

**Α.Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ**  
**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

**Μουσική παράδοση της Θράκης**

**Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό:  
οι περιπτώσεις των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα**

**ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΣ: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΓΓΟΥΣΗΣ (Α.Μ.Σ. 450)**  
**ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ**

**ΑΡΤΑ 2009**

**Μουσική παράδοση της Θράκης. Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα**

*Στον παππού μου Καρνοφύλλη Δοϊτσίδα*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	04
Εισαγωγή.....	06
Κεφάλαιο 1. Η διαδρομή από τη γκάιντα στην «παρέα».....	11
Κεφάλαιο 2. Το ρεπερτόριο της «παρέας» και ο ρόλος της “πανελλήνιας” δισκογραφίας στη διαμόρφωσή του.....	18
Κεφάλαιο 3. Το Ραδιόφωνο στη μουσική ζωή της υπαίθρου.....	24
Κεφάλαιο 4. Ηχογραφήσεις θρακικού ενδιαφέροντος στο Ε.Ι.Ρ.....	27
4.1. Οι ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Αθηνών τη δεκαετία του '50.....	27
4.2. Οι ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης τη δεκαετία του '50.....	41
4.3. Οι ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης τη δεκαετία του '60.....	47
4.4. Οι ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Αθηνών τη δεκαετία του '60.....	54
Κεφάλαιο 5. Ηχογραφήσεις θρακικού ενδιαφέροντος στη δισκογραφία.....	57
5.1 Οι ηχογραφήσεις θρακικών μελωδιών στη δισκογραφία τη δεκαετία του '50.....	57
5.2 Οι ηχογραφήσεις θρακικών μελωδιών στη δισκογραφία τη δεκαετία του '60.....	60
5.3. Οι ηχογραφήσεις θρακικών μελωδιών στη δισκογραφία τη δεκαετία του '70.....	67
Επίλογος – Συμπεράσματα.....	82
Βιβλιογραφία.....	88
Παράρτημα.....	92

## Πρόλογος

Το ενδιαφέρον για το αντικείμενο της παρούσας πτυχιακής που πραγματεύεται την ιστορία της εξέλιξης της θρακικής μουσικής σε συσχετισμό με τις ηχογραφήσεις που την περιλαμβάνουν, προήλθε μέσα από την οικογενειακή μου μουσική παράδοση, καθώς είμαι απόγονος μιας ιδιαίτερα γνωστής μουσικής οικογένειας για το χώρο της Θράκης, της οικογένειας Δοϊτσίδα. Τα βιώματα από τον παππού μου Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα ήταν ιδιαίτερα έντονα, καθώς μεγάλωσα σε ένα σπίτι, όπου η αναπαραγωγή θρακιώτικης μουσικής, αποτελούσε από την παιδική μου ηλικία, καθημερινό φαινόμενο. Το πρότυπο του παππού μου που έπαιζε και τραγουδούσε, ήταν το εφαλτήριο μου για τη μουσική ενασχόληση μου, εφόσον η συγκεκριμένη εικόνα συνέπαιρνε τον ψυχικό μου κόσμο. Επιπρόσθετα, η παρουσία στη διαδικασία παραγωγής θρακιώτικης μουσικής, ενός ακόμη συγγενικού μου προσώπου, που ήταν αυτό της μητέρας μου Λαμπριάννας Δοϊτσίδα, οδήγησε επηρεάζοντας και εμένα στο συγκεκριμένο χώρο. Έτσι, μεγαλώνοντας αναζητούσα τη θρακιώτικη μουσική πραγματικότητα, μέσα από τις δισκογραφικές, ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκτελέσεις. Τα δισκογραφικά ακούσματα της οικογένειας μου, αλλά και αυτά του Αηδονίδα, όπως και άλλων τοπικών Θρακιωτών καλλιτεχνών, με οδήγησαν, στην αναζήτηση της ιστορικής διαδρομής, μέσα από τη διάκριση σύγχρονων και παλαιότερων ηχογραφήσεων που αποτύπωναν το ύφος και τις διαφοροποιήσεις των Θρακιωτών δημιουργών, στις εκτελέσεις τους.

Με το πέρασμα των χρόνων και ιδιαίτερα μέσα από τη φοίτηση μου στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, το ενδιαφέρον για τη σύγχρονη θρακιώτικη μουσική και ιδιαίτερα ό,τι αφορά τη ραδιοφωνική και δισκογραφική παρουσία της, αυξήθηκε. Επομένως, η δυνατότητα επιλογής θέματος πτυχιακής εργασίας, που παρέχει το τμήμα στους φοιτητές, σύμφωνα με τον οδηγό σπουδών, στάθηκε η αφορμή να πραγματευτώ έναν τομέα, τον οποίο θα μπορούσα να ερευνήσω διεξοδικότερα και να προσφέρω κάποια επιπλέον στοιχεία, εκτός από τα ήδη γνωστά. Το μάθημα «Ζητήματα Λαϊκής Μουσικής» και η καθοδήγηση στα πλαίσια του από τον καθηγητή Γιώργο Κοκκώνη, αλλά και το μάθημα «Ελληνική Δισκογραφία» με καθηγητή τον Σωτήρη Κατσούρα (ο οποίος δίδασκε κατά τη χρονική περίοδο της φοίτησης μου), με βοήθησαν στην κατανόηση του ρόλου και της “δυναμικής” της δισκογραφίας, ως προς την ανάδειξη και προώθηση των μουσικών

ειδών, στα πλαίσια μιας περισσότερο επιστημονικής κατάρτισης και διαχείρισης, σε σχέση με το γενικότερο προσωπικό μου ενδιαφέρον.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα ιδιαίτερος να ευχαριστήσω τους τραγουδιστές και μουσικούς: Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη, Λαμπριάννα και Θεοπούλα Δοϊτσίδη, Χρόνη Αηδονίδη, Κυριάκο Κωστούλα, Δημήτρη Πουλοβίνα, Παναγιώτη Ζηκίδη, Χρήστο Κανακίδη (*Ζαχαρδέλα*), Γιάννη Τουτζιαρίδη, Γιώργο Μπουρμά, Πολυχρόνη Γρηγορίδη, Βασίλη Οικονόμου και Δημήτρη Παναγούλια, για τις βιωματικές εμπειρίες τους, αλλά και για τις χρήσιμες πληροφορίες που μου κατέθεσαν. Επίσης, θα ήθελα εξίσου να ευχαριστήσω τους ερευνητές: Παντελή Καβακόπουλο, Νίκο Διονυσόπουλο και Δόμνα Σαμίου, για τη βοήθεια που μας προσέφεραν μέσα από τις εμπειρίες και τις γνώσεις των ερευνών τους, για το χώρο της Θράκης. Ευχαριστίες οφείλω ακόμη στους: Πεπίτα Καρκατσέλη, Γιώργο Τσορμπατζόγλου, Νίκο Μπαζιάνα, Βαγγέλη Κατσουλίδη, Ζωή Αγαθοπούλου και Γιάννη Ζαρία, για την παραχώρηση υλικού (ηχητικό, βίντεο, φωτογραφικό κ.α.), που μου προσέφεραν. Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Φανή Αποστολοπούλου για τη φιλολογική επιμέλεια των κειμένων και τον Δημήτρη Σπανό, για τις εξαιρετικά πολύτιμες συμβουλές του σε επιμέρους ζητήματα, που άπτονται του θέματος της παρούσας πτυχιακής. Τέλος, ευχαριστώ και τον επόπτη καθηγητή μου Γιώργο Κοκκώνη, για τις εύστοχες συμβουλές και τη μουσικολογική κατάρτιση που μου μετέδωσε, στα πλαίσια λειτουργίας του Τμήματος. Χωρίς τη συμβολή των παραπάνω με ποικίλους τρόπους, δεν θα ήταν εύκολη η διεκπεραίωση του εγχειρήματος αυτού, γι' αυτό κλείνοντας, εκφράζω τις θερμές ευχαριστίες μου σε όλους τους προαναφερθέντες.

## Εισαγωγή

Η πτυχιακή αυτή μελετά τη διαμόρφωση του υπερτοπικού ύφους και ρεπερτορίου της θρακιώτικης μουσικής, μέσα από τη ραδιοφωνία και τη δισκογραφία, κατά τη χρονική περίοδο 1950–1980 (περίπου). Η έρευνα μας λοιπόν θα δομηθεί, σύμφωνα με τις περιπτωσιακές μελέτες του Χρόνη Αηδονίδη και του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, με βάση την καλλιτεχνική τους πορεία μέσα από την οποία απεικονίζεται σχεδόν όλη η Θράκη. Συνεπώς, θα επιχειρήσουμε παρακάτω μια αναλυτική και σύνθετη μελέτη της ιστορικής διαδρομής και εξέλιξης της θρακιώτικης μουσικής, πραγματοποιώντας μια συστηματική μελέτη του φαινομένου. Το προσωπικό μας στοίχημα στο παρών σύγγραμμα είναι να κατορθώσουμε να ερμηνεύσουμε τη διαδικασία παγίωσης μουσικών στερεοτύπων μέσα από τις ηχογραφήσεις του ραδιοφώνου και της δισκογραφίας, αποσυνδέοντας τη βιοματική μας σχέση με πρόσωπα και γεγονότα, ώστε η τεκμηρίωση των συμπερασμάτων να αναδεικνύεται μέσω απτών αποδείξεων. Οι αποδείξεις αυτές, αποτελούν το μεθοδολογικό εργαλείο της παρούσας πτυχιακής και συγκεκριμένα είναι οι ηχογραφήσεις του ραδιοφώνου σε πρώτη φάση και της δισκογραφίας, συγχρονικά και μετέπειτα. Όπως προαναφέραμε, το περιεχόμενο της πτυχιακής αυτής, τεκμηριώνεται πραγματολογικά μέσα από τα ραδιοφωνικά και δισκογραφικά δείγματα του Χρόνη Αηδονίδη και του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, με τις κόρες του Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα. Η επιλογή των παραπάνω καλλιτεχνών δεν είναι καθόλου τυχαία και έγινε, επειδή μέχρι σήμερα αποτελούν τους δυο βασικότερους εκφραστές και διαμορφωτές του θρακικού μουσικού πολιτισμού.

Η ερευνά μας λοιπόν, θα εστιάσει στη διαδικασία δημιουργίας και παγίωσης μουσικών στερεοτύπων της εν λόγω μουσικής, που είναι γνωστά σήμερα, ως “δυτικοθρακιώτικο” ύφος και “πανθρακικό” ρεπερτόριο. Με μεθοδολογικό εργαλείο τις ηχογραφήσεις, θα επιχειρήσουμε μια αναλυτική προσέγγιση των δύο καλλιτεχνών, οι οποίοι προσέδωσαν ταυτότητα στη θρακική μουσική, δημιουργώντας ένα διακριτό δίπολο. Πάνω στο δίπολο αυτό “κτίστηκε” η σύγχρονη θρακιώτικη μουσική από τον καιρό της ηχητικής της αποτύπωσης, που χρονολογείται στη δεκαετία του ’50. Η περισσότερο “λόγια” μουσική προσέγγιση του Χρόνη Αηδονίδη και η “λαϊκότερη” προσέγγιση του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα μαζί με τις κόρες του, αποτέλεσαν τους δύο

πόλους αναφοράς της θρακικής μουσικής. Στην εργασία αυτή όμως, θα επιχειρήσουμε να “διασκελίσουμε” το δίπολο αυτό, αποδομώντας το. Πρόθεσή μας είναι να προσπεράσουμε την διπολική αυτή σχέση η οποία με τρόπο γενικευμένο χρησιμοποιείται από διάφορους ερευνητές και “αναλώνεται” κυρίως στην περιγραφική της διάσταση. Με την παρούσα μελέτη επιδιώκουμε μια εμβάθυνση με άξονα το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς. Έτσι, θα εστιάσουμε στο ρόλο που διαδραμάτισε ο καθένας ανά χρονική περίοδο, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της θρακιώτικης μουσικής μέσα από τις “κατασκευές”, “επινοήσεις”, αλλά και καινοτομίες που εισήγαγε. Η προαναφερθείσα διαδικασία εμπεριέχει την οπτική του καθενός και αντικατοπτρίζει την ιδεολογία του, πάνω σε μια σειρά από μουσικά ζητήματα, όπως ύφος, ρεπερτόριο, ενορχήστρωση, διασκευή κ.α., που όμως ορίζονται από έναν κοινό παρονομαστή, ο οποίος είναι η θρακική μουσικοχορευτική παράδοση.

Η συστηματική διερεύνηση του παραπάνω ζητήματος διήρκεσε από τον από τον Ιούλιο του 2007 μέχρι και το Μάιο του 2009. Η πρώτη φάση έρευνας που είχε ως επίκεντρο το μεθοδολογικό εργαλείο των συνεντεύξεων, πραγματοποιήθηκε από τον Ιούλιο του 2007, μέχρι και το Δεκέμβριο του 2007, περιλαμβάνοντας συνεντεύξεις λαογράφων, ερευνητών που ασχολήθηκαν με το θρακιώτικο μουσικοχορευτικό πολιτισμό, αλλά και συνεντεύξεις των δυο βασικών “πρωταγωνιστών” του θρακιώτικου τραγουδιού. Παράλληλα ελήφθησαν και συνεντεύξεις λαϊκών μουσικών του νόμου Έβρου, που μας προσέφεραν επιπλέον στοιχεία για τη μουσική ζωή του τόπου. Η δεύτερη φάση ερευνών άρχισε το Μάιο του 2008 και ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο του 2009, εμπεριέχοντας συμπληρωματικές συνεντεύξεις λαϊκών μουσικών και κάποιες νέες καταγραφές ερευνητών της θρακιώτικης μουσικής. Η τρίτη φάση ερευνών έγινε μεταξύ Απριλίου-Μαΐου 2009 και είχε κυρίως συμπληρωματικό χαρακτήρα, καθώς περιελάμβανε συνεντεύξεις παραγόντων της ραδιοφωνίας και συλλεκτών αρχαιακού υλικού (δισκογραφίας και ραδιοφώνου).

Πέραν των άνωθεν συνεντεύξεων και την παροχή πολύτιμου υλικού για την ολοκλήρωση της πτυχιακής, που μας παρείχαν ορισμένοι ερευνητές και συλλέκτες του είδους, επεκτείναμε τη μελέτη μας και βιβλιογραφικά. Ο τομέας της βιβλιογραφικής έρευνας υπήρξε φυσικά καθοριστικός, η συγκεκριμένη μελέτη πέραν της μουσικολογικής προσέγγισης ενισχύεται και από την ιστορική και κοινωνική θεώρηση. Συγκεκριμένα, η βιβλιογραφική μας έρευνα πραγματοποιήθηκε κατά το Μάιο-Ιούνιο του 2007, αλλά και το Φεβρουάριο του 2008 στη βιβλιοθήκη του Τ.Ε.Ι.



Ηπείρου στην Άρτα, τον Νοέμβριο του 2008 στη βιβλιοθήκη της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης και το Δεκέμβριο του 2008 στη βιβλιοθήκη του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, ενώ συμπληρώθηκε παράλληλα και από κάποιες εκδόσεις περιοδικών, μέχρι και τον Οκτώβριο του 2009. Επίσης, τον τομέα της βιβλιογραφίας συμπλήρωσαν και ορισμένα ένθετα από ψηφιακούς δίσκους (CD), που είχαν την αναφορά τους στο μουσικό πολιτισμό της Θράκης.

Το καταγραφικό μέρος των ερευνών μας, όπως προανέφερα είναι οι συνεντεύξεις, που διακρίνονται σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τις κατευθυνόμενου τύπου συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν με βάση τα ερωτηματολόγια που εμπεριέχονται στο συλλογικό τόμο *Μουσικές της Θράκης*<sup>1</sup>, καθώς οι διάφορες θεματικές που καλύπτουν τα ερωτηματολόγια του, αφορούν ένα ευρύ πεδίο έρευνας, στο οποίο εγγράφεται και το περιεχόμενο του ζητήματος της πτυχιακής μας, σε σημαντικό βαθμό. Εκτός αυτού, πραγματοποιήθηκαν και κατευθυνόμενες συζητήσεις (υπάρχουν σε ηχητική καταγραφή) που κάλυπταν περαιτέρω πτυχές του θέματος μας, οι οποίες είχαν τη μορφή της ελεύθερης συζήτησης, κινούμενης βέβαια στο χώρο του ζητήματος που εξετάζουμε. Επιπρόσθετα, συμπεριέλαβα και κάποιες προγενέστερες συνεντεύξεις μουσικών του Έβρου, που πραγματοποιήθηκαν κατά τα έτη 2004-2006 και αφορούσαν παραμέτρους της μουσικής ζωής του τόπου τους, αποτυπωμένες με βάση τις βιωματικές εμπειρίες τους, εξαιτίας του προσωπικού μου διαχρονικού ενδιαφέροντος για το θρακικό μουσικό πολιτισμό, που με είχε οδηγήσει στη λήψη τους.

Συγκεκριμένα, οι καταγραφές που πραγματοποιήθηκαν σε πρώτη φάση, περιλάμβαναν τις συνεντεύξεις του Γιάννη Μπαμπουρδά, Νέα Ορεστιάδα 31/07/2007, του Γιώργου Μπουρμά, Στέρνα Έβρου, 01/08/2007, του Γιάννη Τουτζιαρίδη, Χιονιάδες Έβρου 02/08/2007, του Χρόνη Αηδονίδη, Αθήνα 05/12/2007, της Δόμνα Σαμίου, Αθήνα 07/12/2007, του Παντελή Καβακόπουλου 08/12/2007 και του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Αθήνα 10-11/12/2007. Η δεύτερη φάση των συνεντεύξεων, συμπεριέλαβε τους Παναγιώτη Ζηκίδη, Θεσσαλονίκη 05/05/2008, Θεοπούλα Δοϊτσίδα, Καρωτή Έβρου 10/08/2008, Πολυχρόνη Γρηγορίδη 11/08/2009 Καρωτή Έβρου, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, Θεσσαλονίκη 15/09/2008. Τέλος, η τρίτη

---

<sup>1</sup> Π. Κάβουρας (1999: 419- 430).

φάση των συνεντεύξεων, περιείχε τους Νίκο Διονυσόπουλο, Αθήνα 11/12/2008, Πεπίτα Καρκατσέλη 14-15/ 05/2009, Γιώργο Τσορμπατζόγλου 28/05/2009, Κυριάκο Κωστούλα 30/05/2009. Επιπλέον για της ανάγκες της παρούσας πτυχιακής, χρησιμοποίησα συνεντεύξεις του προσωπικού μου αρχείου, που πραγματοποίησα τα έτη 2004-2006, στα πλαίσια γενικού ενδιαφέροντος της μουσικής ζωής του Έβρου, από τους Βασίλη Οικονόμου, Αθήνα 05/01/2004, Καρυοφύλλη Δοϊτσιδου, Αθήνα 10/01/2004 και 09/04/2006, Δημήτρη Πουλοβίνα 29/07/2005, Χρήστο Κανακίδη 30/07/2005. Στον τομέα συλλογής υλικού μας βοήθησαν οι Νίκος Μπαζιάνας, Ζωή Αγαθοπούλου, Γιάννης Ζαρίας, Βαγγέλης Κατσουλίδης, Πεπίτα Καρκατσέλη και τέλος, το Αρχείο Ραδιοφωνίας Κομοτηνής.

Όσον αφορά τη δομή της πτυχιακής, πρέπει να πούμε ότι αυτή χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια, τα οποία κατανέμονται σε υποενότητες που εστιάζουν στις θεματικές της πτυχιακής.

Ειδικότερα, το πρώτο κεφάλαιο πραγματοποιεί μια εισαγωγική διαδρομή στη μουσική ιστορία της Θράκης από τις αρχές περίπου, μέχρι και τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το επόμενο κεφάλαιο (κεφάλαιο 2), ασχολείται με το ρεπερτόριο των κομπανιών της ομώνυμης περιοχής, αλλά και την επιρροή τους από την “πανελλήνια” δισκογραφία, ενώ το τρίτο κεφάλαιο που ακολουθεί, αναφέρεται στο ρόλο του ραδιοφώνου, στη “μουσική ζωή” της υπαίθρου, με επίκεντρο πάντοτε το θρακικό χώρο. Το τέταρτο κεφάλαιο που έπεται, εστιάζει στις ηχογραφήσεις θρακιώτικης μουσικής στα πλαίσια του Ιδρύματος Ελληνικής Ραδιοφωνίας, κατά τη χρονική περίοδο ’50-’60, με διαχωρισμό του σε τέσσερις υποενότητες. Οι δύο πρώτες (4.1. και 4.2.) αναφέρονται στις ηχογραφήσεις του Ε.Ι.Ρ. Αθηνών και του Ε.Ι.Ρ. Θράκης (με έδρα την Κομοτηνή), κατά τη δεκαετία του ’50, ενώ οι άλλες δύο (4.3. και 4.4.), αναφέρονται αντίστοιχα στις ηχογραφήσεις των άνωθεν φορέων κατά τη δεκαετία του ’60, ανάλογα και πάλι με το γεωγραφικό χώρο, όπως παραπάνω. Το τελευταίο κεφάλαιο (κεφαλαίο 5) ασχολείται με τη θρακική δισκογραφία από τη δεκαετία του ’50, μέχρι και τις αρχές του ’80 και χωρίζεται σε τρεις υποενότητες ανάλογα με τη δεκαετία, δηλαδή στη (5.1.) που μιλάει για τη δεκαετία του ’50, στη (5.2.) που ασχολείται με την επόμενη δεκαετία, του ’60 και στη (5.3.), που μιλάει για την τελευταία περίοδο που εξετάζει η πτυχιακή αυτή, η οποία κινείται χρονικά από το 1970 μέχρι και τις αρχές του ’80. Στο τέλος, περιλαμβάνεται ο επίλογος και τα συμπεράσματα της πτυχιακής, που προκύπτουν από το ρόλο των ηχογραφήσεων του

ραδιοφώνου και κυρίως της δισκογραφίας, στη διαμόρφωση του “πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου”.

## Κεφάλαιο 1. Η διαδρομή από τη γκάιντα στην «παρέα»

Τη χρονική περίοδο του '50 συντελούνται ριζικές αλλαγές στο μουσικό τοπίο του Βορείου Έβρου, που γίνονται καταλυτικές για τη μετέπειτα εξέλιξη του θρακικού πολιτισμού, οδηγώντας στη συνέχεια σε ομογενοποίηση της μουσικής παράδοσης του τόπου αυτού.

Μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '50, τον κυρίαρχο ρόλο στη μουσική ζωή κάθε κοινότητας<sup>2</sup>, είχε το “αγροτικό” όργανο της γκάιντας<sup>3</sup>. Παράλληλο ή συμπληρωματικό ρόλο, ανάλογα με τις ανάγκες της κοινότητας, αναλάμβαναν τα όργανα όπως η φλογέρα, το καβάλ(ι) και σπανιότερα η θρακιώτικη λύρα, σε αντίθεση με το ζουρνά και το νταούλι, τα οποία παιζόταν αποκλειστικά από τους γύφτους μουσουλμάνους της περιοχής του Διδυμότειχου<sup>4</sup>. Επομένως η κυριαρχία της γκάιντας μέχρι την περίοδο αυτή ήταν αδιαμφισβήτητη, αν και είχε εμφανιστεί η θρακιώτικη κομπανία («παρέα»)<sup>5</sup> από τα τέλη του '20 (ίσως και νωρίτερα, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν μαρτυρίες ή πηγές για τον συλλογισμό αυτό). Συνεπώς, ο πρωταγωνιστικός ρόλος της «παρέας» άρχισε, ουσιαστικά, να θεμελιώνεται από τις αρχές της δεκαετίας του '50<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Σ.σ. Στην περίπτωση της κοινότητας, αναφερόμαστε στους γηγενείς πληθυσμούς (Ντόπιοι), στους Ανατολικοθρακιώτες, στους Ανατολικορωμιλιώτες (Βορειοθρακιώτες), στους Γκαγκα(β)ούζηδες (Τουρκόφωνους χριστιανούς) και στους Αρβανίτες (πρόσφυγες από το Μεγάλο Ζαλούφι της Αν. Θράκης), που κατοικούσαν στο γεωγραφικό χώρο του Βόρειου Έβρου.

<sup>3</sup> Προφορική μαρτυρία του Δημήτρη Πουλοβίνα, Κουφόβουνο Διδυμοτείχου 2006: «*Η δική μου γενιά κρατά από μουσικούς. Ο παππούς μου ο Δημήτρης έπαιζε τομάρ' (γκάιντα). Και ο μπαμπάς μου έπαιζε ο Απόστολος, τον πρόλαβα να παίζει γκάιντα όταν ήμουν επτά χρόνων. Πολλά τομάρια στην περιοχή, καθένας φυσούσε κι από λίγο*».

<sup>4</sup> Ευ. Αυδίκος (2002: 56) Ενδεικτικά αναφέρονται τα εξής: «*Ο βόρειος Έβρος είναι μια περιοχή που το δικαίωμα στην μουσική επιτέλεση ανήκει δικαιωματικά στην ίδια την κοινότητα και χρησιμοποιείται ως ένας τρόπος... που τους διαφοροποιούσε από τους μουσουλμάνους γύφτους*».

<sup>5</sup> Προφορική μαρτυρία του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Αθήνα 2007: «*[...]Όταν ξεκίνησα με τον κουνιάδο μου Πολυχρόνη (Γρηγορίδη) μαζί, ο οποίος έπαιζε βιολί, είχαμε, ας το πούμε έτσι κάπως, ξεμείνει από όργανα, πολλοί τα παράτησαν και άλλοι ήταν μεγάλοι. Θυμάμαι στο χωριό μας είχαμε προπολεμικά, το '20 κάτι, κλαρίνο, βιολί και ντέφι. Στο κλαρίνο ήταν ο Στεφανίδης Γιώργος, στο βιολί ο Δεμερτζής Ζήσης και στο ντέφι ο Δημούδης Γιώργος, από το Τσαλί της Ανατολικής Θράκης[...]*».

<sup>6</sup> Σ.σ. Η θρακιώτικη κομπανία που ήταν γνωστή ως «παρέα», αποτελούνταν κατά βάση από κλαρίνο, βιολί και ούτι. Η σύνθεση της κομπανίας δεν αποτελεί πρωτοπορία του θρακικού χώρου.

Αυτή η αλλαγή επήλθε, στην κλειστή αργοκίνητη και εσωστρεφή στα όρια της κοινότητα, από τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που άγγιξαν το ελληνικό κράτος και φυσικά την ακριτική περιοχή. Επομένως, βάσει των παραπάνω μεταβολών, άλλαξαν οι δομές της κάθε κοινότητας και δημιουργήθηκαν οι γόνιμες περιστάσεις για την επικράτηση και “παγίωση” της θρακιώτικης κομπανίας μέχρι και τα τέλη του '60.

Έτσι, η γκάιντα εκτοπίστηκε από το μέχρι τότε τόπο δράσης της, που ήταν οι γάμοι και τα γλέντια στις πλατείες και περιορίστηκε κυρίως σε καθαρά εθιμοτυπικές γιορτές, που ήταν συνήθως γαμήλιου ή θρησκευτικού περιεχομένου, αλλά και “στ’ αλώνια”<sup>7</sup>. Ακόμα και στα καφενεία, που ήταν ο κατεξοχήν χώρος κοινωνικοποίησης των ανδρών, άρχισε η «κομπανία» να διεισδύει σε τέτοιο βαθμό, εκτοπίζοντας σχεδόν εξ’ ολοκλήρου τη γκάιντα. Όπως ήταν αναμενόμενο, η γκάιντα και η θρακιώτικη λύρα δεν μπορούσαν να συναγωνιστούν το επίπεδο «δεξιοτεχνίας» (με ότι αυτό συνεπάγεται) των «νέων» οργάνων, που ήταν το κλαρίνο και το βιολί, τα οποία προσέφεραν με τη σειρά τους «νέα» ακούσματα. Σ’ αυτά τα ακούσματα συνέβαλλε η δισκογραφία, δημιουργώντας ταυτόχρονα ένα «νέο» ρεπερτόριο στην περιοχή.

Ουσιαστικά, πολλές φορές ένας μουσικός ή μια ομάδα μουσικών, μιας γεωγραφικής περιοχής, μέσα από τη δημοτικότητά τους, καθώς και από τη δημιουργικότητά τους, μπορούσαν να εγκαταστήσουν την “εντοπιότητα” κάποιων μουσικών οργάνων. Ακόμη και αυτό που λέγεται μουσικό ύφος, δηλαδή έναν

---

Παρόμοια σύνθεση συναντάται σε ολόκληρο το στεριανό ελλαδικό χώρο και αποτελείται από το κλαρίνο, το βιολί και το λαούτο, καθώς και από το ντέφι ή το νταούλι. Οι συνήθεις ρόλοι των οργάνων, στα πλαίσια μιας θρακιώτικης κομπανίας (και όχι μόνο), έχουν ως εξής: Τον πρωτεύοντα ρόλο στην κομπανία είχε το κλαρίνο ως σολίστ. Δευτερεύοντα ρόλο είχε το βιολί, δηλαδή “συνοδευτικό” ρόλο, ακολουθώντας πάντοτε τις μελωδικές γραμμές του σολίστα, στο κλαρίνο. Πολλές φορές το ρόλο του λαούτου ή ουτιού είχε το βιολί συνοδεύοντας το σολίστα στο κλαρίνο με ένα ίσο στη βάση του «μουσικού δρόμου», ακολουθώντας παράλληλα τις ατελείς και εντελείς στάσεις του κλαρινίστα. Το ούτι είχε το ρόλο της συνοδείας (αρμονική υποστήριξη), που στην πλειοψηφία ήταν απλώς μια τονική «βούρτσα».

<sup>7</sup> Ευ. Αυδίκος (2002: 48-54).

ιδιότυπο τρόπο παιξίματος κάποιων τοπικών μουσικών, τον οποίο ενστερνίζονται συνήθως οι σύγχρονοι του μουσικοί, αλλά και οι μεταγενέστεροι<sup>8</sup>.

Μια τέτοια μουσική προσωπικότητα, που είχε μεγάλο μερίδιο ευθύνης στη διαμόρφωση νέων καταστάσεων και αλλαγών, που ακολούθησαν και παγιώθηκαν στα μέσα της δεκαετίας του '50, ήταν ο λαϊκός οργανοπαίκτης στο κλαρίνο, Θανάσης Ματζάρης<sup>9</sup>. Ο ίδιος αποτέλεσε τον προπομπό για τη μετέπειτα εξέλιξη της βορειοεβρίτικης μουσικής και φυσικά ένα μουσικό ίνδαλμα για πολλούς νέους οργανοπαίκτες, οι οποίοι βάδισαν στα δικά του «καλλιτεχνικά» πρότυπα. Αυτό ενισχύεται, κυρίως, από τη φήμη που απέκτησε κατά τη διάρκεια της μουσικής του δράσης, όπως και από την υστεροφημία του, που ακολούθησε μετά τον θάνατό του.

Επομένως, στον Θανάση Ματζάρη οφείλονται κατά πολύ και οι αλλαγές που προέκυψαν στο χώρο δράσης της κομπανίας, ξεφεύγοντας πέρα από τα στενά όρια της κάθε κοινότητας<sup>10</sup>. Εκτός αυτού, η φήμη του εξαπλώθηκε και σε άλλες πληθυσμιακές ομάδες, όπως σε ετερόφωνους (Τουρκόφωνοι, Αρβανιτόφωνοι) και λιγότερο σε αλλόθρησκους (Μουσουλμάνοι)<sup>11</sup>. Πρόκειται λοιπόν για έναν μουσικό, οποίος ανάγεται σε “καλλιτεχνικό σύμβολο” του γεωγραφικού τόπου, μέχρι και την περίοδο αυτή.

Όπως ήταν φυσικό, με την είσοδο της κομπανίας συντελούνται καινοτομίες στο γεωγραφικό χώρο του Βορείου Έβρου. Έτσι, σ' ό,τι αφορά το ρεπερτόριο την εποχή εκείνη, πρέπει να πούμε πως αναδιαρθρώνεται και προσαρμόζεται στις νέες αυξημένες ανάγκες, που δημιούργησε ο “πατέρας” των «κλαριντζήδων», για την κάλυψη των διαφορετικών πληθυσμιακών ομάδων. Σχεδόν όλοι οι οργανοπαίκτες μιμούνται το παίξιμο του “δασκάλου”<sup>12</sup> τους, οδηγώντας, μ' αυτό τον τρόπο, στη

---

<sup>8</sup> Προφορική μαρτυρία του Νίκου Διονυσόπουλου, Αθήνα 2008: «[...]Αν κάποιος μουσικός παίζει π.χ. καλό κλαρίνο ή βιολί σε κάποια περιοχή, συνήθως, το επιβάλλει στη περιοχή του σαν όργανο. Δηλαδή εγκαθίσταται αυτομάτως η λεγόμενη εντοπιότητα του οργάνου.

<sup>9</sup> Ευ. Αυδίκος (2002: 60- 63).

<sup>10</sup> Δ. Σπανός (2009: 21- 22).

<sup>11</sup> Σ.σ. Συνήθως τα χωριά των ετερόφωνων και αλλόθρησκων πληθυσμών, χρησιμοποιούσαν κομπανίες που ανήκαν στην ίδια πολιτισμική ή εθνοτική ομάδα, προσπαθώντας να διατηρήσουν την πολιτισμική τους συνοχή.

<sup>12</sup> Προφορική μαρτυρία του Χρήστου Κανακίδη «Ζαχαρδέλας», Χανδράς Έβρου 2005: «Όταν ήξερα, (που) θα παίζει ο Μαντζ(ι)άρ'ς πήγαινα από κοντά για να δω πως το φουσόσε και τα δάκτυλα

δημιουργία των πρώτων κοινών μουσικών ακουσμάτων, που ήταν συνήθως οργανικοί σκοποί και δευτερευόντως τραγούδια. Επίσης, με την επικράτηση της κομπανίας δημιουργήθηκαν οι περιστάσεις που οδήγησαν στην εν μέρει, ημι-επαγγελματική ενασχόληση των μουσικών, σε αντίθεση με το μουσικό εκτελεστή στη γκάιντα, ο οποίος εξυπηρετούσε ως επί το πλείστον, με χαμηλές οικονομικές αμοιβές τις ορχηστρικές ανάγκες της δικής του κοινότητας.

Αυτοί που παρέλαβαν στην ουσία τα «σκήπτρα» από τον «δάσκαλό» τους ήταν οι «μαθητές» του στο κλαρίνο, Δημήτρης Παπαδημητρίου «Στάϊκος», Δημήτρης Νινούδης «Χασαπάκι», Χρήστος Κανακίδης «Ζαχαρδέλας» και Δημήτρης Χατής «Πάουτζης», καθώς και άλλοι “λαϊκοί” μουσικοί της περιοχής, όπως ο Κώστας Καραβαγγέλλης «Ντιρικιώτης», ο Κώστας Αδαμάκης «Γκούρλας», ο Νικόλαος Ηλιάδης, ο Γιάννης Τουτζιαρίδης «Μυλωνάς», ο Θανάσης Βακαλόπουλος «Μπαμπατζιάνης» κ.α., οι οποίοι “βάδισαν” στα νέα δεδομένα που “κατασκεύασε” ο Ματζάρης. Πέραν των άλλων και η μαθητεία κάποιων από αυτούς σε στρατιωτικές ή φιλαρμονικές μπάντες<sup>13</sup>, συνετέλεσε στην επίδραση και την ώθηση νεότερων να ασχοληθούν με τη μουσική και ειδικά με το κλαρίνο<sup>14</sup>.

Αξίζει να επισημάνουμε στο σημείο αυτό, ότι και η αντίληψη του ίδιου του σολίστα (οργανοπαίκτη) περί δεξιοτεχνίας εκείνη την εποχή αναδιαμορφώνεται, όπως και η σχέση αυτής με το «νέο» όργανό του. Εδώ, διαφαίνεται ο ρόλος της φιλαρμονικής μπάντας και της μαντολινάτας την περίοδο αυτή, που λειτουργούσαν στα πλαίσια πάντοτε του τοπικού αστικού μουσικού πολιτισμού και αποτελούσαν το «κύτταρο» δημιουργίας μουσικών με “ανεπτυγμένη” μουσική κατάρτιση, εν

---

*πως τά 'βαζι. Έτσι πέρναμι μουσικές, παιχνίματα, όχι όπως σήμερα που παένουν στο δάσκαλο...μας φώναζαν τσιράκια του (Ματζάρη) επειδή παίζαμι πράματα από 'κείουν [...]*».

<sup>13</sup> Σ.σ. Η οργάνωση και η αισθητική της εκτέλεσης της κάθε τοπικής φιλαρμονικής μπάντας είναι παρόμοια και συναντάται σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο.

<sup>14</sup> Προφορική μαρτυρία του Δημήτρη Πουλοβίνα, Κουφόβουνο Διδυμοτείχου 2005: «*Ημουν 15 χρονών και ερχόταν κάτι οργανοπαίκτης στο χωριό, κλαριντζήδες από το Νέο Σοφικό. Ο ένας λεγόμενος Καραβαγγέλλης Κώστας (Ντιρικιώτς) και ο άλλος ο Αδαμάκης Κώστας (Γκούρλας) και στο βιολί ο Αραμπατζάκης Γιώργος. Εγώ πήγαινα και έβλεπα και καμάρωνα τον Ντιρικιώτ' (Καραβαγγέλλης Κώστας) χωρίς βέβαια να με δείξει κανένα τόνο... Χρωστούσαμε στη Τράπεζα και η μάνα μου ήθελε να πουλήσει τα δυο μας βόδια και επειδή ήμουν μεγάλος τότε, 16 χρονών, δεν μπορούσε να με δείρει, επειδή είχε πεθάνει στον εμφύλιο ο πατέρας μου, πουλάω το ένα βοδ' και παίρνω ένα παλιοκλάρινο. Μου το βρήκε ο Ντιρικιώτ'ς[...]*».

αντιθέσει πάντοτε με τους βιωματικούς οργανοπαίκτες της γκάιντας και της φλογέρας. Βέβαια, μια πολύ μικρή μερίδα λαϊκών μουσικών πέρασε από την παραπάνω «ωδειακή» εκπαίδευση, στην επαγγελματική δραστηριοποίηση αργότερα, διατηρώντας ταυτόχρονα το κύριο επάγγελμά της, που ήταν συνήθως αυτό του γεωργού. Μια άλλη μικρή μερίδα μουσικών, στα πλαίσια της στρατιωτικής της θητείας, υπηρέτησε στη στρατιωτική μπάντα, αποκομίζοντας μια γενικότερη μουσική κατάρτιση και ειδικότερα μια σχετική τεχνική.

Όπως είναι γνωστό, την περίοδο αυτή εμφανίστηκαν και τα “Χάλκινα” (σε μορφή ορχήστρας) σε κάποια λαϊκά πανηγύρια της περιοχής (ιδίως στη περιοχή του Σουφλίου), χωρίς να αποκτήσουν ευρύτερο λαϊκό έρεισμα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να εξαλειφθούν σε σύντομο χρονικό διάστημα από το μουσικό προσκήνιο, έχοντας πολύ μικρό μερίδιο ευθύνης στη διαμόρφωση «νέων» ακουσμάτων<sup>15</sup>. Ο πιο χαρακτηριστικός σκοπός που μεταβιβάστηκε από το «σώμα» μελωδιών της φιλαρμονικής μπάντας είναι το λεγόμενο «Μαρς», ο οποίος άλλαξε και προσαρμόστηκε στο πλαίσιο και στις περιστάσεις εκτέλεσης της «παρέας». Επόμενο ήταν να αλλάξει η χρήση του, από τις λιτανείες και τις παρελάσεις και να συμπεριληφθεί στο γαμήλιο ρεπερτόριο<sup>16</sup>. Βέβαια μόνο το κλαρίνο απέμεινε από τη μπάντα των “Χάλκινων” στην τοπική κομπανία, κατακτώντας μάλιστα την κυρίαρχη θέση στην κομπανία.

