



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πτυχιακή εργασία

«Το Ακορντεόν στη Θράκη από το 1945 μέχρι και σήμερα:
Τεχνικές και Ρεπερτόριο»



Επιβλέπων καθηγητής: κ. Χαρίδημος Σαρρής

Επιμέλεια: Καρακατσιάνης Αθανάσιος

Μάιος 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
Το ακορντεόν σαν μουσικό όργανο – Ιστορικά στοιχεία	6
Η παρούσα μελέτη	7
Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΠΡΙΝ ΤΟ 1945 – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ.....	8
Το πολιτισμικό πλαίσιο.....	8
Η ενασχόληση με το τραγούδι.....	9
Η μουσική ανά περιοχή.....	10
Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΠΡΙΝ ΤΟ 1945 – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ.....	14
Το πολιτισμικό πλαίσιο.....	14
Η μουσική παράδοση.....	14
Η Ανατολική Ρωμυλία.....	17
Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ ΜΕΤΑ ΤΟ 1945 – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ.....	21
Η θέση του παραδοσιακού χορού.....	23
Το έργο του Leviev.....	24
Η μουσική των γάμων.....	24
Το έργο του Parazon.....	25
Η μουσική μετά το 1989.....	26
Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ ΑΠΟ ΤΟ 1989 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ- ΑΠΟ ΤΗ ΓΚΑΪΝΤΑ ΣΤΟ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ.....	29
Η μουσική πραγματικότητα μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980.....	29
Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 μέχρι το 2000.....	33
Από το 2000 μέχρι σήμερα.....	36
Προοπτικές εξέλιξης του ακορντεόν.....	37
ΤΟ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ ΣΤΗ ΘΡΑΚΗ ΣΗΜΕΡΑ – ΣΥΝΗΘΕΣΤΕΡΑ ΑΚΟΥΣΜΑΤΑ/ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΠΟ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΒΟΥΛΓΑΡΟΥΣ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΕΣ.....	38

Ο ΡΟΛΟΣ ΚΑΙ Η ΕΚΤΑΣΗ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΙΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΠΑΛΑΙΩΝ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝΙΣΤΩΝ.....	57
ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ- ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	68
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	71

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Εδώ και δεκατρία χρόνια που ασχολούμαι ενεργά με το ακορντεόν και την παραδοσιακή μουσική της ευρύτερης Θράκης και μελετώ διάφορους δεξιότητες της ως προς τις τεχνικές και την εξέλιξή τους με βάση την περιοχή και τη χρονική περίοδο που έζησαν ή ζουν, μου έκανε και μου κάνει τρομερή εντύπωση η μοναδικότητα του καθενός στο πως αποδίδει μια μελωδία. Αυτό που έχω συμπεράνει είναι ότι ο καθένας μας διαθέτει τη δική του προσωπική “βιβλιοθήκη” τεχνικών, που όσο πιο πολύ διευρύνεται τόσο καλύτερα μπορεί κανείς να εκφραστεί μέσα από μια μελωδία. Η πτυχιακή εργασία της σχολής που υπηρετώ, λοιπόν, ήταν μια καλή ευκαιρία να προσεγγίσω τις τεχνικές του ακορντεόν με βάση τη δική μου μικρή “βιβλιοθήκη” και συνακόλουθη άποψη.

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η διερεύνηση της μουσικής πραγματικότητας στην περιοχή της Θράκης, και πιο συγκεκριμένα όσον αφορά το ακορντεόν, το βαθμό διάδοσής του, τις τεχνικές παιξίματος και το ρεπερτόριό του. Η διερεύνηση αυτή ξεκινά με μια αναδρομή στο παρελθόν, όσον αφορά την εφεύρεση και διάδοση του ακορντεόν σε χώρες του εξωτερικού τους τελευταίους αιώνες. Στη συνέχεια πραγματοποιείται μια ιστορική περιγραφή της κοινωνικής οργάνωσης και της μουσικής έκφρασης στις διάφορες περιοχές των Βαλκανίων, αναζητώντας ομοιότητες και διαφορές με την παραδοσιακή ελληνική – θρακική μουσική. Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι η μουσική εξέλιξη στην περιοχή της Θράκης συνδέεται στενά με αυτή της Βουλγαρίας, όχι μόνο όσον αφορά το ακορντεόν, αλλά και γενικότερα, η μελέτη συνεχίζεται με την καταγραφή της μουσικής στη γειτονική χώρα, τόσο πριν το 1945 και την εγκαθίδρυση του σοσιαλιστικού καθεστώτος, όσο και μετά, φτάνοντας μέχρι το 1989 και την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Σε όλη τη διάρκεια γίνεται παραλληλισμός με τα στοιχεία που ομοιάζουν με αυτά της θρακικής παράδοσης, ενώ γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στην περιοχή της Ανατολικής Ρωμυλίας, που αποτελεί σταυροδρόμι πολιτισμικών στοιχείων και περιοχή ευρείας διάδοσης του ακορντεόν. Έπειτα, ακολουθεί η λεπτομερής καταγραφή των κοινωνικών και πολιτιστικών αλλαγών που συνέβησαν στην περιοχή της Θράκης τις τελευταίες δεκαετίες και επεξηγείται η μετάβαση στη νέα μουσική πραγματικότητα, όπου η παραδοσιακή γκάιντα αντικαθίσταται από νεότερα μουσικά όργανα, όπως το ακορντεόν.

Μέσα από τη μελέτη αυτή συνάγεται το συμπέρασμα ότι η Θράκη, όπως και η γειτονική Βουλγαρία, αποτελεί μια περιοχή με πλούσια πολιτισμική και μουσική παράδοση, στην οποία συναντώνται ποικίλα και διαφορετικά στοιχεία. Πρόκειται για ένα μέρος που κατά τη διάρκεια των τελευταίων αιώνων έχει καταφέρει να συνδυάσει βυζαντινά άσματα, οθωμανικά και ανατολίτικα τραγούδια και χορούς, βαλκανικά μουσικά κομμάτια και τοπικούς παραδοσιακούς ήχους. Συνακόλουθα, παρουσιάζει και μια ποικιλία μουσικών οργάνων, από την επί πολλά χρόνια εξέχουσα γκάιντα, μέχρι και το νεότερο κλαρίνο και το ακορντεόν.

Οι οργανοπαίκτες που ασχολούνται με το ακορντεόν στην περιοχή της Θράκης είναι σαφώς επηρεασμένοι από τις μουσικές παραδόσεις της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων –ειδικά της Βουλγαρίας, αλλά και άλλων περιοχών της Ελλάδας, από τη μουσική των οποίων δανείζονται διάφορα στοιχεία. Αυτοδίδακτοι και μεμονωμένοι στην αρχή, προσπαθούν σταδιακά να εναρμονιστούν με τις νέες τάσεις, να λάβουν οργανωμένη μουσική παιδεία και να βιώσουν την αναγνώριση σε τοπικό και πανελλαδικό επίπεδο. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι υπάρχουν πολλοί νέοι άνθρωποι που ασχολούνται με το ακορντεόν, και γενικότερα με την παραδοσιακή μουσική, προσπαθώντας να αναβιώσουν ήθη και έθιμα για τα οποία αισθάνονται περήφανοι. Επομένως, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το ακορντεόν κατέχει πλέον σημαντική θέση στη μουσική πραγματικότητα, όχι μόνο της Θράκης, αλλά και άλλων περιοχών της Ελλάδας, και γνωρίζει ευρεία διάδοση ανάμεσα στους νεότερους οργανοπαίκτες. Είναι ευχής έργον να συνεχιστεί η παρουσία του στα παραδοσιακά, και όχι μόνο, μουσικά δρώμενα, και να υπάρχει συνεχής αναβάθμιση σε επίπεδο αισθητικής, τεχνικών και ρεπερτορίου.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να πω ότι ένα τέτοιο θέμα, και πιο συγκεκριμένα το θέμα των τεχνικών του ακορντεόν, δεν μπορεί να εξαντληθεί στα πλαίσια μιας τέτοιας εργασίας, από τον άλλη όμως ελπίζω αυτή η εργασία να αποτελέσει πολύτιμο εργαλείο για όσους ασχολούνται με το ακορντεόν και τη θρακιώτικη παραδοσιακή μουσική. Επίσης, θα έλεγα ότι το μεγαλύτερο ευχαριστώ ανήκει στην οικογένειά μου για τη συνεχή στήριξή της από όλες τις πλευρές σε όλη τη μουσική μου σταδιοδρομία όλα αυτά τα χρόνια που πέρασαν και που έρχονται. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον καθηγητή και επόπτη της εργασίας μου Χάρη Σαρρή για τον ανεκτίμητο πλούτο υλικού που έχει προσφέρει μετά από τόσα χρόνια καταγραφών και ερευνών στον Έβρο και για την καθοδήγηση, τις υποδείξεις και τη βοήθειά του για την περάτωση

της εργασίας μου. Ακόμη παράλειψη θα ήταν να μην ευχαριστήσω τη φίλη μου Γλυκερία Καλαμάτα για την πολύτιμη βοήθειά της στη μετάφραση και απόδοση της αγγλόφωνης βιβλιογραφίας, η οποία ήταν απαραίτητη για τα πρώτα κεφάλαια, και το γραμματικό και συντακτικό έλεγχο του κειμένου. Ευχαριστώ πολύ επίσης τον Βασίλη Βασιλείου και τον Παύλο Λιτούδη για την παραχώρηση των συνεντεύξεων και των σημαντικών στοιχείων για τη μελέτη μου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω το Βαγγέλη Τσικόπουλο για την παραχώρηση συνέντευξης, πληροφοριών και τη σημαντική βοήθεια για την καταγραφή των τεχνικών στο μουσικό σύστημα. Ένα μεγάλο ευχαριστώ στο φίλο μου και συνάδελφο, Θάνο Σταυρίδη για την απλόχερη παραχώρηση σχετικής βιβλιογραφίας με το θέμα μου και της Διπλωματικής του. Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους δεξιοτέχνες της παραδοσιακής μουσικής που τους θεωρώ ΔΑΣΚΑΛΟΥΣ μου από τον πρώτο μέχρι και τον τελευταίο καθώς είναι για μένα πηγή άντλησης τεχνικών και ιδεών για τη δική μου 'βιβλιοθήκη'. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι χωρίς τους παραπάνω αναφερθέντες νομίζω ότι θα ήταν ανέφικτο να μπορέσει να πραγματοποιηθεί αυτή η μελέτη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ακορντεόν σαν μουσικό όργανο – Ιστορικά στοιχεία

Το ακορντεόν σαν μουσικό αερόφωνο όργανο χαρακτηρίζεται από σύντομη ιστορική πορεία όσον αφορά τη λαϊκή και λόγια μουσική του δυτικού κόσμου. Πρόγονος των σημερινών αερόφωνων μουσικών οργάνων θεωρείται το sheng, ένα όργανο κατασκευασμένο από καλάμια, το οποίο παρουσιάζεται τον 11^ο π.Χ. αιώνα σε χώρες όπως η σημερινή Κίνα, η Ιαπωνία, η Κορέα και το Βιετνάμ. Το 1777 το όργανο αυτό μεταφέρεται στην Ευρώπη από τον Pere Amiot, ενώ το 1823 εμφανίζεται το πρώτο ακορντεόν με τη σημερινή του μορφή, στην κατοχή του Christian Messner, στο Trossingen της Γερμανίας. Εντέλει, στις 6 Μαΐου του 1829 κατατίθεται στη Βιέννη ένα δίπλωμα ευρεσιτεχνίας από τον Cyril Demian για ένα μουσικό όργανο που ο ίδιος κατασκεύασε και βάπτισε “accordion”. Ταυτόχρονα, ένα αντίστοιχο δίπλωμα ευρεσιτεχνίας κατατίθεται στο Λονδίνο από τον Charles Wheatstone για ένα όργανο με το όνομα ‘symposium” (Μελισσανίδης 1997: 11).

Τα πρώτα ακορντεόν που κατασκευάζονται εξυπηρετούν την ανάγκη των μουσικών να είναι μικρά και να μετακινούνται εύκολα, αλλά ταυτόχρονα να παράγουν τους περισσότερους δυνατούς ήχους με τα λιγότερα δυνατά μέσα. Αρχικά υπήρχαν πέντε έως δέκα κουμπιά στο δεξί πληκτρολόγιο και δύο έως τέσσερα στο αριστερό, ενώ όλα παρήγαγαν διαφορετική νότα στο άνοιγμα και κλείσιμο της φυσούνας. Αργότερα, από το 1835 και έπειτα, προστίθεται δεύτερη σειρά πλήκτρων, ώστε να ανταποκρίνονται στους υπόλοιπους φθόγγους της χρωματικής σκάλας, ενώ σταδιακά αρχίζουν να κατασκευάζονται ακορντεόν με πληκτρολόγιο πιάνου και 25 λευκά και 17 μαύρα πλήκτρα.

Στις δεκαετίες που ακολουθούν, ακορντεόν κατασκευάζονται σε χώρες όπως η Ρωσία, η Γαλλία και η Γερμανία, ενώ προστίθενται σειρές πλήκτρων, και το ακορντεόν εμφανίζεται στις λαϊκές μουσικές χωρών της Βουλγαρίας, της Ιταλίας και της Σκανδιναβίας. Το 1870 κατασκευάζεται το πρώτο χρωματικό ακορντεόν από τον Ρώσο N. Belodorov, ενώ το 1927 συντίθεται το πρώτο έργο για ακορντεόν κονσέρτου, “Sieben Neuen Spiemusiken”, από τον Hugo Hermann. Το 1931 ιδρύεται η σχολή του Trossingen (μετέπειτα Ακαδημία) για ακορντεονίστες, ενώ η ποιότητα

του οργάνου βελτιώνεται διαρκώς ως τη δεκαετία του 1970, οπότε αποκτά τέσσερις, πλέον, σειρές από μελωδικά μπάσα, επιτρέποντας την ομοιομορφία στη θέση των δύο χεριών του σολίστα (The New Grove Dictionary of Music & musicians 2001).

