητή της μουσικής παράδοσης.

Αξίζει να αναφερθεί πως ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική του προσέγγιση απέναντι στις παλιές ηχογραφήσεις και την ερμηνεία της ιστορίας της ηπειρώτικης μουσικής. Εκφράζει την αδυναμία του να εντοπίσει το λαούτο με τον τρόπο που το αντιλαμβάνεται σε πολλές παλιές ηχογραφήσεις και αμφισβητεί την αυθεντικότητα της χρήσης του σε κάποιες περιπτώσεις: «Δεν μπορώ να ακούσω λαούτο σε πολλές από τις παλιές ηχογραφήσεις... Εξαιρώ κάποιες του Κίτσου Χαρισιάδη και Φίλιππα Ρούντα στην Αθήνα, αλλά και εκεί, αυτοί οι λαουτιέρηδες δεν ήταν εξοικειωμένοι με τα κομμάτια και τον τρόπο παιξίματος της Ηπείρου». Αυτή η παρατήρηση υπογραμμίζει την ανάγκη για αυστηρότερη μουσικολογική αξιολόγηση των ιστορικών πηγών και την αναγνώριση των ιδιαιτεροτήτων του τοπικού ιδιώματος, καθώς και του βαθμού εξοικείωσης των μουσικών με αυτό.

Τέλος ο Φώτης Παπαζήκος θέτει επίσης ζητήματα σχετικά με την πεντατονία στην ηπειρώτικη μουσική και την έλλειψη επαρκούς τεκμηρίωσης, αμφισβητώντας την απόλυτη βεβαιότητα με την οποία συχνά γίνεται λόγος για αυτήν: «Δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις πριν το '40, το '30 ή το '20 για να μας δείξουν την πεντατονία ή τον συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος στην Ήπειρο. Οπότε δεν μπορούμε να μιλάμε με σιγουριά για αυτό.» Η άποψή του για τις ηχογραφήσεις της Αμαλίας Βάκα, τις οποίες χαρακτηρίζει ως αστική μουσική, με σμυρναίικα και πολιτικά στοιχεία, δεν είναι ηπειρώτικη, και η παρατήρηση ότι επίσης, πριν το '65 δεν υπήρχαν «μπάσα» (ισοκρατηματική συνοδεία) με το βιολί, αποκαλύπτουν μια βαθιά γνώση των μουσικών ιδιωμάτων και της ιστορικής τους εξέλιξης, αλλά και μια άρνηση στην αποδοχή αυθαίρετων γενικεύσεων χωρίς επαρκή τεκμήρια. Η προσέγγισή του προτείνει την ανάγκη για μεγαλύτερη επιστημονική ακρίβεια στην καταγραφή και ανάλυση της παραδοσιακής μουσικής ιστορίας.

Κεφάλαιο 7

Ανάλυση του Παιξίματος και του Ήχου του Φώτη Παπαζήκου

7.1 Τεχνικές και ιδιοτυπίες του παιξίματος

Η προσέγγιση του Φώτη Παπαζήκου στο λαούτο διαμορφώθηκε από μια μοναδική διαδρομή που συνδυάζει την αρχική του επαφή με την κιθάρα και τη βαθιά του κατάδυση στην παραδοσιακή μουσική. Αρχικά, αντιμετώπιζε το λαούτο με σκεπτικισμό, χαρακτηρίζοντάς το ως όργανο περιορισμένου αρμονικού ρόλου, που παιζόταν μόνο με την τεχνική «βούρτσα» ή αλλιώς τη λεγόμενη «σκούπα» και με μία ή δύο συγχορδίες σε ένα κομμάτι ολόκληρο.

Ωστόσο, η αντίληψή του άλλαξε ριζικά μετά τη συνάντησή του με τον Χρήστο Ζώτο, ο οποίος του αποκάλυψε τις σολιστικές δυνατότητες του οργάνου μέσω των κλειστών θέσεων.

«Εμεινα κάγκελο! Δεν υπάρχει περίπτωση να παίζει το λαούτο έτσι!»

Αυτή η τεχνική, που ο Χρήστος Ζώτος είχε προσαρμόσει σχεδόν σε όλα τα κομμάτια της δημοτικής μουσικής, αποτέλεσε μια ανατροπή για το παίξιμο του λαούτου.

Ο Φώτης Παπαζήκος ενσωμάτωσε τις «κλειστές θέσεις» στην συνοδεία του, αναπτύσσοντας έναν δικό του διαφορετικό, υβριδικό τρόπο παιξίματος, με κιθαριστικά τεμπάρια και σολιστικές φράσεις. Αυτή η υβριδική προσέγγιση προήλθε, εκτός από την επαφή του με το Ζώτο, και από την ακουστική του εμπειρία με ηλεκτρικές κιθάρες και ντραμς, καθώς και από επιρροές σημαντικών κιθαριστών, όπως οι Κώστας Πίτσος, Κώστας Σούκας, Νίκος Στεργίου, Νίκος Μακρυγεώργος, Κώστας Γιακές, Βασίλης Φωτίου, αλλά και τοπικούς, ηπειρώτες μουσικούς, όπως ο Χρήστος Γούλας, ο Σωτήρης Μπούρμπος, ο Θανάσης Μαρκόπουλος και ο Διαμαντάκης Κάλλης. Ο ίδιος επιβεβαιώνει ότι

«Είχα στο μυαλό μου εγώ... Γιατί μου είχε περάσει αυτό που λέγανε οι παλιοί ότι «Πρέπει να κρατήσεις το συγκρότημα» (εννοώντας την ρυθμική υποστήριξη του εκάστοτε μουσικού σχήματος).»

Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά στοιχεία του παιξίματός του είναι η εκτεταμένη χρήση τετράφωνων συγχορδίων και αναστροφών. Ο Παπαζήκος εξηγεί:

«Έβαζα αναστροφές γιατί χαρίζει η αναστροφή στο λαούτο. Βοηθάει στην αρμονία γιατί το λαούτο δεν πρόκειται να σου βγάλει ολόκληρες τις συγχορδίες όπως η κιθάρα. Έχει την ιδιαιτερότητα που τη μπάσα του χορδή την έχει στο κέντρο, δε την έχει πάνω. Είναι σαν να έχει μια ανάποδη μορφή το λαούτο που είναι σε 5^{ες} κουρδισμένο. Οπότε η εναλλαγή αυτή στην ακουστική εμένα μου άρεσε... Και σε προδιαθέτει και το όργανο να παίζεις αναστροφή. Δηλαδή ίσως είναι και μαγικά το λαούτο να παίζει αναστροφή.»

Η χρήση τους συμβάλλει επίσης στην ανάδειξη της μελωδίας. Απορρίπτει την άποψη ότι το λαούτο δεν μπορεί ή δεν πρέπει να παίζει τετραφωνία, αναφέροντας ότι παλαιότεροι μουσικοί ενδεχομένως δεν είχαν ανακαλύψει τις μεθ' εβδόμης και συγχορδίες 9ης.

Ως προς τον σολιστικό του τρόπο, ο Φώτης Παπαζήκος δηλώνει ότι σολάρει περισσότερο «σαν μπουζουξής παρά με την τεχνική του Ζώτου ή του Βασίλη Κώστα, ενώ έχει ενσωματώσει και πολλά εκφραστικά στοιχεία από άλλα όργανα όπως το ούτι και το σάζι.

Αναφορικά με την τεχνική της «σκούπας» ο Παπαζήκος εκφράζει μια πιο διαφοροποιημένη άποψη. Παρόλο που αρχικά ήταν αρνητής («*ήμουν αρνητής εγώ στη σκούπα*»), αργότερα εκτίμησε τον τρόπο αυτό για συγκεκριμένο ρεπερτόριο, όπως το πωγωνήσιο. Διδάχτηκε ακόμα από τον Γιώργο Κωτσίνη (αν και κλαρινίστας τυχαίνει να γνωρίζει κάποια πράγματα για το λαούτο) και μια συγκεκριμένη ανοιχτή θέση του σολ μινόρε για παίξιμο με τον τρόπο της λεγόμενης «σκούπας» ή «βούρτσας». Επισημαίνει τη σημασία του ήχου και της τεχνολογίας στη διαμόρφωση του παιξίματος, καθώς η σκούπα ακούγεται καλύτερα χωρίς ηλεκτρική ενίσχυση:

«Σκούπα ακούγεσαι, δεν βρίσκω άλλο λόγο να παίζεις έτσι.»

Η θέση του σχετικά με την υπερβολική χρήση των 5ων (αχαρακτήριστων συγχορδιών) από σύγχρονους λαουτιέρηδες αποκαλύπτει μια βαθύτερη αρμονική ευαισθησία:

«Εκεί που δεν μπορείς δεν χαρακτηρίζεις. Δεν τις μπορώ τις 5ες πολύ... Τις μπορώ εκεί που για εμένα επιβάλλονται.»

Αυτή η δήλωση αναδεικνύει την αισθητική του ευαισθησία και την προτίμησή του για ακριβέστερο αρμονικό χαρακτηρισμό. Αποφεύγει την υπερβολική ή αδικαιολόγητη χρήση των 5ων, τις οποίες θεωρεί χρήσιμες μόνο, όταν η μουσική φράση το επιτάσσει, επιδιώκοντας έναν πιο συγκεκριμένο και εκφραστικό αρμονικό διάλογο, χωρίς την αόριστη ή «αχαρακτήριστη» ηχητική ατμόσφαιρα που μπορούν να προσφέρουν οι 5ες. Η άποψή του

αυτή αντανακλά μια προσωπική καλλιτεχνική θέση απέναντι σε σύγχρονες τάσεις, τονίζοντας την προτεραιότητα της μουσικής ακρίβειας και έκφρασης έναντι της μόδας ή της απλής δημιουργίας όγκου στον ήχο.

Τέλος, ο Φώτης Παπαζήκος υπογραμμίζει ότι ο πρωταρχικός στόχος του στο πατάρι ήταν να κρατήσει το συγκρότημα και να ικανοποιήσει τον σολίστα και τον τραγουδιστή. Αυτό δείχνει την προσήλωσή του στην υποστηρικτική και λειτουργική διάσταση του λαούτου εντός του συνόλου.

7.2 Εφαρμογή δυτικών και παραδοσιακών στοιχείων

Το παίξιμο του Φώτη Παπαζήκου αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σύνθεσης και ισορροπίας μεταξύ δυτικών και παραδοσιακών στοιχείων, μια προσέγγιση που διαμορφώθηκε από την ποικίλη μουσική του εμπειρία και τις προσωπικές του αναζητήσεις. Η ικανότητά του να ενσωματώνει επιρροές από διαφορετικά μουσικά περιβάλλοντα, διατηρώντας ταυτόχρονα τον πυρήνα της ηπειρώτικης παράδοσης, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής του ταυτότητας.