Στην πλειονότητα όμως οι περισσότεροι οργανοπαίκτες στο κλαρίνο και όχι μόνο, απέκτησαν εμπειρική σχέση με το όργανο τους, μεταπηδώντας από τη γκάιντα, τη φλογέρα και τη λύρα στο κλαρίνο, στο βιολί και στο ούτι. Άμεση συνέπεια ήταν να κυριαρχεί το “χαμηλό” δεξιOTECHNΙΚΟ επίπεδο, σε σχέση πάντοτε με τα μεγάλα αστικά κέντρα, κυρίως της Αθήνας, που είχαν συγκροτήσει «σώμα» επαγγελματιών μουσικών με αυξημένη τη «δεξιOTECHNΙΑ», για τα δεδομένα πάντοτε της εποχής. Στην ουσία αυτό το «σώμα» των επαγγελματιών αποτελούσε για κάθε τοπικό μουσικό, το

---

<sup>15</sup> Λ. Λιάβας (1999: 270- 275). Σ.σ. Σύμφωνα πάντοτε με τις προφορικές μαρτυρίες του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, του Δημήτρη Πουλοβίνα και του Χρήστου Κανακίδη, η παρουσία των «Χάλκινων», με εξαίρεση το κλαρίνο, δεν είχε άμεση επίδραση στα γλεντικά επεισόδια της περιοχής.

<sup>16</sup> Προφορική μαρτυρία του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Αθήνα 2007: *«Το σκοπό του Μαρς το παίζαμε μόνο στο γάμο, την ώρα που πηγαίναμε να πάρουμε κάποιον καλεσμένο π.χ. τον κουμπάρο ή ακόμη τον γαμπρό και τη νύφη. Κάποιες φορές πάλι πήγαιναν και παίρνανε κάποιους συγγενείς που είχανε μαλώσει για να μονοιάζουν και να έρθουν στο γάμο».*



«απόλυτο» μουσικό πρότυπο, που επάξια «εκπροσωπούσε» τη “δημοτική” μουσική της χώρας.

Αυτό που επίσης άλλαξε σε σχέση με τη «δεξιοτεχνία», ήταν ότι “γεννήθηκε” ένα είδος κώδικα μουσικής «συνεννόησης/συνεύρεσης», που χρησιμοποιούνταν μεταξύ των μουσικών. Αυτοί οι κώδικες βοήθησαν άτυπα τις μεταξύ τους ενδοσυνεννοήσεις και συγκεκριμένα τα λεγόμενα «τονικά κέντρα» (τονικός φθόγγος), στα οποία εκτελούσαν (μουσικά) τους οργανικούς σκοπούς και τα τραγούδια<sup>17</sup>. Η πλειοψηφία των μουσικών αγνοούσε το λεγόμενο «μακάμ», το «λαϊκό» δρόμο, όπως και τις ευρωπαϊκές κλασικές κλίμακες, με ελάχιστους μουσικούς να κατανοούν ή να γνωρίζουν τι ακριβώς παίζουν. Επομένως βασιζόνταν στη καθαρά βιωματική τους σχέση με τη μουσική αυτή. Έτσι οι μουσικοί οργανοπαίκτες “βασίστηκαν” και “μετεξελίχτηκαν”, με «κεντρικό οργανωτή» τον μουσικό εκτελεστή στο κλαρίνο.

Παρόλα αυτά στα μέσα της δεκαετίας του '50 εμφανίζονται και αλλαγές που αφορούν την οργανική σύνθεση της «παρέας» και το ρεπερτόριο<sup>18</sup>. Εμφανίζονται «νέα» όργανα στο προσκήνιο, όπως η τζαζ (ντράμς), κληρονόμημα από τις

---

<sup>17</sup> Σ.σ. Το κλαρίνο που ήταν συνήθως από τονική ΝΤΟ ή ΣΙb εκτελούσε τα οργανικά κομμάτια, στην πλειονότητά τους, από το «τονικό κέντρο» ΡΕ ή ΝΤΟ αντίστοιχα, που αποκαλούνταν από τους τοπικούς οργανοπαίκτες στα «Ίσια» ή στα «Πρώτα» (θέση), έχοντας το λεγόμενο «φλογερίσιο» χειρισμό, χωρίς την χρήση κλειδιών (όχι απαραίτητα). Η ονομασία βγαίνει με βάση, το «αραβικό» (από ΝΤΟ) ή το «τουρκικό» (από ΡΕ) κούρδισμα του ουτιού, ανάλογα πάντοτε με το «τονικό» κούρδισμα του κλαρίνου. Στην πλειοψηφία τους από αυτό το «τονικό κέντρο», οι μελωδίες ανήκαν στη «μουσική» οικογένεια του «Ουσάκ», και δευτερευόντως στο «Χιτζάζ». Τα «Δεύτερα» ήταν η θέση που εκτελούνταν οι μελωδίες για τον τραγουδιστή και ήταν η τονική ΛΑ ή ΣΟΛ αντίστοιχα, η οποία αποτελεί και το “φυσικό” κούρδισμα της φωνής (φωνητικός τόνος). Η ονομασία όμως προέρχεται από το κούρδισμα του Ουτιού (τονική Ντο ή Ρε), έχοντας ως τονικό ύψος τη δεύτερη χορδή (κάτω από την πρώτη) στο ΛΑ ή ΣΟΛ. Τέλος στα «Τρίτα» ή σπανιότερα «Τρεις μολ (mol)» που έχει ως «τονικό κέντρο» το ΝΤΟ ή το ΣΙb (ανάλογα με το κλαρίνο). Η ονομασία προκύπτει από το διάστημα 3<sup>η</sup> μικρής που δημιουργείται ανάμεσα από τα «Δεύτερα» και «Τρίτα ή Τρεις μολ (mol)» δηλαδή ΣΟΛ-ΣΙb ή ΛΑ-ΝΤΟ αντίστοιχα. Σ’ αυτό το τονικό κέντρο παιζόταν οι οργανικές μελωδίες, αλλά και τα τραγούδια που εκτελούνταν από τον τραγουδιστή και ανήκουν στο μουσική οικογένεια του «Ράστ» και του «Νικρίζ».

<sup>18</sup> Προφορική μαρτυρία του Δημήτρη Πουλοβίνα, Κουφόβουνο Διδυμοτείχου 2005: «Όταν είδα το '57-'58 για πρώτη φορά τον Λαλά –Γιάνν’ στο κλαρίνο από την Κορνοφωλιά, ήρθε με λαϊκοδημοτικό συγκρότημα δηλαδή με μπουζούκι- τζαζ (ντράμς)- ακορντεόν και κορνέτα».

φιλαρμονικές μπάντες, αλλά το τζιουμπούς, που «εισήγαγε» “πρώτος” ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης στα πλαίσια πάντοτε της κομπανίας του γεωγραφικού χώρου του Έβρου. Εκτός των άλλων, τη χρονική περίοδο μεταξύ του τέλους της δεκαετίας του '50 και τις αρχές του '60 έρχονται στο προσκήνιο και τα «λαϊκά» όργανα, όπως το μπουζούκι, η κιθάρα και το ακορντεόν, μαζί με την εμφάνισή των λεγόμενων «Ντιζέζ» (τραγουδίστριες), που έδιναν έμφαση στα “λαϊκά” και στα “πανελλήνια” “δημοτικά” τραγούδια. Από τα παραπάνω επήλθαν αλλαγές, στο μουσικό ύφος, στο ρόλο των οργάνων, στη μετάλλαξη του ρεπερτορίου και στην ίδια την κομπανία φυσικά, της περιοχής του Βορείου Έβρου.

## Κεφάλαιο 2. Το ρεπερτόριο της «παρέας» και ο ρόλος της “πανελληνίας” δισκογραφίας στη διαμόρφωσή του

Όπως αναφέραμε, τα πρώτα θεμέλια ομογενοποίησης του μουσικού πολιτισμού του Βορείου Έβρου δημιουργήθηκαν από την περίοδο του Θανάση Ματζάρη και μετά. Στην ουσία οι μεταγενέστεροι σολίστες μνήθηκαν στον τρόπο και στο ύφος της μουσικής του επιτέλεσης. Έτσι, συγκροτήθηκε ένα «σώμα» κυρίως οργανικών σκοπών, τις «βάσεις» του οποίου είχε θέσει ο ίδιος ο Ματζάρης και το οποίο “εξέλιξαν” οι μεταγενέστεροί του. Αυτοί οι οργανικοί σκοποί αποτέλεσαν παράλληλα τα πρώτα κοινά μουσικά τραγούδια στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, που απέκτησαν πλέον έναν υπερτοπικό χαρακτήρα, στα όρια του τοπικού δικτύου του Βορείου Έβρου. Όπως και ο “πατριάρχης”, έτσι και οι “μαθητές” του, βασίστηκαν σε ένα ρεπερτόριο, το οποίο «κληρονόμησαν», κατά κύριο λόγο, από τον μουσικό στη γκάιντα και στη φλογέρα/ καβάλ, βασιζόμενοι επίσης και στις φωνητικές επιτελέσεις των γυναικών κάθε τοπικής κοινότητας. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα πέρα από τα πρώτα κοινά μουσικά κομμάτια, να “δημιουργείται”, από την κάθε μια κομπανία ένα προσωπικό ρεπερτόριο, με αλληλεπιδράσεις μεταξύ τους<sup>19</sup>. Σ’ αυτά προστέθηκαν και τα “πρώτα” δείγματα καλλιτεχνικής δημιουργίας από τους προαναφερόμενους οργανοπαίκτες, οι οποίοι έμεναν όμως στην “αφάνεια”, εξαιτίας του μειωμένου ενδιαφέροντος των κεντρικών φορέων εξουσίας που χειριζόταν το συγκεκριμένο τομέα, γεγονός που θα αναλυθεί διεξοδικά παρακάτω.

Από τα παραπάνω γίνονται εμφανείς οι αλληλεπιδράσεις των μουσικών με τις «συγγενικές» παραδόσεις των «γειτονικών» λαών, ειδικά κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπου το φαινόμενο των μετακινήσεων πληθυσμών ήταν σύνθητες. Ως επακόλουθο είχε τα διάφορα μουσικά «δάνεια», να αφομοιωθούν και να προσαρμοστούν στις τοπικές τελεστικές ανάγκες. Μια τέτοια περίπτωση θεωρείται η «Μπαϊντούσκα», η οποία πιθανότατα αποτελεί ένα πολιτισμικό δάνειο από την

---

<sup>19</sup> Προφορική μαρτυρία του Καρνοφύλλη Δοϊτσίδα, Αθήνα 2008: «Είχαμε φτιάξει ένα πρόγραμμα για τις δουλειές, ώστε να μπορούμε να έχουμε κάποιο μπούσουλα, τι θα παίζουμε. Βέβαια ακούγαμε και τι έπαιζαν οι άλλες ορχήστρες, δηλαδή τι πρόγραμμα, τι τραγούδια έπαιζαν, και αν μας άρεσε το παίζαμε και εμείς έτσι γινότανε τότε, άκουγε ο ένας τον άλλον».

περιοχή της Trakia, της σημερινής Βουλγαρίας<sup>20</sup>, χωρίς αυτό να είναι βέβαιο, γιατί παραλλαγές του χορού, συναντιούνται σε μεγάλο γεωγραφικό εύρος της περιοχής των νοτιοανατολικών Βαλκανίων. Μια άλλη περίπτωση δανείου από τους Βουλγάρους ήταν ο χορός «(Ε)Λένο μόμα», ο οποίος αφομοιώθηκε και προσαρμόστηκε στις ορχηστικές ανάγκες των κατοίκων της πληθυσμιακής ομάδας «Κόζλουτζα-Ο(υ)ρούμκιϊ»<sup>21</sup>. Έτσι, παρατηρούμε την πλειοψηφία των μελωδιών να βρίσκονται σε οργανική μορφή, χωρίς ποιητικό κείμενο, όπως αυτές εμφανίστηκαν αργότερα στη δισκογραφία.

Το «σώμα» των οργανικών σκοπών που προήλθαν από το «προσωπικό» ρεπερτόριο κάθε γκαϊντατζή και από τα μουσικά «δάνεια» ετερογενών πολιτισμικών ομάδων, τα οποία υπέστησαν αλλαγές και «παγιώθηκαν» από την «παρέα» στα μέσα τις δεκαετίας του '50, ήταν κυρίως οι λεγόμενοι «Χαρίσιοι» σκοποί του γαμήλιου ρεπερτορίου και όχι μόνο. Οι παραπάνω σκοποί στην πλειονότητά τους, ήταν «Καρσιλαμάδες» («Συγκαθιστός» σε 9/8, «Καρσιλαμάς» σε 9/8, «Μαντηλάτος» σε 7/8), «Γίκνες» (σε 2/4), αλλά και η ευρύτερη κατηγορία των «Ζωναράδικων» (κλουστρός, κουσευτός, πλαλτός κ.α. σε 6/8). Επίσης, πάνω στο σώμα αυτό, προστέθηκαν και “χρησιμοποιήθηκαν” οι «Μπαϊντούσκες» (σε 5/8), οι «Χασαπιές» (σε 2/4), ο «Λαΐσιος» (Κόνιαλι) κ.α.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μετάβασης του ρεπερτορίου, από τη γκάιντα στο κλαρίνο, είναι ο Λαΐσιος<sup>22</sup>, ευρύτερα γνωστός ως Κόνιαλι. Συναντάται και στο βορειοεβρίτικο χώρο, χωρίς να αποτελεί το μονοπωλιακό μουσικό προνόμιο της περιοχής. Εδώ διαφαίνεται η μετάβαση του εν λόγω σκοπού από τη γκάιντα στην «παρέα» (κομπανία), η οποία με την σειρά της εμπλούτισε, αφενός με νέες μουσικές πάρτες το κομμάτι και αφετέρου προσάρμοσε τις ήδη υπάρχουσες, στα “νέα” καλλιτεχνικά πρότυπα που δημιουργήθηκαν από την ίδια. Το πέρασμα και η χρήση του ρεπερτορίου από τα kaba saz στα ince saz<sup>23</sup> δεν αποτελεί μόνο θρακικό ή

<sup>20</sup> Baud- Bovy (1979: 71-75 και 1984: 47- 48).

<sup>21</sup> Βλ. Γιώργος Ζιώγας, κείμενο στο ένθετο του CD, Χοροί και τραγούδια του Έβρου, *Μην κρύβεις το χθεσ*, Π. Σ. Π. Χ. «ο Έβρος», 2008, σχετικά με το κομμάτι Λένο μόμα 3'20'', σελ 11-13 (στα Ελληνικά).

<sup>22</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 1 και 2.

<sup>23</sup> Σ.σ. Με τον όρο kaba saz εννοούμε τα όργανα “ανοιχτού” χώρου, όπως είναι η γκάιντα, ο ζουρνάς και το νταούλι. Αντίστοιχα με τον όρο ince saz εννοούμε τα λεγόμενα “λεπτά” όργανα, αποκαλούμενα και “κλειστού” χώρου που είναι το βιολί, το κλαρίνο, το ούτι, το κανονάκι κ.α.

πανελλήνιο προνόμιο, αλλά συναντάται και σε γειτονικά κράτη, όπως στη Βουλγαρία, στην Τουρκία, καθώς και στη Π.Γ.Δ.Μ. Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας χρήσης του ρεπερτορίου από τα *ince saz*, που έχει τις βάσεις του στα *kaba saz*, είναι ο ομώνυμος οργανικός σκοπός Tulum ή Gayda<sup>24</sup> από την Τουρκία. Έτσι, με το πέρασμα του σκοπού αυτού στα «λεπτά» όργανα, απέκτησε μια πιο «περίτεχνη» και «δεξιοτεχνική» εκδοχή. Πρόκειται στην ουσία, για μια εκδοχή, η οποία κινείται σε ένα τετράχορδο «Ουσάκ»<sup>25</sup>. Με βάση το τετράχορδο αυτό, προστίθενται νέες μουσικές φράσεις (τετράχορδα ή πεντάχορδα), ανάλογα με τον οργανοπαίκτη, τα οποία είναι συγγενικά μεταξύ τους, τις περισσότερες φορές.

Πέρα από αυτά, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο διαδίδεται στην περιοχή και ο «δίσκος», επαναπροσδιορίζοντας το ρεπερτόριο της «παρέας» και αποκτώντας τον κύριο λόγο, στις αλλαγές που ακολούθησαν. Αφορούσε λοιπόν, μια μεγάλη μερίδα τραγουδιών, που συγκαταλέγονται στην ευρύτερη κατηγορία των “λαϊκών” και των “παραδοσιακών”.

Όπως είναι γνωστό, η ελληνική κοινωνία βρισκόταν χρονικά στην εποχή όπου πραγματοποιούνταν μια μαζική οικονομική μετανάστευση προς τη Δυτική Ευρώπη. Επομένως, δεν ήταν δυνατόν να μην επηρεαστεί και το “λαϊκό” τραγούδι από τα προηγούμενα γεγονότα. Για το λόγο αυτό “γράφονται” τραγούδια που μιλούν για τον πόνο, τη ξενιτιά (οικονομικοί μετανάστες) και την «απώλεια» ενός αγαπημένου προσώπου. Με δεδομένο τις παραπάνω αλλαγές, πέρασε το «λαϊκό» τραγούδι στο μουσικό προσκήνιο της περιοχής και φυσικά σ’ ολόκληρη την τοπική κοινωνία<sup>26</sup>. Έτσι, η «παρέα» εκτελούσε μουσικά, το «νέο» αυτό ρεπερτόριο με την είδη υπάρχουσα ορχηστρική σύνθεση, που ήταν το κλαρίνο, το βιολί και το ούτι, δημιουργώντας μια “νέα” υφολογική μουσική προσέγγιση, που απέκλινε σε μεγάλο

---

<sup>24</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 3. Επίσης βλ. Belgin Cengiz- Ozgur Akgul, κείμενο στο ένθετο του CD, *Roman Olsun*, Kalan 2008, σχετικά με το κομμάτι Gayda 2’47’’, σελ. 38, 64, 81 (στα Αγγλικά).

<sup>25</sup> Μ. Μαυροειδής (1999: 230-233).

<sup>26</sup> Προφορική μαρτυρία του Παναγιώτη Ζηκίδη, Θεσσαλονίκη 2008: «Ψάχνοντας παραδοσιακά τραγούδια πήγαινα σε ηλικιωμένες γυναίκες. Τις ρωτούσα αν ήξεραν παλιά τραγούδια και μου τραγουδούσαν λαϊκά τραγούδια του ’50 ακόμη και ρεμπέτικα του ’30 ως παλιά (παραδοσιακά) τραγούδια, χωρίς οι ίδιες να το εκλαμβάνουν έτσι, δηλαδή ως τέτοιου είδους τραγούδια».

βαθμό από τις μουσικές εκτελέσεις του δίσκου<sup>27</sup>, στις οποίες κυριαρχούσε το μπουζούκι. Έτσι, στις μουσικές επιτελέσεις της κομπανίας, μεγάλο μέρος κατείχαν πλέον οι φωνητικοί ή μη σκοποί που ανήκαν στη “κατηγορία” του «Ζεϊμπέκιου» και του «Απτάλικου»<sup>28</sup>, συμπεριλαμβανομένων και τραγουδιών του «Καφέ Αμάν». Αυτοί που κυριαρχούν αρκετά τη χρονική στιγμή στη μουσική ζωή της Ελλάδας και στην περιοχή του Έβρου, είναι οι τραγουδιστές, Στέλιος Καζαντζίδης, Μαρίκα Νίνου, Σωτηρία Μπέλου, Πάνος Γαβαλάς, Γιώτα Λύδια, Καίτη Γκρέυ κ.α., οι οποίοι μέσα από τις δισκογραφικές τους εκτελέσεις, γίνονται ιδιαίτερα γνωστοί και αγαπητοί στους πληθυσμούς της υπαίθρου<sup>29</sup>.

Ταυτόχρονα κυρίαρχη θέση στο ετερογενές μουσικά πλέον, διαμορφωμένο ρεπερτόριο των κομπανιών αυτών, κατείχαν και τα “δημοτικά” τραγούδια. Σε όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις, όπως γάμοι, πανηγύρια και στα καφενεία, ακούγονταν τραγούδια από άλλα γεωγραφικά διαμερίσματα, έχοντας την πρωτοκαθεδρία του ρεπερτορίου οι “εθνικές” περιοχές της Ρούμελης και του Μοριά. Το «τσάμικο» και το «καλαματιανό» διαδόθηκαν (από το '20 και μετά) σε ολόκληρη την Θράκη, πρώτα μέσα από την σχολική εκπαίδευση και έπειτα από τη δισκογραφία και το κρατικό Ραδιόφωνο (Ε.Ι.Ρ.)<sup>30</sup>. Η κυριαρχία αυτών των τραγουδιών ήταν τόσο καθοριστική, που συνδέθηκαν με τον όρο «δημοτικό τραγούδι», παραπέμποντας κατευθείαν σε τραγούδια που προέρχονται από τις προαναφερθείσες γεωγραφικές περιοχές, αποκλείοντας ταυτόχρονα τον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο και φυσικά τους

---

<sup>27</sup> Προφορική μαρτυρία του Γιάννη Μπαμπουρδά, Ν. Ορεστιάδα 2007: «[...] αρχίσαμε να παίζουμε «Θα ανέβω και θα τραγουδήσω στο πιο ψηλότερο βουνό». Το παίζαμε με τα βιολιά και με τα ούτια. Λαϊκά τραγούδια, το '50 και μετά».

<sup>28</sup> Προφορική μαρτυρία του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Αθήνα 2008: «Έγινε μια μόδα μετά τον Εμφύλιο να βγαίνουν λαϊκά τραγούδια που μιλούσαν για την μάνα, το πόνο, την ζενιτιά, π.χ. λέγαμε το τραγούδι «στα Τρίκαλα στα δυο στενά», και στα Καφενεία που μας φώναζαν στις διάφορες γιορτές παίζαμε λαϊκά, ζεϊμπέκικα. Στους γάμους πάλι, τα παίζαμε μέσα στο σπίτι της νύφης ή του γαμπρού όταν καθόμασταν στο τραπέζι, αλλά και στα κανίσκια (δηλαδή: Το βράδυ της Κυριακής η κάθε οικογένεια έφερνε το δικό της σπιτικό φαγητό στο γλέντι του γάμου που γινόταν στην αυλή στο σπίτι του γαμπρού). Γι' αυτό πιστεύω ένας λόγος που σταματήσανε να παίζουν οι γκαίντες και οι καβάλ(ες) στους γάμους, ήταν γιατί δεν μπορούσαν να παίζουν λαϊκά τραγούδια».

<sup>29</sup> Περιοδικό Δίφωνο, τεύχος 58 (2000: 103).

<sup>30</sup> Γ. Κοκκώνης (2008: 104). Σ.σ. Οι τραγουδιστές που ακούγονταν ιδιαίτερα εκείνη την εποχή μέσα από το γραμμόφωνο και το ραδιόφωνο ήταν η Ρόζα Εσκενάζυ, η Ρίτα Αμπατζή, ο Γιώργος Παπασιδέρης, ο Κώστας Ρούκουνας κ.α.

ετερόφωνους πληθυσμούς, ώστε να αναδεικνύεται μια ενιαία μουσική, αλλά και πολιτισμική ταυτότητα<sup>31</sup>.

Με τον ερχομό του «δίσκου» επαναπροσδιορίστηκε η έννοια και η αντίληψη περί δεξιοτεχνίας για τους τοπικούς μουσικούς. Έτσι προσπάθησαν να μιμηθούν στο παίξιμό τους, την “ελίτ” των μουσικών του «κέντρου». Με την εκμάθηση των «νέων» ακουσμάτων, μέσα από τον δίσκο και (δευτερευόντως) από το ραδιόφωνο, κατόρθωσαν να διευρύνουν τη μουσική τους αισθητική. Επίσης άρχισαν να εξελίσσονται οι τροπικές «συγκερασμένες» κλίμακες, που κληρονόμησαν από τις γκαίντες και τις λύρες, σε μαλακότερες διαστηματικά κλίμακες, ως μορφές λαϊκών δρόμων<sup>32</sup>, που προσέφεραν τα «νέα» όργανα και τα «νέα» διαμορφωμένα ακούσματα του «δίσκου». Αλλά και η έννοια του αυτοσχεδιασμού κάνει την εμφάνισή της στην «παρέα», κυρίως σε μορφή ελεύθερου ταξιμιού, χωρίς απαραίτητα να ακολουθούνται κανόνες πορείας και ανάπτυξης ενός ταξιμιού (σε κάποιο μακάμ ή λαϊκό δρόμο). Χωρίς αμφισβήτηση η δισκογραφία ως μέσο, αποτελεί άτυπα και το «νέο δάσκαλο» για τους τοπικούς οργανοπαίκτες και τραγουδιστές.

Τέλος, όσον αφορά την εκπαίδευση και συγκεκριμένα το μάθημα της «ωδικής», όπως λεγόταν αυτή την περίοδο, ταυτίστηκε καθαρά με το τραγούδι (φωνητικές εκτελέσεις). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στην εκμάθηση των “παραδοσιακών” τραγουδιών ήταν ότι προέρχονταν στην πλειοψηφία τους, από τη Στερεά Ελλάδα και την Πελοπόννησο, η οποία μετέφεραν ένα “πατριωτικό/εθνικό” ύφος και περιεχόμενο. Χαρακτηριστικά τραγούδια, που η εκμάθηση τους γινόταν στο δημοτικό σχολείο και στη συνέχεια παιζόταν από τους μουσικούς σε πανηγύρια ή στα καφενεία, ήταν τα πολύ αγαπητά τραγούδια στην περιοχή «Μενούσης», «Ένας Αϊτός καθότανε», «Κατσαντώνης», «Σαράντα παλικάρια από τη Λιβαδειά» κ. α.<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Ελ. Αλεξιάκης (2001: 165- 166).

<sup>32</sup> Σ. σ. Οι «λαϊκοί» δρόμοι αντιμετωπιζόταν ως μια ενιαία κλίμακα, αντί του «μακάμ» που αποτελείται από τετράχορδα και πεντάχορδα με ποικίλες μορφές μελωδικής κίνησης. Ακόμα και σήμερα, η πλειοψηφία των τοπικών μουσικών αγνοεί την έννοια του λαϊκού δρόμου, του μακάμ, της ματζόρε και μινόρε κλίμακας, όπως και την πορεία, αλλά και την ανάπτυξη ενός ταξιμιού.

<sup>33</sup> Γιώργος Μαυρομμάτης (2008: 13- 17). Σ.σ. Επίσης η προφορική μαρτυρία του Χρόνη Αηδονίδη, Αθήνα 2007: «Αυτά που ήτανε τα επαναστατικά τραγούδια, “Κολοκοτρωνέϊκα”, αυτά μας μαθαίνανε στο σχολείο. Και ήταν το λάθος της εκπαίδευσης. Παλιά, στο σχολείο μας μάθαιναν 4- 5 τραγούδια της επανάστασης, που την επανάσταση κατά αυτούς είχε μονοπωλήσει η Πελοπόννησος και η Στερεά

Αυτή βέβαια η στροφή προς το “λαϊκό” τραγούδι και στο “εθνικό” “δημοτικό” τραγούδι, είχε ως αποτέλεσμα την ενσωμάτωση του παραπάνω ρεπερτορίου στο «σώμα» τραγουδιών των τοπικών κομπανιών, σε τόσο μεγάλη έκταση που είχε ως επακόλουθο, να λειτουργήσει σε βάρος του τοπικού θρακικού ρεπερτορίου<sup>34</sup>. Επομένως, την περίοδο αυτή το θρακιώτικο τραγούδι περνά σε δεύτερη μοίρα στις προτιμήσεις των μουσικών και φυσικά στη διασκέδαση των απλών πολιτών του τόπου αυτού, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια «νέα» ομογενοποιημένη μουσική έκφραση που διαδίδεται με το «δίσκο», αλλά και με τη βοήθεια του κρατικού ραδιοφώνου, έχοντας ένα «υπερτοπικό», ακόμη, και “πανελλήνιο” χαρακτήρα.

---

*Ελλάδα.*». Προφορική μαρτυρία του Παντελή Καβακόπουλου, Αθήνα 2007: «[...] Ήταν τραγούδια που έγραφαν οι διάφοροι καθηγητές και τα μαθαίνανε στα παιδιά, κάποια δημοτικοφανή τραγούδια [...]».

<sup>34</sup> Προφορική μαρτυρία του Πολυχρόνη Γρηγορίδη, Καρωτή Διδυμοτείχου 2008: «Όταν έμαθαν οι μπαρμπάδες ότι ξεκίν’σα να γρατζουνάω το βιολί με φώναζαν που και που, να τους παίξω διάφορα κομμάτια, χαβάδες (τραγούδια),’ ζέρ’ς τώρα πίνανι, κάτι ζέραμι εμείς και παίζαμι, λαϊκά τραγούδια ή τσάμικα και, καλαματιανά. Τα θρακιώτικα δε τα ζήταγαν, δεν ήταν στη μόδα».



### Κεφάλαιο 3. Το Ραδιόφωνο στη μουσική ζωή της υπαίθρου

Από την ίδρυση του Ε.Ι.Ρ. το 1938 ως τις αρχές της δεκαετίας του '50 το κρατικό ραδιόφωνο μετέδιδε στο πρόγραμμά του και “δημοτικά” τραγούδια του λαϊκού πολιτισμού, γέρνοντας τη «ζυγαριά» προς τις “εθνικά” προσδιορισμένες περιοχές που ήταν, όπως προαναφέραμε, η Ρούμελη και ο Μοριάς. Για το επίσημο ελληνικό κράτος, τα τραγούδια από τις παραπάνω γεωγραφικές περιοχές θεωρούνταν αντιπροσωπευτικά της “αμιγούς” ελληνικής μουσικής “παράδοσης”. Από αυτά, διαφαίνεται ο καθοριστικός ρόλος του έθνους-κράτους στη δημιουργία διαφόρων μηχανισμών, προσπαθώντας να επινοήσει μια συγκεκριμένη εικόνα για το “ένδοξο” αρχαιοελληνικό και βυζαντινό παρελθόν, ώστε να καλλιεργηθεί μια ομοιογενής πολιτισμική ταυτότητα. Επίσης γίνεται “αντιληπτό” και το ιδεολόγημα της επιστήμης της λαογραφίας, η οποία κατασκεύασε μια «ενιαία» συλλογική ταυτότητα και φυσικά έναν “παραδοσιακό” πολιτισμό, για να προβάλει τα “γνήσια” και “αυθεντικά” επινοημένα πολιτισμικά χαρακτηριστικά των Ελλήνων<sup>35</sup>. Εδώ, έρχεται λοιπόν, η εφαρμογή του ηγεμονικού λόγου να επηρεάσει και να διαμορφώσει τις κατά τόπους αντιλήψεις, επιτυγχάνοντάς το, πέρα από την εκπαίδευση, μέσα από το επίσημο κρατικό ραδιόφωνο, που ήταν το Ε.Ι.Ρ.

Το Ε.Ι.Ρ. εκείνη την περίοδο είχε μια μοναδική και καθοριστική επίδραση, αποτελώντας στην ουσία, το μέσο που κατασκεύαζε συγκεκριμένες πολιτισμικές πρακτικές. Για την ίδια την επαρχία ήταν ένα νέο «μέσο», που απευθυνόταν στον πολίτη, με σκοπό την ενημέρωση και τη ψυχαγωγία του<sup>36</sup>. Ουσιαστικά ήταν το μοναδικό κρατικό μέσο (πέρα από τις εφημερίδες) που «ακουγόταν» σε ευρεία κλίμακα, αποτελώντας παράλληλα (και ειδικά ο σταθμός της Αθήνας<sup>37</sup>) το “απόλυτα έγκυρο” Μ.Μ.Ε. Το κρατικό αυτό «μέσο» είχε ως αυτοσκοπό την “προαγωγή” του

---

<sup>35</sup> Eric Hobsbaum- Terence Rower (2004: 9- 10). Αλ. Κυριακίδου- Νέστορος (1993: 126- 127).

<sup>36</sup> Σ.σ. Το ραδιόφωνο, στην περίπτωση του Βορείου Έβρου, κάνει την εμφάνιση του την περίοδο του '50 και η μαζική διάδοσή του λαμβάνει χώρα από το '60 και μετά. Έως εκείνη την περίοδο υπήρχαν ελάχιστα ραδιόφωνα στα «νοιικοκυριά» της υπαίθρου. Οι κάτοχοι του ήταν κυρίως οικονομικά «εύπορες» οικογένειες, σε σύγκριση πάντοτε με τα οικονομικά μεγέθη του αγροτικού πληθυσμού. Αυτό άλλαξε από τα μέσα του '60, καθώς το ραδιόφωνο έγινε πλέον οικονομικά προσιτό στα μεσαία κοινωνικοοικονομικά στρώματα.

<sup>37</sup> Σ.σ. Την περίοδο εκείνη το Ε.Ι.Ρ. στεγαζόταν στο Ζάππειο.

ελληνικού πολιτισμού, προβάλλοντας όμως το παραπάνω εθνικό ιδεολόγημα. Επίτευγμα της εποχής από πλευράς ραδιοφώνου, ήταν να δημιουργηθούν τα “πρώτα” κοινωνικά πρότυπα για το λαϊκό κόσμο, ώστε να υποστηριχθεί το “ενιαίο” και “αδιαίρετο” του ελλαδικού χώρου. Στην ουσία ο «πολίτης» μούνταν στον λαϊκό μουσικό πολιτισμό μέσω της ακρόασης των διαφόρων μουσικών εκπομπών.

Τέτοιες εκπομπές που αφορούν την περίπτωση δημιουργίας μουσικών προτύπων για την ελληνική επαρχία ήταν οι μουσικές εκπομπές που μεταδίδονταν από το ραδιοφωνικό σταθμό των Αθηνών και τους κατά τόπους, υποσταθμούς του Ε.Ι.Ρ. Οι κυριότερες εβδομαδιαίες εκπομπές που βρισκόταν στο προσκήνιο της εποχής ήταν οι εκπομπές με τη χορωδία του Παντελή Καβακόπουλου, που πραγματοποιούνταν από το έτος 1951 ως το 1956 και αφορούσαν τα “δημοτικά” τραγούδια<sup>38</sup>. Μια άλλη εβδομαδιαία εκπομπή ήταν του Σίμωνα Καρά, με γενικό τίτλο «Ελληνικοί Δημοτικοί Αντίλαλοι» που είχε ως μουσικό προσανατολισμό την ευρύτερη γκάμα τραγουδιών του “μεγάλου” ελληνικού χώρου.

Ο Π. Καβακόπουλος και ο Σ. Καράς, προώθησαν την έννοια της πολυορχήστρας με βασικό «πυρήνα» την εκάστοτε χορωδία. Αυτά τα χορωδιακά σχήματα δημιουργήθηκαν με «πρότυπα» τις εκκλησιαστικές βυζαντινές χορωδίες, έχοντας παράλληλα και στοιχεία οργάνωσης από τις “δυτικότροπες” χορωδίες. Μόνο σε ειδικές περιπτώσεις “χρησιμοποιούνταν” σολίστες που προέρχονταν από το «σώμα» της χορωδίας ή κάποιοι εξωτερικοί συνεργάτες, οι οποίοι συνοδεύονταν συνήθως από τους χορωδούς.

Τα μουσικά όργανα που κυριαρχούν στις ορχήστρες, είναι τύπου “λεπτών οργάνων”, με πρωταγωνιστές το κλαρίνο και το βιολί. Στη συνοδεία χρησιμοποιούνταν ως επί το πλείστον, το λαούτο και η λαϊκή κιθάρα<sup>39</sup>. Στην οργανική αυτή σύνθεση προστίθενται το σαντούρι ή το κανονάκι, ανάλογα πάντοτε με το ρεπερτόριο που θα εκτελούνταν. Σε κάποιες μόνο περιπτώσεις χρησιμοποιούνταν και μουσικά όργανα όπως η ποντιακή λύρα, η κρητική λύρα, η τσαμπούνα κ.α., που είναι «αντιπροσωπευτικά» δείγματα της εκάστοτε τοπικής μουσικής κουλτούρας, όπως και της εθνοπολιτισμικής ταυτότητας που εκφράζουν. Γενικά, οι μουσικοί συνεργάτες των εκπομπών, που συνόδευαν τις παραπάνω

---

<sup>38</sup> Π. Καβακόπουλος (2008: 6).

<sup>39</sup> Σ.σ. Κυρίως ο Καβακόπουλος χρησιμοποιούσε τη λαϊκή κιθάρα στην χορωδία του, εν αντιθέσει με τον Καρά που χρησιμοποιούσε ως επί το πλείστον το λαούτο.

χορωδίες, είχαν ένα είδος «μονιμότητας» (σταθεροί συνεργάτες), τους οποίους είχε προηγουμένως εγκρίνει η «Επιτροπή Λογοκρισίας», της οποίας ηγούνταν τότε ο Σίμων Καραάς, μαζί με τη σύζυγό του Αγγελική Καραά.

Όσον αφορά το μουσικό πρόγραμμα των χορωδιών και ειδικά την εκμάθηση του ρεπερτορίου, το υλικό προέρχονταν από επιτόπιες καταγραφές στον ελλαδικό χώρο που πραγματοποιούσαν ο Σ. Καραάς και ο Π. Καβακόπουλος<sup>40</sup>. Αυτοί με τη σειρά τους, δίδασκαν στις χορωδίες τους και στους μουσικούς, τα “ευρήματα” των μουσικών καταγραφών τους, μέσα από το πλαίσιο λειτουργίας των χορωδιών. Επομένως, παρουσιάζονταν οι διάφορες τοπικές μουσικές παραδόσεις, κατά κάποιο τρόπο υφολογικά και μελωδικά, ως ίδιες. Αυτό συνέβη διότι εκτελούνταν από τους ίδιους μουσικούς και χορωδούς, με αποτέλεσμα να αλληλοδιαπλέκονται μουσικές παραδόσεις (ύφος, τοπικό γλωσσικό ιδίωμα, τροπικές κλίμακες κ.α.)<sup>41</sup>, μη συγγενικές μεταξύ τους. Έτσι, δημιουργήθηκε ένα «υπερτοπικό» και μοιραία ομογενοποιημένο μουσικό ύφος, το οποίο επισκίαζε τις διαφορετικές και ιδιαίτερες τοπικές μουσικές παραδόσεις. Οι συγκεκριμένες με τη σειρά τους θα αποκτούσαν αυτόν τον υπερτοπικό χαρακτήρα και θα αποτελούσαν πλέον τις “έγκυρες” και “έγκριτες” μουσικές εκτελέσεις που επάξια θα εκπροσωπούσαν την εθνοτοπική και φυσικά την “ενιαία” ελληνική πολιτισμική παράδοση. Σε αυτά τα πλαίσια λειτούργησε και εντάχθηκε η θρακιώτικη μουσική παράδοση, αποκτώντας έτσι τον «υπερτοπικό» χαρακτήρα, που ενέκρινε και προώθησε το Ε.Ι.Ρ.