Η παρούσα μελέτη

Το θεωρητικό τμήμα της παρούσας μελέτης επικεντρώνεται στην εμφάνιση και εξέλιξη της τεχνικής παιξίματος του ακορντεόν στην περιοχή της Θράκης, και συγκεκριμένα στην Ανατολική Ρωμυλία (σημερινή Βουλγαρία) και τον Έβρο. Η ιστορική αναδρομή ξεκινά με την περιγραφή της μουσικής στο χώρο των Βαλκανίων πριν το 1945 και την εγκαθίδρυση του κομμουνιστικού καθεστώτος. Στη συνέχεια επικεντρώνεται στην περιοχή της Βουλγαρίας πριν και μετά το 1945, ενώ ολοκληρώνεται με την περιγραφή των συνθηκών που οδήγησαν στη μεταφορά και ευρεία διάδοση του ακορντεόν στην περιοχή του Έβρου μετά το 1945.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΠΡΙΝ ΤΟ 1945 – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Με τον όρο «Παραδοσιακή Μουσική» περιγράφεται το μουσικό ιδίωμα ενός λαού/ έθνους, η θεματολογία του οποίου σχετίζεται με την καθημερινή ζωή και δραστηριότητα. Ένα «παραδοσιακό» κομμάτι έχει, συνήθως, δημιουργό ή δημιουργούς που δεν είναι δυνατόν να εντοπιστούν σε βάθος χρόνου, και η διάδοσή του είναι, κυρίως, προφορική. Η χρήση του όρου συναντάται στις περιγραφές της οργανικής και φωνητικής μουσικής, σχετίζεται με ήθη και έθιμα του εκάστοτε τόπου και συχνά συνοδεύεται από χορευτικές κινήσεις. Σε πολλές περιπτώσεις, η παραδοσιακή μουσική ενός τόπου ομοιάζει με αυτή άλλων, όμορων περιοχών, από άποψη οργάνων, μουσικών κλιμάκων, ρυθμού και ύφους. Σαν αποτέλεσμα, ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής είναι δυνατόν να θεωρηθεί δημιούργημα των λαών μιας ευρύτερης γεωγραφικής/ πολιτισμικής περιοχής, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των Βαλκανίων (Παπαγεωργίου 2008: 3).

Η πορεία της μουσικής εξέλιξης στην περιοχή των Βαλκανίων πριν το 1945 αντανακλάται στην παραδοσιακή ελληνική μουσική, μέσα από τα ιδιώματα που παρουσιάζονται σε διάφορες επιμέρους περιοχές. Λόγω της γεωγραφικής της θέσης, η περιοχή των Βαλκανίων αποτέλεσε κέντρο αμοιβαίων πολιτισμικών επιρροών μεταξύ Δύσης και Ανατολής, με αποτέλεσμα την ύπαρξη πολλών κοινών στοιχείων μεταξύ των επιμέρους περιοχών και πληθυσμιακών ομάδων. Όπως αναφέρει η Peters (2005: 8), η λειτουργία και η δύναμη της μουσικής είναι τέτοια, ώστε επιτρέπει την επικοινωνία και αλληλεπίδραση μεταξύ των λαών, καταργώντας τα σύνορα και ξεπερνώντας οποιοδήποτε ανταγωνισμό και διαχωρισμό.

Το πολιτισμικό πλαίσιο

Μέχρι και το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, οι τοπικές κοινωνίες στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων χαρακτηρίζονται ως αγροκτηνοτροφικές και αυτόνομες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την περιοχή της Θράκης. Οι διευρυμένες οικογένειες αποτελούν τον κανόνα στις περισσότερες περιοχές, και υπάρχει καταμερισμός των εργασιών ανάλογα με το φύλο και την ηλικία, ώστε να εξασφαλίζονται οι

απαραίτητοι πόροι. Εφόσον ο κλήρος γης που αντιστοιχεί σε κάθε οικογένεια είναι περιορισμένος, η καλλιέργεια γης και η εκτροφή ζώων αποτελεί τον κύριο τομέα απασχόλησης των περισσότερων κατοίκων. Συγκεκριμένα, η καλλιέργεια της γης αποτελεί, παραδοσιακά, ασχολία για τους ενήλικες άνδρες, ενώ η βοσκή των ζώων αποτελεί αρμοδιότητα των νεαρών αγοριών, ήδη από την προεφηβική ηλικία. Αντίστοιχα, τα νεαρά κορίτσια μούνται από νωρίς στις οικιακές ασχολίες, τη μαγειρική και το ράψιμο, ώστε να είναι κατάλληλα προετοιμασμένα για να αναλάβουν τους μελλοντικούς κοινωνικά αποδεκτούς ρόλους τους (Σαρρής 2007: 98).

Γίνεται, επομένως, φανερό ότι η κοινωνική θέση των ανδρών την εποχή αυτή είναι περισσότερο ελεύθερη σε σχέση με αυτή των γυναικών, επιτρέποντας την ενασχόληση με άλλες δραστηριότητες, όπως η μουσική, και συγκεκριμένα η οργανική μουσική. Πολλά νεαρά αγόρια, τα οποία περνούν πολλές ώρες την ημέρα στη βοσκή, επιδίδονται στην κατασκευή και εκμάθηση αυτοσχέδιων μουσικών οργάνων από ξύλα και καλάμια. Επίσης, τα μουσικά όργανα συνόδευαν τους άντρες σε ώρες κεφιού και διασκέδασης, χωρίς, ωστόσο, να αποτελούν επαγγελματική ενασχόληση, λόγω χρονικού και χωρικού περιορισμού (Σαρρής 2007: 99).

Η ενασχόληση με το τραγούδι

Σε αντίθεση με την οργανική μουσική, η ενασχόληση με το τραγούδι αποτελεί υπόθεση των γυναικών, και είναι, σε πολλές περιπτώσεις, περιορισμένη στο πλαίσιο του σπιτιού και της οικογένειας. Συχνά συνοδεύεται από χορό σε κυκλικό σχήμα, αλλά όχι και από μουσική. Τα τραγούδια είναι αρκετά εκτενή και χαρακτηρίζονται ως αφηγηματικά. Συνήθως έχουν επαναλαμβανόμενους στίχους, τους οποίους τραγουδούν, αρχικά, οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες και στη συνέχεια οι νεότερες. Όταν υπάρχει και ανάλογη χορογραφία, οι πρώτες βρίσκονται στην κορυφή, στη δεξιά πλευρά του χορευτικού κύκλου, και οι δεύτερες προς το τέλος, στην αριστερή πλευρά. Μετά την εκμάθηση του τραγουδιού στο σπίτι, τα κορίτσια μεταφέρουν τα τραγούδια στη γειτονιά και τις κοινωνικές εκδηλώσεις, ώστε να αποτελέσουν ένα μέσο «κοινωνικά ελεγχόμενης προβολής» στο αντίθετο φύλο. Η διαδικασία αυτή συνεχίζεται από γενιά σε γενιά και αποτελεί μέσο διδασκαλίας της πολιτισμικής

παράδοσης και κοινωνικά αναμενόμενης συμπεριφοράς των κατοίκων ενός τόπου (Σαρρής 2007: 101).

Οι λειτουργίες του τραγουδιού ποικίλουν, σύμφωνα με τον Rice (1980: 48), και μπορεί να επιτελούν διάφορους σκοπούς: α) την περιγραφή της δραστηριότητας που το συνοδεύει και την προβολή της ορθής τάξης των πραγμάτων, β) την καταγραφή σημαντικών γεγονότων που επηρεάζουν τη ζωή των κατοίκων της εκάστοτε κοινότητας, γ) τη δημόσια διακήρυξη των αξιών μιας κοινότητας και δ) την ψυχαγωγία.

Από τις μελέτες σχετικά με την εποχή αυτή, προκύπτει ότι τα μουσικά κομμάτια και οι χοροί συνοδεύονται από όργανα όπως η γκάιντα, το κλαρίνο, ο ζουρνάς και το νταούλι, ενώ όργανα όπως το ακορντεόν εμφανίζονται αργότερα. Ιδιαίτερα στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης, ευρέως διαδεδομένη φαίνεται να είναι η γκάιντα, η οποία συνδέεται όχι μόνο με περιστάσεις της καθημερινότητας, αλλά και με τον εορταστικό κύκλο του έτους (ηλιοστάσια, ισημερίες), της βλάστησης (σπορά, συγκομιδή) και γενικά της ζωής (σύλληψη, γέννηση, γάμος).

Η μουσική ανά περιοχή

Στην περιοχή της Ανατολικής Θράκης, της σημερινής Βουλγαρίας και Τουρκίας, η μουσική έκφραση ως το 1945 είναι έντονα επηρεασμένη από τις βυζαντινές και οθωμανικές καταβολές των κατοίκων. Ιδιαίτερα την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας, οι κάτοικοι των περιοχών αυτών ήταν ελάχιστα εκτεθειμένοι σε δυτικοευρωπαϊκά μουσικά ερεθίσματα. Τα παραδοσιακά τραγούδια παρομοιάζονται με βυζαντινά τροπάρια, ενώ δε λείπουν και τα λεγόμενα «αστικά» λαϊκά τραγούδια. Γενικότερα, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η μουσική των επιμέρους αυτών περιοχών χαρακτηρίζεται από μια σχετική ανομοιογένεια, η οποία είναι εμφανής στα τραγούδια της υπαίθρου, τα οποία διαφοροποιούνται από τα αστικά. Σύμφωνα με τον Kaufman (1968: 16), παρατηρούνται έντονες διαφορές στις παραστάσεις της καθημερινής ζωής που περιγράφονται στα τραγούδια της υπαίθρου και τα αστικά τραγούδια και τα διαφοροποιούν μεταξύ τους σε επίπεδο θεματολογίας, δομής, μέτρου, κλίμακας και μορφής.

Οι διάλεκτοι των μουσικών κομματιών ποικίλουν, ανάλογα με τον πληθυσμό στον οποίο έχουν αναπτυχθεί, όπως οι πρόσφυγες από τον Πόντο, οι Πομάκοι, οι Ρομ, οι Αρβανίτες και οι Σαρακατσάνοι. Κατά συνέπεια, οι παραδοσιακοί χοροί ποικίλουν, από ζωναράδικο, μπαϊντούσκα και καρσιλαμά, μέχρι μαντηλάτο, συρτό, συγκαθιστό, ξέσυρτο κ.α. Αναλόγως, τα μουσικά όργανα που συνοδεύουν τα παραδοσιακά τραγούδια είναι η γκάιντα, ο ζουρνάς, η φλογέρα, το καβάλι, το νταούλι, αλλά και νεότερα, όπως το ακορντεόν, το κλαρίνο και το βιολί (Παπαγεωργίου 2008: 8). Χαρακτηριστικές είναι οι ραδιοφωνικές μεταδόσεις του Εθνικού Ραδιοφώνου της Βουλγαρίας κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930, στις οποίες κυριαρχούν οι ηχογραφήσεις αυθεντικών μουσικών κομματιών της υπαίθρου, με την προσθήκη χορδικής αρμονίας. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα τραγούδια συνοδεύονται από μουσικά όργανα όπως η τούμπα και το ακορντεόν (Kirilov 2007: 20).

Για την περιοχή αυτή θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στη συνέχεια της μελέτης.

Στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας, η παραδοσιακή μουσική αποτελεί ένα συνονθύλευμα ελληνικών, τουρκικών και σλαβικών επιρροών, καθώς είναι έντονη η παρουσία των εβραίων ως το 1917 (κυρίως στην περιοχή της Θεσσαλονίκης) και των προσφύγων από τη Μικρά Ασία από το 1924 και έπειτα. Το γεγονός αυτό δεν φαίνεται να υποβαθμίζει την ποιότητα και τη συνολική αξία της μουσικής, αλλά θεωρείται ότι αποτελεί βασικό στοιχείο της ταυτότητάς της και συμβάλλει στην ομορφιά και ποικιλία των παλαιότερων, αλλά και νεότερων αστικών τραγουδιών (Gorgiev 1996: 277, 278). Οι μουσικοί ρυθμοί είναι, σε πολλά σημεία, όμοιοι με αυτούς που συναντώνται στην περιοχή της Βουλγαρίας, π.χ. άλογοι, άνισοι, 2/4, 4/4, 6/4 κλπ. Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται είναι η γκάιντα, η λύρα, ο ζουρνάς, ο ταμπουράς, το λαούτο και το βιολί, ενώ από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους τα χάλκινα πνευστά (κορνέτες, κλαρίνα, τρομπόνα).

Στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου, η παραδοσιακή μουσική παρουσιάζει εμφανείς επιρροές από τους αθίγγανους και τους Βλάχους των παραδουνάβιων περιοχών. Πρόκειται για πολυφωνικά τραγούδια σε πεντατονικές κλίμακες, όπως τα μοιρολόγια, ενώ υπάρχουν και στοιχεία της βυζαντινής μουσικής (Λιάβας 1992).

Έντονη είναι η χρήση του κλαρίνου, το οποίο αγγίζει σε δεξιοτεχνία τη γκάιντα και τη φλογέρα, ενώ υπάρχει το νταούλι, ο ζουρνάς, το λαούτο και το βιολί.