Η αρχική του επαφή με την κιθάρα άφησε ανεξίτηλα ίχνη στον τρόπο συνοδείας του λαούτου. Όπως ο ίδιος αναφέρει, ανέπτυξε ένα διαφορετικό, υβριδικό τρόπο παιξίματος με κιθαριστικά τεμπάρια, τα οποία προήλθαν από την ακουστική του εμπειρία. Οι κιθαρίστες του λαϊκο-δημοτικού ρεπερτορίου, αν και μπορεί να ανήκουν στο ευρύτερο ελληνικό λαϊκό φάσμα, συχνά ενσωμάτωναν ήδη δυτικά στοιχεία στην ερμηνεία τους, τα οποία ο Φώτης Παπαζήκος επιτυχώς μετέφερε και προσάρμοσε στο λαούτο.

Η πιο ξεκάθαρη έκφανση της εφαρμογής δυτικών στοιχείων βρίσκεται στην αρμονική του προσέγγιση. Η εκτεταμένη χρήση τετράφωνων συγχορδιών και αναστροφών, συμπεριλαμβανομένων των 7ων και 9ων, αποτελεί μια σαφή απόκλιση από τον παραδοσιακό, πιο απλοϊκό αρμονικό ρόλο του λαούτου.

Παρά την ενσωμάτωση αυτών των δυτικών στοιχείων, ο Φώτης Παπαζήκος διατηρεί μια βαθιά σύνδεση με την παράδοση και τις λειτουργίες της. Η φιλοσοφία του για τη συνοδεία, να κρατήσει το συγκρότημα και να ικανοποιήσει τον σολίστα και τον τραγουδιστή, αντανακλά μια παραδοσιακή αντίληψη του ρόλου του λαούτου ως υποστηρικτικού οργάνου. Επιπλέον, η αναθεωρημένη του άποψη για την τεχνική της σκούπας, την οποία αρχικά απέρριπτε, αλλά αργότερα εκτίμησε για συγκεκριμένο ρεπερτόριο, όπως το Πωγωνήσιο), δείχνει τον σεβασμό του προς τις παραδοσιακές τεχνικές και την αναγνώριση της αισθητικής

τους αξίας σε συγκεκριμένα πλαίσια. Αυτή η ευελιξία του επιτρέπει να χρησιμοποιεί την κάθε τεχνική όπου η μουσική το απαιτεί ή η προσωπική του έκφραση το επιβάλλει.

Συνολικά, η εφαρμογή δυτικών και παραδοσιακών στοιχείων στο παίξιμο του Φώτη Παπαζήκου δεν είναι μια απλή παράθεση, αλλά μια δημιουργική σύνθεση που εμπλουτίζει την ηχητική παλέτα του λαούτου στην ηπειρώτικη μουσική. Καταδεικνύει έναν μουσικό που, ενώ αξιοποιεί σύγχρονες και δυτικές αρμονικές γνώσεις, παραμένει θεμελιωμένος στην παράδοση, επιδιώκοντας την έκφραση και την λειτουργικότητα εντός του μουσικού συνόλου.

7.3 Καινοτομίες και ύφος (τετράφωνες συγχορδίες, αναστροφές, υβριδικός τρόπος)

Η συμβολή του Φώτη Παπαζήκου στην εξέλιξη του λαούτου στην ηπειρώτικη μουσική υπερβαίνει την απλή εκτέλεση και αγγίζει τον πυρήνα της καινοτομίας, τόσο σε τεχνικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Η ιδιοσυγκρασιακή του πορεία, από την ακουστική κιθάρα στο λαούτο, αποτέλεσε το έδαφος για την ανάπτυξη ενός μοναδικού υβριδικού ύφους που διεύρυνε τα εκφραστικά όρια του οργάνου. Οι καινοτομίες του δεν αποτελούν απλές προσθήκες, αλλά συνειδητές επιλογές που μετασχηματίζουν τον ήχο και τον ρόλο του λαούτου εντός του μουσικού συνόλου. Η αρχική του επαφή και η επαγγελματική του ενασχόληση με την ακουστική κιθάρα και τα κρουστά, καθώς και οι επιρροές από πληθώρα κιθαριστών, έθεσαν τις βάσεις για μια ριζικά διαφορετική προσέγγιση στη συνοδεία του λαούτου.

Ενώ το παραδοσιακό λαούτο λειτουργούσε πιο συχνά ως ρυθμικό και αρμονικό υπόβαθρο ο Παπαζήκος ανέπτυξε ένα υβριδικό ύφος, το οποίο συνδυάζει έντονη ρυθμική παρουσία, αρμονικό πλούτο με δυτικά στοιχεία και σολιστικές φράσεις που δίνουν κίνηση και ενδιαφέρον και λειτουργούν ενισχυτικά στο ρυθμικό ρόλο του οργάνου. Παρά την καινοτομία, η βασική φιλοσοφία του οργάνου παραμένει ίδια και η συνεισφορά του στην ηπειρώτικη ζυγιά επιτυγχάνεται με έναν σύγχρονο, αλλά λειτουργικό, τρόπο.