---

<sup>40</sup> Σ.σ. Πολλές καταγραφές γίνονταν στην αρχή σε βυζαντινή παρασημαντική γραφή. Άλλες πραγματοποιούνταν, κυρίως από την δεκαετία του '60 και έπειτα, με μαγνητόφωνα τύπου UHER.

<sup>41</sup> Προφορική μαρτυρία του Νίκου Διονυσόπουλου, Αθήνα 2007: «[...] Όταν λοιπόν βάζεις κατόπιν να το παίζει ένας μουσικός ο οποίος είναι από τα Τρίκαλα, θα το παίζει με τον τρόπο που παίζει κάποιος στα Τρίκαλα. Ενδεχομένως με την τριβή του να πάρει κάποια πράγματα από την τοπική μουσική παράδοση».

## Κεφάλαιο 4. Ηχογραφήσεις θρακικού ενδιαφέροντος στο Ε.Ι.Ρ.

### 4.1. Οι ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Αθηνών τη δεκαετία του '50

Το ενδιαφέρον για τη θρακιώτικη μουσική παράδοση προβάλλει αναμφίβολα και κάποιες πολιτικές προεκτάσεις. Σύμφωνα με το δόγμα του ότι «η Ελλάδα ανήκει στο ΝΑΤΟ», θα έπρεπε να αντιμετωπιστεί ο κίνδυνος από τον βορρά, που ήταν οι κομμουνιστικές χώρες (Ανατολικό μπλοκ), αλλά και “κίνδυνοι” που προέκυπταν με τη δημιουργία και θέσπιση των μειονοτικών σχολείων στη Θράκη<sup>42</sup>. Αντίλογος σ’ αυτήν την κατάσταση ήταν να ξεκινήσουν έρευνες για τη συλλογή του θρακικού μουσικού πολιτισμού<sup>43</sup>, αλλά και η δημιουργία μια σειρά εκπομπών από το Ε.Ι.Ρ., που για πρώτη φορά θα αναφέρονταν στη Θράκη και θα τόνωναν το ντόπιο ελληνόφωνο πληθυσμό. Προφανώς το Ε.Ι.Ρ. εξυπηρετώντας εθνική πολιτική, ήθελε να τονώσει την πολιτισμική κατεύθυνση και το «πρόσωπο» της Θράκης, από ελληνικής πλευράς.

Επομένως με θεματολογία το θρακικό πολιτισμό, ξεκίνησε στις αρχές του '50 μια σειρά εκπομπών από τον Πολύδωρο Παπαχριστοδούλου, που ήταν τότε και ο πρόεδρος της «Εταιρίας Θρακικών Μελετών», μαζί με τον λαογράφο Παντελή Καβακόπουλο. Τις εκπομπές τις διαχειριζόταν (λόγο και περιεχόμενο) ο ίδιος ο Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου<sup>44</sup>, ενώ το μουσικό μέρος το διηύθυνε ο Παντελής Καβακόπουλος, με τη βοήθεια της χορωδίας του και της «μόνιμης» ομάδας “λαϊκών” μουσικών, οι οποίοι “έντυναν” μουσικά τις εκπομπές. Έτσι, με τον τίτλο «Θρακικές λαϊκές μελωδίες», μεταδίδονταν μεταξύ των ετών 1952-55 οι ομώνυμες εκπομπές, από το ραδιοφωνικό σταθμό των Αθηνών και αναμεταδιδόταν από τους περιφερειακούς Ραδιοφωνικούς σταθμούς της Κομοτηνής, Θεσσαλονίκης, Ρόδου και Κέρκυρας αντίστοιχα. Για πρώτη φορά λοιπόν μεταδίδονταν θρακιώτικες μελωδίες από την ίδρυση του ραδιοφώνου και αυτό συνέβαινε μάλιστα σε πανελλήνια κλίμακα.

---

<sup>42</sup> Γ. Μαυρομμάτης (2004: 71-80).

<sup>43</sup> Π. Παπαχριστοδούλου (1955: 3-15).

<sup>44</sup> Π. Παπαχριστοδούλου (1965: 65-208).

Σχετικά με τη μετάδοση των παραπάνω εκπομπών, αυτές πραγματοποιούνταν «ζωντανά» σε τακτικά χρονικά διαστήματα, έχοντας ως μέρα μετάδοσης συνήθως το Σάββατο. Η διάρκεια της κάθε εκπομπής ήταν τριάντα λεπτά περίπου (της ώρας), περιλαμβάνοντας τέσσερα ως πέντε τραγούδια. Οι εκπομπές με το γενικό τίτλο «Θρακικές λαϊκές μελωδίες» περιελάμβαναν ως θεματολογία (τις περισσότερες φορές) τραγούδια από το «μεγάλο» γεωγραφικό χώρο της Θράκης, ενώ κάποιες φορές πάλι γίνονταν αφιερώματα σε θεματικές ενότητες, που αναφέρονταν στον “κύκλο της ζωής και του χρόνου”.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, που υπήρξε σχεδόν από τη σύσταση του E.I.P. και εφαρμόστηκε στην περίπτωση της θρακιώτικης μουσικής, ήταν η παρουσία λαογραφικών κειμένων (λόγος και περιεχόμενο). Αυτά απαγγέλλονταν από τους εκφωνητές πριν από κάθε τραγούδι, προσπαθώντας έτσι να ερμηνεύσουν και να αποδώσουν ένα περιεχόμενο (γενικό νόημα), ξεχωριστά για το κάθε τραγούδι. Το τραγούδι ξεκινούσε πάντα με την μουσική εισαγωγή ή το ταξίμι. Κατά τη διάρκεια αυτών (μουσική εισαγωγή ή ταξίμι) απαγγέλλονταν οι διάφορες, λαογραφικού τύπου πληροφορίες, που σχετίζονταν με το τραγούδι. Επίσης ανήγγειλαν και τα ονόματα των μουσικών που συμμετείχαν στην εκπομπή και την οργανική ιδιότητα του καθενός, παραλείποντας βέβαια αρκετές φορές στις αναμεταδόσεις (όχι πάντα) τα ονόματα και τη μουσική ιδιότητα των συμμετεχόντων (μέρος μουσικών ή όλων των μουσικών), παρουσιάζοντας τους έτσι, ως μέλη «ομίλου» κάποιου τραγουδιστή. Ήταν μια γενικότερα διαμορφωμένη άποψη εκείνη την περίοδο (που συχνά απαντάται μέχρι και τις μέρες μας), περί της κυρίαρχης θέσης του τραγουδιστή σε μια ορχήστρα, αλλά και περί της ηγεμονικής θέσης του κλαρίνου εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα όργανα μιας στεριανής κομπανίας. Στην περίπτωση του καθιστικού/επιτραπέζιου τραγουδιού (όπως αποκαλούνται και σήμερα), ο εκφωνητής απήγγελλε όλους τους στίχους του τραγουδιού, με μια «ποιητική» ροή στο λόγο του. Μ’ αυτόν τον τρόπο αναδεικνύονταν (σύμφωνα με τα πρότυπα ενός «ειδήμονος ηγεμονικού λόγου») το “ολικό” νόημα του τραγουδιού, χωρίς βέβαια να τραγουδιούνται όλοι οι στίχοι, εξαιτίας του χρονικού ορίου των εκπομπών. Στα πλαίσια αυτά καθιερώθηκαν και μια σειρά στερεοτύπων, όπως η “παλαιότητα”, η “κληρονομιά” του παραδοσιακού πολιτισμού από την αρχαιότητα, η “αυθεντικότητά” κ.α., στοιχεία τα οποία επεδίωκαν να αναδείξουν οι επιμελητές των εκπομπών και να προβάλλουν μέσα από την παραπάνω διαδικασία.

Στις «πρώτες» εκπομπές (το 1952), εκτός από λίγες εξαιρέσεις, τα τραγούδια αποδίδονταν κατά το μεγαλύτερο μέρος τους από τη χορωδία. Κάποιες φορές πάλι μεταδίδονταν τραγούδια από τις επιτόπιες καταγραφές, που ήταν ηχογραφήσεις κυρίως ηλικιωμένων ανθρώπων, οι οποίοι είχαν μόνο βιωματική σχέση με το τραγούδι, χωρίς ουσιαστικά να εντάσσονται στα πλαίσια λειτουργίας ενός επαγγελματία τραγουδιστή. Τα όργανα που χρησιμοποιούνταν στις εκπομπές αυτές ήταν συνήθως κλαρίνο, βιολί και λαούτο, τα οποία παρέπεμπαν σε σύνθεση στεριανής κομπανίας. Μερικές μόνο φορές (ελάχιστες) συμπεριλαμβάνονταν το κανονάκι ή το σαντούρι και σπάνια έως καθόλου το ούτι, εξαιτίας των λιγιστών μουσικών (σε αριθμό) στο όργανο αυτό. Έτσι, δημιουργήθηκαν τα πρώτα δείγματα διαφοροποίησης, σε σχέση πάντοτε με τα δεδομένα των τοπικών κομπανιών του Βορείου Έβρου, ως προς την ορχηστρική σύνθεση και φυσικά ως προς την υφολογική προσέγγιση. Ταυτόχρονα, άλλαξε και “παγιώθηκε” την περίοδο αυτή η ενορχήστρωση των τραγουδιών, χρησιμοποιώντας κυρίως δυτικότροπες κάθετα παιγμένες συγχορδίες (τρίφωνες συγχορδίες, ελαττωμένες συγχορδίες), αντί των αχαρκτήριστων συγχορδιών, που χρησιμοποιούσαν τα λαούτα και την τονική «βούρτσα», με την οποία συνόδευαν τα ούτια. Όσον αφορά τις μουσικές εισαγωγές των τραγουδιών, πρέπει να αναφερθεί πως ήταν συνήθως το «ρεφρέν», ενώ κάποιες φορές συνέθεταν μια εισαγωγή για το μουσικό κομμάτι που ήταν συνήθως καλλιτεχνικές δημιουργίες του Π. Καβακόπουλου<sup>45</sup>.

Όσον αφορά το ρεπερτόριο των εκπομπών, συγκροτήθηκε ένα «σώμα» τραγουδιών που αποτελούνταν από ένα σύνολο διακοσίων περίπου μελωδιών. Οι περισσότερες μελωδίες προέρχονταν από το αρχείο του αδελφού του Πολύδωρου, Μόσχου Παπαχριστοδούλου<sup>46</sup> και ήταν καταγραφές (στην πλειοψηφία τους) από τους πρόσφυγες της Ανατολικής Θράκης. Προσπαθώντας να διευρύνουν και να συγκρίνουν το υλικό που είχαν ως τότε συλλέξει, πραγματοποιήθηκαν το 1953 νέες έρευνες από τους Π. Παπαχριστοδούλου και Π. Καβακόπουλο σε προσφυγικούς πληθυσμούς των Αθηνών, που προέρχονταν κυρίως από την Ανατολική Θράκη. Με

---

<sup>45</sup> Σ.σ. Τη χρονική περίοδο αυτή, τις ενορχηστρώσεις και τη μουσική επιμέλεια είχε ο Π. Καβακόπουλος, σύμφωνα με τις προφορικές μαρτυρίες του ίδιου. Χαρακτηριστικά, μεταξύ άλλων αναφέρει: «[...]Η εισαγωγή βγαίνει πολλές φορές και από το θέμα του τραγουδιού. Πρέπει να συλλάβεις καλά το θέμα για να μπορείς να βγάλεις καλά την εισαγωγή».

<sup>46</sup> Λ. Λιάβας (1999: 26-27).

αφορμή τις παραπάνω έρευνες βρέθηκαν στο Διδυμότειχο για περαιτέρω διαπιστώσεις, όσον αφορά τη θρακιώτικη μουσικολογραφική παράδοση. Κατά τη διάρκεια της επίσκεψης τους στο Διδυμότειχο άντλησαν την πληροφορία για έναν νέο καλλιφώνο ερασιτέχνη ψάλτη, τον Πολυχρόνη Αηδονίδη, ο οποίος διέμενε με τη οικογένεια του στην Αθήνα και κατάγονταν από την Καρωτή Διδυμοτείχου. Αναζητώντας όντως ο Π. Παπαχριστοδούλου και ο Π. Καβακόπουλος έναν τραγουδιστή για να στηρίξουν και να αναδείξουν την ιδιαίτερη «ντοπιολαλιά» της Θράκης, απευθύνθηκαν στον Χρόνη Αηδονίδη που εργαζόταν στο Σισμανόγλειο Νοσοκομείο, από το Μάρτιο του 1950<sup>47</sup>. Ο ίδιος ο Χ. Αηδονίδης που είχε αρχικά ενδιασμούς, πείθεται τελικώς να συμμετάσχει στο παραπάνω “εθνικό εγχείρημα” (όπως το είχαν ονομάσει).

Από την αρχή της μαθητείας του στη χορωδία του Π. Καβακόπουλου, ο νεαρός Χ. Αηδονίδης πραγματοποίησε την «παρθενική» του εμφάνιση σε ραδιοφωνική εκπομπή τον Οκτώβριο του 1953, ερμηνεύοντας το «επιτραπέζιο» τραγούδι «*Βαγγέλης Καπετάνιος*»<sup>48</sup>. Με τη συμμετοχή του Χ. Αηδονίδη στην εκπομπή ακούστηκε για πρώτη φορά κάποιος ως «σολίστ» σε τραγούδια της Θράκης, ο οποίος κατάγονταν από το συγκεκριμένο ευρύ γεωγραφικό διαμέρισμα. Έτσι, για τα επόμενα τρία χρόνια εμφανιζόταν ως «σολίστ», αποτελώντας και ο ίδιος μέλος της χορωδίας του Π. Καβακόπουλου. Επίσης, ερμήνευε τραγούδια από το «σώμα» μελωδιών που είχαν συλλέξει οι δάσκαλοί του, παρέχοντας παράλληλα και ο ίδιος πληροφορίες, που σχετίζονταν τόσο με το ερμηνευτικό όσο και με το λαογραφικό πλαίσιο της Θρακιώτικης μουσικής παράδοσης<sup>49</sup>.

Στις εκπομπές αυτές (με τον Αηδονίδη) “χρησιμοποιήθηκαν” οι ίδιοι, σχεδόν, μόνιμοι μουσικοί που εμφανίζονταν με τη χορωδία του δασκάλου τους. Στην ουσία ο Π. Καβακόπουλος “χρησιμοποίησε” μάχιμους και πεπειραμένους μουσικούς, για την

---

<sup>47</sup> Προφορική μαρτυρία του Παντελή Καβακόπουλου, Αθήνα 2007: «*Πήγαμε, λοιπόν, με τον Παπαχριστοδούλου εις το Σισμανόγλειο Νοσοκομείο και τον συναντήσαμε εκεί, ο οποίος ήταν μαζεμένος, έλεγε: «Πως θα τα τραγουδήσω, δεν ξέρω, δεν είμαι σίγουρος, αν πρέπει. Βρε του λέμε, θα είσαι μαζί με την χορωδία μας, θα μάθουμε και άλλα τραγούδια. Τελικά, σιγά- σιγά τον πείσαμε».*

<sup>48</sup> Βλ. Ν. Διονυσόπουλο κείμενα στο ένθετο του CD, Χρόνης Αηδονίδης, *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης*, Π.Ε.Κ. 7-8, 1994, σελ. 31- 32, 34- 35 (στα Ελληνικά).

<sup>49</sup> Π. Καβακόπουλος (1959: 269-280), Σ. σ. Η μητέρα του Χρόνη Αηδονίδη, η Χρυσάνθη Αηδονίδη, παρείχε σημαντικές πληροφορίες στον Παντελή Καβακόπουλο, για έθιμα και γενικά για ερμηνευτικά στοιχεία τις τοπικής μουσικής παράδοσης των «Μάρηδων».

υλοποίηση τέτοιου είδους εκπομπών. Εκτός αυτού, δεν υπήρχαν στη Αθήνα μουσικοί που κατάγονταν από την Θράκη, ώστε να αντεπεξέλθουν στις ανάγκες μιας τέτοιας εκπομπής. Ένας άλλος παράγοντας στη μη χρησιμοποίηση ντόπιων Θρακιωτών μουσικών, ήταν καθαρά η δυσκολία των μουσικών αυτών, στον τομέα της οικονομικής επιβίωσης, στο νέο περιβάλλον της πρωτεύουσας. Χρονικά ήταν και τα πρώτα στάδια μετανάστευσης των κατοίκων του Έβρου στην πρωτεύουσα, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ένα οργανωμένο συμπαγές μεταναστευτικό ρεύμα (macro ή microομάδες)<sup>50</sup>, ώστε να συγκροτήσει και να οργανώσει χώρους διασκέδασης, χρησιμοποιώντας τους ντόπιους μουσικούς για τις διάφορες κοινωνικό-πολιτιστικές εκδηλώσεις στην Αθήνα. Αυτό από μόνο του έκανε αδύνατη και την συμμετοχή των μουσικών αυτών στις ραδιοφωνικές εκπομπές.

Βέβαια κατά τη διάρκεια της μαθητείας του, ο Χ. Αηδονίδης “μυήθηκε” στο “πανελλήνιο” ρεπερτόριο<sup>51</sup>, με βάση τα πρότυπα της χορωδίας του Π. Καβακόπουλου, με αποτέλεσμα να “ασπαστεί” έναν υπερτοπικό χαρακτήρα στην ερμηνεία του. Έτσι, ερμήνευε τα τραγούδια της Θράκης, με ένα «υπερτοπικό» στυλ, ομοιογενοποιώντας (σε μεγάλο βαθμό) τις ιδιαίτερες μουσικές παραδόσεις των διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων και “παραλείποντας” ταυτόχρονα τις ετερόφωνες μουσικές παραδόσεις (Πομάκοι, Τουρκόφωνοι, Μουσουλμάνοι Δυτικής Θράκης). Αυτός ο αποκλεισμός είχε να κάνει βέβαια και με την εφαρμογή της εθνικής πολιτικής σε βάρος των μειονοτήτων της ελληνικής εδαφικής επικράτειας, ειδικότερα μάλιστα στην περιοχή της Θράκης<sup>52</sup>.

Ήδη όμως πριν και την εμφάνιση του Χ. Αηδονίδη στη Ραδιοφωνία, υπήρχαν δυσκολίες στην κατανόηση, όσον αφορά τις πολιτισμικές και προφανώς τις μουσικές ιδιαιτερότητες, που αφορούν τον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της Θράκης. Υπήρχαν πολλά προβλήματα στην ερμηνεία και απόδοση των τοπικών παραδόσεων από τους συντελεστές (μουσικοί, χορωδοί, ερευνητές/μελετητές), με αποτέλεσμα να είναι

---

<sup>50</sup> Φ. Μαλκίδης (2000: 296- 300).

<sup>51</sup> Σ.σ. Στην περίπτωση μας ο χαρακτηρισμός «πανελλήνιο» ρεπερτόριο αναφέρεται σε ολόκληρο το «φαντασιακό» ελληνικό χώρο, περιλαμβάνοντας τις παραδόσεις, στον υπερτοπικό τους χαρακτήρα π.χ. Θρακιώτικα, Μακεδονίτικα, Ποντιακά, Μικρασιάτικα, Ηπειρώτικα κ.α., τραγούδια ερμηνευμένα σε ένα γενικό πλαίσιο, χωρίς να αναδεικνύονται ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάποιας πολιτισμικής ομάδας (micro- κοινότητας).

<sup>52</sup> Γ. Μαυρομάτης (2004: 73- 74).



ακατανόητες και άγνωστες οι παραδόσεις, ως προς την ντοπιολαλιά, το τοπικό μουσικό ύφος, το μουσικό μέτρο κ.α., κάθε θρακικής micro- κοινότητας ή macro-κοινότητας (πολιτισμικές ομάδες). Ακόμη και αργότερα με τη συμβολή του Χ. Αηδονίδη στο ερμηνευτικό πλαίσιο όσο και στο λαογραφικό, δεν μπόρεσαν να ξεπεραστούν αυτά τα προβλήματα, γιατί είχαν παγιωθεί κάποιες φόρμες. Αυτές οι “αδυναμίες” του Χ. Αηδονίδη έχουν να κάνουν και με την μετανάστευση του στην Αθήνα και την “αποκοπή” του σε νεαρή ηλικία από τον τόπο καταγωγής του (μετά το γυμνάσιο). Ο σημαντικότερος όμως παράγοντας ήταν το ότι δεν έδρασε καθόλου ως μουσικός-τραγουδιστής, έστω και σε ερασιτεχνικό επίπεδο, στον τόπο καταγωγής του, εξαιτίας των κοινωνικών προκαταλήψεων για το επάγγελμα του μουσικού-τραγουδιστή. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αγνοεί και να “παρανοεί” μουσικά τεκταινόμενα του Θρακικού χώρου. Επίσης οι προκαταλήψεις της οικογένειας του για τη λαϊκή μουσική της υπαίθρου συντέλεσαν στο να απέχει από τα τοπικά μουσικά τεκταινόμενα, αναγκάζοντάς τον στην ουσία σε μια “επιφυλακτική” αντιμετώπιση για την ίδια την παράδοση και το παραδοσιακό τραγούδι<sup>53</sup>. Η “φοβική” αντιμετώπιση από τον ίδιο τον Αηδονίδη μέχρι και την περίοδο αυτή, όπου πλέον κάμπτονται οι επιφυλάξεις του, τον οδήγησαν να συγχέει τα διαφορετικά μουσικά μέτρα, το ύφος κ.α., με άλλες μουσικές παραδόσεις, “ξένες” ως προς μουσικοχορευτική παράδοση της Θράκης. Αυτές οι μουσικές αντιλήψεις αφομοιώθηκαν και από τους μουσικούς συνεργάτες των εκπομπών, “παρασυρόμενοι” και αυτοί από το προαναφερθέν πλαίσιο. Βέβαια γίνεται κατανοητή η αδυναμία των μουσικών, οι οποίοι προέρχονταν από άλλες μουσικές παραδόσεις, στο να κατανοήσουν και να αποδώσουν την άγνωστη ως τότε Θρακιώτικη μουσική παράδοση. Αλλά και η “υποτιμητική - επιφυλακτική” στάση του ελληνικού κράτους ως προς την «ελληνικότητα» της περιοχής για την πολιτισμική της παράδοση, πρόβαλε μια ηγεμονική ρητορική ως προς τα «ορθά» μουσικολαογραφικά πρότυπα για την περιφέρεια της. Ειδικότερα, αδιαμφισβήτητη θεωρείται και η συμβολή των Π. Καβακόπουλου και Π. Παπαχριστοδούλου στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης αντίληψης περί θρακιώτικου τραγουδιού, στα δεδομένα πάντοτε του “ενιαίου” και “αδιαίρετου” πολιτισμικά Ελληνικού χώρου.

---

<sup>53</sup> Βλ. Ν. Διονυσόπουλος κείμενα στο ένθετο του CD, Χρόνης Αηδονίδης, *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης*, Π.Ε.Κ. 7-8, 1994, σελ. 30 (στα Ελληνικά).

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα της συγκεκριμένης μουσικής “εικόνας” είναι το τραγούδι «*Σουλτάνα Σουφλιουτούδα*»<sup>54</sup>, το οποίο προέρχεται και συγκαταλέγεται στη μουσική παράδοση της περιοχής του Σουφλίου. Στη αρχή ο εκφωνητής ανήγγειλε το τραγούδι ως «Θρακιώτικο Συρτό», έχοντας και ως μουσικό μέτρο τα 2/4 αντί τα 6/8, που έγινε αργότερα γνωστό ως «Ζωναράδικος». Ο προσδιορισμός «Θρακιώτικο Συρτό» είχε ως σκοπό να προσδιορίσει και να παραπέμψει στα πολιτισμικά χαρακτηριστικά των Θρακιωτών. Όμως η παρούσα μουσική εκτέλεση έρχεται σε αντίθεση με τη μουσική παράδοση του Έβρου και ειδικότερα του Σουφλίου. Η συγκεκριμένη μορφή του «Συρτού» (κυρίως ως μουσικό μέτρο και ιδίωμα) απαντάται κυρίως στα παράλια της Ανατολικής Θράκης, που είχαν πολιτισμική διάδραση με τα παράλια της Μικράς Ασίας και την Κωνσταντινούπολη. Επίσης, προσδιόρισε τους μουσικούς που συμμετείχαν ως όμιλο του Χ. Αηδονίδη, παραλείποντας τα ονόματά τους και τη μουσική ιδιότητα τους (βλέπε παραπάνω). Τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν, πάντοτε με την μουσική επιμέλεια του Π. Καβακόπουλου, είναι το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο ή η κιθάρα και το σαντούρι, αποκλίνοντας από την συνήθη οργανική σύνθεση της θρακιώτικης «παρέας». Πέραν των άλλων και η μουσική εισαγωγή είναι πιθανόν δημιουργία του Π. Καβακόπουλου, καθώς και η ενορχήστρωση του τραγουδιού, όπου χρησιμοποιήθηκαν δυτικότερες συγχορδίες αντί της τονικής «βούρτσας», που έπαιζαν τα ούτια στη Θράκη. Επομένως, η μουσική αισθητική του κομματιού παρέπεμπε περισσότερο σε νησιωτική και ειδικότερα σε “επτανησιακή” παράδοση (μέρος μιας αστικής μουσικής παράδοσης) αντί για θρακική. Αν και η δυτική μουσική κουλτούρα είχε διεισδύσει στα αστικά κέντρα της Θράκης από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, προσαρμόστηκε στις τοπικές τελεστικές ανάγκες (όπως συνέβη και στην περίπτωση του Σουφλίου, που είναι ένα τοπικό αστικό κέντρο), διαφέροντας σε επιμέρους (πολιτισμικά) στοιχεία από την υπόλοιπη αστική μουσική παράδοση του ελλαδικού χώρου.

Ένα άλλο αντίστοιχο μουσικό παράδειγμα είναι το τραγούδι «*Γώρα καιρός χιονοπωριάζει*»<sup>55</sup>. Στην ηχογράφιση αυτή το τραγούδι έχει δηλωθεί ως «Συρτός» χορός (2/4), που παραπέμπει σε σκοπούς οι οποίοι προέρχονται από τα παράλια της Ανατολικής Θράκης. Το τραγούδι αυτό όμως αποτελεί μέρος της παράδοσης των «Μάρηδων», μιας πληθυσμιακής ομάδας που κατοικεί στο Βόρειο Έβρο και έχει ως

---

<sup>54</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 4.

<sup>55</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 5.

μουσικό μέτρο τα 2/4 σε χορό ξισυρτό (“μπαγιό”). Το τραγούδι χορεύεται ως ένα ιδιόρρυθμο ξισυρτό, με το πρώτο μέρος (κουπλέ) του να είναι πιο αργό (σε ρυθμό) από το δεύτερο (ρεφρέν), στο οποίο επιταχύνουν οι χορευτές, διατηρώντας συνεχώς αυτήν την αλληλουχία. Εδώ αποδεικνύεται η διάδραση και η αλληλεξάρτηση του χορού με το τραγούδι αποτελώντας ένα αναπόσπαστο κομμάτι του ολικού ορχηστρικού φαινομένου. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη μορφή «Συρτού» που παρουσιάζεται, δεν συναντάται μουσικά ως ρυθμός στους ντόπιους πληθυσμούς του Έβρου, αλλά ούτε και στη γεωγραφική περιοχή της Αν. Ρωμυλίας, όπως και στην ύπαιθρο (ενδοχώρα) της Ανατολικής Θράκης.

Σ’ αυτό το σημείο αξίζει να γίνει λόγος για την επινοημένη άποψη περί σχέσης και επιρροής της θρακιώτικης μουσικής από τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Ο Π. Καβακόπουλος με τον Π. Παπαχριστοδούλου, αλλά και ο Σ. Καράς, υποστήριζαν την αδιάρρηκτη σχέση θρακιώτικης μουσικής και βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Ο Π. Παπαχριστοδούλου ανέφερε χαρακτηριστικά το 1953 στο άρθρο του «*Το θρακικό τραγούδι, βυζαντινό τροπάρι*»<sup>56</sup>, πως αναδεικνύεται (γι αυτούς) η αδιάκοπη σχέση “εξάρτησης” του θρακιώτικου τραγουδιού με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Οι παραπάνω ερευνητές ήταν επηρεασμένοι από τη “Ρωμαϊκή” και βέβαια από την “Ελληνίζουσα” ιδεολογία, οι οποίες αποτελούσαν τους δύο «ακρογωνιαίους λίθους» πάνω στις οποίες δομούνταν η “πραγματικότητα” για τη «συνέχεια» του ελληνισμού στο χρόνο<sup>57</sup>. Επομένως, ως εκφραστές ενός ηγεμονικού λόγου, μετέδιδαν στους μαθητές τους και στους συνεργάτες των εκπομπών τους, την άποψη περί κληρονομιάς που παρέλαβε το «θρακιώτικο τραγούδι» από το «βυζαντινό εκκλησιαστικό μέλος»<sup>58</sup>, καθώς και τις εθνοκεντρικές απόψεις για την εκμετάλλευση και “κλοπή” της βυζαντινής μουσικής από τους Οθωμανούς και τους άλλους λαούς των Βαλκανίων, παραβλέποντας τη διάδραση και ουσιαστικά την πολιτισμική μίξη των λαών στη Βαλκανική χερσόνησο. Όπως ήταν

---

<sup>56</sup> Π. Παπαχριστοδούλου (1955: 3- 15).

<sup>57</sup> Αλ. Κυριακίδου- Νέστορος (1993: 102- 107).

<sup>58</sup> Προφορική μαρτυρία του Παντελή Καβακόπουλου, Αθήνα 2007: «*Τα τραγούδια της παράδοσής μας είναι χτισμένα πάνω στην εκκλησιαστική μουσική. Όταν τραγουδούσαν οι Θράκες, κυρίως στην Ανατολική Θράκη, το γλέντι άρχιζε με ψαλμούς εκκλησιαστικής μουσικής και μετά το γύριζαν σε σατυρικά πάνω σε εκκλησιαστικούς βυζαντινούς ήχους χτισμένο*». Προφορική μαρτυρία της Δόμνας Σαμίου, Αθήνα 2007: «*[...] κάθε δημοτικό τραγούδι που τραγουδιέται σωστά είναι 100% σίγουρα βυζαντινή μουσική*».

αναμενόμενο οι συγκεκριμένες θέσεις εφαρμόστηκαν και στα πλαίσια των εκπομπών, αντιβαίνοντας στην υπάρχουσα κατάσταση που επικρατούσε στον χώρο της Θράκης και φυσικά του Βορείου Έβρου. Ειδικά για την περιοχή της Ανατολικής Θράκης (η οποία είχε καταστεί ένας “φαντασιακός” χώρος μετά τις ανακατατάξεις των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα), έχουμε απόλυτη εφαρμογή των θέσεων αυτών, εξαιτίας της γεωγραφικής της θέσης, μιας και αποτελούσε την “πολιτισμική γέφυρα” (κατά τον ηγεμονικό πάντα λόγο) προς την «Πόλη». Στην Κωνσταντινούπολη υπήρχε έντονο το “ελληνικό” στοιχείο με ενεργή την συμμετοχή του και στον μουσικό πολιτισμό, από το 17<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι και την περίοδο του ’50<sup>59</sup>. Εκτός αυτού και η ορχήστρα τύπου κλαρίνο- βιολί- ούτι- κανονάκι είναι μια οργανική σύνθεση που πρότειναν κυρίως ο Π. Παπαχριστοδούλου και ο Π. Καβακόπουλος, υποστηρίζοντας εμπράκτως τις παραπάνω θέσεις. Έτσι με την οικειοποίηση της παραπάνω μουσικής ορχήστρας δημιουργήθηκε στην μουσική πράξη μια γέφυρα προσέγγισης προς τον αστικό πολιτισμό της Πόλης, οπότε και των Ελλήνων. Αλλά και η κυριαρχία του ιδεολογήματος, ότι ανήκουμε στη Δύση αλλά και στην Ανατολή (με τις λόγιες παραδόσεις), πριμοδότησε την στροφή προς τα *ince saz* σε βάρος βέβαια των *kaba saz*. Για να υποστηρίξουν τις προαναφερθείσες θέσεις δημιουργήθηκαν θεματικές με ιστορικό και λαογραφικό προσανατολισμό στις εκπομπές (εκπομπές λόγου), οι οποίες εμπλουτίζονταν μουσικά (όταν αυτό κρινόταν απαραίτητο) από τις χορωδίες του Π. Καβακόπουλου και αργότερα του Σ. Καρά. Παραβλέποντας επομένως την τοπική ιδιαιτερότητα των διάφορων πληθυσμιακών ομάδων της Ανατολικής Θράκης οδηγήθηκαν στην αντίκρουση των ισχυρισμών περί ετερογενούς μουσικού περιβάλλοντος, προκειμένου να υποστηρίξουν τη «λόγια» μουσική εκδοχή για το προειρημένο μουσικό περιβάλλον.

Επαναφέροντας το θέμα στην εκπομπή «Θρακικές λαϊκές μελωδίες», παρατηρούμε τη συγκεκριμένη επινοημένη εικόνα να προβάλλεται εμπράκτως μουσικά κυρίως από τον Αηδονίδη, μέσα από τις περισσότερο περίτεχνες μουσικές εκδοχές που ήταν καθιστικά, επιτραπέζια τραγούδια, τα οποία προέρχονταν από τις περιοχές της Δυτικής, της Ανατολικής και της Βόρειας Θράκης<sup>60</sup>, με την καθοδήγηση

---

<sup>59</sup> Χ. Τσιαμούλης- Π. Ερευνίδης (1998: 11-14, 18, 22-40).

<sup>60</sup> Προφορική μαρτυρία του Χρόνη Αηδονίδη, Αθήνα 2007: «Υπάρχει η μουσική της Ανατολικής Θράκης, οι οποία είναι πιο κοντά στη βυζαντινή - Ανατολική μουσική και υπάρχει επίσης και της Δυτικής Θράκης που η μουσική (είναι) τα' χω χαρακτηρίσει ως ένα κράμα [...]».

πάντοτε του Π. Καβακόπουλου και του Π Παπαχριστοδούλου. Ο ίδιος όντας γιος ιερέα αλλά και μαθητής του ψάλτη Θεόδωρου Χατζηθεοδώρου, καθώς και των δύο προειρημένων (δασκάλων του), μυήθηκε στη θεωρία και στην πρακτική της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Το επακόλουθο ήταν να μεταφέρει και να εφαρμόσει έμπρακτα στο τραγούδι, τις γνώσεις της εκκλησιαστικής μουσικής, στη θρακιώτικη λαϊκή μουσική. Η μαθητεία του τον “σημάδεψε” και του διαμόρφωσε ένα προσωπικό μουσικό ιδίωμα που “αιωρούνταν” μεταξύ θρακιώτικης και βυζαντινής μουσικής, με κυρίαρχο πάντοτε τον υπερτοπικό χαρακτήρα στην ερμηνεία του<sup>61</sup>.

Ένα ιδιαίτερο ηχητικό παράδειγμα, στο οποίο αξίζει να σταθούμε είναι το «επιτραπέζιο» τραγούδι «*Αγάλια- αγάλια χτένι μου*»<sup>62</sup>. Αποτελεί μεταγενέστερη χρονικά μουσική εκτέλεση (περίπου 1961 - 1962), αλλά είναι συνυφασμένη με το πλαίσιο το οποίο εξετάζουμε, καθώς γίνεται εμφανής η επιρροή του Αηδονίδη από το εκκλησιαστικό μέλος, προβάλλοντας και “επιβάλλοντας” με τον τρόπο αυτό το ιδεολόγημα «*θρακιώτικο τραγούδι, βυζαντινό τροπάρι*». Το τραγούδι αυτό όμως είναι μέρος της παράδοσης των Μάρηδων (από την κοινότητα της Καρωτής) και συγκεκριμένα εντάσσεται στη τελετουργία του γάμου. Στις παραδοσιακές κοινωνίες τα επιτραπέζια τραγούδια που αφορούν τελετουργικά δρώμενα, τραγουδιόταν ως επί το πλείστον από γυναίκες, ανά δύο κάθε φορά. Αυτό από μόνο του το έκανε αδύνατη την ανάπτυξη πιο περίτεχνων και πολύπλοκων μελωδικών γραμμών από την ταυτόχρονη ερμηνεία των δυο γυναικείων φωνών. Ως αποτέλεσμα αυτών ήταν να έχουμε ταχύτερη, συντομότερη εκτέλεση των φράσεων, με πιο συγκεκριμένα μορφοποιημένα μελωδικά ποικίματα από το ζεύγος φωνών. Βέβαια αυτά τα ποικίματα διέφεραν από κοινότητα σε κοινότητα (πληθυσμιακές ομάδες) προσδίδοντας το ιδιαίτερο πολιτισμικό μόρφωμα κάθε τόπου. Δίδοντας βάση στη φωνή του Αηδονίδη είναι εμφανής η μουσική εκτελεστική «δύναμη» που τον διακατέχει, ώστε να παρεμβαίνει στο σκελετό της μελωδίας με δικά του μελίσματα, τα οποία εμπλουτίζουν τη μελωδική γραμμή του κομματιού, “παρεκκλίνοντας” έτσι από την πιο “απλοϊκή” και πιο γρήγορη φρασεολογία. Στην ουσία προσέδιδε στο

---

<sup>61</sup> Βλ. Ν. Διονυσόπουλο κείμενα στο ένθετο του CD, Χρόνης Αηδονίδης, *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης*, Π.Ε.Κ. 7-8, 1994, σελ. 31- 32, 34- 35 (στα Ελληνικά). Βλ. Χ. Αηδονίδη κείμενα στο ένθετο του CD, Χρόνης Αηδονίδης- Νεκταρία Καραντζή, *Όταν οι δρόμοι συναντιούνται*, Παραδοσιακά τραγούδια και βυζαντινοί ύμνοι, Μελωδικό Καράβι, 2004, σελ. 5- 7 (στα Ελληνικά).

<sup>62</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 6.

τραγούδι μια πιο εκλεπτυσμένη μουσική φόρμα από τη “συνήθη” του ζεύγους γυναικείων φωνών, προσαρμόζοντας ακόμη και την τροπικότητα της θρακιώτικης μουσικής που έτεινε προς τον συγκερασμό, σε μαλακότερα διαστήματα. Επικεντρώνοντας στο μουσικό κομμάτι, γίνονται εμφανείς όλες οι παραπάνω παράμετροι που εφαρμόζονται στα πλαίσια των εκπομπών. Βέβαια αυτό που χρίζει σ’ αυτήν την περίπτωση έναν μικρό σχολιασμό είναι τα λαογραφικά κείμενα και συγκεκριμένα μια φράση του εκφωνητή που αναφέρει «...και ο χορός των γυναικών ψάλει, *Αγάλια-αγάλια χτένι μου...*». Είναι κατανοητό και στην περίπτωση αυτή ότι έλαβε εφαρμογή το προαναφερθέν πλαίσιο ανάδειξης (κατά την εκπομπή) της αδιάρρηκτης σχέσης του εκκλησιαστικού μέλους με το θρακιώτικο μουσικοχορευτικό πολιτισμό.