Στην περιοχή της σημερινής Βοσνίας και Ερζεγοβίνης υπάρχουν επίσης Οθωμανοί μουσικοί, οι οποίοι, «πριν τον Μεγάλο Πόλεμο διαμόρφωναν πολύ-εθνικά μουσικά σχήματα που έπαιζαν ημι-κλασική Οθωμανική μουσική» (Pennanen 2008: 129).

Κατά την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας, λόγω θρησκευτικών και πολιτισμικών περιορισμών, οι μουσικοί που μπορούν να παίζουν δημόσια είναι συνήθως μη-Μουσουλμάνοι, Εβραίοι, Αρμένιοι ή Έλληνες, ενώ πολύ συχνότερα συναντά κανείς Χριστιανούς ή Μουσουλμάνους Ρομά. Επιπλέον, κάποιοι Οθωμανοί Τούρκοι γίνονται μουσικοί και τραγουδιστές, ενώ στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων σχηματίζονται μουσικά συγκροτήματα από Σλάβους και Αλβανούς. Εκτός από τις ζωντανές μουσικές παραστάσεις, οι ηχογραφήσεις σε γραμμόφωνα είναι ευρέως διαδεδομένες στα Βαλκάνια πριν το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ηχογραφήσεις Οθωμανών από τις περιοχές της Κωνσταντινούπολης, της Θεσσαλονίκης και της Σμύρνης καταγράφονται την περίοδο αυτή στη Βοσνία, τη Βουλγαρία και την Ελλάδα και ακούγονται σε μουσικά καφέ ως τις δεκαετίες του 1920 και 1930 (Pennanen 2008: 129).

Παρά το πολυπρόσωπο Οθωμανικό παρελθόν, οι ιστορικοί της Βαλκανικής μουσικής τέχνης έχουν επικεντρωθεί σε τοπικές μορφές Δυτικής μουσικής και εθνικών εκκλησιαστικών και παραδοσιακών μουσικών, σύμφωνα με τον Pennanen (2008: 130). Η απόρριψη αυτή προς τη δράση των Οθωμανών Τούρκων είναι εμφανής στους μελετητές του Ανατολιτισμού, που αποτελεί την πρώιμη φάση της Βαλκανικής μουσικολογίας. Για παράδειγμα, το χάσμα μεταξύ του μουσουλμανισμού και του χριστιανισμού, αλλά και των νομαδικών πληθυσμών των Τούρκων και άλλων βαλκανικών λαών θεωρείται αγεφύρωτο για πολλούς μελετητές της μουσικολογίας. Πολλοί από αυτούς έχουν χρησιμοποιήσει αρχαία Ελληνικά και Βυζαντινά γραπτά και τονικά συστήματα προκειμένου να αναλύσουν την παραδοσιακή μουσική των Βαλκανικών λαών, ακόμα και λαών όπως της Τσεχίας και της Σλοβακίας (Pennanen 2008: 134).

Γενικότερα, ωστόσο, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τα «ανατολίτικα» ρωμαϊκά και οθωμανικά μουσικά χαρακτηριστικά είναι παρόντα στις περισσότερες

παραδοσιακές μουσικές των βαλκανικών λαών, και μπορούν να θεωρηθούν παν-Βαλκανικά (Peters 2005: 10). Τα μουσικά στοιχεία που προέκυψαν από τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των λαών αντανακλώνται στη μουσική των Βαλκανικών λαών και ταυτόχρονα αποκαλύπτουν τις κοινές ρίζες των κατοίκων και τις μεταξύ τους ομοιότητες.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΠΡΙΝ ΤΟ 1945 – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Μιλώντας για τη μουσική της Βουλγαρίας, ο Kirilov (2007: iv) τη χαρακτηρίζει ως «ένα τέλειο παράδειγμα σύνθετης μουσικής παράδοσης, η οποία κερδίζει όλο και περισσότερο την εκτίμηση του κοινού σε παγκόσμιο επίπεδο». Ο ίδιος διακρίνει τρεις κατηγορίες: τη μουσική της υπαίθρου, η οποία χαρακτηρίζει τις δεκαετίες 1930 με 1990, τη μουσική των γάμων, από τη δεκαετία του 1970 ως το 2000, και τη μουσική των χορωδιών και των οργάνων της σοσιαλιστικής περιόδου (1944-1989). Ως αυθεντική παραδοσιακή μουσική της Βουλγαρίας θεωρείται η μουσική που αναπτύχθηκε στις αγροτικές περιοχές κατά την προ-σοσιαλιστική περίοδο. Ακόμα και σήμερα, η μουσική που περιέχει παλαιότερα στρώματα παράδοσης θεωρείται ακόμη μεγαλύτερης αξίας, καθώς τα στρώματα αυτά αντιπροσωπεύουν τον πυρήνα της εθνικής ταυτότητας της μουσικής της Βουλγαρίας.

Το πολιτισμικό πλαίσιο

Μελετώντας την πορεία εξέλιξης της μουσικής, αλλά και το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο στην περιοχή της Βουλγαρίας διαπιστώνει κανείς σαφείς ομοιότητες με την ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, αλλά και της Θράκης. Όπως περιγράφει ο Rice (1994), πρόκειται για μια τυπική αγροτική και κτηνοτροφική κοινωνία, η οποία αποτελείται από διευρυμένες οικογένειες που ασχολούνται με τη γη για να βγάλουν τα προς το ζην. Παράλληλα, συναντούμε και εκπροσώπους της τάξης των προλεταρίων, οι οποίοι αποτελείται κυρίως από εργάτες στις πόλεις. Εφόσον οι αστοί δεν έχουν άλλη πηγή εισοδήματος, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι βρίσκονται σε μεγαλύτερη οικονομική δυσχέρεια ακόμα και από τους αγρότες.

Η μουσική παράδοση

Ανάλογη με την οικονομική οργάνωση της Βουλγαρίας μπορεί να θεωρηθεί και η ταξινόμηση και εξέλιξη της μουσικής πραγματικότητας. Συγκεκριμένα, το είδος της μουσικής που προέρχεται από τις αγροτικές περιοχές εξυπηρετεί κυρίως την

ανάγκη για έκφραση και διασκέδαση και κινείται σε ερασιτεχνικά επίπεδα. Αντιθέτως, στα μεγάλα αστικά κέντρα παρουσιάζει σταδιακά μια εξειδίκευση, και πολλοί είναι αυτοί που ασχολούνται με τη μουσική επαγγελματικά, προσφέροντας τις υπηρεσίες τους επί πληρωμή. Η αστική μουσική διαφοροποιείται από τη μουσική της υπαίθρου σε επίπεδο δομικών χαρακτηριστικών, όπως το μέτρο, η κλίμακα, και η μορφή, ενώ απουσιάζουν τα ελληνικά και τουρκικά μουσικά στοιχεία (Kaufman 1968: 13-14).

Πέρα από την αγροτική και την αστική κοινωνική τάξη, υπάρχει και η περιθωριοποιημένη ομάδα των τσιγγάνων, οι οποίοι εργάζονται ως εργάτες στα εργοστάσια των πόλεων ή τα κτήματα της υπαίθρου. Παράλληλα, πολλοί από αυτούς παρέχουν άλλες υπηρεσίες, με συνηθέστερη τη μουσική, ως αντάλλαγμα για την απόκτηση τροφής ή μικρών χρηματικών ποσών. Ωστόσο, μια αγροτική περιοχή, ή και μια πόλη, δεν προσφέρει αρκετές ευκαιρίες για επιβίωση, οπότε οι τσιγγάνοι περιφέρονται από περιοχή σε περιοχή, όπως συμβαίνει γενικότερα με τους μουσικούς. Οι άνθρωποι αυτοί αφιερώνουν τη ζωή τους στη μουσική και εμπλουτίζουν διαρκώς το ρεπερτόριό τους με στοιχεία από κάθε περιοχή που επισκέπτονται.

Όπως συμβαίνει και στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, αλλά και της Θράκης, η παραδοσιακή μουσική και το παίξιμο των οργάνων εξυπηρετεί κυρίως σκοπούς διασκέδασης και εξασφαλίζει στην εκάστοτε κοινότητα μουσική αυτοτέλεια. Όπως και στη Θράκη, συνδέεται με ορόσημα του ηλιακού έτους και των γεωργικών ασχολιών, παρότι υπάρχουν ορισμένες γλωσσικές, γεωγραφικές και πολιτισμικές διαφορές. Όπως αναφέρει και ο Rice (1994), η μουσική και ο χορός ακολουθούν τους ρυθμούς των αγροτικών εργασιών, οι οποίες ποικίλουν από εποχή σε εποχή.

Η μουσική της υπαίθρου αποτελεί κυρίως οικιακή και γυναικεία ενασχόληση, μέσα από το τραγούδι που διδάσκεται από τις γυναίκες στα νεαρά κορίτσια. Ένα φαινόμενο που παρατηρείται εδώ είναι το τραγούδι ως μέσο έκφρασης του φόβου και της λύπης των γυναικών για τη βίαιη μεταχείρισή τους από τους άντρες, με κοινωνικά αποδεκτό τρόπο. Εκτός, λοιπόν, από την άποψη ότι το τραγούδι ενώνει τους ανθρώπους, οι γυναίκες της προ-σοσιαλιστικής περιόδου στη Βουλγαρία τραγουδούν για να εκφράσουν το φόβο και την εξάντληση τους από τις οικιακές και αγροτικές εργασίες, την εκμετάλλευση από τους άντρες και την αντίδρασή τους σε αυτή. Όπως

επισημαίνει ο Σαρρής (2007: 103), ενώ οι γυναίκες τραγουδούν σε νηφάλια κατάσταση, οι άντρες στη Βουλγαρία τραγουδούν μόνο σε περίπτωση μέθης καθώς τότε μόνο το θεωρούν «αξιοπρεπές». Βεβαίως, συναντώνται πολύ συχνά και τα πιο απλά και ευχάριστα τραγούδια, τα οποία συνοδεύουν τις οικιακές και αγροτικές εργασίες.

Κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στη Βουλγαρία (1396-1878) παρατηρούνται ελάχιστα δείγματα δυτικο-ευρωπαϊκής μουσικής, καθώς είναι λίγα τα ερεθίσματα που δέχονται οι κάτοικοι από αυτή. Τα παραδοσιακά τραγούδια της υπαίθρου αποτελούν τη βάση της βουλγαρικής μουσικής, και τις περισσότερες φορές συνοδεύονται από χορό. Η επίδραση από τα οθωμανικά makams είναι εμφανής σε επίπεδο αρμονίας, ρυθμού και μέτρου.

Στις περισσότερες περιπτώσεις, οι μουσικές εκδηλώσεις είναι δημόσιες και λαμβάνουν χώρα τις Κυριακές ή τις αργίες, με τις γυναίκες και τα νεαρά κορίτσια να αναλαμβάνουν το κομμάτι του τραγουδιού και του χορού, αρχικά χωρίς τη συνοδεία μουσικών οργάνων. Ας σημειωθεί ότι οι κανόνες την περίοδο αυτοί είναι αρκετά αυστηροί, και άνδρες και γυναίκες πιάνονται και χορεύουν ξεχωριστά. Σταδιακά, το μουσικό όργανο (συνήθως γκάιντα) ενσωματώνεται στο τραγούδι, και στη συνέχεια ο οργανοπαίκτης υπερκαλύπτει το τραγούδι, το οποίο περιορίζεται μόνο στην απαγγελία των πρώτων στίχων (Σαρρής 2007).

Σε κάποιες περιπτώσεις, οι αυτοσχεδιασμοί στο παίξιμο ενός μουσικού οργάνου μετατρέπονται με τον καιρό σε παγιωμένους σκοπούς με την ίδρυση μικρών μουσικών σχημάτων, που αποτελούνται από δύο, τρεις ή τέσσερις μουσικούς. Τα σχήματα αυτά γνωρίζουν ιδιαίτερη άνθιση αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1930, όπου κάθε μέλος του σχήματος μοιράζεται με τα υπόλοιπα τις γνώσεις τους πάνω στη μουσική και το χορό, οι οποίες συνδυάζονται, επεξεργάζονται και προσφέρουν ομοιογενές ρεπερτόριο.

Τα παραδοσιακά τραγούδια και οι χοροί της Βουλγαρίας την περίοδο αυτή συνοδεύονται από μουσικά όργανα όπως η γκάιντα, στα οποία οι κάτοικοι είναι αυτοδίδακτοι και διδάσκονται μέσα από την ακρόαση, την παρατήρηση και την εξάσκηση. Για το λόγο αυτό, ένας επίδοξος μουσικός θα πρέπει να διαθέτει ορισμένες βασικές δεξιότητες και κάποιο ταλέντο, ώστε να είναι σε θέση να αποστηθίσει πληροφορίες και ρεπερτόριο χωρίς τη βοήθεια σημειογραφίας (π.χ. παρτιτούρας). Σε

ορισμένες περιπτώσεις, οι μουσικοί κατανοούν και μαθαίνουν τα βασικά χαρακτηριστικά του ύφους και του αυτοσχεδιασμού προτού ακόμα μπουν στη διαδικασία να αναπαραγάγουν μελωδίες, πράγμα το οποίο απαιτεί χρόνο. Παρόλα αυτά, κριτήριο για το επίπεδο και την επιτυχία ενός μουσικού θεωρείται, την περίοδο αυτή, το μέγεθος του ρεπερτορίου, και όχι η τεχνική του ικανότητα και η δεξιοτεχνία (Rice 1994).