Επίσης ο Παπαζήκος αναγνωρίζει τον καθοριστικό ρόλο της τεχνολογίας (ηχητικός εξοπλισμός, pickups) στη διαμόρφωση του σύγχρονου παιξίματος του λαούτου, επισημαίνοντας πώς ο ηλεκτρικός ήχος μπορεί να επηρεάσει ακόμα και την επιλογή και εκτέλεση παραδοσιακών τεχνικών. Συνοψίζοντας, οι καινοτομίες του Φώτη Παπαζήκου συνιστούν μια δυναμική εξέλιξη της παραδοσιακής πρακτικής, αντιπροσωπεύοντας τη γόνιμη συνάντηση διαφορετικών μουσικών κόσμων της ηπειρώτικης παράδοσης, της δυτικής

αρμονίας και της σύγχρονης τεχνολογίας, με αποτέλεσμα έναν εμπλουτισμένο, πολυσύνθετο ήχο και μια διευρυμένη αντίληψη για τις δυνατότητες του λαούτου.

Τέλος το ύφος του Φώτη Παπαζήκου στο λαούτο δεν είναι απλώς μια συλλογή τεχνικών, αλλά μια ολοκληρωμένη καλλιτεχνική προσέγγιση που τοποθετείται δυναμικά στο σύγχρονο ηπειρώτικο μουσικό πλαίσιο. Η προσωπική του διαδρομή και οι επιλογές του τον καθιστούν έναν προοδευτικό παραδοσιακό μουσικό, ο οποίος γεφυρώνει το χθες με το σήμερα, εμπλουτίζοντας την παράδοση χωρίς να αποκόπτεται από τις ρίζες της.

Κεφάλαιο 8

Συμπεράσματα

8.1 Τι αναδεικνύει η περίπτωση Φώτη Παπαζήκου για το λαούτο στην Ήπειρο

Η τρέχουσα μελέτη διεξάγει μια βαθιά ανάλυση του έργου του Φώτη Παπαζήκου, αξιοποιώντας τα εργαλεία της ποιοτικής έρευνας και της μουσικολογικής επιστήμης. Στόχος της εργασίας είναι να αποκαλύψει την πολυεπίπεδη και υβριδική φύση του καλλιτεχνικού του προφίλ. Τα συμπεράσματα επιβεβαιώνουν ότι η δημιουργική ταυτότητα του Φώτη Παπαζήκου δεν οφείλεται σε απλή αναγκαία μίμηση της μουσικής παράδοσης, αλλά αποτελεί το αποτέλεσμα μιας συνεχούς και δυναμικής αλληλεπίδρασης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, μεταξύ παραδόσεως και καινοτομίας.

Η περίπτωση του Φώτη Παπαζήκου δεν αναδεικνύει απλώς την πορεία ενός ταλαντούχου μουσικού, αλλά λειτουργεί ως μια συμβολική μελέτη για την εξέλιξη του λαούτου στην Ήπειρο. Η καλλιτεχνική του διαδρομή αποκαλύπτει ότι η παράδοση δεν είναι ένα στατικό μουσικό ιδίωμα, αλλά ένας ζωντανός οργανισμός που μπορεί να εξελιχθεί μέσα από την κριτική σκέψη και τις προσωπικές καινοτομίες ενός καλλιτέχνη. Η περίπτωση αυτή αναδεικνύει την ικανότητα του λαούτου να μετασχηματίζεται από ένα κατά κύριο λόγο συνοδευτικό όργανο σε μια δυναμική και σολιστική φωνή, καθιστώντας τον Παπαζήκο την επιτομή του προοδευτικού παραδοσιακού.

Η κομβική στιγμή της συνάντησής του με τον Χρήστο Ζώτο, όπου αντιλήφθηκε τις σολιστικές δυνατότητες του οργάνου, ήταν το σημείο καμπής που τον οδήγησε να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο του. Ως αποτέλεσμα, η ανάλυση της περιπτώσεώς του φωτίζει τη διαδικασία με την οποία η τεχνική και η κριτική προσέγγιση του μουσικού μπορούν να εμπλουτίσουν ένα παραδοσιακό όργανο. Η ενσωμάτωση του υβριδικού του παιξίματος, που προέρχεται από τις προηγούμενες επιρροές του (κιθάρα, μπουζούκι, κρουστά), δεν αποτελεί απλή παραμόρφωση της παράδοσης, αλλά μια δημιουργική σύνθεση. Ο Παπαζήκος δημιουργεί ένα πιο σύνθετο ρυθμικό και αρμονικό υπόβαθρο, το οποίο κινείται πέρα από την παραδοσιακή σκούπα και αναδεικνύει το λαούτο ως ένα όργανο ικανό για πλουσιότερη έκφραση. Η διαρκής του ενασχόληση με την κιθάρα του επέτρεψε να εισαγάγει αρμονικές λύσεις και φραζαρίσματα που δεν ήταν τυπικά για το ηπειρώτικο λαούτο, εμπλουτίζοντας, έτσι τον ηχοχρωματικό χαρακτήρα του οργάνου και δίνοντάς του έναν πιο σύγχρονο, αλλά πάντα αναγνωρίσιμο, χαρακτήρα.

Επιπλέον, η περίπτωση του Φώτη Παπαζήκου αναδεικνύει τον ρόλο της συνειδητής καινοτομίας. Η συστηματική χρήση τετράφωνων συγχορδιών και αναστροφών δεν είναι τυχαία, αλλά αποτέλεσμα μιας βαθιάς αρμονικής κατανόησης που προσδίδει νέες υφές στον ηπειρώτικο ήχο. Παράλληλα, η κριτική του στάση απέναντι σε καθιερωμένες αντιλήψεις, όπως η απόλυτη πεντατονία ή η υπερβολική χρήση των 5ων, δείχνει ότι η γνήσια παράδοση δεν είναι παθητική αποδοχή, αλλά μια διαρκής αναζήτηση της ουσίας και της τεκμηρίωσης. Ο Παπαζήκος επιλέγει να αμφισβητήσει και να επαναδιαπραγματευτεί τους κανόνες, όχι για να τους καταργήσει, αλλά για να τους κατανοήσει σε βάθος και να τους εξελίξει.