Στην πραγματικότητα, στο μουσικό τοπίο της Θράκης και ειδικά στην περιοχή του Βορείου Έβρου θεωρούνταν “υποτιμητικό” για έναν ο οποίος ήταν «ψάλτης» να εξασκεί παράλληλα το επάγγελμα του λαϊκού μουσικού ή του τραγουδιστή. Είναι μια γενικότερα διαμορφωμένη άποψη για τη χαμηλότερη κοινωνική θέση του μουσικού στην ελληνική επικράτεια, κυρίως όταν πρόκειται για μειονοτικές ομάδες, όπως αυτές των «γύφτων» (Rom), που εξασκούσαν και το επάγγελμα του μουσικού. Αυτομάτως οι μουσικοί εκλαμβάνονταν ως γύφτοι, και κατατάσσονταν έτσι στο «χαμηλότερο» κοινωνικό και βιοτικό επίπεδο. Οπότε για έναν «ψάλτη», που θεωρούνταν μέρος της κοινωνικής «ελίτ» σε μια παραδοσιακή κοινωνία, ήταν από μόνο του υποτιμητικό αλλά και προσβλητικό συνάμα να δρα και να συμμετέχει ενεργά ως λαϊκός μουσικός, ώστε να καλύψει τις πολιτισμικές ανάγκες τις ίδιες του της κοινότητας ή ενός ευρύτερου δικτύου. Φυσικά, ήταν αυτονόητο ότι δεν μετείχε άμεσα, με βάση τα παραπάνω, στην διαμόρφωση του μουσικού περιβάλλοντος της περιοχής του.

Ολοκληρώνοντας τον κύκλο των εκπομπών «Θρακικές λαϊκές μελωδίες» στο τέλος του 1955, συνεχίστηκε η παρουσία του Π. Καβακόπουλου με τη χορωδία του σε εκπομπές στο Ε.Ι.Ρ., δίδοντας περισσότερο έμφαση στα τραγούδια ολόκληρου του “φαντασιακού” ελληνικού χώρου, συμπεριλαμβανομένου και του θρακιώτικου τραγουδιού. Οι εκπομπές που είχαν ζωντανό χαρακτήρα περιορίστηκαν στο ελάχιστο, εστιάζοντας το Ε.Ι.Ρ. σε επαναλήψεις ήδη ηχογραφημένων εκπομπών<sup>63</sup>. Βέβαια κατά

---

<sup>63</sup> Προφορική μαρτυρία του Παντελή Καβακόπουλου, τηλεφωνική συνομιλία, Αθήνα 2009: «*Με το που τελειώσαμε τις εκπομπές με τον Παπαχριστοδούλου συνέχισα να γράφω με την χορωδία μου και τραγούδια και από όλη την Ελλάδα. Αυτό βέβαια το έκανα και κατά την διάρκεια και πιο πριν από τις*

την διετία 1956-57 λόγω περικοπών από το Ε.Ι.Ρ., σταμάτησαν οι εκπομπές του Π. Καβακόπουλου, με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στη διάλυση η χορωδία του. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε τον ανταγωνισμό που υπήρχε μεταξύ Σ. Καρά και Π. Καβακόπουλου, με τις εκπομπές του καθενός να αποτελούν το «μήλον της έριδος»<sup>64</sup>. Εκείνη την περίοδο ο Σ. Καράς ήταν διευθυντής του μουσικού προγράμματος στο τμήμα παραδοσιακής μουσικής και ουσιαστικά υπεύθυνος και για το προφίλ του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού μέσα από τις «συχνότητες» του Ε.Ι.Ρ.<sup>65</sup>, καθώς και μέσα από την «Επιτροπή Λογοκρισίας». Αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι ο θεσμός της «Επιτροπής Λογοκρισίας» ενέκρινε τους καλλιτέχνες, το ρεπερτόριο, το στίχο, τη μουσική, ακόμη και τους οργανοπαίκτες που θα ακούγονταν από το ραδιόφωνο. Αυτή «αυστηρά ελεγχόμενη» η μορφή έγκρισης του παραδοσιακού τραγουδιού και όχι μόνο, διαμόρφωσε συγκεκριμένα μουσικά στερεότυπα, αντιβαίνοντας στην ανάγκη για προσωπική τοποθέτηση και έκφραση του μουσικού καλλιτέχνη-δημιουργού. Επιπρόσθετα παρατηρούμε την αδυναμία αναγνώρισης της πολιτισμικής ετερότητας, εξαιτίας του «εθνικού λόγου», ο οποίος καθίσταται πλέον «ηγεμονικός». Φυσικά η έμπρακτη μορφή λογοκρισίας εφαρμόστηκε και στην περίπτωση της θρακιώτικης μουσικοχορευτικής παράδοσης, προβάλλοντας ή επινοώντας συγκεκριμένα μουσικά μορφώματα, αλλά στηρίζοντας συγκεκριμένα πρόσωπα όπως αυτά του Χρόνη Αηδονίδη και του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη (όπως γίνεται εμφανές), μετατρέποντας έτσι κατά κάποιο τρόπο τον ετερογενή πολιτισμικά χώρο, σε ένα ευρύτερα ομογενοποιημένο μουσικό τοπίο.

Με τη διάλυση της χορωδίας του Π. Καβακόπουλου συμπίπτει και η έναρξη της μαθητείας του Χ. Αηδονίδη στον Σ. Καρά και της συνεργασίας του με την ραδιοφωνική χορωδία του δεύτερου. Τον ίδιο χρόνο του ανέθεσε ο Σ. Καράς την εβδομαδιαία τακτική εκπομπή με γενικό τίτλο «Θρακιικοί Αντίλαλοι» (τραγούδια και σκοπούς από την Θράκη) με υπεύθυνο-επιμελητή πάντοτε τον ίδιο τον δάσκαλό του.

---

*εκπομπές μας με Θρακιώτικα. Βέβαια μας έκοψαν αρκετά, από το να γράφουμε ζωντανές εκπομπές και βάζανε πολλές φορές και επαναλήψεις μόνο».*

<sup>64</sup> Προφορική μαρτυρία του Χ. Αηδονίδη, Αθήνα 2007: «[...] είχε κάτι φαγωμάρες με τον Καρά. Ο Καράς ήταν υπεύθυνος τότε για το μουσικό τμήμα του ραδιοφώνου. Ποιος ξέρει!».

<sup>65</sup> Προφορική μαρτυρία του Παντελή Καβακόπουλου, Αθήνα 2007: «[...] όταν εγώ έπαιζα Θρακιώτικα από το Ραδιόφωνο, ξέρεις, διέδιδε και έλεγε (ο Σ. Καράς) ότι αυτά είναι Σλαβικά, Βουλγαρική επιρροή, δεν είναι μάλλον Ελληνικά. Εν μέρει συνέβαλλα και νομιμοποιήθηκε το Θρακιώτικο τραγούδι και άρχισε να γίνεται αποδεκτό από τον κόσμο».

Η παρούσα εκπομπή λειτούργησε στην ουσία ως αντικαταστάτης της εκπομπής «Θρακικές λαϊκές μελωδίες». Πριν από την μεταξύ τους συνεργασία, ο Σ. Καράς χρησιμοποιούσε κατά κόρον στους «Ελληνικούς Δημοτικούς Αντίλαλους» ένα μικρό «σώμα» τραγουδιών, τα οποία απέδιδε μουσικά η χορωδία του. Στην πλειοψηφία τους τα τραγούδια ήταν μέρος της αστικής παράδοσης του Σουφλίου<sup>66</sup>, παρουσιάζοντας έτσι μια αστική κατά βάση εκδοχή της θρακικής μουσικής κουλτούρας. Εκτός αυτού επιμελούνταν το «λόγο» και το «περιεχόμενο» της εκπομπής του, δίδοντας έμφαση πάντοτε την προβολή της χορωδίας του.

Όσον αφορά τους «Θρακικούς Αντίλαλους», η εκπομπή κινήθηκε στα πλαίσια λειτουργίας που ίσχυαν και για την εκπομπή «Θρακικές λαϊκές μελωδίες», με τον Χ. Αηδονίδη να έχει το ρόλο του μονωδού και τη ραδιοφωνική χορωδία του Σ. Καρά, ως συνοδεία του πρώτου τις περισσότερες φορές. Σχετικά με το ρεπερτόριο αυτό, πρέπει να πούμε πως βασίστηκε σε νέες μουσικές εκτελέσεις από τον Χ. Αηδονίδη, αναπαράγοντας μουσικά το ήδη συλλεγμένο «σώμα» μελωδιών από τους Π. Καβακόπουλο και Π. Παπαχριστοδούλου. Επιπρόσθετα χρησιμοποιήθηκε υλικό και από επιτόπιες καταγραφές, που πραγματοποιούσαν κατά καιρούς δάσκαλοι στην επαρχία για λογαριασμό του Σ. Καρά, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν ως μέσο καταγραφής, την ευρωπαϊκή σημειογραφία ή τη βυζαντινή παρασημαντική.

Όπως έχει ήδη ειπωθεί, όλη η εκπομπή κινήθηκε στα διαμορφωμένα δεδομένα των «Δημοτικών Αντιλάλων» αλλά και των «Θρακικών λαϊκών μελωδιών», με αποτέλεσμα να μην υπάρξουν μεταβολές στις διαμορφωμένες θέσεις-απόψεις όσον αφορά τη θρακιώτικη μουσική παράδοση και συγκεκριμένα την «άρρηκτη» σχέση της μουσικής αυτής με το βυζαντινό εκκλησιαστικό μέλος. Πέραν των άλλων, χρησιμοποιήθηκε η «μόνιμη» ομάδα μουσικών στις ζωντανές εκπομπές του ραδιοφώνου, που προηγουμένως τους είχε εγκρίνει ο ίδιος ο Σίμων Καράς μέσα από τη «Διαδικασία Ακρόασης»<sup>67</sup>. Επομένως η οργανολογική σύνθεση και σ' αυτήν την περίπτωση δεν διαφοροποιήθηκε από τη συνήθη που συναντάται αυτήν την εποχή.

---

<sup>66</sup> Προφορική μαρτυρία του Χ. Αηδονίδη, Αθήνα 2007: «Ο Καράς είχε κάνα δυο Σουφλιώτικα τραγούδια μόνον. Αυτά τα έβαζε, ας πούμε, κατά κόρον, τα οποία για κακή του τύχη ήταν του τα' χε πει ένας δάσκαλος, ο οποίος δεν ήταν Θρακιώτης και τα' πε κάπως παραποιημένα».

<sup>67</sup> Σ.σ. Όλοι οι μουσικοί περνούσαν από τη διαδικασία της ακρόασης. Στη συνέχεια τους ενέκρινε η «Επιτροπή Λογοκρισίας» για το αν ήταν κατάλληλοι να συμμετάσχουν σε ραδιοφωνικές εκπομπές.



Αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι δεν επήλθαν αλλαγές όσον αφορά τα διαφορετικά «μουσικά μέτρα» και τους «ρυθμούς», που εμφανίζονταν ως «θρακιώτικου». Όπως γίνεται εμφανές, τη χρονική περίοδο αυτή σ' όλες τις εκπομπές του ραδιοφώνου εμφανίζονταν ως «Θρακιικοί ρυθμοί» κυρίως ο 2σημος, στη «Συρτή» (Συρτό- μπάλος) και στη «Χασάπικη» μορφή του, αλλά και ο 9σημος στη μορφή του «Καρσιλαμά», με μια πιο αργή ρυθμική αγωγή από αυτήν του «Συγκαθιστού». Στην πραγματικότητα οι μουσικές εκτελέσεις (ρυθμικά σε 9/8) “περιέπαιζαν” σε μια ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ των δύο ρυθμών. Φυσικά εμφανίστηκε και η 7σημη μορφή «Συρτού» που έγινε πανελλαδικά γνωστή ως «Καλαματιανός».

Βέβαια, από το σύνολο των διαφορετικών εκπομπών πρέπει να τονίσουμε ότι ήταν αναμενόμενο να υπάρχουν μουσικά και τεχνικά ολισθήματα, επειδή ακριβώς είχαν την έννοια του «ζωντανού» (ζωντανή μετάδοση). Από την άλλη πλευρά όμως συντέλεσαν στο να ξεκινήσει ένα ευρύτερο ενδιαφέρον για το θρακικό μουσικό πολιτισμό, στην προσπάθεια «ένωσης» του ελληνικού αυτού γεωγραφικού χώρου με το «κέντρο», με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν τοπικές μουσικές εκπομπές στο νεοσύστατο υποσταθμό του Ε.Ι.Ρ. Θράκης.

---

Στην ουσία ο Σ. Καράς ενέκρινε ποιοι μουσικοί ήταν σε θέση, κατά την δική του άποψη, να μετράσουν και φυσικά να αντεπεξέλθουν στις ανάγκες μιας ραδιοφωνικής μουσικής εκπομπής.

## 4.2. Οι ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης τη δεκαετία του '50

Στην προσπάθεια «ενοποίησης», στο πολιτισμικό και “εθνικό” πλαίσιο, της ελληνικής υπαίθρου με την «πρωτεύουσα», συστάθηκαν στις αρχές της δεκαετίας του '50 περίπου, οι κατά τόπους υποσταθμοί στην ελληνική περιφέρεια. Ένας από αυτούς ήταν και ο περιφερειακός σταθμός της Κομοτηνής, ο οποίος λειτούργησε αρχικά με την ονομασία «Ραδιοφωνικός Σταθμός Θράκης»<sup>68</sup>, εκπέμποντας για πρώτη φορά στις 22 Ιουνίου 1954<sup>69</sup>. Ήταν μια γενικότερη προσπάθεια ανάδειξης και προβολής του άγνωστου, αλλά “γνήσιου” και “αυθεντικού” τοπικού πολιτισμού στον ακροατή, μέσα από τις συχνότητες του Ραδιοφώνου.

Από την αρχή της ίδρυσης του σταθμού είχε σταλεί μια δημοσιογραφική και τεχνική ομάδα από την πρωτεύουσα με έμπειρο προσωπικό, για να στελεχώσει το νέο ραδιόφωνο. Παράλληλα, η δημοσιογραφική ομάδα με επικεφαλής το ζεύγος Σαγιά, είχε ως προτεραιότητα να εκπαιδεύσει τους νέους δημοσιογράφους-εκφωνητές, που θα στελέχωναν σε βάθος χρόνου το σταθμό. Έτσι, σε σύντομο χρονικό διάστημα τέθηκαν σε «λειτουργία» οι πρώτες τοπικές ενημερωτικές-ειδησεογραφικές εκπομπές στο ραδιοσταθμό με τη συμμετοχή και ντόπιων δημοσιογράφων. Μετά το πέρας τριών περίπου μηνών, ο σταθμός είχε αρχίσει κατ' αποκλειστικότητα να επανδρώνεται από τοπικό δημοσιογραφικό<sup>70</sup> και τεχνικό προσωπικό.

Ακολουθώντας και εφαρμόζοντας εμπράκτως την οργάνωση και την ιδεολογία («εθνικές» θέσεις) που διέπνεε το Ε.Ι.Ρ. των Αθηνών, δημιουργήθηκαν εκπομπές ανάλογες του σταθμού της πρωτεύουσας, στον επαρχιακό υποσταθμό της Κομοτηνής. Έτσι, συστάθηκαν αρχικά εκπομπές «λόγου», ιστορικού και λαογραφικού ενδιαφέροντος. Η πρώτη εκπομπή που ασχολήθηκε με τα παραπάνω ζητήματα ήταν του κυρίου Τσακμακίδη, ο οποίος ήταν μέχρι τότε υπάλληλος της Διεύθυνσης Γεωργίας. Έπειτα, ακολούθησαν παρόμοιου τύπου εκπομπές, όπως του

---

<sup>68</sup> Σ.σ. Με την πάροδο του χρόνου μετονομάστηκε σε Ε.Ι.Ρ. Θράκης, με έδρα πάντοτε την πόλη της Κομοτηνής.

<sup>69</sup> Προφορική μαρτυρία του Γιώργου Τσορμπατζόγλου, Κομοτηνή 2009: «[...] Ο μαγνήτης ήταν τύπου Μαρέλι (που είχαμε) ήταν τότε 5 kw ισχύος. Μας το έδωσαν από τις Ιταλικές επανορθώσεις, από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο».

<sup>70</sup> Σ.σ. Ο πρώτος διευθυντής του ραδιοφωνικού σταθμού ήταν ο Φώτης Βαφόπουλος και προϊστάμενοι- επιμελητές προγράμματος ήταν οι Γιάννης Ρούσσος και Παναγιώτης Νότης. Επίσης, ως πρώτες τοπικές εκφωνήτριες διατελέσαν η Στέλλα Φωτιάδου, η Έλσα Τσακάλη κ.α.

Μόσχου Κούκου με τίτλο «Στα βήματα του Ορφέα», μαζί με αυτήν του κυρίου Γεωργίου με τίτλο «Το οδοιπορικό», ιστορικού κυρίως περιεχομένου.

Βέβαια, σε σύντομο χρονικό διάστημα λειτούργησαν και εκπομπές οι οποίες αναπαρήγαγαν πρότυπα προηγούμενων εκπομπών, με θεματολογία αντλημένη από την τοπική αστική και λαϊκή μουσική της υπαίθρου. Μια τέτοια εκπομπή ήταν του δημοσιογράφου και λαογράφου Χρήστου Χατζημιχάλη<sup>71</sup> που κατέγραφε ως επί το πλείστον τοπικά συγκροτήματα που δραστηριοποιούνταν μουσικά στην περιφέρεια της Θράκης. Στο ξεκίνημα των εκπομπών του, ηχογραφούσε κυρίως χορωδιακά σχήματα που εδράζονταν στο γεωγραφικό χώρο της Θράκης<sup>72</sup>.

Όπως έχει ήδη γίνει αναφορά, το αστικό τραγούδι είχε διεισδύσει στα «κέντρα» της Θράκης από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το οποίο είχε μάλιστα προσαρμοστεί στις τοπικές μουσικές ανάγκες. Βέβαια, τη δεκαετία του '50 εμφανίστηκαν και χορωδιακά συγκροτήματα που διαφοροποιήθηκαν από την “τοπική” αστική μουσική εκδοχή, μιας και μιμούνταν σε αρκετά σημεία το μουσικό ρεύμα του «ελαφρού τραγουδιού», αποκτώντας έτσι ένα “πανελλήνιο” χαρακτήρα στις μουσικές τους επιτελέσεις. Μια από αυτές τις χορωδίες ήταν και του «Μορφωτικού Ομίλου Κομοτηνής», με χοράρχη τον Στέργιο Καρακατσούλη. Η χορωδία αποτελούνταν από νεαρά κορίτσια και ήταν επηρεασμένη από τα πρότυπα χορωδιών «δυτικού» τύπου. Ουσιαστικά, η μουσική μύηση του Μ.Ο.Κ. προερχόταν από τα τοπικά αστικού τύπου και λαϊκά τραγούδια του ευρύτερου χώρου της Θράκης, περιλαμβάνοντας στο ρεπερτόριο και «ελαφρά» τραγούδια από επώνυμους “Αθηναίους” συνθέτες, της εποχής εκείνης, αλλά και προηγούμενων δεκαετιών. Ένα χαρακτηριστικό ηχητικό δείγμα της τοπικής αστικής μουσικής είναι το τραγούδι «Μάης μαραίνει τα παιδιά»<sup>73</sup>. Στη συγκεκριμένη μουσική εκτέλεση “σολάρει” η γυναικεία χορωδία με συνοδεία μουσικού σχήματος που αποτελείται από κλαρίνο, βιολί και κιθάρα, ενώ γίνεται αντιληπτό από την ακρόαση πως οι μουσικοί οι οποίοι συμμετέχουν έχουν και «Ωδειακή» εκπαίδευση.

---

<sup>71</sup> Προφορική μαρτυρία του Γιώργου Τζορμπατζόγλου, Κομοτηνή 2009: «[...] Ο Χατζημιχάλης έλεγε και το τοπικό δελτίο ειδήσεων, ένα το πρωί και ένα το βράδυ[...]». Σ.σ. Με βάση την ερευνά μας δεν κατέστη δυνατό να καταγράψουμε την επίσημη ονομασία της εκπομπής του Χ. Χατζημιχάλη.

<sup>72</sup> Σ.σ. Τα χορωδιακά σχήματα, για τα οποία γίνεται λόγος στην παρούσα πτυχιακή εργασία δεν αποτελούν το άμεσο αντικείμενο μελέτης μας και επομένως δεν εστιάζουμε ιδιαίτερα, παρακάτω.

<sup>73</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 7.

Μια άλλη παρόμοιου «δυτικού» τύπου ορχήστρα που ηχογραφούνταν τη χρονική περίοδο εκείνη, ήταν και η χορωδία του «Καλλιτεχνικού Συγκροτήματος Σουφλίου», με διευθυντή ορχήστρας τον Κώστα Βογιατζή. Η συγκεκριμένη χορωδία ηχογραφούσε «αστικά» τραγούδια από το Σουφλί και τραγούδια από την ευρύτερη γκάμα μελωδιών του ελλαδικού αστικού χώρου, τα οποία διασκεύαζε πάντα μουσικά ο Κ. Βογιατζής. Ο μαέστρος είχε θεωρητικές, κλασικού τύπου σπουδές, ενώ ήταν και πτυχιούχος μουσικός στο βιολί. Γι' αυτό άλλωστε η ορχήστρα δημιουργήθηκε στα πρότυπα μιας «μαντολινάτας», έχοντας και αρκετά στοιχεία μιας «κλασικής δυτικότροπης ορχήστρας», προσαρμοσμένης στις νέες ανάγκες της εποχής και στα προσωπικά καλλιτεχνικά πρότυπα του μαέστρου της. Εκτός αυτού, στα τραγούδια ως μονωδός, εμφανίζονταν ως επί το πλείστον, η Τουτούλα Λακιά και συνοδεύονταν πάντοτε από τη χορωδιακή ομάδα του «Καλλιτεχνικού Συγκροτήματος Σουφλίου», όπως παρατηρούμε και στο τραγούδι «Για δέστε τον Αμάραντο»<sup>74</sup>. Η συγκεκριμένη μουσική εκτέλεση είναι, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του εκφωνητή, μια “τοπική” εκδοχή του τραγουδιού, αλλά ουσιαστικά αποτελεί μια προσωπική διασκευή του Κ. Βογιατζή.

Πέραν των προειρημένων, οι λαογραφικού τύπου εκπομπές συνέβαλαν στο να δημιουργηθούν εκ νέου ή να προβληθούν διάφορες τοπικές παραδοσιακές κομπανίες από τη Θράκη, όπως και τοπικοί ερασιτέχνες «σολίστες», με πεδίο ενασχόλησης την παραδοσιακή μουσική. Από την άλλη πλευρά, με βάση τον ηγεμονικό λόγο, θα έπρεπε όλοι οι παραπάνω με τη σειρά τους να προβάλουν το “γνήσιο” και “αυθεντικό” ντόπιο πολιτισμό σε μια ευαίσθητη εθνικά περιοχή, όπως θεωρούνταν η Θράκη. Για το λόγο αυτό ξεκίνησαν ηχογραφήσεις κάποιων τοπικών μουσικών του Νομού Ροδόπης, κυρίως σε θρακιώτικες μελωδίες, οι οποίες στην πλειοψηφία τους προέρχονταν από τους προσφυγικούς πληθυσμούς της Βόρειας Θράκης<sup>75</sup>. Εδώ αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι μετά τη συνθήκη της Λωζάνης και συγκεκριμένα με την ανταλλαγή των πληθυσμών, οι μεγαλύτεροι, σε αριθμό, πληθυσμοί των ελληνόφωνων χριστιανών κατοίκων που εγκαταστάθηκαν στο νομό, κατάγονταν κυρίως από την

---

<sup>74</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 8.

<sup>75</sup> Σ.σ. Σ' αυτά τα πλαίσια συμπεριλαμβάνονταν και συγκροτήματα όπως οι τοπικές ποντιακές κομπανίες του Χαράλαμπου Σιδηρόπουλου στη λύρα με την Αλεξάνδρα Ξενοχίδου στο τραγούδι, αλλά και του Κώστα Σαπρανίδη στη λύρα με τη Σοφία Αμπεριάδου στο τραγούδι. Τα κείμενα των εκπομπών με ποντιακό περιεχόμενο τα έγραφε ο Θεόδωρος Πασχαλίδης με επιμελητή εκπομπής πάντοτε τον Χ. Χατζημιχάλη.

Ανατολική Ρωμυλία και την Ανατολική Θράκη, συμπεριλαμβάνοντας και πληθυσμούς της Μικράς Ασίας (Πόντιοι, Καππαδόκες κ.α.). Η “γηγενείς” ελληνόφωνοι πληθυσμοί υστερούσαν έως τότε κατά πολύ αριθμητικά στην περιοχή, σε σχέση με τους μουσουλμάνους της Δυτικής Θράκης. Επομένως, με τις ανακατατάξεις των πληθυσμών θα έπρεπε, κατά την κυρίαρχη εθνική ιδεολογία, να υποστηριχθεί εμπράκτως η πολιτισμική ταυτότητα της περιοχής και να οδηγηθεί προς την ελληνική πλευρά.

Για να εφαρμοστεί η παραπάνω «ενότητα» και «συνέχεια» του Ελληνισμού στην περιοχή, καθώς και να αναδειχθεί η εκάστοτε “ελληνική ντοπιολαλιά”, άρχισε ο Χ. Χατζημιχάλης να καλεί στο ραδιοσταθμό της Κομοτηνής διάφορους λαϊκούς οργανοπαίκτες και τραγουδιστές από ολόκληρο το θρακικό χώρο. Ένας από αυτούς ήταν ο λαϊκός μουσικός και τραγουδιστής, Καραφύλλης Δοϊτσίδης<sup>76</sup>, που πρωτοεμφανίστηκε στις εκπομπές του Ε.Ι.Ρ. το 1958<sup>77</sup>. Όπως είναι γνωστό, ο Κ. Δοϊτσίδης έμελλε ουσιαστικά να διαμορφώσει μαζί με τις κόρες του και τον Χ. Αηδονίδη, αυτό που σήμερα ονομάζεται «Θρακικός λαϊκός πολιτισμός», με το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό «υπερτοπικό ύφος και ρεπερτόριο», που γνωρίζουμε σήμερα.

Ο Κ. Δοϊτσίδης προέρχονταν από το «σώμα» των λαϊκών μουσικών της περιοχής του Βόρειου Έβρου και η δράση του εγγράφονταν μέχρι και την εμφάνισή του στο ραδιόφωνο, κυρίως στην επαρχία του Κεντρικού και Βορείου Έβρου. Εδώ, πρέπει να επισημάνουμε πως πρόκειται για έναν λαϊκό τραγουδιστή και μουσικό, που είχε ήδη αποκτήσει μια σχετική αναγνώριση στους κόλπους των τοπικών μουσικών, αλλά και μια λαϊκή απήχηση στη «μάζα» (target group) της περιφέρειάς του, βάζοντας τα πρώτα θεμέλια για νέα καλλιτεχνικά πρότυπα.

Επίσης, αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι το ρεπερτόριο της κομπανίας του, εμφανιζόταν μερικώς διαφοροποιημένο από το “σύνηθες” των άλλων κομπανιών,

---

<sup>76</sup> Σ.σ. Το πραγματικό του όνομα του είναι *Καραφύλλης*. Η αλλαγή του ονόματος του σε *Καρυοφύλλης* έγινε από τον ίδιο τον Χ. Χατζημιχάλη στην πρώτη ραδιοφωνική εμφάνισή του, καθώς το θεώρησε περισσότερο εύχο για έναν τραγουδιστή- καλλιτέχνη.

<sup>77</sup> Προφορική μαρτυρία του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Αθήνα 2007: «*Ο Χατζημιχάλης άκουσε από κάποιους πως είναι κάποιος Δοϊτσίδης από την Κεραιή και τραγουδά, έχει μια καλή φωνή και ξέρει παλιά τραγούδια, δηλαδή θρακιώτικα. Και έτσι μου 'στειλε ένα γράμμα και μου έλεγε να πάω στο Σουφλί, που θα είχαν κάποια μέρα γυρίσματα, για να γράψω με το τζιουμπούς τέσσερα τραγούδια [...]*».

δίδοντας περισσότερο βάση στο θρακικό ρεπερτόριο της περιοχής<sup>78</sup>. Όπως έχει γίνει ήδη αναφορά, την περίοδο αυτή το μεγαλύτερο μέρος των μελωδιών της κάθε «παρέας» περιελάμβανε τα “λαϊκά” τραγούδια της εποχής και τραγούδια που προέρχονταν από τη «Ρούμελη» και το «Μοριά». Ουσιαστικά η κομπανία του ήταν από τα λίγα μουσικά σχήματα, που προσπάθησαν εκείνη την εποχή να “επανεντάξουν” στην περιοχή το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο της. Όπως είναι γνωστό, το τοπικό θρακικό ρεπερτόριο “επισκιάστηκε” από τις παραπάνω μουσικές με αποτέλεσμα να θεωρείται ξεπερασμένο και απαρχαιωμένο σε σχέση πάντοτε με το “λαϊκό” τραγούδι, αλλά και το προβαλλόμενο δημοτικό τραγούδι, που υποστηριζόταν για τους γνωστούς “εθνικούς” λόγους. Παράλληλα ο Κ. Δοϊτσίδης εμμένοντας στο θρακικό ρεπερτόριο, είχε ήδη ξεκινήσει από τις αρχές του ’50, καταγραφές κυρίως ηλικιωμένων ατόμων στην περιφέρεια του Β. Έβρου, συγκεντρώνοντας έτσι έναν αξιόλογο αριθμό τραγουδιών.

Με την έναρξη των εμφανίσεων του στο ραδιοσταθμό της Κομοτηνής, ακούστηκε για πρώτη φορά κάποιος τοπικός μουσικός, που κατάγεται από το χώρο του Βορείου Έβρου και είχε πέρα από την καθαρά καλλιτεχνική του προσέγγιση, μια ζώσα βιωματική σχέση με τον λαϊκό πολιτισμό της περιοχής του. Παράλληλα, θα εξυπηρετούσε τις ανάγκες που προέκυψαν (κατά τον ηγεμονικό λόγο) για την προβολή του Θρακικού πολιτισμού. Όσον αφορά τις ηχογραφήσεις, ο ίδιος έπαιζε μόνο με το τζιουμπούς θρακιώτικες μελωδίες, ιδίως της περιοχής του Διδυμοτείχου. Το πρώτο τραγούδι που ηχογράφησε για λογαριασμό του σταθμού ήταν το «Φέγγουν της Πόλης τα τζαμιά», το οποίο εμπεριέχει στοιχεία του “φαντασιακού εθνικού χώρου”, πραγματοποιώντας κάποιες αναφορές στην Κωνσταντινούπολη. Εδώ πρέπει να πούμε πως ο Χ. Χατζημιχάλης “φίλτραρε” άτυπα, κυρίως στις πρώτες εκπομπές το ρεπερτόριο του Δοϊτσίδα, ώστε να επιλεγεί το καταλληλότερο που θα εκπροσωπούσε την “ελληνική εθνοτοπική κουλτούρα”. Πέραν των άλλων, μέχρι και το τέλος του 1959 περίπου, ο Κ. Δοϊτσίδης ηχογραφούσε τέσσερα τραγούδια την εβδομάδα με το τζιουμπούς, χωρίς βέβαια τη συνοδεία κάποιας κομπανίας, για λογαριασμό των εκπομπών του Χ. Χατζημιχάλη. Αυτό συνέβαινε μέχρι που τον άκουσε για πρώτη

---

<sup>78</sup> Προφορική μαρτυρία του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Αθήνα 2007: *«Συναντούσαμε πολλές φορές αντιδράσεις από τον κόσμο, γιατί παίζαμε περισσότερο θρακιώτικα τραγούδια απ’ ότι ίσως θα έπρεπε! Γενικά μας ζητούσαν, ξέρεις τώρα στη μόδα ήταν τα τσάμικα, καλαματιανά αλλά πολλά ζειμπέκικα, λαϊκά τραγούδια».*

φορά ο Π. Καβακόπουλος, κατά τη διάρκεια επίσκεψης του στην Κομοτηνή, αλλάζοντας έτσι το ρου της θρακιώτικης μουσικής.

### 4.3. Οι ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης τη δεκαετία του '60

Στα πλαίσια “διάδοσης” και “διάσωσης” της «εθνικής μουσικής» πραγματοποιούνταν στις αρχές του '60 περίπου, επιτόπιες καταγραφές στο νομό Ροδόπης από τον Π. Καβακόπουλο, για λογαριασμό του τμήματος «Εθνικής Μουσικής» του Ε.Ι.Ρ. Αθηνών, ο οποίος κατείχε παράλληλα και τη θέση του προϊσταμένου του τμήματος. Έτσι, ξεκίνησαν επιτόπιες έρευνες σ’ ολόκληρο το νομό, κυρίως ελληνόφωνων χριστιανών Θρακιωτών, συγκεντρώνοντας έναν όγκο μουσικοχορευτικού υλικού για λογαριασμό του Ε.Ι.Ρ. Αθηνών, αλλά και για το προσωπικό του αρχείου. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Κομοτηνή επισκεπτόταν αρκετά συχνά τις εγκαταστάσεις του σταθμού και ενημερώνονταν για το μουσικό μέρος του προγράμματος, με αποτέλεσμα να ακούσει τον τραγουδιστή και μουσικό Κ. Δοϊτσίδη σε θρακιώτικες μελωδίες. Επιδιώκοντας ο Π. Καβακόπουλος να καταγράψει τον παραπάνω λαϊκό τραγουδιστή-μουσικό από το νομό Έβρου, θέλησε να δημιουργήσει μια «γέφυρα» προσέγγισης με τον βορειοεβρίτικο μουσικό πολιτισμό<sup>79</sup>, αλλά και να τον “αναδείξει” (όπως φάνηκε αργότερα) ως εκπρόσωπο της θρακιώτικης μουσικής. Όπως προαναφέραμε, μέχρι και την παρούσα χρονική στιγμή η ουσιαστικότερη επαφή του Π. Καβακόπουλου με τη μουσική κουλτούρα του Βορείου Έβρου, ήταν αυτή που είχε με τον Χ. Αηδονίδη, αν και εν μέρει προβληματική, σε ό,τι αφορά τη διασάφηση της πραγματικότητας της εν λόγω μουσικής. Εκτός αυτού και η συνεργασία του με τον Χ. Αηδονίδη είχε σταματήσει, από τη στιγμή που διαλύθηκε η χορωδία του και ξεκίνησε ο δεύτερος τη συνεργασία του με τον Σ. Καραά.

Στα μέσα του 1960 ο Π. Καβακόπουλος ενέκρινε με επιστολή του προς το Ε.Ι.Ρ. Θράκης να δημιουργηθεί μια αυτοτελή εκπομπή αποκλειστικά με τον Κ. Δοϊτσίδη, ώστε να προβάλλει ο δεύτερος το “γνήσιο” και “αυθεντικό” θρακικό δημοτικό τραγούδι, με τη συνοδεία πλέον της κομπανίας του. Το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου επισκέφθηκε την Καρωτή Διδυμότειχου, έχοντας ως αντικείμενο ερευνάς του τη μουσικοχορευτική παράδοσή της. Σ’ αυτή του την προσπάθεια η βοήθεια της

---

<sup>79</sup> Προφορική μαρτυρία του Παντελή Καβακόπουλου, Αθήνα 2007: «Τον άκουσα (τον Δοϊτσίδη) εις τον σταθμό της Κομοτηνής, λέω αυτός είναι αξιόλογος [...] και του έγραψα ένα γράμμα και του είπα να ετοιμάσει μια κομπανιούλα, διότι τότε παίζανε κυρίως μαντολινάτες, δήθεν θρακιώτικα. Ενώ ήσαν ντόπιοι δεν είχαν γνώση γύρω από το δημοτικό τραγούδι [...]».



οικογένειας Δοϊτσίδα ήταν πολύτιμη και ιδιαίτερα του Κ. Δοϊτσίδα που γνώριζε τα μουσικά τεκταινόμενα της περιοχής του, όπως και το ρεπερτόριο<sup>80</sup>.

Σ' αυτή την επιτόπια έρευνα ο Π. Καβακόπουλος είχε κάνει διαπιστώσεις που διαφοροποιούνταν τόσο στο μουσικό, όσο και στο λαογραφικό τομέα, από τις πρώτες έρευνες και καταγραφές που είχαν πραγματοποιήσει μαζί με τον λαογράφο Π. Παπαχριστοδούλου στις αρχές του '50. Οι διαπιστώσεις αυτές διαφοροποιούνταν και από τα δείγματα του Χ. Αηδονίδη, μιας και πραγματοποιούνταν για να καλύψουν τα κενά που παρουσίαζαν οι μέχρι τότε μουσικές του τοποθετήσεις. Μια από αυτές τις αλλαγές ήταν ο εξάσημος «Ζωναράδικος»<sup>81</sup>, που παρέμενε άγνωστος ως τότε και μετεξελίχθηκε σε ένα άλλο μουσικό μέτρο και ρυθμό, εξαιτίας των γνωστών προαναφερθέντων προβλημάτων. Η μουσικοχορευτική μορφή του «Ζωναράδικου» ήταν (και είναι μέχρι και σήμερα) η πλέον αναγνωρίσιμη θρακική μουσική φόρμα, αποτελώντας άτυπα και τον πιο αντιπροσωπευτικό χορό, σε ιδιαίτερες χορευτικές μορφές, για τις διαφορετικές *micro* ή *macro* ομάδες του θρακικού πληθυσμιακού χώρου. Μια άλλη μουσική φόρμα που καταγράφηκε τότε ήταν και η πεντάσημη «Μπαϊντούσκα», αλλά και οι πεντάσημοι καθώς και οι τρίσημοι ταπεινοί (τελεστικοί χοροί). Επιπρόσθετα, δεν είχαν προβληθεί ως αυτή τη χρονική στιγμή μέσα από τις συχνότητες του ραδιοφώνου, διάφορα τοπικά δρώμενα, μαζί με τη μουσικοχορευτική τους υπόσταση. Όλες αυτές οι νέες μουσικοχορευτικές διαπιστώσεις επηρέασαν ως ένα βαθμό τους Π. Καβακόπουλο και Σ. Καρα, οι οποίοι “διόρθωσαν” και συμπλήρωσαν, κατά κάποιο τρόπο, τις ελλειπείς τους καταγραφές, που αφορούσαν τη θρακιώτικη παράδοση. Αυτό από μόνο του οδήγησε και τον Χ. Αηδονίδη, να προσαρμοστεί κατά μία έννοια, στα «νέα» δεδομένα που αφορούσαν τη θρακική και ιδιαίτερα τη βορειοεβρίτικη παράδοση.

Επανερχόμενοι στις εκπομπές του Κ. Δοϊτσίδα, με γενικό τίτλο «Τραγούδια της Θράκης με τον Κ. Δοϊτσίδα», πρέπει να επισημάνουμε πως διατήρησαν το συγκεκριμένο “εθνικό” προφίλ του «κέντρου» και ως ημέρα μετάδοσης την Τετάρτη και επανάληψη τις πρωινές ώρες της Κυριακής. Τα «λαογραφικά» κείμενα τους επιμελούνταν κατά βάση, ο Χ. Χατζημιχάλης και εκφωνητής των εκπομπών συνήθως

---

<sup>80</sup> Π. Καβακόπουλος (1993: 199-200).

<sup>81</sup> Προφορική μαρτυρία του Παντελή Καβακόπουλου, Αθήνα 2007: «[...] Τραγουδούσαμε δήθεν «ζωναράδικα» που μας είχε πει ο Αηδονίδης και τα λέγαμε σε 2σημο ρυθμό (συρτό) και δεν ήταν μόνο αυτό. Ήσαν πράγματα! Άμα δεν τα βιώσεις από κοντά, και ο ίδιος που τα έζησε δεν ήταν επαγγελματίας, είχε μια ωραία φωνή».