Πολλοί μελετητές της μουσικής εξέλιξης της περιόδου αυτής, όπως ο Rice, εστιάζουν κυρίως στη θέση και τη σημασία της μουσικής, παρά στο ίδιο το μουσικό προϊόν. Από το έργο τους φαίνεται ότι οι λαϊκοί μουσικοί και τραγουδιστές της Βουλγαρίας αντιλαμβάνονται, κατηγοριοποιούν και ονοματίζουν τη μουσική ως δομή και ήχο, ενώ οι δυνατότητές τους να εκφραστούν λεκτικά με όρους σχετικά με το τραγουδιστικό τους ύφος είναι περιορισμένες.

Η Ανατολική Ρωμυλία

Η περιοχή της Ανατολικής Ρωμυλίας εκτείνεται από τις οροσειρές του Αίμου στα Βόρεια ως την οροσειρά της Ροδόπης στα Νότια και την οροσειρά του Όρβηλου στα Δυτικά ως τον Εύξεινο Πόντο στα Ανατολικά. Κατά την αρχαιότητα, η Φιλιππούπολη αποτελεί σημαντικότερη Μακεδονική αποικία, ενώ αργότερα, τον 7^ο αι. μ.Χ., οι Βούλγαροι περνούν το Δούναβη και εγκαθίστανται στη Μοισία, τη σημερινή Βόρεια Βουλγαρία. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η έκταση της Ανατολικής Ρωμυλίας είναι 35.000 χλμ. και έχει 750.000 κατοίκους, από τους οποίους οι 420.000 είναι Τούρκοι, οι 230.000 Έλληνες και οι 60.000 Βούλγαροι. Οι υπόλοιποι ανήκουν στις μειονότητες των Εβραίων, των αθίγγανων, των Ρουμάνων και των Πομάκων (Ισπυρίδου 2010: 22).

Τον Ιούνιο του 1878 συγκαλείται στη Γερμανία το Συνέδριο του Βερολίνου με σκοπό την επανεξέταση της Συνθήκης του Αγίου Στεφάνου, με την οποία ιδρύθηκε η Μεγάλη Βουλγαρία. Μετά τις αποφάσεις του Συνεδρίου ιδρύεται η αυτόνομη βουλγαρική Ηγεμονία υπό την επικυριαρχία του Σουλτάνου, με το όνομα «Ανατολική Ρωμυλία» και πρωτεύουσα τη Φιλιππούπολη. Το όνομα προκύπτει από την τουρκική λέξη *Ρουμ*= Έλληνας, *Ρωμ*ός + *Ελ*= περιοχή, *μεγάλη* επαρχία + *Ι*=

δική τους. Αντί του ορθότερου όρου «Ρουμέλια» επικράτησε το όνομα «Ρωμυλία» (Σταυρίδης 2012: 6).

Οι Βούλγαροι της Ανατολικής Ρωμυλίας έχουν την ηθική προστασία της Ρωσίας και της Αγγλίας και συγκροτούν δικό τους στρατό με διάφορα προσχήματα (π.χ. ίδρυση γυμναστικών συλλόγων) (Σταυρίδης 2012: 6). Το 1881 ο Βούλγαρος ηγεμόνας Αλέξανδρος Βάτεμβργ επιβάλλει δικτατορία στην Ανατολική Ρωμυλία. Σχεδόν ταυτόχρονα αρχίζουν να σχηματίζονται μυστικά κομιτάτα και να οργανώνονται επαναστατικά κινήματα. Τελικά, το Σεπτέμβριο του 1885 εισέρχονται επαναστάτες στη Φιλιππούπολη και κηρύσσουν την ένωση της Ανατολικής Ρωμυλίας με την Ηγεμονία της Βουλγαρίας.

Η καταστροφή των Βούλγαρων κομιτατζήδων στη Μακεδονία τον Ιούλιο του 1906 έχει ως αποτέλεσμα το διωγμό των Ελλήνων της Ανατολικής Ρωμυλίας και εν γένει της Βουλγαρίας. Το 1908 η Βουλγαρία αποκτά την ανεξαρτησία της και η Ανατολική Ρωμυλία ενσωματώνεται στο νέο κράτος, ενώ το όνομα «Ανατολική Ρωμυλία» καταργείται. Μετά τον Πρώτο Βαλκανικό Πόλεμο, το 1912, η Δυτική Θράκη παραχωρείται στη Βουλγαρία, ενώ το 1919 υπογράφεται η Συνθήκη του Νεϊγί μεταξύ του Έλληνα Πρωθυπουργού Ελευθέριου Βενιζέλου και του Βούλγαρου Πρωθυπουργού Σταμπουλίνσκι για εθελούσια ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Βουλγαρίας και Ελλάδας (Πασόπουλος 2011: 28).

Η μουσική έκφραση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής οργάνωσης και της παράδοσης της Ανατολικής Ρωμυλίας, παρά τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές. Τα διάφορα έθιμα που συνδέονται με καθημερινές ασχολίες και γιορτές συνοδεύονται από τραγούδια, χορούς και μουσικά όργανα. Εξέχουσα θέση κατέχει το ακορντεόν, το οποίο συνοδεύει πολλές συνήθειες της εποχής και μεταφέρεται αργότερα στην Ελλάδα. Για παράδειγμα, την πρώτη ημέρα του έτους γιορτάζεται το έθιμο της καμήλας, το οποίο είναι αφιερωμένο στον Άγιο Βασίλειο, που συνήθιζε να περιφέρεται με τις καμήλες και να προσφέρει ρούχα και τρόφιμα στους φτωχούς. Οι κάτοικοι παριστάνουν τις καμήλες και τους καμηλιέρηδες, τραγουδούν και χορεύουν με τη συνοδεία γκάιντας, νταουλιού και ακορντεόν. Στις 8 Ιανουαρίου γιορτάζεται η «μπάμπω» και επικρατεί γυναικοκρατία. Οι άνδρες μένουν στο σπίτι και οι γυναίκες περιφέρονται και γλεντούν στο καφενείο με τη συνοδεία του ακορντεόν.

Εκτός από τις γιορτές, η μουσική και το τραγούδι συνοδεύουν τις αγροτικές ασχολίες, όπως η συγκομιδή, η οποία γιορτάζεται στα νυχτέρια- συναθροίσεις αλληλοβοήθειας- και τις σιντιάνκες –συναθροίσεις γυναικών γύρω από τη φωτιά, όπου πλέκουν, γνέθουν, τραγουδούν και χορεύουν. Η μουσική και ο χορός δε λείπουν και από εκδηλώσεις όπως οι γάμοι, που αποτελούν έναν από τους κυριότερους τρόπους μεταφοράς της πολιτιστικής κληρονομιάς και της θρησκευτικής παράδοσης (Σταυρίδης 2012: 10).

Μελετώντας τη χρήση και διάδοση των μουσικών οργάνων στην Ανατολική Ρωμυλία την προ-σοσιαλιστική περίοδο διαπιστώνει κανείς ότι αρχικά κυριαρχούν η γκάιντα και τα διάφορα είδη φλογέρας, όπως συμβαίνει και στην περιοχή της Θράκης (Σπανός 2009). Συγκεκριμένα, οι κάτοικοι συνηθίζουν να κατασκευάζουν ξύλινες φλογέρες τύπου φλάουτου χωρίς σχισμή, φυσώμενου από το άκρο του σωλήνα (αυλού), είτε μικρού μήκους (φιόρα) είτε μεγάλου (καβάλι). Το καβάλι παρατηρείται επίσης και σε πολλές άλλες περιοχές της Βουλγαρίας, αλλά και στη Μακεδονία και την Τουρκία.

Αργότερα γνωρίζει ευρεία διάδοση ένα άλλο μουσικό όργανο, η αρμόνικα, η οποία στην Ανατολική Ρωμυλία έχει διαφορετική σημασία από ότι σε άλλες περιοχές. Πρόκειται για ένα διατονικό ακορντεόν με μία, δύο ή τρεις σειρές από κουμπιά στο δεξί πληκτρολόγιο και δύο στο αριστερό. Το όργανο αυτό παράγει μελωδίες χωρίς τη συνοδεία άλλου μουσικού οργάνου, όπως συμβαίνει και με τη γκάιντα, η οποία είναι επίσης πολύ διαδεδομένη στην περιοχή. Παράλληλα, στις περιοχές κοντά στη Μαύρη Θάλασσα οι έμποροι έρχονται σε επαφή με ρώσικα μουσικά όργανα όπως το гармон, ένα είδος διατονικού ακορντεόν που μπορεί να παράγει γρήγορες και πολύπλοκες μελωδίες. Σταδιακά, λοιπόν, οι κάτοικοι της Ανατολικής Ρωμυλίας υιοθετούν και εξελίσσουν τους διάφορους τύπους ακορντεόν, αντικαθιστώντας τη δημοφιλή γκάιντα και το νταούλι (Σταυρίδης 2012: 30).

Το ακορντεόν σαν μουσικό όργανο συνδυάζει το ρυθμικό με το μελωδικό στοιχείο και παράγει πιο δυνατό ήχο σε σχέση με τη φιόρα, το καβάλι, αλλά και άλλα μουσικά όργανα, όπως το βιολί και η λύρα. Το ακορντεόν είναι όργανο σολιστικό, με μεγάλες δυνατότητες ευκινήσιας και ταχύτητας παιξίματος. Τέλος, από άποψη ρεπερτορίου, στην περιοχή της Ανατολικής Ρωμυλίας την εποχή αυτή είναι πολύ διαδεδομένα τα τραγούδια «του τραπεζιού» -ριζίτικα, κλέφτικα, της τάβλας- καθώς

και εδώ κριτήριο για το επίπεδο ενός οργανοπαίκτη είναι το εύρος του ρεπερτορίου που διαθέτει, και όχι τόσο η δεξιοτεχνία.

Γενικότερα στη Βουλγαρία το ακορντεόν γνωρίζει μεγάλη εξέλιξη, με την πρώτη καταγεγραμμένη ηχογράφιση σε δίσκο γραμμοφώνου να εντοπίζεται το 1928. Στις μεγάλες πόλεις δημιουργούνται ορχήστρες παραδοσιακής μουσικής ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, στις οποίες συμμετέχουν δεξιοτέχνες ακορντεονίστες που μπορούν να παίξουν με περισσότερα και πιο δύσκολα ποικίλματα (Σταυρίδης 2012: 76).

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ ΜΕΤΑ ΤΟ 1945 – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Το έτος 1945 αποτελεί σταθμό στην ιστορία της Βουλγαρίας ως χώρας και ταυτόχρονα της μουσικής της παράδοσης και εξέλιξης. Η εγκαθίδρυση κομμουνιστικού καθεστώτος, όπως συνέβη σε πολλές χώρες της Ευρώπης, αποτελεί μέσο παρέμβασης και ελέγχου σε πολλά επίπεδα της καθημερινής ζωής των κατοίκων, ανάμεσα στα οποία βρίσκεται και η έκφραση μέσω της μουσικής και των τεχνών. Όπως αναφέρει η Agoston-Nikolova (2008: 7), η ιδέα αυτή δεν είναι καινούργια. Ήδη από τον 19^ο αιώνα, η παραδοσιακή μουσική αποτελεί μέρος της εθνικής ιδεολογίας των βαλκανικών κρατών και γίνονται συστηματικές προσπάθειες από μέρους των κυβερνήσεων και των λογίων, ώστε να διατηρηθεί ατόφια και να μην αλλοιωθεί από ξένες προσμίξεις.

Την περίοδο αυτή, η μουσική της Βουλγαρίας αντανακλά το πολυεθνικό περιβάλλον της χώρας, όπου η ορχηστρική μουσική της Ρουμανίας, της Ουκρανίας, της Πολωνίας και της Ουγγαρίας συνδυάζεται με τον επαγγελματισμό των Τσιγγάνων και Εβραίων βιολιστών και η Ελληνική και Μεσογειακή μουσική με Περσικά-Αραβικά, Αφρικανικά και Ευρωπαϊκά στοιχεία. Το κοσμοπολίτικο αυτό πλαίσιο, που ευνοεί την επαφή και την ανταλλαγή στοιχείων μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών, θεωρείται από το κομμουνιστικό καθεστώς ως «αντιδραστικό» και «επικίνδυνο», με αποτέλεσμα η κυβέρνηση να προωθεί τη διασφάλιση μιας προσεγμένης και κατευθυνόμενης εκδοχής της παραδοσιακής μουσικής, την οποία ετικετοποιεί ως «αυθεντική». Απώτερος στόχος είναι η απαλοιφή των τουρκικών επιρροών, οι οποίες θεωρούνται αντι-εθνικές και χαμηλής αισθητικής αξίας (Agoston-Nikolova 2008: 8).

Όπως αναφέρει ο Rice (1994), η μουσική και οι υπόλοιπες τέχνες αποτελούν για την κομμουνιστική κυβέρνηση ένα ιδεολογικό εργαλείο και μέσο προπαγάνδας. Η μουσική στη Βουλγαρία την περίοδο αυτή γνωρίζει ιδιαίτερη άνθιση, και οι άνθρωποι που ασχολούνται με αυτή αποκτούν σταδιακά μια νέα ταυτότητα, καθώς από ερασιτέχνες γίνονται επαγγελματίες. Στόχος της κομμουνιστικής κυβέρνησης είναι να στρέψει το ενδιαφέρον των κατοίκων από τη θρησκεία στις τέχνες, προσπαθώντας να αντικαταστήσει τις θρησκευτικές τελετές με μουσικές εκδηλώσεις και καλλιτεχνικά δρώμενα. Όπως προαναφέρθηκε, ήδη από την προηγούμενη περίοδο είχαν αρχίσει να

σχηματίζονται μουσικά σύνολα στις επαρχιακές περιοχές, τα οποία τώρα μετατρέπονται σε ορχήστρες και συνοδεύονται από μπαλέτα, κατά τα αισθητικά πρότυπα της σοβιετικής ένωσης. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική αλλάζει, εφόσον το περιεχόμενο των μουσικών κομματιών δεν αφορά πλέον τις αγροτικές ασχολίες, αλλά την αστική ζωή και κοινωνική οργάνωση.