Σημαντικό στοιχείο που αναδεικνύει η περίπτωσή του είναι ο ρόλος της τεχνολογίας στη διαμόρφωση του σύγχρονου ηχοχρώματος του λαούτου. Η επιλογή του να χρησιμοποιεί pickups και άλλου είδους εξοπλισμού δεν είναι απλώς θέμα ενίσχυσης του ήχου, αλλά μια συνειδητή αισθητική επιλογή που του επιτρέπει να διαμορφώσει τον τόνο του οργάνου, δίνοντάς του μια νέα, πιο δυναμική και σύγχρονη φωνή μέσα στο σύνολο. Η αυθεντικότητα του παιξίματός του δεν έγκειται στην πιστή αναπαραγωγή ενός παλιού ήχου, αλλά στην ειλικρινή έκφραση της προσωπικής του μουσικής διαδρομής, η οποία συνδυάζει τον σεβασμό στην παράδοση με την τόλμη για πειραματισμό. Αυτό το γεγονός υποδηλώνει ότι ο ρόλος του λαούτου στην ηπειρώτικη ζυγιά έχει αλλάξει, καθιστώντας το ένα όργανο που έχει πλέον τη δυνατότητα να διεκδικεί πρωταγωνιστικό ρόλο. Εν κατακλείδι, ο Φώτης Παπαζήκος αναδεικνύεται ως ένας σύγχρονος φορέας της ηπειρώτικης μουσικής, ο οποίος αποδεικνύει στην πράξη ότι η παράδοση είναι ένας ζωντανός οργανισμός που διατηρείται ακμαίος μέσα από τη συνεχή εξέλιξη και τον διάλογο με νέες ιδέες και τεχνικές.

Συνοψίζοντας, η περίπτωση του Φώτη Παπαζήκου καταδεικνύει ότι το λαούτο στην Ήπειρο έχει τη δυνατότητα να ανανεώνεται και να αποκτά έναν πρωταγωνιστικό ρόλο, αρκεί ο καλλιτέχνης να τολμά να πειραματιστεί, να αμφισβητήσει και να ενσωματώσει προσωπικές εμπειρίες και επιρροές, διατηρώντας παράλληλα έναν βαθύ σεβασμό για τις ρίζες του. Η συμβολή του δεν βρίσκεται μόνο στην τεχνική, αλλά και στη νοοτροπία που προτείνει για το μέλλον της παραδοσιακής μουσικής, επιβεβαιώνοντας ότι η παράδοση μπορεί να παραμείνει ζωντανή και να εξελίσσεται στον 21ο αιώνα.

8.2 Η συμβολή της έρευνας

Η τρέχουσα μελέτη, μέσω της ποιοτικής ανάλυσης του έργου του Φώτη Παπαζήκου, αναδεικνύει την πολυεπίπεδη και υβριδική φύση του καλλιτεχνικού του προφίλ. Τα συμπεράσματα επιβεβαιώνουν ότι η δημιουργική του ταυτότητα δεν οφείλεται σε απλή

μίμηση της μουσικής παράδοσης, αλλά αποτελεί το αποτέλεσμα μιας συνεχούς και δυναμικής αλληλεπίδρασης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Η συμβολή της εστιάζεται κυρίως σε τρεις κεντρικούς και αλληλένδετους άξονες: τον μεθοδολογικό, τον θεωρητικό και τον πρακτικό-πολιτισμικό.

Στο μεθοδολογικό επίπεδο, η εργασία αναδεικνύει την αποτελεσματικότητα ενός υβριδικού μοντέλου, συνδυάζοντας την ποιοτική θεματική ανάλυση μιας σε βάθος συνέντευξης με την αυστηρή μουσικολογική ανάλυση του έργου του καλλιτέχνη. Η προσέγγιση αυτή γεφυρώνει τη βιογραφική αφήγηση και τις θεωρητικές δηλώσεις ενός μουσικού με την πρακτική εφαρμογή τους, δημιουργώντας ένα στιβαρό και αμφίδρομο πλαίσιο επαλήθευσης των δεδομένων. Προσφέρει ένα χρήσιμο και αναπαραγωγίμο εργαλείο για μελλοντικές μελέτες που θα εστιάζουν σε σύγχρονους παραδοσιακούς μουσικούς, επιτρέποντας την εις βάθος κατανόηση της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας.

Σε θεωρητικό επίπεδο, η εργασία προσφέρει ένα εμπειρικό παράδειγμα για το μοντέλο του «προοδευτικού παραδοσιακού». Ο Φώτης Παπαζήκος, με την κριτική του σκέψη και την καινοτόμο πρακτική του, λειτουργεί ως η ενσάρκωση ενός νέου τύπου καλλιτέχνη που δεν απορρίπτει την παράδοση, αλλά την αναζωογονεί και τη διατηρεί ζωντανή. Η μελέτη αυτή εμπλουτίζει τη θεωρητική συζήτηση για τη σχέση μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας, αποδεικνύοντας ότι η εξέλιξη δεν είναι απαραίτητα ρήξη, αλλά μπορεί να είναι μια δημιουργική συνέχεια που αντλεί από το παρελθόν για να οικοδομήσει το μέλλον.