ήταν ο Μελέτης Μελετιάδης. Επίσης, αρκετές από τις «μουσικές ταινίες» των εκπομπών του, αποστέλλονταν πλέον και στο Ε.Ι.Ρ. Αθηνών με σκοπό, σε πρώτη φάση, την αναμετάδοση τους από το αντίστοιχο «εθνικό» ραδιόφωνο της πρωτεύουσας και τη διάσωση, σε δεύτερη φάση, της «εθνικής» μουσικής, “εμπλουτίζοντας” παράλληλα το μεγάλο αρχείο του μουσικού τμήματος στη Αθήνα.

Όσον αφορά την σύνθεση της κομπανίας του, αυτή αποτελούνταν αποκλειστικά από τοπικούς λαϊκούς μουσικούς, όπως τον Χρήστο Κανακίδη («Ζαχαρδέλα») στο κλαρίνο, τον Σταυρό Σταυρίδη στο βιολί και τον Κωνσταντίνο Τζιογκίδη στη γκάιντα ή στην πήλινη ταραμπούκα, οι οποίοι με την σειρά τους εμφανίζονταν και στις ραδιοφωνικές εκπομπές μαζί του<sup>82</sup>. Εκείνη την περίοδο ο Κ. Δοϊτσίδης έπαιζε κυρίως με το τζιουμπούς στις εκπομπές, μέχρι που το αντικατέστησε οριστικά με το ούτι, στα τέλη του '60 περίπου, χρησιμοποιώντας το πλέον σε όλες τις εμφανίσεις του (γάμους, πανηγύρια, εκδηλώσεις, ραδιόφωνο, δισκογραφία). Σημαντικό ρόλο ως προς την αντικατάσταση του τζιουμπούς από τον ίδιο, έπαιξε η εμφάνιση των πρώτων μικροφωνικών εγκαταστάσεων, οι οποίες άλλαξαν και προσάρμοσαν τις αντιλήψεις για τον ήχο (ηχητικά εφέ) και ειδικότερα για το ηχόχρωμα κάθε οργάνου, επαναπροσδιορίζοντας κατά κάποιο τρόπο, το “θρακικό” μουσικό ηχόχρωμα<sup>83</sup>.

Ως ρεπερτόριο των εκπομπών του, ο Κ. Δοϊτσίδης περιέλαβε ολόκληρη τη γκάμα τραγουδιών και σκοπών που κατέγραψε ο Π. Καβακόπουλος από τον ίδιο, συμπληρώνοντας διαρκώς ο πρώτος το «σώμα» τραγουδιών του με νέες μελωδίες από τις επιτόπιες καταγραφές. Στην πλειοψηφία τους οι μελωδίες την περίοδο αυτή, προέρχονταν από την κοιλάδα του Ερυθροποτάμου και ιδίως από την πολιτισμική ομάδα των «Μάρηδων», αλλά και από την πολιτισμική ομάδα της «Μακράς Γέφυρας»<sup>84</sup> (προσφυγικοί πληθυσμοί από την Ανατολική Θράκη). Επιπρόσθετα, ως

---

<sup>82</sup> Σ.σ. Σε κάποιες περιπτώσεις, εμφανίζονταν στις εκπομπές μουσικοί στο κλαρίνο και στο βιολί, που δεν ήταν μόνιμοι συνεργάτες της ορχήστρας του Κ. Δοϊτσίδη, με κυριότερο λόγο την μικρή οικονομική αμοιβή τους από το ραδιόφωνο. Γι' αυτό άλλωστε τις περισσότερες φορές ηχογραφούσαν σε μια μέρα ως και τέσσερις εκπομπές, που θα επαρκούσαν για έναν ολόκληρο μήνα.

<sup>83</sup> Σ.σ. Ο Κ. Δοϊτσίδης ξεκίνησε τα πρώτα του μουσικά βήματα με το ούτι και το αντικατέστησε στη συνέχεια με το τζιουμπούς το 1954. Ο κυριότερος λόγος υιοθέτησης του τζιουμπούς ήταν η μεγαλύτερη «φυσική» ηχητική ένταση σε εξωτερικούς χώρους.

<sup>84</sup> Βλ. Γιώργος Ζιόγας, κείμενο στο ένθετο του CD, Χοροί και τραγούδια του Έβρου, *Μην κρύβεις το χθες*, Π. Σ. Π. Χ. «Έβρος», 2008, σελ 14 και 32 (στα Ελληνικά).

θεματολογία οι συγκεκριμένες εκπομπές εμπεριείχαν τραγούδια από τον “κύκλο της ζωής και του χρόνου”, καθώς και διάφορες οργανικές μελωδίες.

Όσον αφορά το πρόγραμμα της εκπομπής «Τραγούδια της Θράκης με τον Κ. Δοϊτσίδα», πρέπει να πούμε πως ξεκινούσε, τον πρώτο καιρό, με ένα «καθιστικό-επιτραπέζιο» τραγούδι ή με έναν οργανικό σκοπό. Εδώ, πρέπει να επισημάνουμε πως το «καθιστικό-επιτραπέζιο» τραγούδι, άρχιζε πάντα με μια «εισαγωγή», που ήταν και η μελωδική γραμμή του ίδιου του τραγουδιού, έχοντας μια μορφή αυτοσχεδιασμού (ταξίμι) σε ελεύθερο ρυθμό. Η συγκεκριμένη μουσική «κίνηση», δηλαδή πάνω στο μελωδικό σκελετό του τραγουδιού, υιοθετήθηκε απ’ όλα τα σολιστικά όργανα της θρακιώτικης κομπανίας και είναι κληρονομιά, από πλευράς οργάνων και περιοχής (Θράκη), της γκάιντας<sup>85</sup>. Ήταν πλέον ένα σύνηθες μουσικό φαινόμενο την περίοδο αυτή, που συναντάται σε άλλες μουσικές παραδόσεις και αποτέλεσε το πρώιμο στάδιο “εξέλιξης” προς την υιοθέτηση και ανάπτυξη του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, σε κάποιο «πρωτεύον» και «δευτερεύον» τροπικό δρόμο-μακάμ, ακολουθώντας ταυτόχρονα μια πιο “ελεύθερη” και ίσως πιο δεξιοτεχνική «πορεία». Έτσι, ο σολίστ εκτελούσε ως επί το πλείστον τη μελωδική γραμμή του τραγουδιού (καθιστικού-επιτραπέζιου σκοπού), σε μορφή αυτοσχεδιασμού σε ελεύθερο ρυθμό, χωρίς να αποκλείει ιδιαίτερα μουσικά από τη μελωδία και να τον διαδέχεται ο τραγουδιστής (που στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν ο Κ. Δοϊτσίδης), διατηρώντας συνεχώς την αλληλουχία αυτή. Κάποιες φορές σ’ αυτή τη μουσική αλληλουχία συντελούνταν αλλαγές ως προς το μουσικό όργανο (π.χ. αντί του κλαρίνου, ήταν το βιολί, το τζιουμπούς ή η γκάιντα), παραμένοντας ωστόσο αναλλοίωτα τόσο η μελωδική δομή, (ο σκελετός της μελωδικής ανάπτυξης), όσο η διαδοχική εναλλαγή τραγουδιστή-μουσικού οργάνου.

Εκτός από τα προαναφερθέντα, σε αρκετές περιπτώσεις η εκπομπή ξεκινούσε με ένα «καθιστικό-επιτραπέζιο» τραγούδι, που είχε εκτελεστεί μόνο από τη γκάιντα σε οργανική μορφή, διατηρώντας βέβαια ως δομή τη μελωδική γραμμή του ίδιου του τραγουδιού. Άλλες φορές με τη λήξη του μουσικού θέματος διαδεχόταν το οργανικά εκτελεσμένο τραγούδι, απευθείας ένας οργανικός σκοπός παιγμένος από τη γκάιντα ή την κομπανία. Σ’ όλες των περιπτώσεων η γκάιντα “σόλαρε” μόνη της, όπως

---

<sup>85</sup> Προφορική μαρτυρία του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Αθήνα 2009: «[...]όπως λέγανε και οι παλιοί (μουσικοί), το ταξίμι σε ένα καθιστικό τραγούδι πρέπει να βγαίνει από το σκελετό του τραγουδιού, να μυρίζει το θέμα. Η γκάιντα που ήταν κάπως πιο φτωχό όργανο έπαιζε σαν ταξίμι ένα αργό τραγούδι, χωρίς την φωνή, αλλά ήταν μέσα στο θέμα, δηλαδή στη μελωδία του τραγουδιού».

πραγματοποιούνταν και στις τοπικές κοινότητες, ώστε να αναδειχθεί (για τις ανάγκες των εκπομπών) ο παλιός “αυθεντικός” τρόπος εκτέλεσης. Αυτό γινόταν επίσης και εξαιτίας των «φυσικών» περιορισμών του οργάνου (ιδιοκατασκευή, μελωδική έκταση), καθώς παρατηρούνταν και “αδυναμίες” (σε κάποιες περιπτώσεις) του ίδιου του σολίστα να παίξει *transporto* κ.α., που απαιτούσαν πλέον οι νεότερες ή οι νεοδιαμορφωμένες μελωδίες, με άμεση συνέπεια την “απομόνωσή” του από την κομπανία. Εκτός αυτού, λόγω του “πρωτόγονου” χαρακτήρα του οργάνου, η γκάιντα οδηγήθηκε όπως ήταν αναμενόμενο, σε μια ασυμβατότητα ως προς τα μουσικά διαστήματα που αναπτύχθηκαν πλέον από τα “νέα” όργανα. Γι’ αυτό ο Κ. Δοϊτσίδης ως “μαέστρος” του σχήματος “χρησιμοποιούσε” τον γκαϊντατζή (που στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν ο Κωνσταντίνος Τζιογκίδης) για τις ανάγκες των εκπομπών αλλά και τις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις, τις περισσότερες φορές με το ρόλο κρουστού (τουμπελέκι).

Όσον αφορά τα τραγούδια των εκπομπών, αυτά “ντύνονταν” μουσικά με τις μουσικές δημιουργίες (εισαγωγές) του Κ. Δοϊτσίδα, αντί του συνήθους μουσικού φαινομένου που ήταν το «ρεφρέν», διατηρώντας παράλληλα τις ενδιάμεσες ανταποκρίσεις, που ήταν η μελωδία του «κουπλέ». Όπως είναι γνωστό ο Κ. Δοϊτσίδης έδειξε από τα πρώτα μουσικά βήματά του τη δυνατότητα να συνθέτει μελωδίες αλλά και να δημιουργεί «εξ’ ολόκληρου» δικά του τραγούδια, εμπνεόμενος πάντοτε από τον ανθρωπογεωγραφικό χώρο της Θράκης, με τον οποίο συνδεόταν με μια ζώσα βιωματική σχέση.

Έτσι, ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα μουσικά παραδείγματα, που υπάρχουν μέχρι σήμερα στις εγκαταστάσεις του ραδιοφώνου στην Κομοτηνή, το οποίο μάλιστα μεταφέρει την προλεγόμενη μουσική εικόνα, είναι το «ανοιζιάτικο» τραγούδι «*Όλα τα λουλούδια ανθίζουνε το Μάη*»<sup>86</sup> («Αγιογιαννός»). Το τραγούδι αυτό προέρχεται από τη μουσική παράδοση της Κερωτής και αποτελεί μια σύνηθες μορφή «Θρακιώτικου Συρτού», τον λεγόμενο «Συρτό-συγκαθιστό», όπως είναι γνωστός στην υπερτοπική του ονομασία. Τα όργανα που ακούγονται στην ηχογράφιση είναι βιολί (Σ. Σταυρίδης), τζιουμπούς (Κ. Δοϊτσίδης) και τουμπελέκι (Κ. Τζιογκίδης). Επιπλέον, η μουσική εισαγωγή είναι δημιουργία του Κ. Δοϊτσίδα, καθώς και η ενορχήστρωση του τραγουδιού.

---

<sup>86</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 9.

Με βάση το συγκεκριμένο μουσικό παράδειγμα γίνεται εμφανής μια λαϊκότερη και μια πιο “ρεαλιστική” μουσική προσέγγιση, που αντικατοπτρίζει (κατά κάποιο τρόπο) τη μουσική «ζωή» του Βόρειου Έβρου, σε σχέση με τις ηχογραφήσεις του σταθμού των Αθηνών και ειδικά αυτές του Χ. Αηδονίδη (δεκαετίες ’50-’60) και της χορωδίας του Σ. Καρά (δεκαετία του ’60), αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τη διαφορετική μουσική προσέγγιση από την “αθηνοκεντρική” μουσική οπτική, που προέβαλλαν οι παραπάνω «εκπρόσωποι του κέντρου». Εδώ, πρέπει να επισημάνουμε πως και η μουσική προσέγγιση του ίδιου του Κ. Δοϊτσίδα είχε αρχίσει να διαφοροποιείται. Ο ίδιος προσέθεσε μουσικές (ανάπτυξη αυτοσχεδιασμού- μουσικές εισαγωγές- συνθέσεις τραγουδιών κ.α.), χορευτικές (δημιουργία του χορευτικού συγκροτήματος Καρωτής) και οργανολογικές καινοτομίες (τζιουμπούς - τουμπελέκι), σε σχέση με τους υπόλοιπους τοπικούς μουσικούς. Απ’ την άλλη, η εμφάνισή του στο ραδιόφωνο, διαδραμάτισε ίσως το μεγαλύτερο ρόλο στο να αναδειχθεί σε οικείο μουσικό πρόσωπο για την περιφέρεια της Θράκης, ώστε να μετεξελιχθεί σ’ έναν αναγνωρίσιμο καλλιτέχνη για το θρακικό χώρο, επεκτείνοντας τον τόπο δράσης του σ’ ολόκληρη την ομώνυμη περιφέρεια<sup>87</sup>. Έτσι, έβαλε ταυτόχρονα τα πρώτα θεμέλια για την υπερτοπική του μουσική σταδιοδρομία. Παράλληλο, αλλά συμπληρωματικό ρόλο την περίοδο αυτή έπαιξαν και οι πρώτες του δισκογραφικές παραγωγές με επιμελητή τον Π. Καβακόπουλο<sup>88</sup>, στις αρχές του ’60, μεταφέροντας τις μουσικές του επιτελέσεις στα καφενεία και στα σπίτια πολιτών της Θράκης.

Σ’ αυτό το σημείο αξίζει να επισημάνουμε την εμφάνιση της μικρότερης κόρης του Κ. Δοϊτσίδα, Λαμπριάννας, το 1966 σε ηλικία 11 ετών, στα πλαίσια του χορευτικού συγκροτήματος της Καρωτής ως χορεύτρια και ως τραγουδίστρια στο πλευρό του πατέρα της. Οι συμμετοχές της Λ. Δοϊτσίδα την περίοδο αυτή, λόγω του νεαρού της ηλικίας της, εγγραφόταν μόνο στα πλαίσια των διαφόρων πολιτιστικών εκδηλώσεων (μουσικοχορευτικές παραστάσεις). Εδώ, πρέπει να πούμε πως το πρόγραμμα του μουσικοχορευτικού συγκροτήματος του Κ. Δοϊτσίδα ξεκινούσε συνήθως με ένα “συναυλιακό” μουσικό μέρος, το οποίο περιελάμβανε πέντε ή έξι τραγούδια (ανάλογα με τις περιστάσεις) από την κομπανία του και με την Λ. Δοϊτσίδα να μετέχει μόνο ως χορωδός (συνοδεία μόνο στο ρεφρέν). Με τη λήξη του πρώτου μέρους, επακολουθούσε το «χορευτικό», που ήταν και το κυρίως μέρος των

---

<sup>87</sup> Κοντός Πασχάλης (1969: 74).

<sup>88</sup> Βλ. Κεφάλαιο 5.

παραστάσεων, όπου ο Κ. Δοϊτσίδης και οι μουσικοί του συνεργάτες περιορίζονταν στη συνοδεία του χορευτικού τμήματος. Την επόμενη χρονιά (1967), η Λαμπριάννα πραγματοποίησε μαζί με την αδελφή της Θεοπούλα, την πρώτη τους από κοινού έκτακτη εμφάνιση στο Ε.Ι.Ρ. Θράκης, σε ρόλο χορωδού (συνοδεύοντας κυρίως τον πατέρα τους), πραγματοποιώντας παράλληλα και την πρώτη τους ερμηνεία ως σολίστ με το τραγούδι «Κάτω στο γιαλό, κάτω στο περιγιάλι» (τοπική μουσική παραλλαγή από την Καρωτή). Σχετικά με τις εμφανίσεις της μεγαλύτερης κόρης της οικογένειας, Θεοπούλας, αυτές ήταν σπάνιες, εξαιτίας των μαθητικών της υποχρεώσεων στο Γυμνάσιο. Από την άλλη, η μικρότερη αδελφή της Λαμπριάννα, συμμετείχε σ' όλες τις εμφανίσεις που πραγματοποιούσε το μουσικοχορευτικό συγκρότημα του Κ. Δοϊτσίδα, με κορυφαία την εμφάνιση του σχήματος στο Παναθηναϊκό στάδιο το 1968, που επηρέασε τόσο την οικογενειακή πορεία (την μετανάστευση της οικογένειας Δοϊτσίδα στην Αθήνα) όσο και την ίδια την θρακιώτικη μουσικοχορευτική παράδοση. Όλες οι παραπάνω μικρές, αλλά καταλυτικές εμπειρίες των δύο κοριτσιών, τις οδήγησαν στο να ακολουθήσουν το επάγγελμα της τραγουδίστριας και να δημιουργήσουν μουσικά μαζί με τον πατέρα τους, το γνωστό «φωνητικό τρίο», το οποίο έδωσε ώθηση σε αρκετούς μουσικούς, Θρακιώτες και μη, να μιμηθούν και να “μυηθούν” στην μουσική επιτέλεση της οικογένειας.

#### 4.4. Οι ηχογραφήσεις στο Ε.Ι.Ρ. Αθηνών τη δεκαετία του '60

Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος παρουσιάζει την έντονη ανάγκη για αναζήτηση και στήριξη της “αυθεντικότητας” και της “γνησιότητας”, διαφυλάσσοντας έτσι της εθνοκεντρική άποψη περί “ελληνικότητας” του θρακικού πολιτισμού. Με επίκεντρο το άνωθεν θεωρητικό πλαίσιο, πραγματοποιήθηκαν επιτόπιες έρευνες από πλευράς Ε.Ι.Ρ. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, υπήρξαν διαπιστώσεις από τον Π. Καβακόπουλο κατά την διάρκεια της έρευνάς του στη Θράκη, την περίοδο μεταξύ 1960-61, που διαφοροποιούνταν από τα δεδομένα που υποστηρίχθηκαν και ίσως συλλέχθηκαν από τον ίδιο και τους άλλους συνάδελφους κατά τη δεκαετία του '50. Έτσι, οι νέες μουσικές τοποθετήσεις επηρέασαν με τη σειρά τους και τους εκπροσώπους του «κέντρου» (όπως τον Χ. Αηδονίδη), διορθώνοντας κατά μια έννοια, κάποια μουσικά “λάθη” ή παραλήψεις τους (ρυθμός, μουσικό μέτρο, γλωσσικοί ιδιωματισμοί κ.α.).

Το πλέον τρανταχτό παράδειγμα των αλλαγών αυτών ήταν ο εξάσημος «Ζωναράδικος», που εμφανιζόταν μέχρι τότε ως δίσημος «Συρτός» κατά βάση. Ένα χαρακτηριστικό μουσικό παράδειγμα από το οποίο γίνονται εμφανείς οι αλλαγές αυτές είναι το τραγούδι «*Τα περιστέρια πέτουντι*»<sup>89</sup> με τον Χ. Αηδονίδη. Στην παρούσα ηχογράφιση διακρίνονται βέβαια αρκετά προβλήματα που δεν είχαν ξεπεραστεί, με κυριότερα την αίσθηση του ρυθμού (το *groove* όπως συνηθίζεται να αποκαλείται στις μέρες μας) και τη φρασεολογία (τρίλιες, τονισμός μουσικών φθόγγων κ.α.) από πλευράς μουσικών, που κατάγονταν από διάφορες περιοχές της χώρας και εξαιτίας του “ακαθόριστου”, θα λέγαμε ακόμη πλαισίου λειτουργίας της θρακιώτικης μουσικής, δεν μπορούσαν να προσεγγίσουν μουσικά τους τοπικούς ιδιωματισμούς. Αυτό επιβεβαιώνεται και στο τέλος του μουσικού κομματιού, όπου ο οργανικός σκοπός (βέρσο) που εμφανίζεται φαίνεται να μην σχετίζεται φρασεολογικά και μελωδικά με μουσικές άρτες ή σκοπούς που χρησιμοποιούνταν από τους τοπικούς οργανοπαίκτες στη Θράκη, σε καταστάσεις βέβαια που επιβαλλόταν κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού και σχετιζόταν με το όλο ορχηστικό φαινόμενο.

Ένα άλλο ζήτημα που δεν είχε ξεπεραστεί ακόμη, ήταν η ύπαρξη αμφιλεγόμενων απόψεων από τους λαογράφους, και αφορούσε το «Συρτό-συγκαθιστό» και τη οργανική εκδοχή «Συγκαθιστός». Εδώ, πρέπει να πούμε πως οι

---

<sup>89</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 10.

επιτόπιες καταγραφές στη Θράκη, βρίσκονταν χρονικά σε πρώιμο στάδιο όσον αφορά και τον ίδιο τον χορό. Έτσι, ο Σ. Καράς στα πλαίσια των εκπομπών του στο ραδιόφωνο και ο Π. Καβακόπουλος στη δισκογραφία, βασιζόμενοι ταυτόχρονα και στις υποδείξεις του Χ. Αηδονίδη, αγνοούσαν ή παρερμήνευαν τη σχέση αλληλεξάρτησης του χορού με τη μουσική και το τραγούδι, οδηγώντας τους έτσι σε λανθασμένα μουσικολογραφικά πρότυπα<sup>90</sup>. Στη φάση αυτή, διακρίνονται οι αδυναμίες και των δύο, καθώς και των μουσικών συντελεστών (μεταξύ αυτών και του Χ. Αηδονίδη) στο να αποδώσουν την ουσιαστική διαφορά μεταξύ «Καρσιλαμά» (πιο αργός ρυθμικά) και «Συγκαθιστού» ή «Συρτού-συγκαθιστού» (πιο γρήγορος ρυθμικά). Διαφορές υπάρχουν επίσης τόσο στο επίπεδο της ρυθμικής απόδοσης (groove, feeling) όσο και στη φρασεολογία (τρίλιες, τονισμός μουσικών φθόγγων κ.α.). Αυτά τα προβλήματα είναι διακριτά στο ηχητικό δείγμα «Μια κόρη μια διαβάτισσα»<sup>91</sup> (περίπου 1961-62) από τον «όμιλο» του Χ. Αηδονίδη. Το τραγούδι απαγγέλθηκε από τον εκφωνητή ως «Αντικριστός-συγκαθιστός» σκοπός, με ρυθμό και φρασάρισμα που παραπέμπει απολύτως σε «Καρσιλαμά». Φυσικά, το τραγούδι δεν σχετίζεται ρυθμικά και χορευτικά τόσο με τον αργό ρυθμικά «Καρσιλαμά», που απαντάται στους πληθυσμούς από τη Μικρά Ασία και από την Ανατολική Θράκη, ούτε και με τον γρήγορο ρυθμικά «Συγκαθιστό» (ελεύθερος αντικριστός), αλλά αποτελεί μια ιδιαίτερη εννεάσημη κυκλική χορευτική μορφή «Συρτού», που είναι γνωστή ως «Συρτός-συγκαθιστός» που αποτελεί εντέλει μια υπερτοπική ονομασία.

Κατά τον ίδιο τρόπο παρουσιαζόταν σύγχυση στην απόδοση του δίσημου «Ξισυρτού» με αυτόν του «Συρτό-πολίτικου». Για παράδειγμα, υπήρχαν περιπτώσεις στις όποιες ενώ επρόκειτο για «Ξισυρτό», ο όμιλος του Χ. Αηδονίδη το απέδιδε ως «Συρτό-πολίτικο». Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τραγούδι «Μωρέ καλή μου Λεμονιά»<sup>92</sup>, το οποίο παγιώθηκε μουσικά με τη συγκεκριμένη μορφή, με αποτέλεσμα να εκτελείται κυρίως από μη Θρακιώτες μέχρι και τις μέρες μας με την παραπάνω μουσική μορφή.

Εκτός των προαναφερθέντων, πρέπει να τονίσουμε πως δεν διαφοροποιήθηκαν ουσιαστικά και την επόμενη δεκαετία οι αντιλήψεις που αναπτύχθηκαν την προηγούμενη δεκαετία του '50, με κεντρικούς εκφραστές τους

---

<sup>90</sup> Μ. Ρόμπου- Λεβίδη (1999: 181- 187).

<sup>91</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 11.

<sup>92</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 12.



λαογράφους Σ. Καραά και Π. Καβακόπουλο και αφορούσαν τη θρακιώτικη μουσική. Βασικοί παράμετροι αυτού, ήταν η άποψη περί αποκλειστικής επιρροής της βυζαντινής μουσικής στη θρακιώτικη σε συσχετισμό με συγκεκριμένες μουσικές-ρυθμικές φόρμες κ.α., που είχαν παγιωθεί και υιοθετηθεί από την πλειονότητα των μουσικών του «κέντρου». Αυτό άρχισε να διαφοροποιείται με την κάθοδο σε μόνιμη βάση της οικογένειας Δοϊτσίδα στη Αθήνα την άνοιξη του 1969 όπου μετείχε, εκτός από τις παραστάσεις στο θέατρο «Λαϊκοί χοροί-Δόρα Στράτου»<sup>93</sup>, και σε ραδιοφωνικές εκπομπές του Ε.Ι.Ρ., ξεχωριστά από αυτές του Χ. Αηδονίδη. Σ' αυτές τις εκπομπές ο Κ. Δοϊτσίδης χρησιμοποιούσε τους ήδη εγκριμένους μουσικούς του «κέντρου» από την επιτροπή λογοκρισίας, όπως Κυριάκος Κωστούλας και Αριστείδης Βασιλάρης στο κλαρίνο, Δημήτρης Μπάγιας και Θεμιστοκλής Αγγελής στο βιολί, Νίκος Στεφανίδης στο κανονάκι κ.α. Τη θέση του μόνιμου κρουστού του σχήματος κατείχε ο Ματθαίος Μπαλαμπάνης (*Βαλαβάνης*)<sup>94</sup>, με παράλληλες συμμετοχές συνεργατών της κομπανίας Δοϊτσίδα από τον Έβρο. Ήταν η πρώτη απόπειρα μουσικής σύμπραξης τοπικών μουσικών από τη Θράκη και μουσικών από διαφορετικές μουσικές παραδόσεις, με “μαέστρο” τον ίδιο τον Κ. Δοϊτσίδα. Επομένως, ήταν από τα πρώτα δείγματα γραφής για την υπερτοπική σταδιοδρομία κάποιων εκ των τοπικών μουσικών, όπως και της μουσικής-πολιτισμικής αλληλεπίδρασης των εν λόγω μουσικών με αυτούς του «κέντρου», αποτυπώνοντάς το και μουσικά στη δισκογραφία και στο ραδιόφωνο. Όσον αφορά τον Χ. Αηδονίδη, αυτός συνέχισε τις εκπομπές του με τον ίδιο ιδίωμα με το οποίο είχε ήδη πορευθεί, εμμένοντας κυρίως σε «αργά-επιτραπέζια» τραγούδια με μια υπερτοπική μουσική αισθητική. Στη συνέχεια άλλαξε, προσαρμόζοντας και ο ίδιος τις μουσικές πτυχές των επιτελέσεων του, επηρεασμένος και αυτός από το «νέο» μουσικοχορευτικό ρεύμα που επήλθε με την κάθοδο του Κ. Δοϊτσίδα, που ανέδειξε τις αλλαγές αυτές μέσα από το κυρίαρχο μέσο της δισκογραφίας, που αποτελούσε πλέον για κάθε πολίτη της επαρχίας, το μέσο αναπαραγωγής και επανάληψης της μουσικής.

---

<sup>93</sup> Σ.σ. Μετέπειτα μετονομάστηκε σε θέατρο «Ελληνικοί χοροί-Δόρα Στράτου», όπως είναι γνωστό και στις μέρες μας.

<sup>94</sup> Περιοδικό Δίφωνο, τεύχος 137, (2007: 69-70). Σ.σ. Σύμφωνα με την προφορική μαρτυρία του Βασιλή Οικονόμου, ο οποίος μαθήτευσε κοντά στον Ματθαίο Μπαλαμπάνη, το πραγματικό επίθετο του δασκάλου του ήταν «Βαλαβάνης».

## Κεφάλαιο 5. Ηχογραφήσεις θρακικού ενδιαφέροντος στη δισκογραφία

### 5.1 Οι ηχογραφήσεις θρακικών μελωδιών στη δισκογραφία τη δεκαετία του '50

Το δισκογραφικό πλαίσιο αυτής της περιόδου συνδέεται με το αντίστοιχο ραδιοφωνικό της εν λόγω εποχής, με το οποίο ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό. Ο λόγος που συνέβαινε αυτό ήταν η κυριαρχία του ραδιοφώνου ως «μέσο» και η βασική ενασχόληση του πρώτου και μοναδικού συντελεστή παραγωγής θρακιώτικης μουσικής Χ. Αηδονίδη, με το συγκεκριμένο μέσο. Ο Αηδονίδης, σύμφωνα με αυτά που έχουμε προαναφέρει για τις συνεργασίες και τη δράση του, τα χρόνια αυτά συμμετείχε ως σολίστ και χορωδός στο χώρο του ραδιοφώνου, όπου εντοπίζεται η παρουσία του στα μουσικά δρώμενα, καθώς εκδηλώσεις και γλέντια με επίκεντρο τη θρακιώτικη μουσική, δεν είχαν ακόμη παγιωθεί στην πρωτεύουσα. Έτσι, καθώς οι “μέντορες” του ραδιοφώνου, ήταν και αυτοί που προώθησαν τον Χ. Αηδονίδη στη δισκογραφία, παρατηρούμε μια αλληλουχία μεταξύ των δύο καταστάσεων. Ένας επιπρόσθετος λόγος που συνέβαινε αυτό, ήταν και το θεωρητικό πλαίσιο που υποστήριζε το εγχείρημα, με εστίαση σε επιλεγμένα για την “εθνικότητά” τους τραγούδια, ώστε να εξυπηρετηθούν κατά πρώτον οι «εθνικές» ανάγκες και κατά δεύτερον η μελωδική ανάπτυξη των τραγουδιών. Με λίγα λόγια, πρώτο μέλημα τους ήταν να καλύψουν το κενό της θρακιώτικης μουσικής στη δισκογραφία, προσθέτοντας μουσικές και του χώρου αυτού στο εθνικό ρεπερτόριο, με κάποια μουσικά δείγματα, που εξυμνούσαν το ένδοξο ιστορικό παρελθόν. Επομένως, ο στόχος τους επικεντρωνόταν στο σκοπό αυτό, ενώ παραμερίζονταν οι τοπικές ιδιαιτερότητες του μουσικού ηχοχρώματος της Θράκης. Ως προς το μουσικό μέρος, παρατηρούμε λοιπόν τη δομή της στεριανής κομπανίας να συνοδεύει τα ακούσματα αυτά, που εμφανίζουν όπως είναι αναμενόμενο τις μελωδικές και ρυθμικές ελλείψεις των συγχρονικών τους ραδιοφωνικών καταγραφών. Βέβαια, τα μόνα δισκογραφικά δείγματα της περιόδου αυτής<sup>95</sup>, τα οποία προέρχονται μόνο από τον Χ. Αηδονίδη είναι λιγοστά, χωρίς να συγκροτούν ένα βασικό «σώμα» τραγουδιών. Αν αναλογιστούμε τον αριθμό που είναι κατ’ αποκλειστικότητα θρακιώτικα, γιατί ο προαναφερόμενος καλλιτέχνης ασχολούνταν με πανελλήνιο μουσικό ρεπερτόριο,

---

<sup>95</sup> Βλ. Ν. Διονυσόπουλο κείμενα στο ένθετο του CD, Χρόνης Αηδονίδης, *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης*, Π.Ε.Κ. 7-8, 1994, σελ. 43- 44 (στα Ελληνικά).

διαπιστώνουμε ότι τα υπάρχοντα δείγματα είναι ελάχιστα. Η κύρια διαφορά μεταξύ ηχογραφήσεων ραδιοφώνου και δισκογραφικών εκτελέσεων, έγκειται στην πιο συγκροτημένη μουσικά επιτέλεση και τις συνθήκες ηχογράφησης, που χαρακτηρίζουν τη δεύτερη περίπτωση. Απλουστεύοντας, αναφέρουμε πως στην περίπτωση της δισκογραφίας δεν θα εντοπίζαμε ακανόνιστη δομή (παράληψη μουσικής εισαγωγής) και μορφή τραγουδιού π.χ. φραστικά λάθη, ελλείψεις στην απόδοση από πλευράς μουσικών κ.α., συγκριτικά με τα αντίστοιχα ραδιοφωνικά παραδείγματα.

Ένα χαρακτηριστικό δείγμα των προειρημένων αποτελεί το τραγούδι «*Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό*»<sup>96</sup>. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα ακούμε μια εκτέλεση ενός γνωστού στεριανού δημοτικού τραγουδιού, που συμπεριλαμβάνεται ηχητικά και μελωδικά στα πρότυπα των λοιπών δημοτικών τραγουδιών. Η ουσία του παραδείγματος αυτού, έγκειται στην καθιέρωση ενός πανελλαδικού ρεπερτορίου και για το χώρο της θρακιώτικης μουσικής. Τούτο συνέβαινε, γιατί ο μοναδικός Θρακιώτης στην καταγωγή δισκογραφικός εκπρόσωπος, ασχολούνταν με το πανελλήνιο ρεπερτόριο. Συνεπώς, στον κόσμο της ομώνυμης περιοχής, προκαλούνταν σύγχυση στη διαφοροποίηση μουσικών παραδόσεων<sup>97</sup>, μεταξύ ενός τραγουδιού όπως το προαναφερθέν, με ένα άλλο της θρακιώτικης παράδοσης. Σε ένα ρευστό πλαίσιο για τη θρακιώτικη μουσικοχορευτική παράδοση, η απόδοση μουσικών κομματιών από άλλες περιοχές της Ελλάδας, μαζί με μελωδίες από τη Θράκη, δημιούργησε την αίσθηση μιας κοινής παράδοσης, εφόσον ο Χ. Αηδονίδης ερμήνευε π.χ. από τη μια πλευρά του δίσκου ένα «μακεδονικό» και από την άλλη ένα «θρακιώτικο». Καλλιεργούνταν δηλαδή η εντύπωση, πως η επίσημη αποτύπωση ενός θρακιώτικου τραγουδιού, θα έπρεπε να γίνονταν, με βάση τα υπάρχοντα πρότυπα τουλάχιστον ρυθμικά, αν όχι και πολλές φορές μελωδικά ή φραστικά. Από τη μηδαμινή αυτή δισκογραφική παραγωγή της δεκαετίας του '50, δεν παρατηρούμε κανένα ουσιώδες θρακικό δείγμα που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προπομπός των μετέπειτα θρακικών μουσικών στερεοτύπων, καθώς τα ελάχιστα αυτά δείγματα, συμπεριλαμβάνονται στα πλαίσια του «κορμού» των πανελλήνιων δημοτικών.

Συμπερασματικά καταλήγουμε, με βάση τα δισκογραφικά δεδομένα ότι έχουμε στη δεκαετία του '50 την εμφάνιση του πρώτου Θρακιώτη τραγουδιστή, Χ.

---

<sup>96</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 13.

<sup>97</sup> Δ. Σπανός (2009: 44).

Αηδονίδη, χωρίς όμως αυτός να τραγουδά κατά κύριο λόγο ρεπερτόριο της περιοχής του, γεγονός που θα έκανε εμφανή ένα γεωγραφικό μουσικό ιδίωμα στη επιφάνεια. Εφόσον δεν συντελέστηκε κάτι τέτοιο, δεν υπήρξε κανένας ιδιαίτερος επηρεασμός της περιοχής του, τουναντίον μάλιστα, ενισχύθηκε η εικόνα των γνωστών δημοτικών, στρέφοντας τους Θρακιώτες τοπικούς μουσικούς, περισσότερο σε αυτού του είδους το ρεπερτόριο. Έτσι, η τοπική τους παράδοση περιθωριοποιούνταν περαιτέρω, αφού το «μέσο» του δίσκου δεν την υποστήριζε με τη μορφή που τη γνώριζαν, αλλά την τροποποιούσε με βάση διαφορετικούς κανόνες.

## 5.2 Οι ηχογραφήσεις θρακικών μελωδιών στη δισκογραφία τη δεκαετία του '60

Η παραγωγή δισκογραφίας τη δεκαετία του '60 στη θρακιώτικη μουσική, έχει να επιδείξει τα πρώτα μουσικά δείγματα που αντικατοπτρίζουν την πραγματικότητα ή τουλάχιστον βρίσκονται κοντά σ' αυτήν. Την περίοδο αυτή αρχίζουν να διαμορφώνονται διαφορετικά τα τεκταινόμενα που σχετίζονται με την εν λόγω μουσική, εξαιτίας του δεύτερου κατά σειρά εμφάνισης θρακιώτη τραγουδιστή Κ. Δοϊτσίδη. Ο τελευταίος, με το “λαϊκότερη” προσέγγιση του, θα επηρεάσει υφολογικά και μορφολογικά με το τραγουδιστικό ιδίωμα του, ακόμη και τον Χ. Αηδονίδη. Βέβαια, οι αλλαγές αυτές δεν συντελούνται αυτόματα με την εμφάνιση του δεύτερου, αλλά διαπλέκονται και με έρευνες των ανθρώπων που εξέφραζαν τον ηγεμονικό λόγο πάνω στον τομέα της παραδοσιακής μουσικής, αναθεωρώντας σταδιακά ορισμένα ελλιπή στοιχεία προγενέστερων καταγραφών τους.