Για το σκοπό αυτό, η κυβέρνηση προσλαμβάνει μουσικούς συνθέτες και διευθυντές ορχήστρας, οι οποίοι επιβάλλουν στοιχεία της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης στους μουσικούς και τα συγκροτήματα, όπως η χρήση σημειογραφίας, και διασκευάζουν τη μουσική για τους σκοπούς της δισκογραφίας, της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου. Επιπλέον, την περίοδο αυτή ιδρύονται μουσικά πανεπιστήμια, όπως αυτό της Φιλιππούπολης, στα οποία διδάσκουν καθηγητές γνώστες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, που αποτελούν στην ουσία μια τάξη από εργάτες-μουσικούς και μεταλαμπαδεύουν στους νέους μουσικούς τις αξίες και τις ιδέες του κομμουνιστικού καθεστώτος. Ένας πολύ γνωστός εργάτης-μουσικός της εποχής αυτής είναι ο Filip Kutev, κεντρικό πρόσωπο του εκμοντερνισμού της μουσικής έκφρασης στη Βουλγαρία. Το 1951 ιδρύει το Εθνικό Συγκρότημα Παραδοσιακών Τραγουδιών και Χορών, εμπνευσμένο από τα μεγάλα παραδοσιακά συγκροτήματα της Σοβιετικής Ένωσης, όπως η χορωδία Piatnitsky και το μπαλέτο Moiseev. Εκτός από τη διεύθυνση του συγκροτήματος, ασχολείται και με διασκευές τραγουδιών για χορωδίες, προσφέροντας δύο βασικά είδη έργων: ένα με επαναλαμβανόμενες μελωδίες, που απευθύνονται στους εκπροσώπους της αγροτικής τάξης, και ένα με αρμονική γλώσσα, κατάλληλη για το «παιδευμένο» αστικό κοινό (Σαρρής 2008: 28).

Τα αίτια που οδηγούν στην παρέμβαση της κυβέρνησης στη μουσική της χώρας ποικίλουν και εξυπηρετούν πολιτικούς και κοινωνικούς σκοπούς. Πρωταρχικός στόχος είναι η καθιέρωση ομοιογένειας στο λαό της Βουλγαρίας, ο οποίος αποτελείται από δύο βασικές κοινωνικές τάξεις, την αγροτική και την αστική. Μέσα από την αισθητική αναβάθμιση της μουσικής των χωρικών, η κυβέρνηση φιλοδοξεί να προσφέρει μια προοδευτική μορφή μουσικής σύνθεσης, προσιτή σε όλους τους κατοίκους, η οποία θα αντικαταστήσει τα διαφορετικά μεταξύ τους είδη μουσικής έκφρασης που υπάρχουν ως τώρα και θα αποτελέσει δείγμα παιδείας και μόρφωσης. Για το σκοπό αυτό διοργανώνονται συναυλίες σε όλη τη χώρα, ενώ επιστρατεύονται και τα μέσα ενημέρωσης, με βασικότερο το ραδιόφωνο.

Ένα άλλο αίτιο της κυβερνητικής παρέμβασης στη μουσική είναι η συστηματική προσπάθεια για αναβάθμιση του μορφωτικού επιπέδου των κατοίκων. Εφόσον το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού προέρχεται από τις αγροτικές κοινωνίες της υπαίθρου και ταυτίζεται με την παραδοσιακή μουσική, αυτή χρησιμοποιείται ως βάση της νέας μουσικής έκφρασης και διανθίζεται με νέα χαρακτηριστικά από άποψη αρμονίας και μελωδίας. Με τον τρόπο αυτό, εξυπηρετείται και ένας τρίτος σκοπός της κυβέρνησης, καθώς η «καθαρή» και «πειθαρχημένη» μουσική θεωρείται ότι αντανακλά την οργάνωση και τη δυναμικότητα του κράτους, προωθώντας το χτίσιμο του κομμουνισμού (Rice, 1994).

Η θέση του παραδοσιακού χορού

Η παρέμβαση του Κόμματος στη μουσική έκφραση της Βουλγαρίας δεν μπορεί παρά να συμπεριλαμβάνει και το χορό, και συγκεκριμένα τους παραδοσιακούς χορούς, οι οποίοι έχουν ήδη αρχίσει να μεταφέρονται από την ύπαιθρο στις αστικές περιοχές κατά το κύμα μετανάστευσης των κατοίκων που χαρακτηρίζει το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Όπως εξηγεί η , για τους κατοίκους που μετακομίζουν από την επαρχία στις μεγάλες πόλεις, οι παραδοσιακοί χοροί λειτουργούν σαν «βαλβίδα ασφαλείας», σαν μέσο συναισθηματικής και ψυχικής «απελευθέρωσης», με αποτέλεσμα να γνωρίσουν ιδιαίτερη άνθιση και αναβάθμιση, με τη βοήθεια, φυσικά, του Κομμουνιστικού Κόμματος. Η κυβέρνηση μετατρέπει τους παραδοσιακούς χορούς σε μια δραστηριότητα οργανωμένη και ελεγχόμενη, και τους χορευτές σε επαγγελματίες και –εμμέσως- σε κατευθυνόμενους εργαζόμενους, με επίσημη ενδυμασία και πολλά προνόμια. Σταδιακά, οι παραδοσιακοί χοροί συνοδεύουν κάθε συνέδριο του Κόμματος, κάθε παρέλαση και πολιτιστική και καλλιτεχνική εκδήλωση, ενώ πολλοί είναι οι λόγιοι, οι ακαδημαϊκοί και οι καλλιτέχνες που εντάσσουν τους χορούς στη σφαίρα ενδιαφέροντός τους. Τελικά, οι παραδοσιακοί χοροί καταλήγουν να αποτελούν μια δραστηριότητα στην οποία εμπλέκονται ταλαντούχοι άνθρωποι και καλλιτέχνες, ενώ δεν υπάρχει χώρος για ερασιτέχνες (Ivanova 2011).

Το έργο του Leviev

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, ιδιαίτερη αίσθηση στη μουσική πραγματικότητα της Βουλγαρίας προκαλεί μια μεγάλη προσωπικότητα, ο Milcho Leviev. Μουσικός, συνθέτης και πιανίστας, ο Leviev καταφέρνει να αναδείξει ένα είδος μουσικής σχεδόν άγνωστο στην κομμουνιστική Βουλγαρία, τη τζάζ, την οποία κατορθώνει να συνδυάσει με τον αυτοσχεδιασμό και την ενορχήστρωση της παραδοσιακής μουσικής, προσφέροντας ένα είδος που αργότερα ονομάστηκε «εθνοτζάζ». Η μουσική αυτή τάση δεν τυγχάνει κοινωνικής και πολιτικής απομόνωσης, όπως συμβαίνει με άλλα είδη, αλλά ούτε και θεωρείται αμιγώς βουλγαρική μουσική έκφραση. Η δημιουργία του νέου αυτού μουσικού είδους πραγματοποιείται στο πλαίσιο της μετάβασης από την αγροτική στην αστική ζωή και αποτελεί μέσο κοινωνικής, ψυχολογικής και πολιτισμικής ανανέωσης. Την επόμενη δεκαετία, ο Leviev μετακομίζει στην Αμερική, όπου το έργο του γνωρίζει ευρεία αποδοχή και δημοτικότητα, φανερώνοντας έτσι τον οικουμενικό χαρακτήρα της μουσικής (Levy 2007).

Η μουσική των γάμων

Κατά τη χρονική περίοδο 1970-1989 γνωρίζει ευρεία αποδοχή ένα είδος μουσικής το οποίο συνοδεύει τις γαμήλιες εκδηλώσεις, γνωστό ως svatbarska muzika. Ως δημιουργοί του είδους αυτού θεωρούνται οι Ρομά, οι οποίοι αντιμετωπίζονται ως ξένοι από τους υπόλοιπους κατοίκους της Βουλγαρίας και την κυβέρνηση. Χαρακτηριζόμενη ως «κιτς» και «διεφθαρμένη», η μουσική των γάμων τίθεται υπό απαγόρευση από την κυβέρνηση και αποκλείεται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τα κρατικώς επιχορηγούμενα φεστιβάλ. Παρόλα αυτά, γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση από τα «ανεπίσημα» μέσα ενημέρωσης και εξελίσσεται σταδιακά σαν κίνημα της νεολαίας και «υπόγειο» πολιτιστικό φαινόμενο (Silverman 2007: 7).

Η μουσική των γάμων χαρακτηρίζεται από έναν συνδυασμό ενορχήστρωσης, ρεπερτορίου, πλαισίου και στυλ. Εκτός από τους γάμους συνοδεύει και άλλες τελετουργίες της αγροτικής και αστικής ζωής, όπως οι βαφτίσεις, εγκαίνια σπιτιών και οι αποχαιρετισμοί των στρατιωτών. Τα μουσικά όργανα τα οποία τη συνθέτουν είναι το κλαρινέτο, το σαξόφωνο και το ακορντεόν, ενώ αργότερα, κατά τη δεκαετία

του 1980, ενισχύεται από την προσθήκη ηλεκτρικής κιθάρας, ηλεκτρικού μπάσου, ντραμς ή συνθεσάιζερ. Το γεγονός αυτό οδηγεί σε απόρριψη του είδους αυτού από τους λάτρεις των «τυπικών» παραδοσιακών μουσικών οργάνων, όπως η γκάιντα, το καβάλ και ο ταμπουράς, τα οποία διδάσκονται σε σχολεία παραδοσιακής μουσικής της περιόδου αυτής.

Κατά τη δεκαετία του 1980, η μουσική των γάμων αποτελεί μια κερδοφόρα ενασχόληση, καθώς μετατρέπεται σε νέο, μοντέρνο ηλεκτρικό ήχο και γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία. Στο ρεπερτόριό της συμπεριλαμβάνονται τόσο βουλγάρικα όσο και ρομ κομμάτια, και οι εκπρόσωποί της αρνούνται να ενταχθούν στο καλούπι των εργατών-μουσικών που χρηματοδοτούνται από το Κόμμα, δεχόμενοι τις συνέπειες αυτής τους της επιλογής, όπως η βαριά φορολογία, τα πρόστιμα, η λογοκρισία, ακόμα και η φυλάκιση (Silverman 2007).

Αργότερα, ωστόσο, η κυβέρνηση αποπειράται να στηρίξει τη μουσική των γάμων, καθώς κερδίζει τις προτιμήσεις των νέων ανθρώπων, σε αντίθεση με την παραδοσιακή μουσική, που αρχίζει σταδιακά να παρακμάζει. Το 1985 διοργανώνεται στο Σταμπόλοβο η Πρώτη Εθνική Συγκέντρωση των Μουσικών Συγκροτημάτων της Βουλγαρικής Νέο-Παραδοσιακής Μουσικής από τον Manol Todorov. Η συγκέντρωση στέφεται από μεγάλη επιτυχία και ακολουθούν και άλλες ανάλογες τα επόμενα χρόνια, οι οποίες ηχογραφούνται από την κυβέρνηση και κυκλοφορούν σε δίσκο. Εκτός από την κυβέρνηση, με τη μουσική των γάμων αρχίζουν να ασχολούνται ενεργά και οι λόγιοι, σε μια προσπάθεια να διασώσουν ορισμένα παραδοσιακά μουσικά στοιχεία και να αποτρέψουν την εισβολή ξένων στοιχείων στη βουλγάρικη μουσική έκφραση (Silverman 2007: 78-79).

Το έργο του Parazon

Κατά τη δεκαετία του 1980 και της άνθισης της μουσικής των γάμων στη Βουλγαρία κάνει την εμφάνισή του ο τσιγγάνος μουσουλμάνος Ibryam Harazon (Ivo Parazon), ιδιαίτερα δεξιοτέχνης στο κλαρίνο. Το ρεπερτόριό του αποτελεί μια πρόσμιξη λαϊκής παραδοσιακής και τζαζ μουσικής. Το παίξιμό του είναι γρήγορο και με πολλούς αυτοσχεδιασμούς, χρωματισμούς και μετατροπές, συγκοπές και αρπίσματα, τα οποία βρίσκουν πολυάριθμους μιμητές του κλαρίνου, αλλά και του

σαξοφώνου και του ακορντεόν. Το γεγονός αυτό προκαλεί έντονες αντιδράσεις από εξέχοντες μουσικούς, όπως ο Stoyan Velichov, ο οποίος κατακρίνει την απόκλιση του ύφους του από αυτό της παραδοσιακής μουσικής. Σύμφωνα με αυτόν, οι τρόποι παιξίματος του Parazon, που ακολουθούνται από νέους μουσικούς, οδηγούν στην απομάκρυνση από το μουσικό παρελθόν του έθνους τους και την αυθεντικότητα της βουλγαρικής μουσικής (Dimitrova 2011: 2).