Τέλος, η πρακτική και πολιτισμική συμβολή της έρευνας διευρύνει την κατανόηση του ρόλου του λαούτου στην ηπειρώτικη ζυγιά. Η ανάλυση του ύφους του Παπαζήκου παρουσιάζει τεκμηριωμένα πώς το όργανο μπορεί να ξεφύγει από τον παραδοσιακό, συνοδευτικό του ρόλο, διεκδικώντας έναν πρωταγωνιστικό ρόλο μέσω του υβριδικού παιχνιδιού και των σύγχρονων αρμονικών επιλογών. Η περίπτωση του Παπαζήκου αποτελεί ένα ισχυρό μήνυμα ότι η παραδοσιακή μουσική μπορεί να παραμείνει ζωντανή, δυναμική και ελκυστική για τις νεότερες γενιές, ενσωματώνοντας στοιχεία που αντικατοπτρίζουν τις αισθητικές ευαισθησίες της εποχής, χωρίς να χάνει την αυθεντικότητά της. Μέσω της μελέτης αυτής, αναδεικνύεται η δυνατότητα της παράδοσης να προσαρμόζεται και να επιβιώνει μέσα σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο πολιτισμικό τοπίο.

8.3 Περιορισμός της μελέτης

Είναι σημαντικό, στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής ειλικρίνειας και διαφάνειας, να αναγνωριστούν οι περιορισμοί που διέπουν την παρούσα μελέτη. Τα ευρήματα, αν και πολύτιμα, θα πρέπει να ερμηνεύονται υπό το πρίσμα αυτών των περιορισμών, οι οποίοι, παράλληλα, υποδεικνύουν νέες οδούς για μελλοντική έρευνα.

Ο πιο σημαντικός περιορισμός της έρευνας έγκειται στην ίδια τη μεθοδολογική της επιλογή, τη μελέτη περίπτωσης ενός μόνο ατόμου. Η εντατική εστίαση στον Φώτη Παπαζήκο, αν και προσφέρει μια απaráμιλλη σε βάθος κατανόηση του καλλιτεχνικού του ύφους, δεν επιτρέπει τη γενίκευση των συμπερασμάτων σε όλους τους ηπειρώτες λαουτιέρηδες. Η πορεία και οι καινοτομίες του αποτελούν μια μοναδική περίπτωση, που διαμορφώθηκε από ιδιαίτερες βιογραφικές συνθήκες και καλλιτεχνικές επιλογές. Ως εκ τούτου, τα συμπεράσματα που εξάγονται είναι εξειδικευμένα και δεν μπορούν να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικά του συνόλου των μουσικών της περιοχής. Η επιλογή αυτή ήταν συνειδητή, αλλά είναι απαραίτητο να αναγνωριστεί ως ο κύριος περιορισμός της μελέτης.

Η αναγνώριση αυτού δεν μειώνει την αξία της παρούσας μελέτης. Αντίθετα, αποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η έρευνα διεξήχθη με επιστημονική συνείδηση και αποτελεί την απαραίτητη βάση για τη διατύπωση συγκεκριμένων και στοχευμένων προτάσεων για μελλοντική έρευνα, οι οποίες μπορούν να χτίσουν πάνω στα ευρήματα αυτής της εργασίας.

8.4 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα μελέτη αποτελεί την αφετηρία για μια σειρά από ενδιαφέρουσες ερευνητικές κατευθύνσεις που μπορούν να χτίσουν πάνω στα ευρήματά της και να συμβάλλουν περαιτέρω στη γνώση για την ηπειρώτικη μουσική. Οι προτάσεις αυτές, απορρέουν άμεσα από τα κενά που εντοπίστηκαν κατά τη διεξαγωγή της έρευνας και στοχεύουν στην πληρέστερη κατανόηση της εξέλιξης του λαούτου στην Ήπειρο.

Μία πρώτη πρόταση είναι η διεξαγωγή μιας συγκριτικής μελέτης περίπτωσης. Θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμο να συγκριθεί το ύφος, η φιλοσοφία και η τεχνική του Φώτη Παπαζήκου με εκείνη ενός άλλου σύγχρονου λαουτιέρη της Ηπείρου. Αυτή η προσέγγιση θα μπορούσε να αποκαλύψει, αν οι καινοτομίες που εντοπίστηκαν αποτελούν μια μεμονωμένη περίπτωση, αποτέλεσμα των προσωπικών βιωμάτων και επιρροών του, ή, αν αντικατοπτρίζουν μια ευρύτερη τάση μουσικής εξέλιξης στην περιοχή. Μια τέτοια μελέτη θα

επέτρεπε τη σύγκριση διαφορετικών ερμηνευτικών μοντέλων και θα παρείχε μια πιο πολυδιάστατη εικόνα του σύγχρονου τοπίου του ηπειρώτικου λαούτου.

Μια δεύτερη, εξίσου σημαντική, κατεύθυνση είναι η εστίαση στον ρόλο του Φώτη Παπαζήκου ως δασκάλου. Δεδομένου ότι η επιρροή του είναι ιδιαίτερα έντονη στη νεότερη γενιά μουσικών, μια έρευνα που θα βασιζόταν σε συνεντεύξεις με τους μαθητές του θα μπορούσε να αναδείξει πώς μεταλαμπαδεύει τις γνώσεις, τις τεχνικές και το κριτικό του πνεύμα. Αυτό θα έριχνε φως στη διαδικασία της μετάδοσης της παράδοσης μέσα από την εκπαίδευση και θα αποκαλύπτει πώς οι καινοτομίες ενός καλλιτέχνη επηρεάζουν και διαμορφώνουν τη νέα γενιά, διασφαλίζοντας τη συνέχεια και την εξέλιξη του ιδιώματος.