Όσον αφορά την περίπτωση του Χ. Αηδονίδη, αναφέρουμε πως υπήρξαν ορισμένες διαφοροποιήσεις ως προς τα δισκογραφικά του δείγματα, που εξαιτίας των προαναφερθέντων, προσέγγισαν περισσότερο στο τοπικό ιδίωμα, περιορίζοντας έτσι την προηγούμενη δισκογραφική, αλλά και ραδιοφωνική του παρουσία, που είχε ένα “δημοτικό” χαρακτήρα. Βασικό χαρακτηριστικό όμως της δισκογραφικής του πορείας, παραμένει ο μικρός αριθμός δίσκων, που δεν μπορούσε ακόμη να συγκροτήσει ένα συμπαγές σώμα τραγουδιών. Σύμφωνα με τα δισκογραφικά δείγματα που έχουμε από τη δεκαετία αυτή, βελτιώνεται η μουσική προσέγγιση των κομματιών, από πλευράς οργανοπαικτών, καθώς τους προσδίδουν ένα περισσότερο “ανατολίτικο” ηχόχρωμα, που συνδυάζεται φυσικά και με το “λόγιο” ύφος του. Εν αντιθέσει με τους δίσκους του '50, στους οποίους υπάρχει ένα καθαρά “στεριανό” ύφος, ακόμη και στις περιπτώσεις των «καθιστικών». Το ύφος του Αηδονίδη στην απόδοση των «καθιστικών», εμφανίζει στοιχεία της ψαλτικής τέχνης του, αλλά και ένα “Πολίτικο” ή “Μικρασιάτικο” ιδιοματισμό, που στις ηχογραφήσεις της προηγούμενης δεκαετίας δεν αποδίδονταν από τους μουσικούς, καθώς προσέδιδαν σε αυτά, το προαναφερθέν “στεριανό” στυλ. Ορισμένα μάλιστα παρομοίαζαν, ακόμη και με τα “κλέφτικα”, από τα οποία το θρακιώτικο ύφος των «επιτραπέζιων», διαφέρει σημαντικά.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εποχής αυτής, για τα πρότυπα Αηδονίδη, αποτελεί το «καθιστικό», «*Μανά και γιος μαλώνανε*»<sup>98</sup>. Τα όργανα που ακούγονται στη συγκεκριμένη εκτέλεση είναι κλαρίνο (Πελοπίδας Πάνου), βιολί (“Μαγνήσαλης”), ούτι (πιθανά ο Αγάπιος Τομπούλης ο οποίος ανήκε στην σταθερή ορχήστρα Σ. Καρά) και κανονάκι (Νίκος Στεφανίδης). Η παραπάνω ηχογράφιση αποδεικνύει τα προαναφερθέντα σχετικά με τις δισκογραφικές εκτελέσεις των «καθιστικών-επιτραπέζιων» της δεκαετίας του ’60, καθώς υπάρχει σαφέστατα ένα ανατολίτικο ηχόχρωμα στην εκτέλεση αυτή, που προσεγγίζει πλέον το θρακιώτικο, επινοημένο εν μέρει, “λόγιο” ύφος. Αντιπαραβάλουμε λοιπόν την εκτέλεση του τραγουδιού αυτού, εν συγκρίσει με ηχογραφήσεις της προηγούμενης δεκαετίας. Οι αλλαγές βέβαια στο ύφος του τραγουδιού, δεν αφορούν τόσο μορφολογικές όσο και ρυθμικές ανακατατάξεις, που επιφέρει η δεκαετία του ’60, όπως θα δούμε παρακάτω, αλλά αφορούν διαφορετικά πρόσωπα μουσικών που τον συνοδεύουν, όπως και την οικειοποίηση τους με ένα ύφος που διαφοροποιείται από το εν πολλοίς αναφερόμενο στεριανό.

Άλλο παράδειγμα της ίδιας δεκαετίας είναι το τραγούδι «*Θρακιώτισσα*»<sup>99</sup>. Στο τραγούδι αυτό παρατηρούμε ορισμένες ρυθμικές κυρίως “καινοτομίες” που εμφανίζει στο προσκήνιο μέσα από τη δισκογραφία και τις εκπομπές του στο ραδιόφωνο ο Δοϊτσίδης<sup>100</sup>. Συγκεκριμένα, παρατηρούμε μια σύνθεση του Χ. Αηδονίδη<sup>101</sup> σε επτάσημο μέτρο με ρυθμική αγωγή «Μαντηλάτου», σε πιο αργό ρυθμικό τέμπο απ’ ότι απαντάται ο χορός στην ομώνυμη περιοχή. Εξαιτίας του Π. Καβακόπουλου και του Σ. Καρά, που αρχίζουν να αναδιαμορφώνουν τις απόψεις τους σχετικά με τη μουσικοχορευτική παράδοση της Θράκης, αρχίζει και ο Χ. Αηδονίδης που επηρεάζεται από τους παραπάνω, να αναδιατάσσει τη μορφή και τη δομή του ρεπερτορίου του. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι τη μουσική επιμέλεια του κομματιού είχε η Δόμνα Σαμίου, η οποία τον συνόδευε στα φωνητικά, αλλά και στα κρουστά. Η προσθήκη της «ταραμπούκας» στις διάφορες εκτελέσεις θρακικού ρεπερτορίου, είναι επιρροή από τις ραδιοφωνικές εκπομπές του Ε.Ι.Ρ. Θράκης και από τα λαϊκά σχήματα της εποχής, που συμπεριλάμβαναν διάφορα είδη κρουστών. Η Δ. Σαμίου προέρχεται από τη «σχολή» Καρά και εφάρμοζε στις μουσικές της

<sup>98</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 14.

<sup>99</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 15.

<sup>100</sup> Σ.σ. Για τις παραμέτρους του ζητήματος θα γίνει εκτενής αναφορά παρακάτω.

<sup>101</sup> <http://www.aidonidis.gr/modules.php?name=Lyrics>, επίσκεψη (12/10/2009).

προσεγγίσεις, τις κατά καιρούς τοποθετήσεις του δασκάλου της, στο ύψος των διάφορων μουσικών παραδόσεων. Στο σημείο αυτό, παρατηρούμε την εμφάνιση ενός νέο-δημοτικού τραγουδιού, είδος επίκαιρο για την εποχή<sup>102</sup>, στα πρότυπα ενός θρακιώτικου χορού, που στόχευε περισσότερο στην εμπορική διάσταση του τραγουδιού, απ' ό,τι στην εικόνα ενός παραδοσιακού χορού της περιοχής. Το γεγονός αυτό έχει βέβαια την αφετηρία του, στη γενικότερη μουσική τοποθέτηση του Αηδονίδη, που κινούνταν σε ένα υπερτοπικό πλαίσιο, όπως επίσης και στη μη παγίωση των ρυθμικών στερεοτύπων, καθώς τα πράγματα την εποχή εκείνη, κινούνταν ακόμη σε ένα ρευστό περιβάλλον.

Μια ακόμη δισκογραφική εκτέλεση του '60 για την οποία είναι χρήσιμο να γίνει λόγος, είναι και η ερμηνεία του πρώτου «ζωναράδικου» από πλευράς Χ. Αηδονίδη σε εξάσημο μέτρο. Το 1966 με την επιμέλεια του Σ. Καρά ηχογραφεί το τραγούδι «Παλληκάρια μου»<sup>103</sup> με την συνοδεία του Θ. Κεκέ στη γκάιντα. Το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης ηχογράφησης είναι η εμφάνιση της γκάιντας (kaba saz) που αποτελούσε το πλέον διαδεδομένο όργανο στη Θράκη, κατά τις προηγούμενες δεκαετίες. Πέραν αυτού, δύο είναι οι παράμετροι της εκτέλεσης αυτής, που χρίζουν περαιτέρω σχολιασμού. Η πρώτη αφορά την παρουσία της γκάιντας στη δισκογραφία, για την καλύτερη απόδοση ρυθμικά και μελωδικά ενός “καινούριου” ρυθμού και χορού ταυτόχρονα, για τα δισκογραφικά δεδομένα. Δηλαδή, προτιμάται η γκάιντα (που παίζεται από κάποιο τοπικό μουσικό) ως κύριο όργανο, εν αντιθέσει με την κομπανία, ώστε να αποφευχθούν λάθη προγενέστερων καταγραφών, σχετικά με την περίπτωση του «ζωναράδικου», για τις οποίες έχει γίνει λόγος προηγούμενα. Η δεύτερη παράμετρος σχετίζεται με το συμβολισμό του οργάνου, ως εθνοτοπικό σύμβολο μιας νέας μουσικής που ενσωματώνονταν στο κορμό της «εθνικής μουσικής», πράγμα με το οποίο ασχολούνταν ιδιαίτερα ο επιμελητής της έκδοσης Σ. Καράς. Αντιστοιχία με το παράδειγμα της γκάιντας, θα μπορούσε να βρει κανείς στην ποντιακή ή κρητική λύρα κ.α., όργανα τα οποία αποτέλεσαν σύμβολα πολιτισμικών γεωγραφιών, ασχέτως αν αυτό δεν εξέφραζε το ολικό φαινόμενο της μουσικής για τον εκάστοτε τόπο.

Τη δεκαετία του '60 εμφανίστηκε στο προσκήνιο ο Κ. Δοϊτσίδης, ο οποίος πραγματοποίησε το 1961, το πέρασμα του από τη ραδιοφωνία στη δισκογραφία.

---

<sup>102</sup> Γ. Κοκκώνης (2008: 102-103).

<sup>103</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 16.

Μέσα από τη γνωριμία του με τον Π. Καβακόπουλο, του δόθηκε η ευκαιρία να ηχογραφήσει σε δίσκους 45 SP τα πρώτα του τραγούδια<sup>104</sup>. Ως λαϊκός μουσικός στο δίκτυο της ευρύτερης περιοχής του εμφάνιζε μια διαφορετική μουσική προσέγγιση από αυτή του Χ. Αηδονίδη, την οποία όμως, όταν μπήκε στο χώρο της δισκογραφίας, “αναγκάστηκε” να τροποποιήσει. Τούτο συνέβη εξαιτίας της ρευστής κατάστασης που επικρατούσε στην εικόνα της θρακικής μουσικής, βάσει των θεωριών των παραγόντων που καθόριζαν την πορεία και την εξέλιξή της τα χρόνια εκείνα. Ένας επιπλέον λόγος, ήταν και η μουσική κατάρτιση των λαϊκών οργανοπαικτών, οι οποίοι καλούνταν να εκτελέσουν την άγνωστη προς αυτούς θρακική μουσική<sup>105</sup>, κάθε φορά και με άλλους κανόνες. Επομένως, μετά την τελική επιλογή των τραγουδιών από τον Καβακόπουλο υπήρξε μια διαπραγμάτευση με τον Δοϊτσίδα και τους άλλους μουσικούς, ως προς τη ρυθμολογική και μορφολογική δομή των τραγουδιών. Στην περίπτωση του Δοϊτσίδα υπήρχε το προνόμιο, του ότι ήταν και μουσικός. Συνεπώς, θα μπορούσε να παίζει τις μελωδίες που θα ηχογραφούσε όπως τις γνώριζε ή όπως τις είχε διαμορφώσει και τις επιτελούσε μουσικά στον τόπο του. Όμως η ασαφής εικόνα που είχε ακόμη ο Καβακόπουλος για τη μουσική αυτή, σε συνδυασμό με το ύφος άλλων μουσικά περιοχών, που είχαν οι υπόλοιποι οργανοπαίκτες, οδήγησε σε ένα διαφορούμενο αποτέλεσμα. Με λίγα λόγια, αναφέρουμε πως ορισμένα από τα κομμάτια που ηχογραφήθηκαν τότε, βρισκόταν στο σωστό μέτρο και στη σωστή δομή, ενώ άλλα στηρίχτηκαν είτε στα πρότυπα Αηδονίδη, είτε στην οπτική του Καβακόπουλου γι’ αυτά. Ένα επίσης βασικό σημείο που πρέπει να εξετάσουμε, είναι η μη συμμετοχή του Δοϊτσίδα με την ιδιότητα του οργανοπαίκτη στην ηχογράφιση, εξαιτίας της χροιάς του τζιουμπούς, που παράπεμπε σε μελωδίες της γείτονος χώρας. Το γεγονός αυτό από μόνο του, απέκλειε την απόδοση του τοπικού μουσικού ιδιώματος που θα έδινε το διαφορετικό στίγμα του, “αναγκάζοντας” κατά κάποιο τρόπο και τους άλλους μουσικούς της ηχογράφισης, να πλησιάσουν το θρακιώτικο ηχόχρωμα.

---

<sup>104</sup> Προφορική μαρτυρία Παντελή Καβακόπουλου, Αθήνα 2007: «[...] Εγώ τότε ήμουν υπεύθυνος στη Music Box στο παραδοσιακό τομέα και κάναμε παραγωγές με πολλούς τραγουδιστές του δημοτικού τραγουδιού [...]».

<sup>105</sup> Προφορική μαρτυρία Παντελή Καβακόπουλου, Αθήνα 2007: «Και ποιους να έφερνα να παίζουν; Αν έφερνα βιολί από τη Θράκη, transporto δεν μπορούσε να παίζει! Ύστερα δεν υπήρχαν μουσικοί που μπορούσαν να αντεπεξέλθουν, και εγώ είχα μπει στο πνεύμα, στο θρακιώτικο και στο τρόπο εκτέλεσης π.χ. στο βιολί ή στο πρίμο όργανο, το κλαρίνο και αντιλαμβανόμουν τι ήθελε τι [...]».



Το επόμενο ηχητικό παράδειγμα, είναι το πρώτο «ζωναράδικο» που ηχογραφήθηκε στη δισκογραφία το 1961 σε μέτρο 6/8 από τον Δοϊτσίδη, με τίτλο: «Σ' αυτό τ' αλώνι το φαρδύ»<sup>106</sup>. Η παρούσα εκτέλεση αποτελεί σταθμό για τη θρακιώτικη μουσική, καθώς εισάγονταν ένα νέο ρυθμικό μοτίβο, εν αντιθέσει με τα προηγούμενα μουσικά δείγματα, τα οποία τροποποιούνταν σε ρυθμικά μοτίβα που απαντιόνταν κυρίως σε άλλες περιοχές της χώρας. Στο φωνητικό μέρος συνόδευε τον Κ. Δοϊτσίδη, η Ειρήνη Καβακοπούλου (σύζυγος του Π. Καβακόπουλου), πράγμα που αποδεικνύει την ενεργή παρουσία του προαναφερόμενου, στην όλη διαδικασία της ηχογράφησης και παραγωγής. Επιπλέον, από την οργανολογική σύνθεση της κομπανίας<sup>107</sup> που έλαβε μέρος, γίνεται αντιληπτό ότι ο παραγωγός της έκδοσης (Π. Καβακόπουλος) στόχευε και στην εμπορική προώθηση του νέου καλλιτέχνη, αλλά και γενικά της μουσικής αυτής. Όσον αφορά το οργανικό μέρος που ακολουθεί το τραγούδι, πρέπει να πούμε πως εγγράφεται στην παραπάνω οπτική, για μουσική καλαισθησία.

Χρονικά είναι η περίοδος όπου ήδη το «μέσο-δίσκος» άρχισε να κατακτά την ελληνική επαρχία<sup>108</sup>, έχοντας και τον κυρίαρχο ρόλο πλέον στη διαμόρφωση μουσικών προτιμήσεων και φυσικά καλλιτεχνικών προτύπων. Έτσι, από τη συγκεκριμένη συλλογική έκδοση<sup>109</sup> (δίσκων 45 SP) και έπειτα, άρχισε να αναδιαμορφώνεται το προκείμενο ρεπερτόριο, επηρεάζοντας μουσικά και το κέντρο αλλά και την περιφέρεια, σταδιακά.

Άλλο τραγούδι της ίδιας συλλογικής έκδοσης, είναι και το «*Αλάργα ζένε μ' το χορό*»<sup>110</sup>, κομμάτι που εντάσσεται στα διφορούμενα παραδείγματα, καθώς δεν επιτελέστηκε μουσικά στην πραγματική ρυθμική αγωγή κ.α., επειδή υπήρξαν διαφωνίες μεταξύ Π. Καβακόπουλου και Κ. Δοϊτσίδη<sup>111</sup>. Αποτέλεσμα αυτού ήταν ο πρώτος να επιβάλλει την άποψη του, μιας και είχε τη γενική εποπτεία των ηχογραφήσεων. Έτσι, αντί για «Συρτό-συγκαθιστό», εκτελέστηκε σε «Καρσιλαμά»,

---

<sup>106</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 17.

<sup>107</sup> Σ.σ. Τα όργανα που μετείχαν, ήταν κλαρίνο (Μ. Παπαγεωργίου), βιολί (Δ. Μπάγιας), σαντούρι (Αρ. Μόσχος), κιθάρα (Χ. Λαβίδας), κοντραμπάσο (Κ. Σεϊτανίδης) και τούμπες (Φ. Τσιλιπάνος).

<sup>108</sup> Γ. Παπαδάκης (2002: 38-39).

<sup>109</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακα 1.

<sup>110</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 18.

<sup>111</sup> Βλ. Ν. Αγγούσης- Δ. Σπανός, κείμενα στο ένθετο του CD, Καρυοφύλλης- Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδη, *Λαλήματα στο Σεργιάνι*, Polymusic, 2006, σελ. 6 (στα Ελληνικά).

με ύφος που αποκλίνει κατά πολύ από το θρακιώτικο. Μάλιστα, στη συγκεκριμένη ηχογράφηση που αναλούμε, η όλη εκτέλεση θυμίζει περισσότερο το χορό «Φυσούνι» της Ηπείρου. Εξαιτίας του γεγονότος αυτού όμως, το κομμάτι έτυχε μιας πανελλαδικής αναγνώρισης, καθώς ήταν εύκολο να το αποδώσουν μουσικά, ως “γνώριμο” είδος. Αλλά και στην περιοχή της Θράκης, πρέπει να αναφέρουμε πως το κομμάτι συνάντησε αποδοχή, λόγω της μουσικής καλαισθησίας που παρουσίαζε το αποτέλεσμα της ηχογράφησης. Επιπρόσθετα, στην ομώνυμη περιοχή, είχαν συνηθίσει κατά κάποιο τρόπο και από τον Αηδονίδη στη διαφοροποιημένη μουσική επιτέλεση του ρεπερτορίου τους, από τα «μέσα» (δίσκοι, ραδιόφωνο) του «κέντρου» των Αθηνών. Συνεπώς, αντιμετώπιζαν το κομμάτι αυτό ως σουξέ της εποχής, ασχέτως αν είχε αλλάξει η χρήση του, από χορευτικό σε περισσότερο ακουστικό τραγούδι, εξαιτίας της νέα δομής του. Βέβαια, όλοι οι παραπάνω λόγοι, αν και έκαναν γνωστή τη θρακιώτικη μουσική, δεν μπόρεσαν εξαιτίας των προβλημάτων που αναφέραμε παραπάνω, να οδηγήσουν στην ουσιαστική ανάπτυξή της, στα πλαίσια της δισκογραφίας και του ραδιοφώνου. Εν αντιθέσει με τα προηγούμενα, στα τέλη της ίδιας δεκαετίας, η αναδιοργάνωση και η εμφάνιση του ρεπερτορίου αυτού από τον Δοϊτσίδη σε περισσότερο “ορθές” βάσεις, οδήγησαν στην ουσιαστική έξοδο του, σε ένα πανελλαδικό και όχι μόνο ακροατήριο, όπως θα δούμε παρακάτω.

Στα τέλη της ίδιας δεκαετίας λαμβάνουν χώρα γεγονότα, που αλλάζουν άρδην το τοπίο της θρακιώτικης μουσικής. Έτσι, η προγενέστερη αμφίσημη κατάσταση, μεταβλήθηκε σε παγιωμένα στερεότυπα, τα όποια δημιούργησαν τη βάση της θρακιώτικης μουσικής. Στη διαδικασία αυτή, προβλήθηκε μια ομογενοποιημένη εκδοχή του μουσικοχορευτικού πολιτισμού της ομώνυμης περιοχής, που χαρακτηρίζεται από τις πολλαπλές πολιτισμικές ετερότητές της<sup>112</sup>. Στα πλαίσια της παραπάνω διαδικασίας δεν θα μπορούσε να συμβεί και διαφορετικά, καθώς επί μια δεκαπενταετία μέχρι και το 1968 υπήρχε μια ρευστή και “προβληματική” κατάσταση σε ότι αφορά το μουσικό ιδίωμα της Θράκης. Το ίδιο έτος, ο Κ. Δοϊτσίδης με το μουσικοχορευτικό του συγκρότημα, “κλήθηκε” να εκπροσωπήσει τον ομώνυμο γεωγραφικό χώρο, με αφορμή μια εκδήλωση στο Παναθηναϊκό στάδιο, που οδήγησε σε αλλαγή του “status quo” της θρακιώτικης μουσικής. Η κάθοδος του στο χώρο της πρωτεύουσας είχε καθοριστική σημασία<sup>113</sup>, γιατί εγκαινίαζε μια σχέση με ένα ακόμη

---

<sup>112</sup> Εν. Αυδίκος (2002: 71).

<sup>113</sup> Εν. Αυδίκος (2002: 69- 70).

πρόσωπο που πρωτοστατούσε στα μουσικοχορευτικά δρώμενα του ελλαδικού χώρου, που ήταν η Δόρα Στράτου. Η νεότερη εικόνα που θα παρουσιαζόταν πλέον στο θέατρο της τελευταίας, εμφάνιζε ένα “άρτιο” μουσικοχορευτικό αποτέλεσμα, που συνδύαζε τη μουσική με το χορό, με την υποταγή της πρώτης στο δεύτερο. Συνεπώς, εφόσον θα έπρεπε να εξυπηρετηθεί η χορευτική απόδοση των τραγουδιών-μελωδιών, αποκλειόταν οι παλαιότερες «ρυθμικές ρευστότητες» και μετατροπές των κομματιών σε δεδομένα που δεν ταυτίζονταν ιδιαίτερα με το χορό. Επιπλέον, η μόνιμη απασχόληση της οικογένειας Δοϊτσίδα στην Αθήνα, στα πλαίσια του θεάτρου, έδινε την ευκαιρία εκτός από την προσωπική προβολή, για ανάδειξη της ομώνυμης περιοχής<sup>114</sup>, με την ενεργή τους παρουσία στη δισκογραφία.

---

<sup>114</sup> Χορεύω, Τεύχος 1 (2008: 20).

### 5.3. Οι ηχογραφήσεις θρακικών μελωδιών στη δισκογραφία τη δεκαετία του '70

Η δεκαετία του '70 φέρνει το θρακιώτικο ιδίωμα στο προσκήνιο, σε μεγαλύτερη έκταση. Εξαιτίας των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών έρχεται στην επικαιρότητα, ενώ παράλληλα αυξάνεται η μαζικότερη παραγωγή του, σύμφωνα με τις επιταγές της κοινωνίας. Σχετικά με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, αναφέρουμε πως αυτές υποστήριζαν την εικόνα του δημοτικού τραγουδιού, συμπεριλαμβανομένου και του θρακιώτικου, καθώς εκείνη τη χρονική περίοδο είχαμε το καθεστώς της δικτατορίας. Το εθνικιστικό καθεστώς της χούντας στήριζε τις παραδόσεις του έθνους-κράτους, με βάση το ιδεολόγημά του και συνεπώς τις μουσικές παραδόσεις του κάθε γεωγραφικού διαμερίσματος της χώρας. Φυσικά, τα διάφορα μουσικά ιδιώματα, περνούσαν πλέον από ένα “νέο” φιλτράρισμα, ώστε να αναδεικνύουν έναν καθαρά εθνικό πολιτισμό, με ότι συνεπάγεται αυτό για τις διάφορες μουσικές της χώρας. Παρόλα αυτά βέβαια, οι παραπάνω καταστάσεις, οδήγησαν σε αυξημένη παραγωγή δίσκων, δημιουργώντας μια εμπορική δυναμική του παραδοσιακού. Όσον αφορά, τη θρακική μουσικοχορευτική παράδοση, πρέπει να πούμε πως παρουσιαζόταν με φολκlorικά πρότυπα και γινόταν έτσι είδος επίκαιρο, εφόσον αντίστοιχα στερεότυπα επικρατούσαν την περίοδο εκείνη. Εκτός αυτού, ήταν και είδος “επίκαιρο”, γιατί είχε έρθει πρόσφατα στην επιφάνεια, εν αντιθέσει με άλλα μέρη της Ελλάδας που επιδείκνυαν παρόμοια πρότυπα, δεκαετίες πριν. Έτσι, με την νέα αυτή εικόνα που εμφάνιζε, “κατασκευασμένη” κατά μια έννοια πλουραλιστικά, κέρδιζε τις εντυπώσεις, ενισχύοντας περαιτέρω την εμπορευματοποίηση του. Την περίοδο αυτή δημιουργούνταν το θρακιώτικο υπερτοπικό μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο στο χώρο της πρωτεύουσας με επίκεντρο το θέατρο της Δ. Στράτου, γεγονός που επηρέαζε και τα διάφορα κατά τόπους θρακικά σωματεία<sup>115</sup>. Οι τελευταίοι φορείς, εισέπρατταν την κατάσταση αυτή και την αναπαρήγαγαν στα πλαίσια τους, υπό το πρίσμα της διάσωσης και διάδοσής της, ενώ επένδυαν παράλληλα και σε ένα καλαίσθητο αποτέλεσμα κατά τη διαδικασία αυτή. Δηλαδή, προσπαθούσαν να επιδείξουν ένα ανταγωνιστικό χορευτικό, που επιτελούσε το ομογενοποιημένο υπερτοπικό ρεπερτόριο, ορίζοντας το κατά κάποιο τρόπο, ως πρότυπο παρουσίασης του. Επιπλέον, η αναπαραγωγή του ρεπερτορίου αυτού κάλυπτε και το πρόγραμμα των εκδηλώσεων τους στα αστικά κέντρα, αλλά και στην περιφέρεια της Θράκης,

---

<sup>115</sup> Χορεύω, Τεύχος 10 (2009: 44).

όπου το ρεπερτόριο των κομπανιών, διένυε μια φάση ραγδαίας μεταβολής. Σύμφωνα με τις παραπάνω επιταγές λοιπόν, τροποποιούνταν σε θρακιώτικο κατά βάση, με σαφέστατο περιορισμό των λοιπών δημοτικών, αλλά και των λαϊκών, που περνούσαν πλέον σε δεύτερη μοίρα, ακόμη και σε περιοχές όπου η τοπική θρακική κουλτούρα, είχε για δεκαετίες εμπλουτιστεί, από “νεότερα” ακούσματα. Όλη η προαναφερθείσα κατάσταση, που είχε αρχίσει να λειτουργεί ουσιαστικά από τις αρχές του '70 και έπειτα, δημιουργούσε μεγαλύτερη ζήτηση του εν λόγω ρεπερτορίου. Γεγονός που συμβάδιζε βέβαια με τη βελτίωση των συνθηκών της ζωής του μέσου ανθρώπου, σε συνδυασμό με την τεχνολογική ανάπτυξη της εποχής, που βελτίωνε τα υπάρχοντα ή προσέφερε νέα μέσα. Το ραδιόφωνο φτάνει πλέον παντού, αρχίζει η μαζική παραγωγή δίσκων 33 LP, η χρήση δίσκων 45 SP γίνεται περισσότερο προσιτή, γιατί τα ηλεκτρόφωνα συναντούνται σε ευρύτερη κλίμακα, το μαγνητόφωνο με τις γνωστές κασέτες αποκτά μεγάλη διάδοση και το σημαντικότερο, κάνει την εμφάνιση της η τηλεόραση, με τα γνωστά αποτελέσματα επιρροής της στους τηλεθεατές. Όλα αυτά τα δεδομένα, δημιουργούν πρότυπα τα οποία μεταφέρονται με τρόπο μαζικό. Έτσι, σε ότι σχετίζεται με τη θρακιώτική μουσικοχορευτική παράδοση, πρέπει να πούμε πως υπάρχει αυξημένη ζήτηση και παραγωγή δίσκων<sup>116</sup>, που λαμβάνουν χώρα σε ένα φολκλωρικό πλαίσιο, το οποίο είχαν διαδώσει περαιτέρω τα παραπάνω μέσα. Τα χρόνια εκείνα λοιπόν το πρότυπο της οικογένειας Δοϊτσίδα, απόκτα τη μεγαλύτερη προβολή, καθώς εξυπηρετεί απόλυτα θα λέγαμε τα παραπάνω δεδομένα, προσπερνώντας το ρόλο του άλλου γνωστού θρακιώτη τραγουδιστή Χ. Αηδονίδα, ο οποίος περνά σε δεύτερη μοίρα, ενώ πολλές φορές γίνεται μέλος του άνωθεν οικογενειακού σχήματος.

Παρακάτω θα ασχοληθούμε με παραδείγματα τις ομώνυμης δεκαετίας, αναλύοντας τα χαρακτηριστικά των ηχογραφήσεων στη δισκογραφία, την εποχή εκείνη.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις που κινούνται πλέον στο νεότερο πλαίσιο, πραγματοποιούνται από το 1968, μια χρονιά ορόσημο και έπειτα, και για το λόγο συμπεριλαμβάνονται στο παρών κεφάλαιο, αν και κάποιες (λίγες στον αριθμό) είναι χρονικά προγενέστερες. Ένα από τα πρώτα δείγματα αυτής της περιόδου είναι το τραγούδι «*Από την Προύσα κίνησα*»<sup>117</sup>. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση γίνεται εμφανής

---

<sup>116</sup> Δίφωνο, Τεύχος 137 (2007: 67).

<sup>117</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 19.

το “πάντρεμα” μουσικών του κέντρου με τοπικούς μουσικούς του Έβρου, καθώς παρατηρούμε να συμπράττουν μουσικά όργανα της τυπικής κομπανίας (κλαρίνο, βιολί, ούτι, τουμπελέκι) της άνωθεν περιοχής, με “όργανα” της πρωτεύουσας (κανονάκι, κοντραμπάσο). Δηλαδή, πέραν της υφολογικής συνύπαρξης, δημιουργούνταν μια οργανολογική σύνθεση για τα δισκογραφικά δεδομένα. Φυσικά ο συγκερασμός αυτός, εξέφραζε και μια νέα αισθητική στο μουσικό αποτέλεσμα. Το ουσιαστικό της υπόθεσης, είναι ότι για πρώτη φορά καταγράφονταν δισκογραφικά το τοπικό μουσικό ιδίωμα από μουσικούς συντελεστές του Έβρου, αποτυπώνοντας έτσι για πρώτη φορά, το ηχόχρωμα του τόπου. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε τη βιωματική σχέση των μουσικών με τη μουσική του τόπου τους, ερμηνεύοντας έτσι μουσικά στην ηχογράφηση μια “ρεαλιστική” εικόνα του μουσικού πολιτισμού της περιοχής αυτής. Πέραν των άλλων, πραγματοποίησε την πρώτη της εμφάνιση στα φωνητικά η Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, κατά τα πρότυπα των δημοτικών αλλά και λαϊκών τραγουδιών της εποχής, που συμπεριλάμβαναν συνήθως μια γυναικεία φωνή στο ρεφρέν του τραγουδιού. Η διαφορά στη γυναικεία αυτή παρουσία, αν και παιδική ακόμη (13 χρονών), είχε να κάνει με τη θρακική καταγωγή της. Η παρουσία της οφείλεται στον πατέρα της, σε συσχετισμό βέβαια και με τις προσωπικές φωνητικές δυνατότητες της. Παρόλα ταύτα, συντελέστηκε η παρουσία μιας γυναικείας φωνής με το τοπικό μουσικό ιδίωμα, στη δισκογραφία. Τον επόμενο χρόνο, μετά την εγκατάσταση της οικογένειας Δοϊτσίδα στην Αθήνα, ενσωματώθηκε και η Θεοπούλα Δοϊτσίδα στο φωνητικό δίδυμο που σχημάτισαν πλέον οι δυο αδελφές. Χαρακτηριστική μουσική εκτέλεση της εικόνας αυτής αποτέλεσε το τραγούδι «*Δω στα λιανοχορταρούδια*»<sup>118</sup>. Το τραγούδι αυτό υπήρξε ένα δείγμα μεταλλαγής ενός τοπικού τραγουδιού σε πολιτισμικό σύμβολο των Θρακιωτών, όπως και μια «φαντασιακή» εικόνα, αρχικά για τη Θράκη και κατ’ επέκταση για την οικογένεια Δοϊτσίδα. Την περίοδο αυτή λοιπόν, είχε αρχίσει να συγκροτείται ένα πρώτο σώμα “ομογενοποιημένων” τραγουδιών και χορών, από το οποίο αναδεικνύονταν και ορισμένα «σουξέ», όπως το παραπάνω τραγούδι. Η προαναφερθείσα κατάσταση, μέσα από τα «σουξέ» της εποχής, δημιουργούσε μια σχέση αλληλοδιάδρασης με τη γενέτειρα, καθώς το ρεπερτόριο αυτό γινόταν πλέον εμπορικό και αποκτούσε ζήτηση<sup>119</sup>. Με λίγα λόγια το θρακιώτικο, εν αντιθέσει με τα προηγούμενα χρόνια, γινόταν πλέον “ισάξιο” με τα

---

<sup>118</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 1, track 20.

<sup>119</sup> Χορεύω, Τεύχος 10 (2009: 44).

πανελλήνια δημοτικά και λαϊκά, αποκτώντας σταδιακά μεγαλύτερο έδαφος στο ρεπερτόριο των τοπικών κομπανιών. Ουσιαστικά μεταλλάσσονταν σε ένα νέο μουσικό ύφος, εξαιτίας της καταξίωσης που του προσέφεραν οι φορείς του «κέντρου», βγαίνοντας από την “περιθωριακή” κατάσταση που βρισκόταν σε παρελθόντα χρόνο, όπως γίνεται εμφανής την επόμενη δεκαετία.

Αρχικά θα γίνει αναφορά στον Κ. Δοϊτσιδίδη, καθώς είναι εκείνος που είχε τη μεγαλύτερη σε αριθμό δισκογραφική παρουσία στα χρόνια αυτά<sup>120</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εποχής, είναι το τραγούδι «Πιτραδιώτ' χαρά θα κάμουν»<sup>121</sup>, που απετέλεσε ένα από τα «σουξέ» της εποχής, ιδιαίτερα στη θρακική επαρχία. Με αφορμή το τραγούδι αυτό, γίνεται εμφανής η έννοια της ζωντανής ηχογράφησης (live) της εποχής, που χαρακτήριζε την πλειονότητα των ηχογραφήσεων. Όπως είναι αντιληπτό από την καταγραφή, υπήρχαν προβλήματα όσον αφορά τον συγχρονισμό (timing) των οργάνων μεταξύ τους και γενικά ρυθμικά προβλήματα σε συνθήκες “στουντιακής” ηχογράφησης. Εξειδικεύοντας στο κομμάτι αυτό, παρατηρούμε να συμπράττουν μουσικά ταυτόχρονα πέραν των άλλων οργάνων, δυο σολίστ στη φλογέρα από διαφορετικές “μουσικές σχολές”. Ο ένας είναι ο Χρήστος Κανακίδης (Ζαχαρδέλας) από τον Έβρο και ο άλλος είναι ο Αριστείδης Βασιλάρης με καταγωγή από την Αχαΐα. Κατανοούμε λοιπόν ότι η μουσική προσέγγιση του καθενός διέφερε, γιατί ο πρώτος συνδεόταν βιωματικά με το είδος της μουσικής, ενώ η σχέση του δεύτερου με τη μουσική αυτή, δεν ξεπερνούσε τη δισκογραφική παρουσία του, καθώς ήταν ένας λαϊκός μουσικός που ασχολούνταν κατά βάση με το διευρυμένο “δημοτικό” τραγούδι. Επιπλέον τα δισκογραφικά δεδομένα της εποχής, δεν επέτρεπαν πολλές διορθώσεις αλλά και επανεγγραφές μελωδιών, οπότε αν δεν υπήρχαν σοβαρά προβλήματα ηχογράφησης, κάποιες μουσικές ατέλειες παρέμεναν ως είχαν. Φυσικά στην περίπτωση που εξετάζουμε, όπως συνέβαινε και με άλλες μελωδίες, τα λάθη γίνονται αντιληπτά, κυρίως από μουσικούς ή σχετικούς ερευνητές. Το ευρύ κοινό συνήθως εστίαζε στο στίχο και στη χορευτική απόδοση ενός κομματιού και εφόσον σε αυτές τις παραμέτρους δεν συναντούσε ιδιαίτερα προβλήματα, δεν ασχολούνταν με τέτοιου είδους λεπτομέρειες. Επιπρόσθετα, η απόδοση ενός δίσκου από το πικάπ, είχε συνηθίσει σε ηχητικά μικροπροβλήματα τους ακροατές (κάποιες φορές επιτάχυνε τις στροφές ή τις προσπερνούσε η βελόνα,

---

<sup>120</sup> Ν. Κ. Μπέκος (2006: 209- 210).

<sup>121</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 1.

ενώ παρήγαγε και ο ίδιος ο δίσκος ηχητικές “ατέλειες”, το γνωστό άκουσμα διάκρισης δίσκου βυνιλίου, από άλλο ηχητικό μέσο). Εδώ, πρέπει να επισημάνουμε πως και η πολιτική που εφάρμοζαν οι δισκογραφικές εταιρείες απέναντι στην παραδοσιακή μουσική, δεν ήταν η δέουσα, καθώς αντιμετώπιζαν σε γενικές γραμμές το είδος αυτό, σχεδόν σαν περιθωριακό, εξαιτίας της οικονομικής απόδοσης κερδών προς τις εταιρίες<sup>122</sup>. Απότοκο αυτού ήταν, να δαπανούν ελάχιστα για την καταγραφή του, μιας και δίσκοι 33 LP, ηχογραφούνταν μέσα σε μια μέρα, ως επί το πλείστον.

Δύο ακόμη παραδείγματα της περιόδου αυτής είναι και τα «καθιστικά-επιτραπέζια», «*Το τραγούδι της Αρετής*»<sup>123</sup> που ερμηνεύει ο Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης και «*Τα δυο ψηλά αγαπιούνται*»<sup>124</sup> που ερμηνεύουν οι κόρες του Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδη. Στην πρώτη περίπτωση, μετά την απόδοση ενός μικρού μέρους του τραγουδιού, παρατηρούμε τη δραματοποίηση του, καθώς το συγκεκριμένο τραγούδι είναι η γνωστή παραλλαγή “του νεκρού αδερφού”. Έτσι, η ερμηνεία του τραγουδιού, αποκλίνει από την εκτέλεση της μελωδίας ενός τοπικού τραγουδιού, εφόσον εμπλουτίζεται μελωδικά επιπλέον, ενώ παράλληλα η παρουσία ηθοποιών στο ρόλο των αφηγητών της υπόθεσης, παραπέμπει σε πρωτότυπη καλλιτεχνική αποτύπωση, που ξεπερνά τον απλό ρόλο της διάσωσης ενός τραγουδιού. Στη δεύτερη περίπτωση, δηλαδή στο καθιστικό που ερμηνεύουν οι δύο αδελφές, παρατηρούμε μια περισσότερο πιστή στα “παραδοσιακά πρότυπα” εκτέλεση, καθώς τα μελωδικά ποικίλματα που πραγματοποιούν φωνητικά, δεν απέχουν ιδιαίτερα από την πηγή καταγραφής, προσθέτοντας βέβαια το προσωπικό τους στυλ. Η αιτιολόγηση αυτού εναπόκειται κυρίως στην ερμηνεία του προτύπου, μιας και συνηθιζόταν τα γυναικεία «επιτραπέζια» να αποδίδονται από δύο φωνές ταυτόχρονα.

Άλλα καινοτόμα παραδείγματα που εισήγαγε στη δισκογραφία ο Δοϊτσίδης, αποτελούν τα οργανικά «*Κουτσός-μανηλάτος*»<sup>125</sup> και «*Σόλο Ζωναράδικο*»<sup>126</sup>. Στον πρώτο σκοπό παρατηρούμε να συνυπάρχουν όργανα της δισκογραφικής κομπανίας (κλαρίνο, βιολί, κανονάκι, κοντραμπάσο και τουμπελέκι), μαζί με όργανα kaba saz,

---

<sup>122</sup> Προφορική μαρτυρία του Νικόλαου Διονυσόπουλου, Αθήνα 2007: «*Οι εταιρίες εκείνη την περίοδο αντιμετώπιζαν το παραδοσιακό τραγούδι ως το φτωχό συγγενή της δισκογραφίας [...]»*

<sup>123</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 2.

<sup>124</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 3.

<sup>125</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 4.

<sup>126</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 5.