Στην ουσία, αυτό που προκαλεί αίσθηση είναι η ρήξη με το κομμουνιστικό κατεστημένο σε μουσικό και, έμμεσα, σε πολιτικό επίπεδο, η οποία μάλιστα προέρχεται από έναν εκπρόσωπο της τσιγγάνικης «ανυπότακτης» φυλής. Κατά την περίοδο 1984-1989 το Κομμουνιστικό κόμμα διεξάγει εκστρατεία απαλοιφής της μουσουλμανικής μειονότητας στη Βουλγαρία και προχωρά, μεταξύ άλλων, στη σύλληψη των μελών του μουσικού συγκροτήματος του Parazon, “Trakya”, θεωρώντας τη μουσική του αμιγώς τουρκική. Ταυτόχρονα, ωστόσο, ο βρετανός ιμπρεσάριος Joe Boyd οργανώνει και χρηματοδοτεί μια περιοδεία του συγκροτήματος στην Ευρώπη και της Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, η οποία συμβάλλει στη μεταφορά ανατολικο-ευρωπαϊκών μουσικών στοιχείων στο δυτικό κοινό (Zweirin 1998: 10). Παρά τις αντιδράσεις που προκάλεσε, ο Parazon θεωρείται μέχρι και σήμερα αυθεντία σαν κλαρινίστας και σολίστας, και υπάρχουν ακόμα οπαδοί και μιμητές του σε όλα τα Βαλκάνια. Το 2005 κερδίζει το Παγκόσμιο Μουσικό Βραβείο Radio 3 του BBC, λαμβάνοντας το μεγαλύτερο αριθμό ψήφων στην ιστορία του διαγωνισμού, συνεισφέροντας στη διάδοση της βουλγαρικής μουσικής των γάμων και αποδεικνύοντας ότι η ανάμιξη βουλγαρικής, τουρκικής και μουσικής Ρομά αποτελεί ένα μουσικό είδος που εκτιμάται ιδιαίτερα στο εξωτερικό (Walker 2006: 8).

Η μουσική μετά το 1989

Το Δεκέμβριο του 1989 το κομμουνιστικό καθεστώς καταρρέει και η Δημοκρατία αποκαθίσταται στη Βουλγαρία. Οι ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις επηρεάζουν για άλλη μια φορά τη μουσική έκφραση και πολιτιστική πραγματικότητα του τόπου.

Σταδιακά αρχίζει να δημιουργείται ένα νέο είδος μουσικής, το οποίο αντικαθιστά την ορχηστρική μουσική και τη μουσική των γάμων και αφομοιώνει

στοιχεία ρομ και ιδιώματα της Μέσης Ανατολής και Τουρκίας. Όπως αναφέρει η Dimitrova (2011: 3), το νέο αυτό είδος είναι έντονα επηρεασμένο από την τουρκική μουσική, και το όνομα που χρησιμοποιείται για την περιγραφή του είναι η λέξη “chalga”, η οποία στα τουρκικά σημαίνει «μουσικό όργανο». Στα βουλγάρικα, ωστόσο, η ερμηνεία της λέξης αυτής αποκτά αρνητική έννοια και για πολλούς η μουσική αυτή θεωρείται κακόγουστη και ότι απευθύνεται μόνο στις μάζες. Η μουσική chalga επικρίνεται από τους περισσότερους λόγιους, εφόσον δημιουργεί ένα νέο πολιτιστικό κύμα που «διαφθείρει» τους νέους. Συνήθως συνδέεται με προκλητικά ντυμένες γυναίκες που κουνούν το κορμί τους στους ρυθμούς του τουρκικού χορού της κοιλιάς, ενώ οι στίχοι των τραγουδιών είναι απλοί και αναφέρονται σε χρήματα, αυτοκίνητα και κορίτσια (Agoston-Nikolova 2008: 12).

Η πορεία αυτή της μουσικής αντικατοπτρίζει τη δύσκολη μετάβαση από το κομμουνιστικό καθεστώς στη Δημοκρατία, που συνοδεύεται από πολιτικές, οικονομικές και πολιτιστικές αλλαγές. Η έλλειψη πολιτικής και κοινωνικής εμπειρίας μετά από 45 χρόνια κομμουνισμού οδηγεί πολλούς κατοίκους της Βουλγαρίας στην παρανόηση της έννοιας της Δημοκρατίας και σε προκλητικές ή και εγκληματικές συμπεριφορές. Γρήγορα δημιουργείται μια νέα κοινωνική ομάδα, οι *nutri*, η δράση των οποίων ομοιάζει με αυτή της μαφίας και υποστηρίζει τη μουσική chalga, ανοίγοντας κλαμπ, χρηματοδοτώντας τραγουδιστές και γυρίζοντας μουσικά βίντεο κλιπ. (Dimitrova 2011: 3).

Ταυτόχρονα με τη δημιουργία της μουσικής chalga, ανοίγουν τα σύνορα για τη μεταφορά της παραδοσιακής μουσικής της Βουλγαρίας σε άλλες χώρες, κυρίως μέσω της μουσικής των Ρομά. Η μουσική αυτή αποτελεί έναν συνδυασμό ρομ, τουρκικής και βαλκανικής μουσικής, ενώ είναι διάσπαρτα τα στοιχεία της μουσικής chalga. Οι εκπρόσωποί της παίζουν σε μουσικές εκδηλώσεις στη Δυτική Ευρώπη και σταδιακά στη Ρωσία, την Ισπανία, αλλά και την Αμερική, σε κλαμπ Βουλγάρων επιχειρηματιών. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι ο Yuli Yunakov, πρώην σαξοφωνίστας του συγκροτήματος Trakya, συνεχίζει τη μουσική του πορεία στη μουσική των γάμων, που ακούγεται στη Νέα Υόρκη από το 1994 και έπειτα.

Σήμερα, οι τραγουδιστές της βουλγαρικής μουσικής chalga θεωρούνται ιδιαίτερα δημοφιλείς στο εξωτερικό και λαμβάνουν μέρος σε συναυλίες που παρακολουθούνται από Βούλγαρους μετανάστες και όχι μόνο. Οι περισσότερες από

αυτές τις συναυλίες οργανώνονται από και χρηματοδοτούνται από την εταιρεία παραγωγής “Payner” και στη συνέχεια μεταδίδονται από το διάσημο κανάλι “Planeta”.

Συμπερασματικά, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι πριν το 1989 οι μουσικοί στη Βουλγαρία στερούνται της ευκαιρίας να πειραματιστούν με διάφορα είδη μουσικής και να συνεισφέρουν στη δημιουργία μιας Ευρωπαϊκής μουσικής κουλτούρας. Σήμερα, περιορισμοί υπάρχουν ακόμα, από οικονομική κυρίως άποψη, οι μουσικοί, ωστόσο, είναι ελεύθεροι να αυτοσχεδιάσουν και να αξιοποιήσουν τη δημιουργικότητά τους. Οι Βούλγαροι μουσικοί κατορθώνουν να εκμεταλλευτούν τις νέες ευκαιρίες που τους παρέχονται και να εκφραστούν μέσα από την τέχνη. Με τον τρόπο αυτό, αρχίζει σιγά-σιγά να δημιουργείται μια καλύτερη εικόνα της μετά-Κομμουνιστικής χώρας, η οποία έχει δυσφημιστεί για την καταπιεστική συμπεριφορά απέναντι στις εθνικές της μειονότητες (Dimitrova 2011: 7).

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ ΑΠΟ ΤΟ 1989 ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ- ΑΠΟ ΤΗ ΓΚΑΪΝΤΑ ΣΤΟ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ

Η μουσική πραγματικότητα μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980

Μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου, η Θράκη, όπως και όλη η Ελλάδα, αποτελεί μια περιοχή αποδυναμωμένη και αποδιοργανωμένη. Πολλές ανθρώπινες ζωές έχουν χαθεί, ενώ εκατοντάδες επιζήσαντες έχουν αναζητήσει καταφύγιο σε χώρες του εξωτερικού. Σαν αποτέλεσμα, η δομή των τοπικών κοινωνιών έχει μεταβληθεί, και οι ανθρώπινες σχέσεις έχουν αποπροσωποποιηθεί. Εξετάζοντας την περίοδο αυτή από πολιτισμική και μουσική σκοπιά, οι κοινωνικές εκδηλώσεις οι οποίες στο παρελθόν συνοδεύονταν από μουσική υπόκρουση, τραγούδι και χορό έχουν μειωθεί αισθητά, ενώ έχουν εκλείψει πολλές περιστάσεις που συνδέονταν με το παίξιμο μουσικής, όπως το χοροστάσι. Από άποψη φύλου, πολλοί άνδρες οργανοπαίκτες έχουν χαθεί στον πόλεμο, μεταναστεύσει ή «επιστρατευτεί» ακόμα και με τη βία για να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στους αντάρτες για την αναπέρωση του ηθικού τους. Αντίστοιχα, πολλές γυναίκες που μέχρι τώρα ασχολούνταν συστηματικά με το τραγούδι και κρατούσαν ζωντανή τη μουσική παράδοση, έχουν σταματήσει λόγω πένθους ή λύπης για τους ξενιτεμένους συζύγους και γιους (Σαρρής 2007: 18).

Έως την περίοδο αυτή, η μουσική δραστηριότητα της Θράκης συνδέεται κυρίως με καθημερινές ασχολίες και εορτές, όπου οι άνδρες παίζουν μουσικά όργανα, κυρίως γκάιντα, και οι γυναίκες τραγουδούν και χορεύουν σε παραδοσιακούς ρυθμούς. Ωστόσο, από τον Εμφύλιο και έπειτα οι γκαϊντατζήδες δεν είναι πλέον σε θέση να παίζουν ελεύθερα και να διαδώσουν τη μουσική τους παράδοση, ενώ δεν είναι λίγοι εκείνοι που αναγκάζονται να κρύψουν ή να καταστρέψουν τις γκάιντές τους, ώστε να αποφύγουν την «επιστράτευση» από τους αντάρτες. Επιπλέον, πολλοί νέοι άνδρες, οι οποίοι υπό άλλες συνθήκες θα μπορούσαν να αποτελέσουν συνεχιστές του έργου των γκαϊντατζήδων, μεταναστεύουν προς τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας, το ανατολικό μπλοκ, την Ευρώπη ή και την Αμερική και την Αυστραλία, όπου δεν βρίσκουν γόνιμο έδαφος για να μεταφέρουν και να εξελίσσουν τη μουσική τους παράδοση. Σαν αποτέλεσμα, η γκάιντα στην περιοχή της Θράκης δεν αποτελεί

πλέον κομμάτι της καθημερινής και δραστηριότητας και αρχίζει σταδιακά να εκλείπει.

Πέρα από την κοινωνική αναδιάταξη και τη μετανάστευση, η απομάκρυνση της γκάιντας από τη ζωή των κατοίκων της Θράκης οφείλεται στη σταθερά αυξανόμενη διάδοση νέων μουσικών οργάνων, όπως το κλαρίνο. Το όργανο αυτό προϋπήρχε στην περιοχή ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου, ήταν όμως κυρίως συνοδευτικό της γκάιντας και άλλων μουσικών οργάνων, εφόσον δεν υπήρχαν μουσικά κομμάτια που να παίζονται μόνο με αυτό. Μετά την εγκατάσταση των προσφύγων από την Ανατολική Θράκη, ωστόσο, η μεταφορά και εξέλιξη του κλαρίνου είναι αναπόφευκτη και συνοδεύει τη νέα τάξη πραγμάτων και την προσπάθεια κοινωνικής και πολιτισμικής ανανέωσης (Σαρρής 2007: 115).

Οι παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες μετατρέπονται σιγά-σιγά σε ημιαστικές ή αστικές, και η οικονομική ανάπτυξη των επαρχιών της Θράκης επιτρέπει, μεταξύ άλλων, την ενασχόληση με τη μουσική, την αγορά μουσικών οργάνων και το σχηματισμό νέων μουσικών σχημάτων με επαγγελματικό πλέον χαρακτήρα. Επιπρόσθετα, νέες καινοτομίες, όπως η τοποθέτηση του ραδιοφώνου σε καφενεία και άλλα μέρη κοινωνικής συνάθροισης, συμβάλλουν στη διάδοση μουσικών κομματιών από όλη την Ελλάδα και το εξωτερικό, από τα οποία απουσιάζει η γκάιντα και στα οποία συμπεριλαμβάνονται νέα μουσικά όργανα, όπως το κλαρίνο και, σταδιακά, το ακορντεόν. Όπως αναφέρει ο Αγγούσης (2009), όργανα όπως η γκάιντα και η θρακιώτικη λύρα δεν είναι σε θέση να συναγωνιστούν το επίπεδο δεξιοτεχνίας των νέων οργάνων, όπως το κλαρίνο και το βιολί, τα οποία προσφέρουν μια σειρά από νέα ακούσματα στις κοινωνίες της εποχής.