Τέλος, προτείνεται η διεξαγωγή μιας ποσοτικής ανάλυσης των απόψεων ενός ευρύτερου δείγματος μουσικών της περιοχής. Μια έρευνα με τη χρήση ερωτηματολογίων θα μπορούσε να διερευνήσει τις στάσεις και τις αντιλήψεις τους απέναντι στην καινοτομία, την παράδοση και τη χρήση της τεχνολογίας, προσφέροντας μια πιο γενικεύσιμη εικόνα του μουσικού τοπίου. Αυτή η προσέγγιση θα μπορούσε να επιβεβαιώσει ή να διαφοροποιήσει τα ποιοτικά ευρήματα της παρούσας μελέτης, παρέχοντας μια πιο πλήρη και ολιστική κατανόηση του θέματος.

Συνολικά, αυτές οι προτάσεις αποδεικνύουν ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία δεν αποτελεί το τέλος της έρευνας, αλλά την αφετηρία για μια διαρκή εξερεύνηση του πλούσιου και δυναμικού κόσμου της ηπειρώτικης μουσικής, ενισχύοντας τη συζήτηση για το πώς η παράδοση μπορεί να διατηρείται ζωντανή στον 21ο αιώνα.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αναγνωστόπουλος, Δ. (2019). *Ηπειρώτικη Μουσική: Κοινωνικές και Πολιτισμικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1976). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* (2η έκδοση). Αθήνα: Μέλισσα.
- Ατζακάς, Ε. (2012). «Οι άνθρωποι του ξύλου». *Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου*. Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας Σχολή Κοινωνικών Επιστημών - Πανεπιστήμιο Αιγαίου
- Γαλάνης, Β. (1998). *Ο ρυθμός και η κίνηση τους ελληνικούς χορούς*. Αθήνα: Ρυθμός και Χορός.
- Γεωργιάδης, Θ. (2001). *Ο ελληνικός ρυθμός* (1η έκδοση, 1984 στη γερμανική γλώσσα). Αθήνα: Αρμός.
- Διονυσίου, Ζ. (2002). «Προσέγγιση στη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής». Στο: *Μουσική Εκπαίδευση: Πρακτικά 3ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση*, 3(11), σσ. 154–168.
- Κάβουρας, Π. (1999). «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία». Στο Λ. Λιάβας (επιμ.), *Μουσικές της Θράκης-Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος* (σσ. 341-408). Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής.
- Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Αθήνα.
- Κοκκώνης, Γ. (2022). «Η κομπανία των Γεροδημαίων στα βλαχοχώρια των Βόρειων Τζουμέρκων». Στο Β. Νιτσιάκος, Κ. Ντίνας και Ν. Σιώκης (επιμ.), *Πρακτικά του 1ου Πανελληνίου Επιστημονικού Συνεδρίου «Οι Βλάχοι της Ελλάδας. Ταυτότητες και Ετερότητες στον χώρο και τον χρόνο»* (σσ. 167-180). Κοζάνη.
- Κοκκώνης, Γ. (2019). «Τα δημοτικά του ραδιοφώνου». Στο Κοκκώνης Γ. (επιμ.) *Από στόμα σε στόμα. «Η ηχογράφηση του '69»* (σσ. 24-51). Επανομή: Κτήμα Γεροβασιλείου.

- Κοκκώνης, Γ. (επιμ.). (2008). *Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού: Μουσική από την Ηπειρο*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Λιάβας, Λ. (1998). «Τα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου». *Άπειρος*, 1, σσ. 18-19.
- Λώλης, Κ. (2006). *Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό Τραγούδι* (σσ20-22). Ιωάννινα: αυτοέκδοση
- Myers, H. (2014). «Επιτόπια έρευνα». Στο Μ. Καλλιμοπούλου (επιμ.), *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία* (σσ. 119-164). Αθήνα: Ασίνη.
- Μαζαράκη, Δ. (1959). *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μανιάτης, Γ. (2010). «Η λαϊκή μουσική παράδοση ως πολιτικό και αισθητικό πρόβλημα». Στο Π. Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση, Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού* (σσ. 141-147). Αθήνα: Νήσος.
- Μαυροειδής, Κ. (2007). *Η παραδοσιακή μουσική της Ηπείρου: Όργανα, χοροί, τραγούδια*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης και Προστασίας της Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής.
- Μυστακίδης, Δ. (2004). *Το λαούτο μέθοδος εκμάθησης*. Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς.
- Νιτσιάκος, Β. (2003). *Χτίζοντας το χώρο και τον χρόνο*. Αθήνα: Οδυσσεάς.
- Πολίτης, Ν.Γ. (1985). *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τόμος Δ΄. Αθήνα: Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών.
- Πολίτης, Ν.Ε. (1999). *Οι ωραίοι τρελοί της Πάτρας. Ντόρος και λαϊκοί τύποι*. Πάτρα: Αχαϊκές εκδόσεις.
- Reyes, A. (2014). «Τι είναι αυτό που κάνουν οι εθνομουσικολόγοι; Ένα παλαιό ερώτημα σε έναν νέο αιώνα». Στο Μ. Καλλιμοπούλου (επιμ.), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία* (σσ. 83-104). Αθήνα: Ασίνη.
- Σαμαράς, Π. (2013). *Μουσικοί και Κοινότητα στην Ελληνική Παράδοση*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης.
- Τσιώλης, Γ. (2014). *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*. σσ. 23-42. Αθήνα: Κρητική.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Bohman, P. V. (2011). *World Music: A Very Short Introduction*. London: Oxford University Press.
- Dawe, K. (2003). *The cultural Study of Musical Instruments. The cultural Study of music, a critical introduction*. London: Taylor & Francis Books.
- During, J. (1991). “The Maqam Traditions of the Middle East: Oral Transmission and Musical Practice”. Στο M. Katz (επιμ.), *The Traditional Music of the Middle East* (σσ. 45–62).
- Durkheim, E. (1893). *The Division of Labor in Society*. Free Press.
- Eco, U. (1989). *The Open Work*. Harvard: Harvard University Press.
- Farmer, H.G. (1929). *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. London: Luzac & Co.
- Feld, S. (1994). “Communication, Music and Speech about Music”. Στο Keil, C. και Feld, S. (επιμ.), *Music Grooves, Essays and Dialogues* (σσ. 77-95). Chicago: University of Chicago Press.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- Gadamer, H.G. (1960). *The Nature of Things and the Language of Things*. Oakland, CA: University of California Press.
- Giddens, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Redwood City, California: Stanford University Press.
- Habermas, J. (2003). *The Future of Human Nature*. Cambridge: Polity Press.
- Jauss, H.R. (1982). *Toward an aesthetic of reception*. London: Harvester Press.
- Kokkonis G. (2025). “Les traditions musicales populaires à l’époque de leur amplification électrique : le cas grec”, *Égypte Soudan mondes arabes (ESMA)*, 26 | 2025, 205-224
- Krüger, S. (2009). *Ethnography in the Performing Arts: A Student Guide*. Liverpool: PALATINE, Higher Education Academy.

- Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- Loutzaki, I. (1994). "Greek Folk Dance Music". *Yearbook for Traditional Music* 1994, 26, σσ. 168-179.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- Pavlopoulou, A. (2011). Tradition and the different genres of Cretan music today. Στο A. Pavlopoulou (επιμ.), *Musical tradition and change on the Island of Crete* (σσ. 186-229). London: Goldsmiths University of London.
- Pettan, S., και Titon, J. T. (επιμ.). (2015). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. London: Oxford University Press.
- Racy, A.J. (1994). "A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz". *Ethnomusicology*, 38(1), σσ. 37-57.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A Research and Reference*. London: Oxford University Press.
- Polanyi, M. (1983). *The Tacit Dimension*. Oakland, CA: University of California Press.
- Sachs, C. (1940). *The History Of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Schumpeter, J.A. (1942). *Capitalism, Socialism, and Democracy*. New York: Harper & Brothers.
- Seeger, C. (1977). *Studies in Musicology, 1935-1975*. Oakland, CA: University of California Press.
- Stokes, M. (2004). *The new musicologies*. London: Oxford University Press.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Διαδικτυακές πηγές

- Δόλγερας, Λ. (21 Απριλίου 2022). *Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι*. Από booksjournal.gr: <https://booksjournal.gr/stiles/dipla-vivlia/3766-ipeirotiko-polyfoniko-tragoydi> (προσπελάστηκε στις 31 Ιουλίου 2025).
- Ήπειρος, micro-kosmos, (16 Φεβρουαρίου 2023). Από uoa.gr: <https://www.uoa.gr/> (προσπελάστηκε στις 3 Αυγούστου 2025).
- Μουσική / Το λαούτο του Ξυλούρη συναντά τα post-punk ντραμς και κατακτά τον κόσμο (5 Ιουνίου 2015). Από lifo.gr: <https://www.lifo.gr/culture/music/laoyto-toy-xyloyri-synanta-ta-post-punk-ntrams-kai-katakta-ton-kosmo> (προσπελάστηκε στις 28 Ιουλίου 2025).
- Πώς μπορεί η μουσική να είναι όχημα για κοινωνική αλλαγή»: Ο Βασίλης Κώστας, βραβευμένος σολίστας του λαούτου, εξιστορεί τη μουσική του πορεία (12 Σεπτεμβρίου 2022). Από archive.istorima.org: <https://archive.istorima.org/interviews/EL-23116#segment-1> (προσπελάστηκε στις 27 Ιουλίου 2025).
- Συκκά, Γ. «Το αηδόνι της Ηπείρου». Από www.kathimerini.gr: <https://www.kathimerini.gr/> (προσπελάστηκε στις 16 Φεβρουαρίου 2023).
- Τσιαμούλης, Χ. (13 Ιουλίου 2019). *Το Ούτι: Παράδοση αιώνων*. Από pemptousia.gr: <https://www.pemptousia.gr/2019/07/to-oiti-1o-meros-istoriko-schediasma/> (προσπελάστηκε στις 27 Ιουλίου 2025).
- Τσουχλαράκης, Θ.Θ. (2004). *Η Ιστορία του Λαούτου και η Προελευσή του. Η σύνδεση και η σχέση του λαούτου με την ιστορία και τη λαογραφία των κρητικών λαϊκών μουσικών*. Από laouto.gr: <https://www.laouto.gr/el/page.php?pageID=10&rootID=2> (προσπελάστηκε στις 26 Ιουλίου 2025).
- Χουζούρη, Κ. (29 Μαΐου 2015). *Αφιέρωμα στο λαούτο*. Από pemptousia.gr: <https://www.pemptousia.gr/2015/05/afieroma-sto-laouto> (προσπελάστηκε στις 29 Ιουλίου 2025).