όπως η γκάιντα και η φλογέρα. Το “πάντρεμα” όλων των παραπάνω οργάνων συντελέστηκε στα δισκογραφικά πλαίσια, διότι δεν υπήρχε περίπτωση μέχρι εκείνη την περίοδο να συνυπάρξουν μουσικά σε κάποια εκδήλωση, εκτελώντας ταυτόχρονα κοινό πρόγραμμα. Το γεγονός αυτό έθεσε τα θεμέλια για νεότερες μουσικές προσεγγίσεις και κομπανίες, στις οποίες παρατηρούμε κάλλιστα την παρουσία των παραπάνω οργάνων εντός των ορίων τους, φυσικά σε ένα ρεπερτόριο που μπορούν να ανταποκριθούν οι δυνατότητες των οργάνων αυτών. Σ’ ότι αφορά το δεύτερο σκοπό, που αποτελεί σύνθεση του Κ. Δοϊτσίδα, πρέπει να επισημάνουμε μια ακόμη δισκογραφική καινοτομία, κατά την οποία τα όργανα της ηχογράφησης μοιράζονται ρόλους, ανά μουσική πάρτα. Συγκεκριμένα, άλλη μουσική φράση αποδίδεται από το σύνολο των οργάνων, σε άλλη πάρτα υπάρχει ο πρωταγωνιστικός ρόλος κάποιου οργάνου κ.α. Σε ένα ιδιαίτερα “ζωηρό” οργανικό σκοπό, κατά τη διάρκεια μουσικών επιτελέσεων σε γλεντικά επεισόδια, δεν θα υπήρχε η δυνατότητα τροποποίησης του κομματιού κατ’ αυτόν τον τρόπο, εξαιτίας της χορευτικής διάστασης του, που θα έδινε ενεργό ρόλο μόνο στα κύρια σολιστικά όργανα, όπως είναι το κλαρίνο και το βιολί. Στα δισκογραφικά πλαίσια όμως καταγράφεται ο σκοπός σύμφωνα με την παραπάνω δομή, ώστε να αποδώσει μια νέα αισθητική ενορχηστρωτική αντίληψη, συγκριτικά βέβαια με τα δεδομένα της εποχής.

Το επόμενο τραγούδι που θα αναλύσουμε, υπήρξε σταθμός στην καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, καθώς υπήρξε η μεγαλύτερη δισκογραφική και παράλληλα εμπορική επιτυχία του ίδιου, αλλά και γενικότερα του θρακιώτικου τραγουδιού, μέχρι τις μέρες μας. Το τραγούδι για το οποίο γίνεται λόγος, είναι το «Στέργιος πισμάνι»<sup>127</sup>, το οποίο ταυτίστηκε στη μνήμη του κόσμου με το όνομα του Δοϊτσίδα<sup>128</sup>, αποτελώντας ένα σουζέ που μέχρι και σήμερα έχει ισχυρή επίδραση στα “χορευτικά αντανακλαστικά” των Θρακιωτών, αλλά και όχι μόνο. Ο «Στέργιος», ένα σατιρικό και εύθυμο τραγούδι, υπήρξε για δεκαετίες η βασική παραγγελιά στα γλέντια θρακικών πληθυσμών, που ανέδειξαν το τραγούδι αυτό, σε “εθνικό ύμνο” της ομώνυμης περιοχής<sup>129</sup>. Εξ’ αρχής και πριν την κυκλοφορία του σε δίσκο, ο Δοϊτσίδης “δούλευε” το κομμάτι για αρκετό καιρό, γιατί ναι μεν ήταν ένα τοπικό τραγούδι μιας μικρής περιοχής του Έβρου, αλλά πήρε τη γνωστή μορφή του από τον ίδιο. Επιπλέον,

---

<sup>127</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 6.

<sup>128</sup> Οασις, Τεύχος 3 (2008: 123-124).

<sup>129</sup> Βλ. Ν. Αγγούσης-Δ. Σπανός, κείμενα στο ένθετο του CD, Καρυοφύλλης- Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, *Λαλήματα στο Σεργιάνι*, Polymusic, 2006, σελ. 15 (στα Ελληνικά).

έβαλε το κομμάτι αυτό πρώτο σε σειρά, στο δίσκο «Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο 5», αλλά και τίτλο του ομώνυμου δίσκου, καθώς πριν την κυκλοφορία του, υπήρχε ζήτηση του στο Βόρειο Έβρο κυρίως, οπότε στόχευε και ίδιος σε μια επιτυχία, χωρίς να μπορούσε να προβλέψει βέβαια, το ρόλο που θα διαδραμάτιζε στην πορεία του. Μετά τη μεγάλη επιτυχία που σημείωσε, ακολούθησε στους δίσκους του μια τριλογία, συμπεριλαμβανομένου και του παραπάνω κομματιού ως συνέχεια ιστορίας. Οι επόμενες παραλλαγές του τραγουδιού ακολούθως, γνώρισαν και αυτές μια σχετική επιτυχία, που δεν ξεπέρασε βέβαια το μέγεθος του πρώτου, το οποίο υπήρξε από δισκογραφικής και εμπορικής πλευράς, αλλά και από πλευράς αποδοχής από το θρακικό κοινό, η μεγαλύτερη επιτυχία.

Ένα ακόμη τραγούδι που γνώρισε μεγάλη δισκογραφική επιτυχία, αλλά και επίδραση στο θρακιώτικο κοινό, ήταν και το τραγούδι «*Γ' αυγά δεν τ' αλωνίζουν*»<sup>130</sup>. Το παραπάνω κομμάτι, σατιρικού περιεχομένου και αυτό, λειτούργησε καταλυτικά ως σουξέ, εξαιτίας της χορευτικής του διάστασης, καθώς με την εμφάνιση και κυκλοφορία του τραγουδιού αυτού, παγιώθηκε στο ευρύ κοινό, ο χορός «Μπαϊντούσκα». Η «Μπαϊντούσκα», σε ό,τι αφορά τη χορευτική της επιτέλεση, αποτελούσε ένα χορό που συναντιόταν σε ορισμένες εθνοπολιτισμικές ή πληθυσμιακές ομάδες του χώρου της Θράκης, κυρίως με καταγωγή από το πάλαι ποτέ βόρειο μέρος της<sup>131</sup>. Σε γενικές γραμμές, θα λέγαμε ότι αποτελεί ένα χορό που απαντάται στο νότιο μέρος των Βαλκανίων, εφόσον τον βρίσκουμε με παραλλαγές στη Μακεδονία, αλλά και στη γειτονική χώρα Βουλγαρία, όπου η παρουσία του είναι κατά πολύ εντονότερη, απ' ό,τι στην ελληνική εδαφική επικράτεια. Οπότε, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, ότι αποτελεί πολιτισμικό δάνειο κατά κάποιο τρόπο, από τις παραδόσεις ενός γειτονικού λαού. Πέραν αυτών, εκείνο που έχει σημασία στην περίπτωση που εξετάζουμε, είναι το ότι η «Μπαϊντούσκα», παγιώθηκε και εντάχθηκε στο υπερτοπικό ρεπερτόριο της περιοχής, μετά την απήχηση που γνώρισε στο κοινό και ιδιαίτερα στα χορευτικά των συλλόγων, το προαναφερόμενο τραγούδι. Μάλιστα, τα χαρακτηριστικά της “νέας ενσωμάτωσης” που αναφέρουμε, γίνονται εύκολα αντιληπτά σε ένα γλεντικό και χορευτικό επεισόδιο θρακικών πληθυσμών<sup>132</sup>. Σε ένα τέτοιο γλέντι, εκτός των εξαιρέσεων από ορισμένες πληθυσμιακές ομάδες που

---

<sup>130</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 7.

<sup>131</sup> Χορεύω, Τεύχος 10 (2009: 46).

<sup>132</sup> Μ. Ρόμπου-Λεβίδη (1999: 187-192).

συμπεριλάμβαναν το χορό αυτό στο τοπικό τους ρεπερτόριο, δεν παρατηρούνταν η αντίστοιχη του επίδραση σε ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας, οι οποίοι δεν συνδεόταν με το χορό αυτό με μια βιωματική σχέση, όπως συνέβαινε με άλλους χορούς του ρεπερτορίου τους, κυρίως γιατί δεν τον γνώριζαν. Βέβαια, σήμερα με την παρέλευση τριάντα και πλέον ετών από τα τέλη του '70 που κυκλοφόρησε το συγκεκριμένο τραγούδι, παρατηρούμε μια κάπως διαφοροποιημένη κατάσταση, εξαιτίας του ρόλου των συλλόγων, αλλά και των γενεών που μεγάλωσαν με μια νεοτοπική πλέον, παράδοση.

Όσον αφορά τα δισκογραφικά δείγματα του Αηδονίδη κατά την περίοδο αυτή, πρέπει να πούμε πως δεν έχουν να επιδείξουν ανάλογες πρωτοτυπίες με αυτές του συμπατριώτη του, ακολουθώντας κατά κάποιο τρόπο και αυτός τη νέα τάση που άρχισε να παγιώνεται με τον Δοϊτσίδα. Βέβαια, τα δείγματα της περιόδου αυτής περιλαμβάνουν περισσότερα σε αριθμό θρακιώτικα από τις προηγούμενες δεκαετίες, “κατακτώντας” πλέον κυρίαρχη θέση στις δισκογραφικές του επιτελέσεις. Παρόλα αυτά συνέχισε να συμπεριλαμβάνει στους δίσκους του και τραγούδια προερχόμενα από γειτονικές περιοχές, όπως «Μακεδονίτικα», που είχαν γίνει και “σουξέ”, κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, από τις ερμηνείες της Νίτσας Τσίτρα, της Ξανθίππης Καραθανάση, του Δημήτρη Φωτόπουλου, της Γιώτας Σύρου κ.α. Γενικότερα θα λέγαμε ό,τι οι μουσικές αποτυπώσεις του Αηδονίδη, διατήρησαν τον υπερτοπικό τους χαρακτήρα στον τομέα της ερμηνείας, με εμφανή τα στοιχεία της “λόγιας” οπτικής του.

Ένα ιδιαίτερο μουσικό δείγμα της περιόδου αυτής αποτελεί το «ζωναράδικο» «Ποια πεθερά, ποιος πεθερός»<sup>133</sup>. Η παρούσα εκτέλεση είναι από τις πρώτες δισκογραφικές μουσικές συμπράξεις του Αηδονίδη με τον Δοϊτσίδα. Η ιδιαιτερότητα της ηχογράφησης αυτής είναι ότι αποτελεί τη μοναδική συμμετοχή του Δοϊτσίδα, ως χορωδού (στα φωνητικά), αλλά και η κοινή φωνητική τους σύμπραξη δισκογραφικά, διότι σαν μουσικός είχε σχετικά μεγάλη παρουσία στις δουλειές του Αηδονίδη. Σ’ αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε τη στενή συνεργασία της οικογένειας Δοϊτσίδα με τον Αηδονίδη. Τη χρονική περίοδο αυτή η καλλιτεχνική παρουσία του Αηδονίδη παρατηρείται σε σημαντικό βαθμό, μέσα από το συγκρότημα του Δοϊτσίδα τόσο δισκογραφικά, όσο και ραδιοφωνικά, καθώς και στα πλαίσια των πολιτιστικών

---

<sup>133</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 8.

εκδηλώσεων που λάμβαναν χώρα στη Θράκη<sup>134</sup>, και στους θρακικούς προσφυγικούς πληθυσμούς της πρωτεύουσας και της Μακεδονίας. Στη δισκογραφία του ο Αηδονίδης, πρέπει να πούμε πως “χρησιμοποιούσε” σχεδόν σε όλες του τις παραγωγές τον Δοϊτσίδα, αποτελώντας έτσι ο δεύτερος σε αρκετές περιπτώσεις και τον μουσικό του σύμβουλο (επιμελητή), παράλληλα με τη δημιουργία μουσικών εισαγωγών στα τραγούδια των δίσκων του πρώτου<sup>135</sup>.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα της συγκεκριμένης δισκογραφικής περιόδου, είναι το κομμάτι «*Βασίλεψεν αυγερινός*»<sup>136</sup>, που είναι ένα τοπικό τραγούδι που διασκεύασε ο Χρόνης Αηδονίδης, το οποίο μετατράπηκε προς τα τέλη της δεκαετίας του '70 σε σουξέ. Το παραπάνω τραγούδι ταυτίστηκε στη μνήμη του κόσμου με τον Αηδονίδα και αποτέλεσε ένα από τα αντιπροσωπευτικά δείγματα της προσωπικής του καλλιτεχνικής αποτύπωσης. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση το τραγούδι αποδόθηκε από μια “τυπική” δισκογραφική ορχήστρα για θρακιώτικη μουσική (αποτελούμενη από κλαρίνο, βιολί, κανονάκι, λαούτο και τουμπελέκι), εν αντιθέσει με την πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού που είχε πραγματοποιηθεί με τη συνοδεία γκάιντας. Η πρώτη αποτύπωση του τραγουδιού, με μια πιο “λιτή” θα λέγαμε εκτέλεση, δεν είχε προσδώσει τη ρυθμική και μελωδική δυναμική που απέκτησε αργότερα με την παρουσία της κομπανίας, καθώς το “φρασάρισμα” της γκάιντας, αλλά και η παρουσία μιας κοινής εισαγωγής που έμπαινε σε αρκετά κομμάτια του ίδιου ρυθμού, δεν προσέδιδαν στο τραγούδι κάποια ιδιαιτερότητα. Τα φωνητικά μελίσματα που επέτρεπαν στον Αηδονίδα τα παραπάνω όργανα της κομπανίας, αλλά και η μουσική εισαγωγή που έδωσε ο Δοϊτσίδης στο κομμάτι, στα πλαίσια του γνωστού σήμερα “υπερτοπικού δυτικοθρακιώτικου ύφους”, άφησαν τη “σφραγίδα” τους στο τραγούδι, ώστε να είναι ακόμη και σήμερα ένα διαχρονικό υπερτοπικό “σουξέ”.

---

<sup>134</sup> Αν. Μαυριώτη (1974: 57).

<sup>135</sup> Προφορική μαρτυρία από τον Κυριάκο Κωστούλα, Αθηνά 2009: «*Θυμάμαι την περίοδο που συνεργάζοντουσαν ο Δοϊτσίδης με τον Αηδονίδα. Στο ραδιόφωνο κάναμε πολλές εκπομπές μαζί, στους δίσκους έπαιζα και για τους δυο, πιο πολύ μαζί ήμουν με τον Δοϊτσίδα... όλες αυτές τις εισαγωγές τις έγραφε αυτός. Να φανταστείς τις έφτιαχνε και πολλές φορές εκεί που κάναμε πρόβα, για το στούντιο ή για το ραδιόφωνο[...]. Ο Δοϊτσίδης βοηθούσε τον Αηδονίδα, έγραφε εισαγωγές γι' αυτόν, πολλές φορές, αυτά γινόταν, μπροστά μου[...]*».

<sup>136</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 9.

Την παρούσα χρονική περίοδο όπως προαναφέραμε, ο Αηδονίδης ασχολείται εντατικά και με το “μακεδονίτικο τραγούδι” στην υπερτοπική του διάσταση κυρίως, που περιλάμβανε τότε κατά βάση “συρτά” της Χαλκιδικής, “ψαλτοτράγουδα” του Παγγαίου και διάφορα άλλα κομμάτια που αντικατόπτριζαν τη συγκεκριμένη οπτική. Στα πλαίσια αυτά συμπεριλαμβάνεται το τραγούδι «Γαλανή γαλαζιανή»<sup>137</sup>, που υπάρχει σε μια από τις δισκογραφικές δουλειές του<sup>138</sup>. Η συγκεκριμένη εκτέλεση δεν έχει να επιδείξει κάποια ιδιαιτερότητα, ως προς το “μακεδονίτικο” ύφος, ούτε παρουσιάζει μελωδικές και ρυθμικές αποκλίσεις όπως στις περιπτώσεις των θρακιώτικων που χρίει σχολιασμού. Το ενδιαφέρον της ηχογράφησης, είναι η “εξάσκηση” του προσωπικού ψαλτικού ύφους, ως καλλιτεχνικό του αποτύπωμα πάνω στο ρεπερτόριο αυτό, που επιδεικνύει τη γενικότερη μουσική άποψη του στην εκτέλεση κομματιών που αναδεικνύουν το φωνητικό του ταλέντο, ασχέτως γεωγραφικών και πολιτισμικών καταβολών. Επίσης, είναι αξιοσημείωτο ότι το τραγούδι αυτό συμπεριλαμβάνεται στο δεύτερο προσωπικό του δίσκο 33 LP, μαζί και με άλλα “μακεδονίτικα” που καλύπτουν τη δεύτερη πλευρά του δίσκου, ενώ η πρώτη πλευρά περιλαμβάνει θρακιώτικα<sup>139</sup>. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει την άνωθεν πάγια τοποθέτηση του για υπερτοπική καλλιτεχνική προσέγγιση, μιας και ο δεύτερός του κιάλας προσωπικός δίσκος ξεπερνά το γεωγραφικό χώρο της Θράκης.

Τα “μικρασιάτικα” (Προποντίδας, Σμυρναίικα κ.α.), ήταν ένα ακόμη μέρος του ραδιοφωνικού, δισκογραφικού, αλλά και όχι μόνο ρεπερτορίου που ερμήνευε διαχρονικά ο Χρόνης Αηδονίδης. Από την εποχή που άρχισε η συνεργασία του με τον Σίμωνα Καραά και καθ’ όλη τη μετέπειτα παρουσία του σε χορωδίες, εκπομπές κ.α., ένα μέρος του ρεπερτορίου του αποτελούσαν τα τραγούδια της ομώνυμης περιοχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εποχής αποτελεί το “συρτό” Προποντίδας «Ελένη και Ηρθανε κυρά μου»<sup>140</sup>, που είναι μια σουίτα τραγουδιού της “λόγιας εκκλησιαστικής” παράδοσης της Κωνσταντινούπολης. Οι αναφορές μας στα συγκεκριμένα τραγούδια εστιάζονται στην προσέγγιση ενός άλλου ψαλτικού ύφους, που ενυπάρχει στην αστική παράδοση της Πόλης. Εκτός από την περιοχή του Παγγαίου, εμφανιζόταν έντονο το στοιχείο της ψαλτικής τέχνης και στα τραγούδια

<sup>137</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 10.

<sup>138</sup> Χρόνης Αηδονίδης, *Τραγούδια της Θράκης και της Μακεδονίας*, B2, Gramophone 2577, 1978.

<sup>139</sup> Χρόνης Αηδονίδης, *Τραγούδια της Θράκης και της Μακεδονίας*, Gramophone 2577, 1978. Επίσης βλ. στο Παράρτημα, Πίνακα 2.

<sup>140</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακας περιεχομένου στο CD 2, track 11.

της Προποντίδας. Στη μουσική της άνωθεν περιοχής υπήρχε ένα “πάντρεμα” του εκκλησιαστικού ύφους με το δυτικό ύφος των μαντολινάτων και των “εστουδιαντίνων”, που συνδυαζόταν περίτεχνα στην αστική μουσική της περιοχής, “επιδεικνύοντας περάσματα” από μακάμ σε δυτικές κλίμακες κ.α. Ο Αηδονίδης με κορμό της εκπαίδευσης του τη βυζαντινή μουσική, επιδίωκε όπως έχουμε αναφέρει επανειλημμένα την απόδοση τέτοιων κομματιών, όπως είναι και τα παραπάνω, ώστε πέραν του φωνητικού αποτελέσματος (στο οποίο είχε επιδόσεις συχνά καλύτερες ακόμη και από τραγούδια του τόπου του), να αναδεικνύονται η μουσική γνώση, αλλά και τεχνοτροπία του.

Ανακεφαλαιώνοντας τα προειρημένα που αφορούν τη δεκαετία του '70 και επεκτείνονται μέχρι και τις αρχές του '80, όπου πλέον αρχίζουν να διαφοροποιούνται το μουσικά πεπραγμένα της Θράκης, οδηγούμαστε σε βασικές τοποθετήσεις για τους κύριους εκπροσώπους του θρακιώτικου τραγουδιού, Δοϊτσίδη και Αηδονίδη.

Ο Δοϊτσίδης κυριαρχεί στη μουσική ζωή της Θράκης δισκογραφικά, τηλεοπτικά και ραδιοφωνικά, “καλλιεργώντας” το πανθρακικό υπερτοπικό μουσικό ύφος και ρεπερτόριο, αποτελώντας έτσι τον βασικό διαμορφωτή του, αρχής γενομένης από τα τέλη του '60 μέχρι και τις αρχές του '80.

Ο Αηδονίδης έχει μικρότερη παρουσία στους παραπάνω τομείς, σε πολλούς από τους οποίους εμφανίζεται συμμετοχικά ή από κοινού με τον Δοϊτσίδη<sup>141</sup>, όπως ραδιόφωνο, τηλεόραση, εκδηλώσεις, μιας και δεν εξασκεί ως κύριο επάγγελμα αυτό του τραγουδιστή, έναντι με τον Δοϊτσίδη, ο οποίος εξαιτίας της μεγάλης “δημοφιλίας” που απέκτησε εκείνη την περίοδο, ασχολείται επαγγελματικά με τη μουσική. Ακόμη, σε ό,τι αφορά το ρεπερτόριο που ασχολείται, επαναλαμβάνουμε πως κινείται σε ένα ευρύτερο μουσικό φάσμα, με διάφορα ακούσματα στα οποία αναφερθήκαμε διεξοδικά παραπάνω. Σχετικά με τη θρακιώτικη μουσική, ακολουθεί τα πρότυπα του Δοϊτσίδη, με τον οποίο συνεργάζεται στενά, ακόμη και δισκογραφικά, καθώς ενορχηστρώνει πολλά από τα κομμάτια του, ενώ παράλληλα συμμετέχει ως μουσικός, στις περισσότερες δισκογραφικές δουλειές του. Το παραπάνω γεγονός αποδεικνύεται εύκολα συγκριτικά με τον έτερο γνωστό τραγουδιστή, όπως και με άλλους τοπικούς τραγουδιστές και μουσικούς που εμφανίζονται πλέον στη θρακιώτικη δισκογραφία από τα τέλη του '70.

---

<sup>141</sup> P. Λουτζάκη (1999: 213).

Συγκεκριμένα, πριν την εμφάνιση διαφόρων τοπικών μουσικών στη δισκογραφία (οι οποίοι “αποκτούν βήμα” μετά την παγίωση του μουσικού είδους) και ειδικότερα μέχρι το 1977 (καθώς μετά το 1978 αρχίζουν τη δισκογραφική τους παρουσία), σε σύνολο 8 δίσκων θρακικής μουσικής, ο Δοϊτσίδης κατέχει 5 LP, ο Αηδονίδης 1LP, ο Κώστας Μπουζαμάνης<sup>142</sup> με τις Αθανασία Καραγιάννη και Αθανασία Φανακίδου άλλο 1 LP και ο τελευταίος δίσκος ανήκει στις συλλογές του Σίμωνα Καρά, στον οποίο συμμετέχουν ο Δοϊτσίδης, ο Αηδονίδης, καθώς και άλλοι τοπικοί μουσικοί και τραγουδιστές<sup>143</sup>. Επίσης, πέραν ορισμένων δίσκων 45 SP που δεν συμπεριλήφθηκαν σε δίσκους 33 LP και αρκετών συμμετοχών που έχει εκείνη την περίοδο ο Δοϊτσίδης, μέχρι και το 1983 (χρονιά ορόσημο) παρουσιάζει τη μεγαλύτερη δισκογραφικά κίνηση<sup>144</sup>, με 11 προσωπικούς δίσκους<sup>145</sup>, σε σύνολο 33 δίσκων θρακικής μουσικής. Δεύτερος έρχεται ο Αηδονίδης, που με τις συμμετοχές ξεπερνά τους Γιώργο Μπουρμά<sup>146</sup> (κλαρίνο), Παναγιώτη Νικίδη (τραγουδιστή), οι οποίοι παρουσιάζουν ισάριθμη δισκογραφική παρουσία με τον ίδιο, δηλαδή 6 δίσκους<sup>147</sup> (ο ένας εκ των οποίων βέβαια περιλαμβάνει μόνο οργανική μουσική). Μάλιστα ο ένας από τους 6 δίσκους του Αηδονίδη αφορά επανεκδόσεις, περιλαμβάνει δηλαδή επιλογές από τραγούδια προηγούμενων εκδόσεων του, ενώ άλλοι δύο περιλαμβάνουν και μακεδονικά τραγούδια στη μια, από τις δύο πλευρές των δίσκων του<sup>148</sup>. Οι άλλοι θρακικοί δίσκοι κατανέμονται ως εξής: Θανάσης Μιντόπουλος 3 LP, Θανάσης Στοϊδής 3 LP (ο ένας εκ των οποίων ανήκει στη σειρά της Δόρας Στράτου), Κώστας Μπουζαμάνης 1 LP (έχουμε προαναφερθεί σε αυτόν), ένας της σειράς του Σίμων Καρά, ένας της Θεοδώρας Δορδούρα με τον Ευστράτιο Λαμπούδη (τραγουδιστές και οι δύο του δίσκου), ένας δίσκος με οργανική μουσική

---

<sup>142</sup> Σ.σ. Η παρουσία του Κώστα Μπουζαμάνη στην “πρώιμη” αυτή περίοδο θρακικής δισκογραφίας, οφείλεται στην προσωρινή παραμονή του στην Αθήνα, καθώς δραστηριοποιούνταν μουσικά στο θέατρο Δόρα Στράτου. Επίσης βλ. στο Παράρτημα Πίνακα 3, σελ. 95-96.

<sup>143</sup> Βλ. Μ. Βούρα κείμενα στο ένθετο του CD, επιμέλεια Ν. Διονυσόπουλος, *Τραγούδια της Θράκης*, SDNM 12, 2001, σελ 4-7 (στα Ελληνικά).

<sup>144</sup> Βλ. Ν. Διονυσόπουλο κείμενα στο ένθετο του CD, Χρόνης Αηδονίδης, *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης*, Π.Ε.Κ. 7-8, 1994, σελ. 41-42 (στα Ελληνικά).

<sup>145</sup> Ν. Κ. Μπέκος (2006: 209-210). Επίσης βλ. στο Παράρτημα Πίνακα 2.

<sup>146</sup> Ευ. Αυδίκος (2002: 72-73). Δ. Σπανός (2009: 79-82).

<sup>147</sup> Βλ. στο Παράρτημα Πίνακα 3.

<sup>148</sup> Βλ. στο Παράρτημα Πίνακα 2.

από γκάιντα με τον Πασχάλη Χρηστίδη και ένας ακόμη δίσκος της σειράς της Δώρας Στράτου με τον Βαγγέλη Δημούδη<sup>149</sup>.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σταθούμε στις εκδόσεις τοπικών μουσικών και τραγουδιστών στη δισκογραφία που γνωρίζουν περίοδο ακμής από τα τέλη του '70 μέχρι και τις αρχές του '80. Η περίοδος αυτή αποδεικνύεται γόνιμη για τη δραστηριοποίηση τοπικών μουσικών εξαιτίας της παγίωσης του ρεπερτορίου της ομώνυμης περιοχής στο πανελλήνιο. Εξαιτίας του ρόλου που διαδραματίζουν οι δύο εν πολλοίς αναφερόμενοι γνωστοί ερμηνευτές του θρακιώτικου τραγουδιού και της προβολής που τυγχάνουν από τα διάφορα μέσα (ραδιόφωνο, τηλεόραση, δισκογραφία, τοπικός τύπος, πολιτιστικά σωματεία κ.α.), επέρχεται η παγίωση του συγκεκριμένου είδους, μετά από ένα εύλογο διάστημα δεκαετίας περίπου που βρίσκεται στο προσκήνιο, μετά τη σημαντική προώθηση που τυγχάνει από πλευράς του θεάτρου Δώρα Στράτου. Ιδιαίτερα ο Δοϊτσίδης, πέραν της καλλιτεχνικής του αξίας, αποτελεί και “μόδα” για την εποχή, καθώς αντιπροσωπεύει ένα νέο μουσικό είδος (θρακιώτικα τραγούδια και χοροί) για τον τομέα της παραδοσιακής μουσικής, σε φολκλорικά πρότυπα, που είναι μάλιστα άρρηκτα συνδεδεμένο με τη χορευτική λειτουργικότητα του. Έτσι με βάση τα πρότυπά του, εμφανίζονται δισκογραφικά και καλλιτεχνικά, οι περισσότεροι τοπικοί τραγουδιστές και μουσικοί, εφόσον στην πλειονότητα τους υιοθετούν την αισθητική του.

Με κορμό ένα αντίστοιχο ρεπερτόριο που περιλαμβάνει θρακιώτικα κατ' αποκλειστικότητα κομμάτια, όπως και αισθητική εξώφυλλων των δίσκων στους οποίους παρουσιάζονται με φορεσιές, κάνουν την εμφάνισή τους στη δισκογραφία εμπλουτίζοντας περαιτέρω το τοπικό ρεπερτόριο με κομμάτια του Βορείου Έβρου, από τον οποίο κατάγονται σχεδόν όλοι. Επίσης υιοθετείται και η τυπολογία ονομάτων που καθιερώνει ο Δοϊτσίδης για τους χορούς όπως: «ζωναράδικος, συρτός-συγκαθιστός, μαντηλάτος» κ.α., ώστε να υπάρξει ένας κοινός κώδικας μεταξύ των μουσικών, για τους οποίους π.χ. ένας ζωναράδικος και ένας πλαλ' τός δεν θα διέφερε ρυθμικά, μιας και η διαφοροποίηση τους εντάσσεται στη χορευτική τους διάσταση. Στην περίπτωση του ζωναράδικου αξίζει να σημειωθεί πως η ονομασία του κάλυπτε ορισμένες περιοχές του Έβρου, ενώ ρυθμικά το εύρος του χορού κάλυπτε όλο το νομό και όχι μόνο. Όσον αφορά την ονομασία του «Συρτού-συγκαθιστού», αυτή δημιουργείται την ομώνυμη περίοδο στα πλαίσια του θεάτρου Δώρα Στράτου,

---

<sup>149</sup> Βλ. στο Παράρτημα, Πίνακα 3.



μεταφράζοντας το κινητικό μοτίβο του χορού. Ως τοπική ονομασία ο παραπάνω χαρακτηρισμός του χορού δεν υπήρχε, καθώς ονομαζόταν είτε απλά ως συρτός, είτε με άλλες ονομασίες που χαρακτήριζαν τη γρηγορότερη ρυθμική αγωγή του χορού σε σχέση με τον απλό συρτό, όπως “πηδηχτός”, “σίγουρος” κ.α. Επίσης ο «μαντηλάτος», εντασσόταν στην ευρύτερη κατηγορία των ελεύθερων “συγκαθιστών” χορών και ήταν σπάνιες οι περιπτώσεις πολιτισμικών ομάδων που έδιναν διαφορετική ονομασία στο χορό, από τον συγκαθιστό και τον καρσιλαμά, ενώ χορευόταν διαφορετικά, όπως είναι αναμενόμενο. Η ονομασία «μαντηλάτος», ήταν δάνειο από μια μικρή πολιτισμική ομάδα του Έβρου και τροποποιήθηκε φραστικά στο επίσημο μαντηλάτος, από “μαντηλάτος” κ.α. Ως γνωστόν η πολιτισμική ετερότητα του νομού με πυρήνα τη θρακική καταγωγή, εμφάνιζε αρκετές αποκλίσεις, οι οποίες όμως ανεξαρτήτως καταγωγής μουσικών την εν λόγω περίοδο δεν παρουσιάστηκαν<sup>150</sup>. Τούτο συνέβη γιατί όλοι “μυήθηκαν” στο υπερτοπικό δυτικοθρακιώτικο ύφος, ως σύγχρονο της εποχής, παραμερίζοντας ιδιαιτερότητες αλλόφωνων τραγουδιών κ.λ.π., που θα μπορούσαν να αναδείξουν, καθώς το συγκεκριμένο στυλ θεωρούνταν εμπορικό για την εποχή, αλλά και “ορθόδοξο”, μιας και όλοι οι φορείς υποστήριζαν την αναπαραγωγή της τυπολογίας αυτής.

Με βάση το παραπάνω υπόβαθρο στα τέλη της δεκαετίας του '70 είχε καλλιεργηθεί το έδαφος για ανάπτυξη δισκογραφικής κίνησης στην ομώνυμη περιοχή, έτσι με την υποστήριξη ή άλλοτε και όχι κάποιων ερευνητών, λαογράφων κ.α., εμφανίστηκαν στο προσκήνιο με εκδόσεις που παρουσιάζουν περισσότερο τοπικό χαρακτήρα και άλλοι καλλιτέχνες της Θράκης. Εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση του εκφραστή μιας άλλης σχολής, του Γιώργου Μπουρμά, που χρίζει ενδελεχούς σχολιασμού, γι' αυτό και έχουμε παραπέμψει προηγούμενα σε διάφορες πηγές ως προς τη διερεύνηση της. Αναλύοντας τον τοπικό χαρακτήρα των εκδόσεων αυτών πρέπει να πούμε πως στην πλειονότητα τους, συμμετέχουν εκτός από τους τραγουδιστές και τοπικοί μουσικοί, που δεν κατείχαν το δεξιοτεχνικό επίπεδο των μουσικών του “κέντρου”, με αποτέλεσμα η προσέγγιση τους να είναι κατά πολύ λαϊκότερη, αλλά και πρόχειρη σε ορισμένα σημεία. Η προχειρότητα αυτή εντοπίζεται στην απόδοση των μέτρων στην αρχή των κομματιών, στη μελωδική απόδοση εισαγωγών, όπου π.χ. όλοι οι μουσικοί δεν αποδίδουν ίδια μια συγκεκριμένη φράση, στην έλλειψη “σωστής συγχορδιακής” συνοδείας, στο συγχρονισμένο κλείσιμο

---

<sup>150</sup> Μ. Ρόμπου- Λεβίδη (1999: 165-168).

κομματιών κ.α. Παρόλα ταύτα η ζήτηση του είδους αυτή την εποχή, οδηγεί σε μεγάλη παραγωγή δίσκων εντός μιας πενταετίας, εφόσον από τους 8 δίσκους θρακικής μουσικής που υπάρχουν μέχρι το 1978, οδηγούμαστε σε 33 δίσκους σε μια πενταετία (κυκλοφορία 25 νέων δίσκων), το 1983 συγκεκριμένα, που οριοθετούμε ως κατακλείδα της πτυχιακής μας για το λόγο αυτό. Μετά από τη χρονιά αυτή και μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '80, η θρακική δισκογραφία επεκτείνεται στο σύνολο της κατά 6 μόνο δίσκους<sup>151</sup>, οπότε αντιλαμβανόμαστε την τοποθέτηση του έτους 1983 ως κατακλείδα μας, καθώς είναι το έτος που αρχίζει να επέρχεται ένας πρώτος κορεσμός του είδους, εκείνα τα χρόνια.

Την αυξημένη παραγωγή δίσκων ενός είδους (όπως συνέβη και με τα θρακιώτικα), ακολουθεί η κάμψη, γιατί κατά πρώτον έχουμε αυξημένη διαθεσιμότητα ενός προϊόντος που δεν προλαβαίνει να εξαντληθεί, ενώ παράλληλα ακολουθούν νέες παραγωγές, κατά δεύτερον γιατί εμφανίζει την επανάληψη ορισμένων στερεοτύπων στα πλαίσια του και κατά τρίτον γιατί παύει να αποτελεί ένα ιδιαίτερο είδος μετά τη μαζική αναπαραγωγή του. Επιπρόσθετα, επηρεάζουν τη μείωση της παραγωγής και οι πολιτικές που εφαρμόζουν οι δισκογραφικές εταιρείες, οι οποίες είχαν μια πάγια μειωτική αντίληψη στο είδος παραδοσιακή μουσική, γιατί αποτελούσε κατά βάση το “φτωχό συγγενή” της εκάστοτε εταιρείας. Συνεπώς, μιας και το αντικείμενο διερεύνησης της παρούσας πτυχιακής εστιάζει στη δημιουργία του πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου στα πλαίσια της δισκογραφίας, δεν επεκτεινόμαστε χρονικά, όπως και αναφορικά έναντι των περιπτώσεων των άλλων τοπικών μουσικών, γιατί ο κύκλος αυτός ολοκληρώνεται με την παγίωση του είδους, που συντελείται προγενέστερα, εξαιτίας του ρόλου των δυο κορυφαίων εκπροσώπων του. Έτσι, η επέκταση των αναλύσεων μας στο ρόλο της τοπικής δισκογραφίας, γίνεται για να αναδείξει την πρώτη φάση αναπαραγωγής του εν λόγω μουσικού στερεοτύπου και από άλλους ερμηνευτές, μαζί με τους οποίους ολοκληρώνεται ένας πρώτος κύκλος δισκογραφικής κίνησης και παρουσίας του θρακιώτικου.

---

<sup>151</sup> Βλ. στο Παράρτημα, πίνακα 4.

## Επίλογος – Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη εκπονήθηκε με στόχο να αναδείξει τις επιρροές της ραδιοφωνίας και της δισκογραφίας στον τομέα της διαμόρφωσης και παραγωγής θρακιώτικης μουσικής, όπως αυτές δρομολογήθηκαν από τη δεκαετία του '50 και έπειτα. Τη χρονική αυτή περίοδο, εμφανίζεται το ομώνυμο μουσικό είδος στο προσκήνιο και μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80, διανύει μια περίοδο διεργασιών, κατά την οποία παγιώνονται συγκεκριμένα μουσικά στερεότυπα. Κύρια υπόθεση εργασίας λοιπόν, αποτέλεσε η περιπτωσιακή μελέτη των Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, κατά τη χρονική περίοδο μεταξύ των ετών 1950-1980, στη διάρκεια της οποίας σημειώνονται οι σημαντικότερες μεταβολές που αφορούν τη θρακιώτικη μουσική και πραγματοποιούνται από πλευράς των δύο παραπάνω καλλιτεχνών, άλλοτε ανατρέποντας και άλλοτε αλληλοσυμπληρώνοντας ο ένας τον άλλο.

Η αρχή της μελέτης μας τοποθετείται στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα περίπου, καθώς τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο συγκροτείται η τυπική κομπανία της περιοχής του Έβρου, συντελώντας παράλληλα στο πέρασμα από τα όργανα kaba saz (γκάιντα, λύρα, φλογέρα), στα “νεότερα” ince saz όργανα (κλαρίνο, βιολί, ούτι). Παρατηρούμε λοιπόν να “ανοίγονται” καινούργιοι μουσικοί ορίζοντες στον τομέα της επίδρασης των μουσικών οργάνων στο γεωγραφικό χώρο του Έβρου κατά βάση, ενώ ταυτόχρονα εμπλουτίζεται μουσικά και “δεξιοτεχνικά” το ρεπερτόριο. Επικεντρώνουμε στο νομό Έβρου, έναντι των άλλων δύο νομών της Θράκης, μιας και είναι ο χώρος που περιλαμβάνει ως επί το πλείστον θρακικούς πληθυσμούς στη σύνθεση του, με αποτέλεσμα η παραγωγή μουσικής και τα “νέα” ρεύματα να προέρχονται από το χώρο αυτό<sup>152</sup>. Συνεπώς, βάσει του ρόλου που επιτελούν κάποιες μουσικές προσωπικότητες, εισάγουν καινοτομίες και δρομολογούν συγχρονικά μουσικά πρότυπα, για την εποχή εκείνη. Μια τέτοια προσωπικότητα ήταν ο “κλαριντζής” Θανάσης Ματζάρης, που με το “στυλ” του, δημιούργησε μια καινούργια μουσική πραγματικότητα με τις «παρέες» (κομπανίες), που το ρεπερτόριο τους υπήρξε προπομπός των θρακικών ηχογραφήσεων του ραδιοφώνου και της δισκογραφίας. Την ίδια χρονική περίοδο, οι «παρέες» αναπροσαρμόζουν όπως είπαμε το ρεπερτόριο που “κληρονόμησαν” από τις γκάντες, τις φλογέρες κ.λ.π., ενώ

---

<sup>152</sup> Χορεύω, Τεύχος 10 (2009: 44-45).