Οι νέοι ήχοι που ακούγονται γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλείς, καθώς τα νέα μουσικά όργανα χαρακτηρίζονται από περισσότερες ηχοχρωματικές και δεξιοτεχνικές δυνατότητες. Το κλαρίνο, για παράδειγμα, αποδίδει καλύτερα τη χρωματική κλίμακα σε σχέση με τη γκάιντα, αφού έχει πολλαπλάσια έκταση, ενώ έχει τη δυνατότητα άμεσης άρθρωσης της μελωδίας, λόγω της άμεσης επαφής του στόματος του μουσικού με τη συσκευή παραγωγής ήχου. Μάλιστα, ο Μπακλατζής (2009: 13) αναφέρει ένα ακόμη ορόσημο της μεταβολής του λαϊκού πολιτισμού στη Βόρεια, κυρίως, Θράκη, τη μετάβαση από την παραδοσιακή γκάιντα στη συγκρότηση τριμελών ομάδων από οργανοπαίκτες κλαρίνου, βιολιού και ούτι. Οι ομάδες αυτές

έγιναν ευρέως γνωστές με το όνομα «παρέες» και ενοποίησαν, κατά κάποιο τρόπο, το γεωγραφικό χώρο του Βόρειου Έβρου.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και έπειτα το ακορντεόν και, κατά περιπτώσεις, το μπουζούκι ενσωματώνονται στις «παρέες» και ο χαρακτήρας των σχημάτων παίρνει και λαϊκή χροιά. Το γεγονός αυτό ενισχύεται από τη διάδοση των μουσικών στοιχείων από τα μεγάλα αστικά κέντρα, τα οποία μεταδίδονται και στην επαρχία μέσω της δισκογραφίας και των Μέσων μαζικής Ενημέρωσης. Μετά το ραδιόφωνο, η ευρεία διάδοση της τηλεόρασης έχει ως αποτέλεσμα τη στροφή των κατοίκων σε νέες μορφές διασκέδασης, παραγκωνίζοντας ακόμη περισσότερο την παραδοσιακή μουσική και σημαίνοντας την πτώση των παλαιών μουσικών οργάνων όπως η γκάιντα.

Ταυτόχρονα, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 κάνουν την εμφάνισή τους οργανοπαίκτες βιολιού και ακορντεόν, είτε ερασιτέχνες είτε επαγγελματίες, οι οποίοι προέρχονται από την Ανατολική Ρωμυλία, αλλά και από άλλες περιοχές της Ελλάδας. Στις περισσότερες περιπτώσεις, οι οργανοπαίκτες αυτοί δρουν σόλο, ειδικά οι ακορντεονίστες. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο σολιστικό χαρακτήρα του οργάνου, εφόσον συνδυάζει μελωδία και ρυθμό και παράγει πολύ δυνατότερο ήχο σε σχέση με άλλα όργανα, όπως η γκάιντα. Χαρακτηριστικό είναι ότι μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960 οι ακορντεονίστες είναι έντονα παρόντες σε κοινωνικές εκδηλώσεις όπως οι γάμοι, πάντοτε όμως μόνοι, παρά στο πλαίσιο ορχήστρας (Σταυρίδης 2012).

Όσον αφορά την εκμάθηση του ακορντεόν, και γενικότερα των μουσικών οργάνων, οι περισσότεροι οργανοπαίκτες είναι αυτοδίδακτοι, χωρίς να υπάρχει συστηματική παιδεία και οργανωμένος τρόπος μάθησης της παραδοσιακής μουσικής. Αργότερα, θα εμφανιστούν ορισμένοι ακορντεονίστες οι οποίοι θα έχουν λάβει μαθήματα σε ωδεία της δυτικής Ευρώπης. Στις περισσότερες περιπτώσεις, ωστόσο, η απομνημόνευση του ρεπερτορίου γίνεται μέσα από τις μελωδίες, χωρίς ανάλογη σημειολογία και λεκτικούς όρους. Όπως αναφέρει ο Σταυρίδης (2012: 74), η εκμάθηση των τεχνικών του παιξίματος γίνεται μέσα από συστηματική παρατήρηση και πολύχρονη εξάσκηση. Τα μουσικά κομμάτια που αφομοιώνονται βρίσκονται σε διαρκή εμπλουτισμό και τροποποιήσεις, με στόχο το καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα. Αρχικά οι ακορντεονίστες επιδιώκουν να μάθουν ορισμένους βασικούς

σκοπούς σε επαρκές επίπεδο, ώστε να μπορούν να παίζουν σε μικρές παρέες. Στη συνέχεια, εξασκούνται ώστε να είναι σε θέση να παίζουν σε κοινωνικές εκδηλώσεις, να απομνημονεύουν όλο και μεγαλύτερο όγκο κομματιών και να αποκτούν εμπειρία. Για το λόγο αυτό, καλούνται και «εμπειρικοί» ή «πρακτικοί».

Από άποψη κριτηρίων επιτυχίας, ο ακορντεονίστας ο οποίος διαθέτει το ευρύτερο ρεπερτόριο θεωρείται και ο πιο επιτυχημένος και γίνεται περισσότερο αποδεκτός από το κοινό της περιοχής. Το ρεπερτόριο αυτό πρέπει να περιλαμβάνει όλα τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς της περιοχής, αλλά και γειτονικών περιοχών, καθώς και να εμπλουτίζεται με καινούργια κομμάτια που γίνονται γνωστά και ζητούνται σε γάμους, γλέντια και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις. Η δεξιοτεχνία, όπως και σε παλαιότερες εποχές και περιοχές, διαδραματίζει δευτερεύοντα ρόλο (Σταυρίδης 2012: 74).

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημανθεί ότι παρόλο που οι κάτοικοι της Θράκης εμφανίζονται την περίοδο αυτή πρόθυμοι να υιοθετήσουν και να εξελίξουν μουσικά στοιχεία που μεταδίδονται από άλλες περιοχές, δεν συμβαίνει το αντίθετο, η διαμόρφωση δηλαδή ενός αξιόλογου «έξω» μουσικού προσώπου της Θράκης. Ανεξάρτητα από το καλλιτεχνικό τους επίπεδο, οι ντόπιοι οργανοπαίκτες και τραγουδιστές δεν τυγχάνουν μεγάλης απήχησης σε άλλες περιοχές, όπως συμβαίνει π.χ. με τους Ρομά που ταξιδεύουν σε πολλές χώρες των Βαλκανίων. Το γεγονός αυτό οφείλεται στην περιορισμένη δισκογραφία της περιοχής, η οποία καθυστερεί χρονικά σε σχέση με άλλες περιοχές της Ελλάδας και περιορίζεται σε τοπικό επίπεδο, ενώ οι ίδιοι οι καλλιτέχνες δε φαίνεται να διεκδικούν την παρουσία τους σε μουσικές εμφανίσεις, συναυλίες και ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εμφανίσεις (Διονυσόπουλος 1998: 33). Με τον τρόπο αυτό, το ύφος της παραδοσιακής μουσικής αλλάζει και σταδιακά δημιουργείται ένα νέο, πανελλαδικό ύφος τους Θρακιώτικου ρεπερτορίου, με την πρόσμιξη διαφόρων στοιχείων από άλλες περιοχές, μειώνοντας, σε κάποιο βαθμό, την εντοπιότητα της Θρακιώτικης μουσικής (Μπακλατζής 2009).

Επιπρόσθετα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι αλλαγές στη μουσική πραγματικότητα της Θράκης την περίοδο αυτή οφείλονται εν μέρει και σε έναν άλλο παράγοντα, το σχολείο. Συγκεκριμένα, το ενιαίο αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών που εφαρμόζεται με εντολή του κράτους σε όλη την Ελλάδα φαίνεται να παραβλέπει οποιαδήποτε επιμέρους πολιτιστικά στοιχεία και στερώντας από τους νέους μαθητές

ερεθίσματα που σχετίζονται με τα παραδοσιακά ήθη και έθιμα. Τέλος, η παρουσία στρατιωτών στην περιοχή αποτελεί πλέον καθημερινό φαινόμενο, αλλά και μέσο μετάδοσης νέων στοιχείων και συνηθειών από άλλα μέρη της χώρας (Σαρρής 2007: 280).

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 μέχρι το 2000

Με την πάροδο των δεκαετιών η αποστροφή για την παράδοση ελαχιστοποιείται και παρατηρείται νέο ενδιαφέρον των κατοίκων της Θράκης για την παραδοσιακή μουσική, το τραγούδι και το χορό. Η μεταστροφή αυτή έχει ήδη ξεκινήσει από τα χρόνια της δικτατορίας και την ανάδειξη λαογραφικών και ιδεολογικών στοιχείων ως μέρος την ταυτότητας των Ελλήνων.

Οι αλλαγές στην περιοχή της Θράκης συνοδεύονται από την αναβάθμιση των σχέσεων με τη Βουλγαρία και την εκ νέου ανταλλαγή πολιτιστικών και μουσικών στοιχείων. Η πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος στη Βουλγαρία το 1989 και η αποκατάσταση της Δημοκρατίας επέφερε, όπως τονίστηκε, σημαντικές αλλαγές όχι μόνο σε πολιτικό, αλλά και σε πολιτισμικό, κοινωνικό και μουσικό επίπεδο. Οι Ρομά εκπρόσωποι της παραδοσιακής μουσικής της Βουλγαρίας ταξιδεύουν πλέον ελεύθερα σε γειτονικές –και όχι μόνο- χώρες, μεταδίδοντας στοιχεία ρομ, βαλκανικής και ανατολίτικης μουσικής, η οποία παίζεται με παραδοσιακά, αλλά και νεότερα όργανα, όπως το κλαρίνο και το ακορντεόν. Αναπόφευκτα, τα στοιχεία αυτά και τα συνοδά μουσικά όργανα μεταφέρονται και στην Ελλάδα, και κυρίως στην περιοχή της Θράκης, είτε πρόσωπο με πρόσωπο είτε μέσω του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης (Σαρρής 2007).

Πολλοί οργανοπαίκτες, όπως οι ακορντεονίστες, οι οποίοι, όπως αναφέρθηκε, καλούνται «πρακτικοί», εκφράζουν την ανάγκη να εμπλουτίσουν τις γνώσεις τους και να αναβαθμίσουν την τεχνική και το ρεπερτόριό τους. Πολλοί νέοι ακορντεονίστες επιδιώκουν, παράλληλα με την παρατήρηση παραδοσιακών οργανοπαικτών, να παρακολουθήσουν μαθήματα σε σχολές παραδοσιακών μουσικών οργάνων ή κλασικά ωδεία, κυρίως σε αστικές περιοχές, όπως η Αλεξανδρούπολη. Επιπρόσθετα, το άνοιγμα των συνόρων με τη Βουλγαρία ευνοεί την έλευση δασκάλων από τη

γειτονική χώρα στη Θράκη, οι οποίοι αναλαμβάνουν να διδάξουν ακορντεόν και άλλα μουσικά όργανα σε διάφορες σχολές (Μπακλατζής 2009: 20).

Την περίοδο αυτή, ο τρόπος διασκέδασης αλλάζει. Πολλά μουσικά κομμάτια, τα οποία παραδοσιακά δεν συνοδεύονταν από μουσικά όργανα, σταδιακά οργανοποιούνται και δεν ακούγονται πλέον μόνο στις πλατείες, τους γάμους, τα νυχτέρια και τα καφενεία. Αποκτούν μουσικές εισαγωγές, στη διάδοση των οποίων συμβάλλει η ανάπτυξη της δισκογραφίας, ενώ το παραδοσιακό τραγούδι συνυπάρχει με το λαϊκό στα κέντρα διασκέδασης και τους χορευτικούς ομίλους, και μεταδίδεται στους νέους οργανοπαίκτες και τραγουδιστές. Σε πολλές περιπτώσεις, ωστόσο, παρατηρείται αναβίωση ορισμένων παραδοσιακών εθίμων και τελετουργιών, όπως η «μπάμπω» και ο «μπέης», που τη δεκαετία του 1990 συνοδεύονται πλέον σχεδόν αποκλειστικά με το παίξιμο ακορντεόν, παρά άλλων, παλαιότερων μουσικών οργάνων, όπως η γκάιντα (Μπαδιανούδης 2010: 11).

Ταυτόχρονα, σε διάφορα μέρη της Ελλάδας έχουν αρχίσει να ιδρύονται πολιτιστικοί σύλλογοι, οι οποίοι κατά τα χρόνια της δικτατορίας αποτελούσαν για τους κατοίκους έναν νόμιμο τρόπο συνάθροισης. Στην περιοχή της Θράκης οι σύλλογοι αυτοί γνωρίζουν ευρεία διάδοση λίγο αργότερα, κυρίως μετά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980, οπότε πραγματοποιείται η επιστροφή των μεταναστών που είχαν καταφύγει στο εξωτερικό. Οι κάτοικοι που επιστρέφουν μόνιμα πλέον στον τόπο τους αισθάνονται κατά κάποιο τρόπο υπόχρεοι να αναβιώσουν τα παλιά ήθη και έθιμα και να δώσουν νέα πνοή στη μουσική και χορευτική κίνηση στην περιοχή. Επομένως, μέσα από τη δράση των πολιτιστικών συλλόγων, άνδρες και γυναίκες μεγαλύτερης και μικρότερης ηλικίας έρχονται σε επαφή με τα πολιτιστικά στοιχεία και δημιουργούν νέες διαπροσωπικές σχέσεις. Η δράση των συλλόγων ενισχύεται μέσα από την προβολή σε τοπικά μέσα ενημέρωσης, ενώ διοργανώνονται χοροί και πολυάριθμες πολιτιστικές εκδηλώσεις (Λουτζάκη 1999: 232-33).