παράλληλα συμπεριλαμβάνουν και κομμάτια του “στεριανού” πανελλήνιου ρεπερτορίου, αλλά και του “λαϊκού”, όπως αυτά διαδίδονται από το «νέο» μέσο του δίσκου, που καταφθάνει πλέον στην περιοχή. Όσον αφορά την υποστήριξη του παραπάνω ρεπερτορίου από διάφορους φορείς (σχολεία, σωματεία κ.α.), πρέπει να πούμε πως ενισχύεται περαιτέρω η εικόνα του, ως καθαρά “εθνικό” ρεπερτόριο, έναντι αρκετών μουσικών κομματιών του τόπου, στα οποία ήταν εμφανή τα μουσικά δάνεια από τις γειτονικές χώρες. Έτσι, εξαιτίας και των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών που επικρατούν, το “πανελλήνιο” αυτό ρεπερτόριο, καταλαμβάνει ένα σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου της «παρέας», συνυπάρχοντας με αυτό, ως “ενιαίο παραδοσιακό είδος”.

Ένα νέο μέσο της εποχής είναι και το ραδιόφωνο που αρχίζει τη λειτουργία στα τέλη του '30 (ίδρυση του Ε.Ι.Ρ.), ενώ εμφανίζεται στην καθημερινότητα των ανθρώπων της υπαίθρου, μετά τους πολέμους της δεκαετίας του '40. Ευρεία διάδοση μάλιστα αποκτά από τα μέσα της δεκαετίας του '50, που φθάνει και στο γεωγραφικό χώρο της Θράκης, ο οποίος εξαιτίας της απόστασης του από το “κέντρο” και της σχετικής απομόνωσης του, δεχόταν τις νέες επιδράσεις σχεδόν πάντοτε τελευταίος. Το ραδιόφωνο με τα “ακούσματα” που προσφέρει ως κρατικό μέσο, επηρεάζει καταστάσεις και δημιουργεί νέες αντιλήψεις στον τομέα της μουσικής, “μεταφέροντας” εκείνη την περίοδο μεταξύ άλλων στους ακροατές, ρεμπέτικα, λαϊκά, αλλά και “πανελλήνια” δημοτικά τραγούδια. Στη δεκαετία του '50 αρχίζουν να μεταδίδονται εκπομπές που ασχολούνται με την “παραδοσιακή” μουσική της χώρας, στις οποίες από την εν λόγω χρονική περίοδο και μετά, αρχίζει να συμπεριλαμβάνεται και μουσική από το χώρο της Θράκης. Τούτο συνέβη σύμφωνα με την οπτική της εθνικής πολιτικής, που ήθελε να εντάξει μουσικές από όλες τις περιοχές της ελληνικής εδαφικής επικράτειας, στον “εθνικό μουσικό κορμό”, ώστε να αντιταχθεί σε αμφισβητήσεις και διεκδικήσεις του εθνικού χώρου. Στην προσπάθεια των εκπροσώπων του ραδιοφώνου, να δημιουργήσουν ένα καθαρά “εθνικό” ρεπερτόριο, ήταν “θεμιτή” κατ’ αυτούς η “μετατροπή” μουσικών ειδών, ρυθμών κ.α., ένα γενικότερο “φιλτράρισμα” δηλαδή, που γινόταν συχνά με βάση το παραπάνω σκεπτικό, ενώ μερικές φορές συνέβαινε λόγω άγνοιας και “αυτοσχεδιασμού” στην κάλυψη των όποιων κενών τους. Έτσι, μέσα από τις έρευνες για εκπροσώπους μουσικών ειδών που δεν είχαν ενσωματωθεί ακόμη στον εθνικό κορμό, εντοπίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του '50 ο Χρόνης Αηδονίδης, που καταγόταν από τον Έβρο και είχε έρθει στην πρωτεύουσα για εργασία. Ο τελευταίος είχε γνώσεις ψαλτικής και

ήταν καλλίφωνος, με αποτέλεσμα οι άνθρωποι που κατεύθυναν τότε το χώρο της “παραδοσιακής μουσικής”, Παντελής Καβακόπουλος, Σίμων Καραάς, Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου κ.α., να του “αναθέσουν” το ρόλο του μουσικού εκπροσώπου της Θράκης. Ο Αηδονίδης είχε τις φωνητικές δυνατότητες και το χάρισμα του υπερτοπικού εκπροσώπου, όπως απέδειξε η ιστορία, αλλά δεν ήταν συνδεδεμένος βιωματικά με τη μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου του. Το γεγονός αυτό είχε ως συνέπεια, να εμφανιστούν δείγματα θρακιώτικης μουσικής μέσα στα πλαίσια των χορωδιών Καβακόπουλου και Καραά, τα οποία είχαν δημιουργηθεί για το ραδιόφωνο και ερμηνεύονταν στον ίδιο χώρο, χωρίς να αντικατοπτρίζουν τη μουσική πραγματικότητα της περιοχής, μελωδικά και ιδιαίτερα ρυθμικά. Αυτή η εικόνα αρχίζει να ανατρέπεται σταδιακά στα τέλη της δεκαετίας του ’50, μετά την εμφάνιση του άλλου γνωστού Θρακιώτη ερμηνευτή Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη, στην τοπική ραδιοφωνία της Θράκης (E.I.P. Θράκης), ο οποίος εντοπίστηκε επίσης στα πλαίσια αντίστοιχων ερευνών παραδοσιακής μουσικής, που λάμβαναν χώρα σε τοπικό επίπεδο. Μέχρι τότε, αλλά και κατά τη δεκαετία του ’60, η τοπική ραδιοφωνία μετέδιδε ως μουσικές της περιοχής, καταγραφές χορωδιών σε “στυλ” μαντολινάτας κ.α. Με την εμφάνιση όμως του τελευταίου λαϊκού τραγουδιστή και μουσικού, αλλάζει το “ρου” της θρακιώτικης μουσικής, γιατί ο ίδιος μεταφέρει τις βιωματικές εμπειρίες από τις φωνητικές και μουσικές επιτελέσεις των απλών ανθρώπων, όπως και των οργανοπαικτών της περιοχής. Οι καταγραφές του τελευταίου μουσικού, φθάνουν στο ραδιόφωνο της πρωτεύουσας όπου αναμεταδίδονταν και έτσι άνθρωποι του, πραγματοποιούν επιτόπιες καταγραφές στον Έβρο, προκειμένου να διαπιστώσουν την ύπαρξη των νέων δειγμάτων. Η γνωριμία τους με τα δείγματα αυτά, τροποποιεί μερικώς και τα μουσικά δεδομένα που μεταδίδονταν από το ραδιόφωνο της Αθήνας κατά την επόμενη δεκαετία του ’60, με βασικό εκπρόσωπο τον Χρόνη Αηδονίδη, χωρίς όμως να παγιώσει φόρμες για ορισμένα ρυθμικά, μελωδικά, μορφολογικά κ.α. χαρακτηριστικά της θρακιικής μουσικής. Όσον αφορά την τοπική ραδιοφωνία της Θράκης, συνεχίζονται οι καταγραφές νέων κομματιών από τον βασικό της εκπρόσωπο Καρυοφύλλη Δοϊτσίδη, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του ’60, όπου ακολουθεί πλέον κι αυτός, μια υπερτοπική μουσική σταδιοδρομία στο χώρο της πρωτεύουσας. Συνοψίζοντας, αναφέρουμε πως ο ρόλος της ραδιοφωνίας, σε ό,τι αφορά τη θρακιική μουσική είναι καθοριστικός για τις δεκαετίες του ’50 και του ’60, ενώ από την περίοδο αυτή και μετά, τη σκυτάλη του βασικού παράγοντα, καταλαμβάνει η δισκογραφία.

Στη δισκογραφία, τα πρώτα δείγματα θρακικής μουσικής, χρονολογούνται στη δεκαετία του '50 και είναι εκτελέσεις του Χρόνη Αηδονίδη, εφόσον για μια δεκαετία περίπου, ήταν ο μοναδικός Θρακιώτης τραγουδιστής που δραστηριοποιούνταν στο χώρο της πρωτεύουσας, γεγονός καθοριστικής σημασίας για τη συμμετοχή ενός καλλιτέχνη στη δισκογραφία. Τα πρώτα αυτά δείγματα ακολουθούν το “ραδιοφωνικό στυλ”, τα οποία είχαν προκύψει με την υποστήριξη ανθρώπων του ραδιοφώνου. Στις αρχές της δεκαετίας του '60, εμφανίζεται στη δισκογραφία και ο Δοϊτσίδης, με τη στήριξη αντίστοιχων φορέων και ιδιαίτερα του Καβακόπουλου, δίνοντας ορισμένα δείγματα της τοπικής μουσικής παράδοσης. Σε μερικά από αυτά όμως, συνέχισε να υπάρχει το “Αθηναϊκό-Θρακιώτικο στυλ”, σύμφωνα με τις μέχρι τότε τοποθετήσεις του Καβακόπουλου. Παρόλα ταύτα, παρατηρούμε έναν πρώτο επηρεασμό και του άλλου γνωστού τραγουδιστή Χρόνη Αηδονίδη, στη δισκογραφία που αναπτύσσει τη δεκαετία του '60, με αρκετές όμως διαφορούμενες εκτελέσεις μεταξύ του τοπικού ύφους και του ύφους της πρωτεύουσας, γιατί δεν είχαν παγιωθεί ακόμη, κάποιες συγκεκριμένες μουσικές φόρμες. Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, αλλά και το μικρό δισκογραφικό σώμα που περιλαμβάνει (η θρακική δισκογραφία) από τις αρχές του '50, μέχρι και τα τέλη του '60, περίπου 25 κομμάτια (κάποια από τα οποία μάλιστα δεν είναι και θρακιώτικα) από τους Χρόνη Αηδονίδη και Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, αντιλαμβανόμαστε τον κομβικής σημασίας ρόλο που παίζει η ραδιοφωνία, καθώς στα πλαίσια της συντελούνται κατά βάση, οι ιστορικές μουσικές ανατροπές της θρακιώτικης μουσικής. Εν αντιθέσει με τα προηγούμενα χρόνια, κατά την επόμενη δεκαετία του '70 και ιδιαίτερα από τα τέλη του '60 που ο Δοϊτσίδης κατεβαίνει για εργασία στο θέατρο Δόρα Στράτου, αναπτύσσοντας σταδιακά μεγαλύτερη δισκογραφική κίνηση με μουσικοχορευτικό πυρήνα, διαφοροποιείται η κατάσταση, καθώς τα ηνία στον τομέα διαμόρφωσης θρακικού ύφους και ρεπερτορίου, καταλαμβάνει πλέον η δισκογραφία. Ένας άλλος παράγοντας που οδήγησε στη σταδιακή υποβάθμιση του ραδιοφώνου, ήταν και η τηλεόραση που κάνει την εμφάνισή της τα χρόνια εκείνα, προβάλλοντας στον τομέα της παραδοσιακής μουσικής, τα “νέα” μουσικοχορευτικά πρότυπα (όπως συνέβη και με την περίπτωση της Θράκης), που ξεπερνούσαν σε ενδιαφέρον τις προγενέστερες ηχητικές καταγραφές που συνεχίζονται πλέον με συμμετοχικό ρόλο. Το νέο θρακιώτικο υπερτοπικό μουσικοχορευτικό ύφος του Δοϊτσίδα κυριαρχεί στη δισκογραφία τη δεκαετία του '70, παγιώνοντας μουσικά στερεότυπα, τα οποία ακολουθεί ακόμη και ο Χρόνης Αηδονίδης, που ακολουθεί τα πρότυπα αυτά, καθώς

συνεργάζεται τακτικά με τον πρώτο. Μια προέκταση του θέματος της παρούσας πτυχιακής που επικεντρώνει στην παγίωση του “πανθρακικού ύφους και ρεπερτορίου”, μετακινεί την αφετηρία της στις αρχές της δεκαετίας του '80, γιατί κατά τη χρονική περίοδο 1978-1983, παρατηρούμε την εμφάνιση και αρκετών τοπικών καλλιτεχνών στη δισκογραφία, που πολλαπλασιάζουν κατά πολύ τη θρακική δισκογραφία. Το γεγονός αυτό έλαβε χώρα, εξαιτίας της παγίωσης θρακικών μουσικών στερεοτύπων, τα οποία έβαλαν νέες βάσεις στη μουσική του τόπου. Έτσι, με τη συμμετοχή και αυτών των τραγουδιστών-μουσικών της Θράκης, ολοκληρώθηκε ο πρώτος κύκλος δισκογραφικής παραγωγής της θρακιώτικης μουσικής.

Τα γενικά συμπεράσματα που προκύπτουν από τη συγκεκριμένη πτυχιακή, αφορούν τον καταλυτικό ρόλο της ραδιοφωνίας και της δισκογραφίας, μαζί με τους βασικούς μουσικούς εκπροσώπους που προάγουν στην περίπτωση της Θράκης. Επίσης, αφορούν και το ρόλο του ηγεμονικού λόγου, που εκφράζεται την εκάστοτε χρονική περίοδο, από ανθρώπους που υπηρετούν την καθεστηκία τάξη. Μάλιστα, παρατηρούμε τη στήριξη της τάξης αυτής, να μετακινείται ανά χρονικές περιόδους, ανάγοντας σε σύμβολα<sup>153</sup>, μουσικά εν προκειμένω, νέα πρόσωπα, τα οποία την αντιπροσωπεύουν πληρέστερα στη συγχρονική τους εποχή. Σημαντική μεταβολή επίσης, “διαπερνά” και το ίδιο το μέσο του ραδιοφώνου ή του δίσκου, το οποίο ανάλογα με την τεχνολογική ανάπτυξη, υποβιβάζεται από πρωταγωνιστής των εξελίξεων, σε συμμετοχικό παράγοντα. Μια εξειδικευμένη παρατήρηση που πραγματοποιούμε καταληκτικά, αφορά το κατεξοχήν αντικείμενο έρευνας μας, δηλαδή τη θρακιώτικη μουσική και ειδικότερα το “δίπολο” Αηδονίδης-Δοϊτσίδης.

Σύμφωνα με τα τεκμήρια των ερευνών μας, κατά πρώτον επαληθεύτηκε η γενική αρχή αλληλεξάρτησης των διπόλων<sup>154</sup>, με διακριτούς ρόλους που εμπίπτουν σε κοινή βάση. Ενώ κατά δεύτερον, κατανοήσαμε πως η κατασκευή τους αποτελεί μια γενική διαπίστωση, καθώς μέσα από εσωτερικές διεργασίες προκύπτει ο ρόλος και η θέση του καθενός ανά χρονική περίοδο, όπως αποδεικνύουν τα επιμέρους στοιχεία των ερευνών μας. Με απλά λόγια, τα σχήματα “λόγιος” για τον Αηδονίδα και “λαϊκός” για τον Δοϊτσίδα, δεν αποτυπώνουν τη διαχρονική πραγματικότητα, γιατί ο πρώτος πέρασε από διάφορους “μουσικούς σταθμούς” σε παρελθοντικό χρόνο

---

<sup>153</sup> Ελ. Αλεξάκης (2001: 181-183).

<sup>154</sup> Δ. Γκέφου- Μαδιανού (1999: 115-122).

και εξέφρασε περισσότερο “εκλαϊκευμένα” μουσικά ρεύματα, χωρίς να έχει τη μουσική πρωτοκαθεδρία της μουσικής του τόπου του, που απέκτησε μέσα από συνεργασίες και από την προβολή των Μ.Μ.Ε. την τελευταία εικοσαετία. Σχετικά με τον δεύτερο, που κυριάρχησε με το ύφος του σε προηγούμενες δεκαετίες, παρατηρούμε την υποχώρηση της θέσης του, εξαιτίας της προτίμησης ενός πιο υπερτοπικού ύφους από τον ηγεμονικό λόγο, τα τελευταία χρόνια. Επομένως, η βασική τοποθέτηση που κυριαρχεί σήμερα ως γενική πραγματικότητα της θρακικής μουσικής, με τον Αηδονίδη ως το “μεγαλύτερο” εκπρόσωπο του είδους και τον Δοϊτσίδα, ως υπερτοπικό εκπρόσωπο μιας περισσότερο τοπικής μουσικής παράδοσης, αντιλαμβανόμαστε πως αποτυπώνει τη συγχρονική πραγματικότητα και όχι τη διαχρονική.



## Βιβλιογραφία

1. Αλεξιάκης Ελευθέριος, *Ταυτότητες και ετερότητες: σύμβολα, συγγένεια, κοινότητα στην Ελλάδα-Βαλκάνια*, Δωδώνη, Αθήνα, 2001.
2. Αυδίκος Ευάγγελος, «Μουσικοί και τραγουδιστές της Θράκης» στο *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης*, Επιχειρήσει Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης, Κέντρο Μελετών Μουσικής Παράδοσης-Μικράς Ασίας-Εύξεινου Πόντου, Αλεξανδρούπολη, 2001, σελ. 48-54, 69-71, 72-73.
3. Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτική Κριτική*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999.
4. Καβακόπουλος Παντελής, «Η γιορτή του Αγιόγιαννου στην Καρωτή και στα Βρυσικά» στο *Αρχείο του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, Τόμος 24<sup>ος</sup>, Αθηνά, 1959, σελ. 269-280.
5. Καβακόπουλος Παντελής, *Καθιστικά της Σωζόπολης-Χορευτικά της Θράκης*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1993.
6. Καβακόπουλος Παντελής, *Ανθολογία δημοσιευμάτων και μουσικολογιών ανακοινώσεων 1954-2008*, Αθήνα, 2008.
7. Κάβουρας Παύλος, «Η βιογραφία ενός οργανοπαίκτη» στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος «Οι φίλοι της μουσικής», Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σελ. 419-430.
8. Κοκκώνης Γιώργος, «Το “ταυτόν” και το “αλλότριον” της (νέο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας» στο *Ετερότητες & μουσική στα Βαλκάνια*, Τετράδια Ν<sup>ο</sup> 4, Λ.Π.Μ. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, 2008, σελ. 102-103.
9. Κοντός Πασχάλης, «Το λαογραφικόν μουσείον Διδυμοτείχου», στο *Θρακικά*, Σειρά Πρώτη, Τόμος 43<sup>ος</sup>, Αθήνα, 1969, σελ. 74.
10. Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, Πορεία, Αθήνα, 1993.
11. Λιάβας Λάμπρος, «Ιστορική διαδρομή» στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος «Οι φίλοι της μουσικής», Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σελ. 26-27.

12. Λιάβας Λάμπρος, «Μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και Νεωτερικότητα» στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος «Οι φίλοι της μουσικής», Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σελ. 270-275.
13. Μαλκίδης Φάνης, «Παλιά και νέα μετανάστευση στο νομό Έβρου», *Θρακικά*, Σειρά Δεύτερη, Τόμος 13<sup>05</sup>, 2000, σελ. 296-300.
14. Μαυροειδής Δ. Μάριος, *Οι Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός ήχος-το Αραβικό μακάμ-το Τουρκικό μακάμ*, Fagotto, Αθήνα, 1999.
15. Μαυριώτη Αυγερινού, «Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης» στο *Το Διδυμότειχο (Ιστορία-Λαογραφία-Λογοτεχνία)*, Πολιτιστικός Σύλλογος Περιφέρειας Διδυμοτείχου, Αθήνα, 1977, σελ 57.
16. Μαυρομάτης Γιώργος, *Τα παιδιά της Καλκάτζας. Εκπαίδευση, φτώχεια και κοινωνικός αποκλεισμός σε μια κοινότητα μουσουλμάνων της Θράκης*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004.
17. Μαυρομάτης Γιώργος, «Πήγε ο Μενούσης στο Διδυμότειχο; Σκέψεις γύρω από τη λειτουργικότητα της παραδοσιακής μουσικής στα πλαίσια εθνογενετικών διαδικασιών στη Θράκη του 20<sup>ου</sup> αιώνα» στο *Ετερότητες & μουσική στα Βαλκάνια*, Τετράδια Ν<sup>ο</sup> 4, Λ.Π.Μ. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, 2008 σελ.13-17.
18. Μπέκος Κ. Νίκος, *Νά' χε καεί ο... Πλάτωνας. Οι Ελλαδικές περιπέτειες της Παραδοσιακής Μουσικής, Οι μουσικοί και ο δύσβατος τόπος της δισκογραφίας*, ΕΛ.ΚΕ.ΛΑ.Μ., Αθήνα, 2006.
19. Παπαδάκης Γιώργος, «Μουσική και Μουσικοί της Θράκης. Λαϊκοί Οργανοπαίκτες στη Θράκη» στο *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης*, Επιχειρήσει Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης, Κέντρο Μελετών Μουσικής Παράδοσης-Μικράς Ασίας-Εύξεινου Πόντου, Αλεξανδρούπολη, 2001, σελ. 38-39.
20. Παπαχριστοδούλου Πολύδωρας, «Το θρακιώτικο τραγούδι βυζαντινό τροπάρι» στο *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, Τόμος 19, 1955, σελ. 3-15.
21. Παπαχριστοδούλου Πολύδωρας, «Πρόλογος Εκπομπών» στο *Αρχείον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, Τόμος 31, 1965, σελ. 65-208.

22. Ρόμπου- Λεβίδη Μαρίκα, «Ψηφίδες χορού στον Έβρο. Το παρελθόν, το παρόν, η τοπική πρακτική και η υπερτοπική ιδεολογία» στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος «Οι φίλοι της μουσικής», Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σελ.181- 192.
23. Σπανός Δημήτριος, *Μουσικά Δίκτυα στο βόρειο Έβρο*, Πτυχιακή εργασία στο τμήμα Λ.Π.Μ. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, 2009.
24. Τσιαμούλης Χρίστος-Ερευνίδης Παύλος, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup>)*, Αθήνα, 1998.
25. Bony-Baud, «Δυο θρακικά τραγούδια» στο *Θρακικά*, Τόμος 35, 1979, σελ. 71-75.
26. Bony-Baud, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1984.
27. Hobsbaum Eric - Power Terence, *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2004.

#### **Περιοδικά**

1. Λιάρος Γιώργος, «Πρόσωπα: Βαγγέλης Δημούδης», *Χορεύω* 1, 2008, σελ. 20.
2. Λιάρος Γιώργος, «Πρόσωπα: Γιώργος Ζιώγας», *Χορεύω* 10, 2009, σελ. 44-46.
3. Μπαλαχούτης Κώστας, «Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης. Το μαγικό ούτι της Θράκης», *Δίφωνο* 137, 2007, σελ. 67, 69-70.
4. Μπέκας Σωτήρης, «Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης. Η παράδοση είναι πολλών μαστόρων», *Όασις* 3, 2008, σελ. 123-124.
5. Τσάμπρα Γιώργου, «Φωνές των οργάνων: Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης», *Δίφωνο* 58, 2000, σελ. 103.

#### **Ένθετα CD**

1. Αγγούσης Νικόλαος-Σπανός Δημήτριος, *Λαλήματα στο Σεργιάνι. Καρνοφύλλης-Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα* (ένθετο του ομώνυμο CD), Polymusic, 2006, σελ. 6, 15.

2. Αηδονίδης Χρόνης, *Όταν οι δρόμοι συναντιούνται. Παραδοσιακά τραγούδια και βυζαντινοί ύμνοι, Χρόνης Αηδονίδης-Νεκταρία Καραντζή* (ένθετο του ομώνυμο CD), Μελωδικό Καράβι, 2004, σελ. 5-7.
3. Βούρα Μαρία, *Τραγούδια της Θράκης. Ανατολική, Δυτική, Βόρεια* (ένθετο του ομώνυμο CD, επιμέλεια παραγωγής Διονυσόπουλου Νίκου), Σ.Δ.Ε.Μ. 12, 2001, σελ.4-7.
4. Γιώργος Ζιώγας, *Μην κρύβεις το χτες. Χοροί και τραγούδια του Έβρου* (ένθετο του ομώνυμο CD), Π. Σ. Π. Χ. «ο Έβρος», 2008 σελ. 11-13, 14, 32.
5. Διονυσόπουλος Νίκος, *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης. Χρόνης Αηδονίδης* (ένθετο του ομώνυμο CD), Π.Ε.Κ. 7-8, 1994, σελ. 30-35, 41-42.
6. Belgin Cengiz-Ozgun Akgul, *Roman Oslun* (ένθετο του ομώνυμο CD), Kalan, 2008, σελ. 38, 64, 81.

#### **Πηγες από Διαδίκτυο**

1. <http://www.aidonidis.gr/modules.php?name=Lyrics>, επίσκεψη (12/10/2009).

## Παράρτημα

### Πίνακας περιεχομένου στο CD 1

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΑΙΡΙΑ- ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΕΙΡΑΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ	ΕΤΟΣ
1. Κόνιαλι	Σιδεράς Βλάχος	Μουσικές της Θράκης, Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος	Σύλλογος Οι φίλοι της μουσικής, CD, MMA 003	1999
2. Λαΐσιος ή Κόνιαλι	οργανικό	Τραγούδια της Θράκης. Ανατολική, Δυτική, Βόρεια	ΣΔΕΜ, CD, SDNM 12,	2001
3. Gayda	οργανικό	Roman Oslun	Kalan, CD, 440	2008
4. Σουλτάνα Σουφλιουτούδα	Χρόνης Αηδονίδης	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	-	'50
5. Τώρα καιρός χιονοποριάζει	Χρόνης Αηδονίδης	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	-	'50
6. Αγάλια- αγάλια χτένι μου	Χρόνης Αηδονίδης	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	-	'60
7. Μάης μαραΐνει τα παιδιά	Μ.Ο.Κ	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	-	'50
8. Για δέστε τον Αμάραντο	Τουτούλα Λακιά- Κ. Σ. Σουφλίου	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	-	'50
9. Όλα τα λουλούδια ανθίζουνε το Μάη	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	-	'60
10. Τα περιστέρια	Χρόνης	Αρχείο	-	'60

πέτουντι	Αηδονίδης	Ραδιοφωνίας ΕΡΤ		
11. Μια κόρη μια διαβάτισσα	Χρόνης Αηδονίδης	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	-	'60
12. Μωρέ καλή μου Λεμονιά	Χρόνης Αηδονίδης	Αρχείο Ραδιοφωνίας ΕΡΤ	-	'60
13. Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό	Χρόνης Αηδονίδης	Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό/ Να 'σαν τα νιάτα δυο φορές	Fidelity, SP, 7047,	1959
14. Μάνα και γιος μαλώνανε	Χρόνης Αηδονίδης	Μάνα και γιος μαλώνανε/ Άνοιξε Λενιώ την πόρτα	Philips, SP 7858,	1962- 63
15. Θρακιώτισσα	Χρόνης Αηδονίδης, Δόμνα Σαμίου	Να' μουν πουλί να πέταγα/ Θρακιώτισσα	Fidelity, SP, 7368	1963- 64
16. Παλληκάρια μου	Χρόνης Αηδονίδης	Ελένη, ν-αμάν/ Παλληκάρια μου	Fidelity, SP, 7379	1963- 64
17. Σ' αυτό τ' αλώνι το φαρδύ	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Ειρήνη Καβακοπούλου	Σ' αυτό τ' αλώνι το φαρδύ/ Αλάργα ξένε μ' το χορό	Music Box, SP, 281	1961
18. Αλάργα ξένε μ' το χορό	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης	Σ' αυτό τ' αλώνι το φαρδύ/ Αλάργα ξένε μ' το χορό	Music Box, SP, 281	1961
19. Από την Προύσα κίνησα	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Από την Προύσα κίνησα/ Μαντηλάτος χορός	Music Box, SP,-	1968
20. 'Δω στα λιανοχορταρούδια	Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα,	'Δω στα λιανοχορταρούδια/ Συγκαθιστός	Music Box, SP, 837	1969

	Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης	χορός Θράκης		
--	--------------------------	--------------	--	--

**Πίνακας περιεχόμενου στο CD 2**

<b>ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ</b>	<b>ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ</b>	<b>ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ</b>	<b>ΕΤΑΙΡΙΑ- ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΕΙΡΑΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ</b>	<b>ΕΤΟΣ</b>
1. Πιτραδιώτ' χαρά θα κάμουν	Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.3	Pan-Vox, LP, 16155	1975
2. Το τραγούδι της Αρετής	Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.3	Pan-Vox, LP, 16155	1975
3. Τα δυο ψηλά αγαπιούνταν	Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.5, Στέργιους πισμάνιμι	Pan-Vox, LP, 16211	1977
4. Κουτσός- μαντηλάτος	οργανικό	Σουλτάνα Σουφλιουτούδα/ Κουτσός- μαντηλάτος	Pan-Vox, SP, -	1972
5. Σόλο Ζωναράδικο	οργανικό	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.4	Pan-Vox, LP, 16183	1976
6. Στέργιους πισμάνιμι	Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης, Θεοπούλα και	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.5, Στέργιους πισμάνιμι	Pan-Vox, LP, 16211	1977

	Λαμπριάννα Δοϊτσίδα			
7. Τ' αυγά δεν τ' αλωνίζουν	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.5, Στέργιους πισμάνιμι	Pan-Vox, LP, 16211	1977
8. Ποια πεθερά, ποιος πεθερός	Χρόνης Αηδονίδης, Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης,	Ποια πεθερά, ποιος πεθερός/ Με γέλασαν τα πουλιά	Minos, SP, 5479	1973
9. Βασίλεψεν αυγερινός	Χρόνης Αηδονίδης	Τραγούδια της Θράκης με τον Χρόνη Αηδονίδα	Recor, SP, 83	1973
10. Γαλανή γαλαζιανή	Χρόνης Αηδονίδης	Τραγούδια της Θράκης και της Μακεδονίας	Gramophone, SP, 2577	1978
11. Ελένη και Ήρθανε κυρά μου	Χρόνης Αηδονίδης, χορωδία Σίμων Καρά	Τραγούδια της Κωνσταντινουπόλεως και της Προποντίδος	ΣΔΕΜ, LP, SDNM 118	1978



## Πίνακας 1

### Η δισκογραφία του Καρνοφύλλη Δοϊτσίδα σε 45 SP το έτος 1961

ΤΙΤΛΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΕΙΡΑΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ	ΕΤΑΙΡΙΑ
Σ' αυτό τ' αλώνι το φαρδύ* Αλάργα ξένε μ' το χορό	MB 281	Music Box
Μωρή μπέλα προβατίνα Μια κόρη μια διαβάτισσα <sup>155*</sup>	MB 305	Music Box
Του Διάκου το Ταμπούρι Είν' το Σουφλί τρανό χουριώ	MB 314	Music Box
Τ'ς Παπαδιάς τα παραθύρια* Τώρα που φθινοπωριάζει	MB 349	Music Box
Κόρη πιπέρι ν' έσπιρνι <sup>156</sup> -	-	Music Box

<sup>155</sup> Σ.σ. Στα παραπάνω τραγούδια με το (\*) συμμετέχει ως χορωδός η γυναίκα του Παντελή Καβακόπουλου, Ειρήνη Καβακοπούλου.

<sup>156</sup> Σ.σ. Το συγκεκριμένο τραγούδι είχε κυκλοφορήσει σε δίσκο 45 SP μαζί με ένα μακεδονικό τραγούδι.

## Πίνακας 2

### Η δισκογραφία σε LP του Χρόνη Αηδονίδη και των Καρυοφύλλη Δοϊτσίδα, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα

<b>ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ</b>	<b>ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ</b>	<b>ΕΤΑΙΡΙΑ- ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΕΙΡΑΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ</b>	<b>ΕΤΟΣ</b>
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης, Θρακικά Τραγούδια	Pan-Vox, 16101	1971
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Θρακικά τραγούδια Νο.2	Pan-Vox, 16126	1973
Χρόνης Αηδονίδης	Τραγούδια της Θράκης με τον Χρόνη Αηδονίδη	Recor, 83	1973
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.3	Pan-Vox, 16155	1975
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.4	Pan-Vox, 16183	1976
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.5, Στέργιους πισμάνιπι	Pan-Vox, 16211	1977
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.6, Στέργιους ξεπισμάνιπι μα τώρα η νυφ' πισμάνιπι	Pan-Vox, 16234	1978
Χρόνης Αηδονίδης	Τραγούδια της Θράκης και της Μακεδονίας	Gramophone 2577	1978
Καρυοφύλλης,	Τραγούδια και χοροί της	Pan-Vox, 16258	1979

Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Θράκης Νο.7, Ντούμπουρ ντούμπουρ- Στέργιους παντρεύητη		
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.8	Pan-Vox, 16283	1980
Χρόνης Αηδονίδης	Μακεδονίτικα και Θρακικά με τον Χρόνη Αηδονίδα	Recor, 23	1980
Χρόνης Αηδονίδης	Θρακιώτικα τραγούδια με τον Χρόνη Αηδονίδα	Intersound, 2024	1980
Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τα Δοϊτσιδάκια... σε τραγούδια και χορούς της Θράκης	Intersound, 2040	1981
Χρόνης Αηδονίδης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα <sup>157</sup>	Μουσικά κεντήματα της Θράκης	Intersound, 2052	1981
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.9	Pan-Vox, 16296	1981
Χρόνης Αηδονίδης	Θρακιώτικο τραγούδι, βυζαντινό τροπάρι	Margo, 8270	1983
Καρυοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Τραγούδια και χοροί της Θράκης Νο.10	Pan-Vox, 16321	1983

<sup>157</sup> Σ.σ. Οι Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα συμμετέχουν στο συγκεκριμένο LP με την ιδιότητα του χορωδού.

Πίνακας 3.

Δίσκοι LP τοπικών καλλιτεχνών κατά τα έτη 1976-1983

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΑΙΡΙΑ- ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΕΙΡΑΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ	ΕΤΟΣ
Κώστας Μπουζαμάνης- Αθανασία Καραγιάννη- Αθανασία Φανακίδου	Θρακιώτικα	Panivar,-	1976
Γιώργος Μπουρμάς- Παναγιώτης Νικίδης	Εδώ Έβρος	Μακεδονία, 30019	1978
Θανάσης Μιντόπουλος	Εγώ θα πάω στη Γερμανία	Aulos,-	1978
Γιώργος Μπουρμάς- Παναγιώτης Νικίδης	Κυριακίτσα	Μακεδονία, 30027	1979
Θανάσης Στοϊδης	Θρακιώτικο ξεφάντωμα, Αγαπώ μια παντρεμένη	Παρθενών,-	1979
Θανάσης Στοϊδης	Ελληνικοί χοροί Νο. 117	Δ. Στράτου, 117	1979
Βαγγέλης Δημούδης	Ελληνικοί χοροί Νο. 132	Δ. Στράτου, 132	1979
Πασχάλης Χριστίδης	Τραγούδια της Θράκης με Γκάντα	Vasipap,-	1979
Γιώργος Μπουρμάς- Παναγιώτης Νικίδης	Άκριτες	Μακεδονία, 30034	1980
Θανάσης Μιντόπουλος	Εγώ ορφανός γεννήθηκα	Aulos,-	1980
Γιώργος Μπουρμάς- Παναγιώτης Νικίδης	Τσιφτετέλια	Μακεδονία,30036	1981
Γιώργος Μπουρμάς- Παναγιώτης Νικίδης	Παπαθρακιώτικα	Μακεδονία, 30037	1981
Θανάσης Μιντόπουλος	Το τραγούδι της ξενητείας Νο 3, Αφήνω για το σπίτι μου	Aulos, 30457SF	1982
Θανάσης Στοϊδης	Θρακιώτικο γλέντι	Intersound, 2048	1982

Θοδώρα Δορδούρα- Ευστράτιο Λαμπούδη- Ευάγγελος Σιδεράς	Θρακιώτικα με το συγκρότημα του Ευάγγελου Σιδερά	Vasipap,-	1982
Γιώργος Μπουρμάς- Παναγιώτης Νικίδης	Τρεις αδελφούλες	Vasipap, 352	1983

## Πίνακας 4

### Η δισκογραφική κίνηση κατά τα έτη 1984-1989

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΑΙΡΙΑ- ΑΡΙΘΜΟΣ ΣΕΙΡΑΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ	ΕΤΟΣ
Χρόνης Αηδονίδης, Καρνοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα κ.α.	Τραγούδια της Θράκης No.2	ΣΔΕΜ, SDNM 122	1984
Καρνοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Το Κάστρο της Θρακιάς	Pan-Vox, 16340	1985
Καρνοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Αραδιαστείτε στο χορό	Pan-Vox, 16354	1987
Χρήστος Κουρούδης, Σωτήρης Παπάζογλου	Δημοτικά τραγούδια του Έβρου	Pan-Vox,-	1987
Χρήστος Κουρούδης, Σωτήρης Παπάζογλου	Δημοτικά τραγούδια του Έβρου No.2, Πήρα αράδα 'γω τον Έβρο	Pan-Vox,-	1988
Καρνοφύλλης, Θεοπούλα και Λαμπριάννα Δοϊτσίδα	Η Καραγατσιανή	MBI, 10325	1989

## Φωτογραφικό υλικό



Φωτογραφία 1: 1961. Καρυοφύλλης Δοϊτσίδης με τζιουμπούς.



Φωτογραφία 2: 1968. Το μουσικοχορευτικό συγκρότημα της Καρωτής στους εορτασμούς για τον 1<sup>ο</sup> χρόνο της δικτατορίας.





**Φωτογραφία 3: Δεκαετία '70, Παράσταση του Θεάτρου «Δορά Στράτου». Χρήστος Κανακίδης κλαρίνο, Ερμόλαος Κόνσολας σαντούρι, Αλέκος Τζούμας βιολί, Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης ούτι- τραγούδι, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα τραγούδι, Γιώργος Γευγελής τουμπελέκι.**



**Φωτογραφία 4: Τέλη του '70. Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, Θεοπούλα Δοϊτσίδα, Χρόνης Αηδονίδης.**





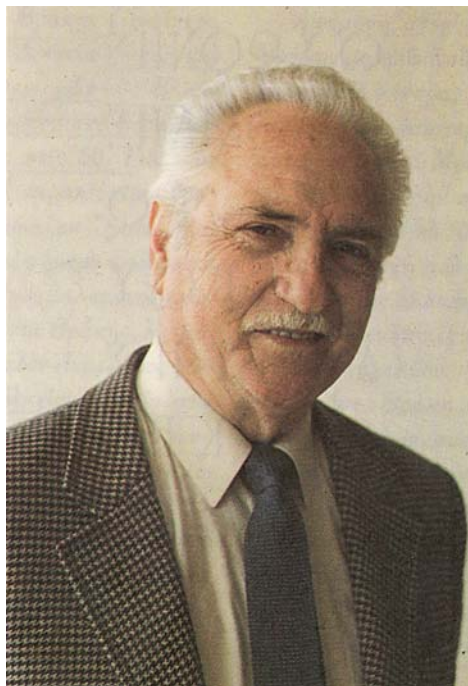
**Φωτογραφία 5: Αρχές του '80, Θρακιώτικο στέκι. Ισμαήλ Κιουτσούκ τουμπελέκι, Σταυρός Σταυρίδης βιολί, Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, Θεοπούλα Δοϊτσίδα, Χρόνης Αηδονίδης.**



**Φωτογραφία 6: Αρχές του '80. Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, Θεοπούλα Δοϊτσίδα, Χρόνης Αηδονίδης.**



**Φωτογραφία 7: Τέλη του '80. Καρνοφύλλης Δοϊτσίδης, Λαμπριάννα Δοϊτσίδα, Θεοπούλα Δοϊτσίδα.**



**Φωτογραφία 8: 1993-94. Χρόνης Αηδονίδης.**