Στο πλαίσιο των συλλόγων αυτών και των χορευτικών συγκροτημάτων ευνοείται η δημιουργία μουσικών ορχηστρών, που λαμβάνουν χώρα σε φολκλορικά φεστιβάλ σε επίπεδο Θράκης, Ελλάδας και εξωτερικού, ανταγωνιζόμενες τα αντίστοιχα φολκλορικά χορευτικά και μουσικά σχήματα των Βαλκανίων. Σαν «νέο» όργανο, το ακορντεόν στις ορχήστρες αυτές συνδυάζει, αρχικά, στοιχεία από άλλα μουσικά όργανα, κυρίως της γκάιντας, εφόσον οι οργανοπαίκτες αποπειρώνται να

μιμηθούν το συνεχές, λεγκάντο, ήχο της. Επιπλέον, οι ακορντεονίστες προσπαθούν να μιμηθούν το χαρακτηριστικό «σήκωμα» των γκαϊντατζήδων, οι οποίοι κατά την κορύφωση του χορού συνηθίζουν να παίζουν το φθόγγο που βρίσκεται στο διάστημα 5^{ης} πάνω από την τονική, τον οποίο κρατούν για αρκετά μέτρα, μέχρι να επιστρέψουν στην τονική (Σταυρίδης 2012: 33). Άλλο στοιχείο του παιξίματος του ακορντεόν, παρμένο από τη γκάιντα, είναι η παρεμβολή πολλών μικρών νοτών ενδιάμεσα στις μεγάλες, με σκοπό το διαχωρισμό των τελευταίων. Κατά το παίξιμο της γκάιντας, η τεχνική αυτή αντισταθμίζει την αδυναμία ελέγχου της άρθρωσης από τον οργανοπαίκτη και της συνεχούς διοχέτευσης αέρα από τον ασκό στην γκαϊτανίτσα.

Σταδιακά το ακορντεόν καταλαμβάνει όλο και πιο δημοφιλή θέση στη μουσική σκηνή της εποχής. Ένας επιπλέον λόγος είναι και οι μεγάλες δυνατότητες ταχύτητας παιξίματος με εναλλαγή διαφορετικών διαστημάτων. Στο δεξί πληκτρολόγιο χρησιμοποιούνται συνήθως, τα τρία πρώτα και δυνατότερα δάχτυλα, κυρίως στα γρήγορα μέρη του κομματιού, ενώ στο αριστερό πληκτρολόγιο χρησιμοποιούνται τα τέσσερα δάχτυλα, εκτός από τον αντίχειρα, ο οποίος πατά τη βαλβίδα εξαερισμού, ώστε να ελέγχει τη ροή αέρα μέσα από τη φυσούνα. Εφόσον το πληκτρολόγιο δεν είναι ορατό από τον οργανοπαίκτη, σε πολλά πληκτρολόγια κάποια κουμπιά έχουν διακριτά σημάδια, ώστε να αναγνωρίζονται διά της αφής. Ένα άλλο πλεονέκτημα του ακορντεόν είναι η δυνατότητα να παιχτεί είτε σε όρθια είτε σε καθιστή στάση. Το βάρος του οργάνου μοιράζεται στα πόδια και την πλάτη με τα λουριά στήριξης, ενώ οι κινήσεις του σώματος, του κορμού και των ποδιών συνοδεύουν την έκφραση και εξυπηρετούν κυρίως την πίεση της φυσούνας. Ο χειρισμός της φυσούνας αντιπαραβάλλεται με τις αναπνοές που παίρνουν οι τραγουδιστές κατά την εκτέλεση των κομματιών, και ο ακορντεονίστας ελέγχει με αυτόν τον τρόπο την έκφραση, την ένταση, τον τονισμό και την εξέλιξη της κάθε νότας (Σταυρίδης 2012: 37).

Όσο για τον τύπο του οργάνου, σταδιακά υιοθετείται ο τύπος που έχει ήδη κάνει την εμφάνισή του στην Ευρώπη τις προηγούμενες δεκαετίες, με τέσσερις σειρές μελωδικά μπάσα. Ο τύπος αυτός επιτρέπει τη χρήση καλύτερων δακτυλισμών, και του αντίχειρα του αριστερού χεριού, η θέση του οποίου ομοιάζει με αυτή του δεξιού (Μελισσανίδης 1997: 24).

Από πλευράς ρεπερτορίου, η μουσική είναι χορευτική και αρκετά εύθυμη, ώστε να είναι κατάλληλη για γάμους και για γλέντια. Οι αμέτρητες επιρροές που χαρακτηρίζουν τη μουσική της Θράκης, από τους ανατολίτικους ήχους μέχρι το ρεπερτόριο των τσιγγάνων που ταξιδεύουν στα Βαλκάνια, των Τούρκων Ρομ και των Πομάκων, διαμορφώνουν ένα ιδιαίτερο μουσικό συνονθύλευμα, που καθίσταται ιδιαίτερα δημοφιλές. Οι χοροί είναι εύθυμοι και ζωνθοί και μεταδίδουν τη χαρά και τον ενθουσιασμό που έχει κάνει και πάλι την εμφάνισή του στα πρόσωπα των κατοίκων (Παπαγεωργίου 2008: 33).

Από το 2000 μέχρι σήμερα

Την τελευταία δεκαετία παρατηρείται μια γενικότερη στροφή του ενδιαφέροντος προς την παράδοση, τόσο σε πανελλαδικό όσο και σε τοπικό επίπεδο. Παρά την τάση υιοθέτησης ξένων στοιχείων σε κάθε έκφανση της καθημερινής ζωής, φαίνεται πως πολλοί είναι οι νέοι οι οποίοι ενσωματώνουν παραδοσιακά μουσικά και πολιτιστικά στοιχεία κατά τη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους, συμμετέχοντας σε χορευτικούς και πολιτιστικούς συλλόγους και αφιερώνοντας χρόνο στην εκμάθηση παραδοσιακών μουσικών οργάνων. Μάλιστα, το γεγονός ότι οι εκπρόσωποι των νέων γενεών δεν διαθέτουν εμπειρία του παραδοσιακού τρόπου ζωής στις αγροτικές - κτηνοτροφικές κοινωνίες, αιτιολογεί εν μέρει το ενδιαφέρον τους να προσεγγίσουν τα παλαιά ήθη και έθιμα, για τα οποία έχουν ακούσει από τους προγόνους τους. Επιπλέον, η τάση αυτή επικροτείται και ενισχύεται από πλευράς κράτους και πολιτείας, με τη λειτουργία μουσικών σχολείων και πανεπιστημιακών τμημάτων, αλλά και την προβολή τηλεοπτικών εκπομπών και την κυκλοφορία περιοδικών, εφημερίδων και δισκογραφικών συλλογών.

Στην έρευνα της Παπαγεωργίου (2008) βρέθηκε, μεταξύ άλλων, ότι οι νέοι που ασχολούνται σήμερα με την παραδοσιακή μουσική στην περιοχή της Θράκης θεωρούν ως βασικότερο λόγο επιλογής τις προσωπικές τους προτιμήσεις, αισθητικά κριτήρια και βούληση, θεωρώντας ότι η παραδοσιακή μουσική αποτελεί έναν τρόπο έκφρασης και μετάδοσης του ενθουσιασμού και των γνώσεων στο κοινό και τους μαθητευόμενους της επόμενης γενιάς. Εκτός από τα ερεθίσματα που λαμβάνουν από το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, οι νέοι οργανοπαίκτες σήμερα επηρεάζονται από σύγχρονα ή παλαιότερα πρότυπα, τα οποία τείνουν να μιμούνται ή

και να ταυτίζονται μαζί τους. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι παρά τη λειτουργία δημόσιων μουσικών σχολείων, η εκμάθηση ενός παραδοσιακού μουσικού οργάνου ή τραγουδιού εξακολουθεί να είναι κατά βάση προφορική, να διδάσκεται εξ' ακοής και να μην απαιτεί χρήση μουσικής γραφής και ιδιαίτερες θεωρητικές γνώσεις.

Προοπτικές εξέλιξης του ακορντεόν

Στη σύγχρονη εποχή, με τον όρο «ακορντεόν» δεν νοείται πλέον μόνο το παραδοσιακό μουσικό όργανο, αλλά μια οικογένεια μουσικών οργάνων, με βασικότερο κατασκευαστικό γνώρισμα την ομόφωνη διάθεση ηχοχρωμάτων, που επιτυγχάνεται με την κατάλληλη διάταξη των συστοιχιών (ρετζίστρων). Οι κατασκευαστές ανά τον κόσμο προσφέρουν πλέον περισσότερους τύπους οργάνου, παρά μεγαλύτερες ποσότητες. Αυτό οφείλεται στις απαιτήσεις των οργανοπαικτών ανά τις διάφορες περιοχές στις οποίες γνωρίζει ευρεία διάδοση το ακορντεόν, που χαρακτηρίζονται από ποικιλία συχοτήτων, υλικού, διάταξης των συστοιχιών, ύψος των πλήκτρων και πίεσης, ώστε να παράγονται οι ανάλογοι ήχοι που απευθύνονται στο εκάστοτε κοινό (Μελισσανίδης 1997: 36).

Επιπλέον, από τις αυξημένες, πλέον, απαιτήσεις των ακορντεονιστών, αλλά και των καθηγητών μουσικής, προκύπτουν ορισμένα αιτήματα για τροποποιήσεις του οργάνου, ώστε να εξυπηρετεί καλύτερα τις ανάγκες τους, ανεξαρτήτως περιοχής. Συγκεκριμένα, παρατηρείται ένα γενικότερο αίτημα για μείωση του βάρους του οργάνου και σμίκρυνσης των θηκών, σε συνδυασμό με προσαρμογή της περιφέρειας, από άποψη λουριών και βαλίτσας. Επίσης, θα μπορούσαν να γίνουν ορισμένες βελτιώσεις από πλευράς κατανάλωσης του αέρα, απόκρισης και περιοχής δυναμικής του ήχου. Τέλος, θα μπορούσε να μειωθεί ο θόρυβος από τους μηχανισμούς των πλήκτρων, των μπάσων, και των συστοιχιών, καθώς και ο θόρυβος από τις τάπες (Μελισσανίδης 1997).

ΤΟ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ ΣΤΗ ΘΡΑΚΗ ΣΗΜΕΡΑ – ΣΥΝΗΘΕΣΤΕΡΑ ΑΚΟΥΣΜΑΤΑ/ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΠΟ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΒΟΥΛΓΑΡΟΥΣ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΕΣ

Όπως προέκυψε από τα προηγούμενα κεφάλαια και τις υπάρχουσες αναφορές και μαρτυρίες, το ακορντεόν φαίνεται να έχει κάνει την εμφάνισή του στη σημερινή Θράκη από τη Βουλγαρία. Τα πρώτα δείγματα προέρχονται από τον πληθυσμό των μεταναστών από την Ανατολική Ρωμυλία, ενώ από την απελευθέρωση των συνόρων Βουλγαρίας-Θράκης και έπειτα ακολούθησε μεγάλος αριθμός επαφών μεταξύ τω δύο πληθυσμών, κάνοντας έτσι πιο εύκολη την εισαγωγή νέων μουσικολογικών στοιχείων, οργάνων, ακόμη και την μετανάστευση μουσικών. Συνεπώς, το ακορντεόν εμφανίζεται για πρώτη φορά στον πληθυσμό της ανατολικής Ρωμυλίας (σημερινή Βουλγαρία) όπου συναντά τη γκάιντα και τη φλογέρα. Με τον τρόπο αυτό, το ακορντεόν αντικαθιστά τη γκάιντα, αφομοιώνοντας τις τεχνικές της και προσπαθώντας να αποδώσει όσο το δυνατόν καλύτερα το ύφος από το ρεπερτόριο που πλαισιώνει. Αυτό συμβαίνει και στην περιοχή του Έβρου, κυρίως μετά το 1945, εποχή που εγκαθιδρύθηκε στη Βουλγαρία το κομμουνιστικό καθεστώς, το οποίο επέφερε αλλαγές σε όλη τη βουλγαρική μουσική όπως την ξέρουμε μέχρι και σήμερα (Σαρρής 2007).

Δυστυχώς, όσον αφορά τη σημερινή Θράκη, εκτός από τα στοιχεία που προέρχονται από τους ανατολικορωμυλιώτες, υπάρχουν μόνο ελλιπείς πληροφορίες σχετικά με την εμφάνιση του ακορντεόν στην περιοχή. Προσωπική εκτίμηση είναι ότι το ακορντεόν παρουσιάζεται πιο έντονα τη δεκαετία του 1990, όταν η Βουλγαρία παρουσιάζει αυξημένη επισκεψιμότητα από τον πληθυσμό του Έβρου, λόγω της κατάρρευσης του εκεί σοσιαλιστικού καθεστώτος, με αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη ελευθερία στη διακίνηση ιδεών και παραστάσεων. Οι χαμηλές τιμές, το χαμηλό κόστος διαβίωσης, υπηρεσιών και διασκέδασης είναι στοιχεία τα οποία δέλεασαν τον πληθυσμό του Έβρου να την επισκέπτεται συχνά, σε αντίθεση με τον πληθυσμό της Βουλγαρίας, που επισκέπτεται τις κοντινές περιοχές του Έβρου κυρίως για αναζήτηση εποχιακής εργασίας (Σαρρής 2007: 128).

Προσωπική εκτίμηση είναι ότι το 1945 αποτελεί αφετηρία για μια νέα μουσική περίοδο στην περιοχή της Βουλγαρίας, και με το πέρασμα των χρόνων και

στην περιοχή της Θράκης. Η σοσιαλιστική περίοδος, επομένως, είναι αυτή που επηρέασε και έδωσε άλλη τροπή στην ήδη υπάρχουσα παραδοσιακή μουσική της περιοχής. Όπως συνέβη κατά καιρούς και σε άλλες περιοχές, έτσι και στη Βουλγαρία, οι τέχνες αποτέλεσαν εργαλείο της προπαγάνδας του σοσιαλιστικού καθεστώτος, ανάμεσά τους και η μουσική (Rice 1994). Έτσι, η μουσική της Βουλγαρίας γνωρίζει άνθιση την εποχή εκείνη και οι μουσικοί πλέον από ερασιτέχνες γίνονται επαγγελματίες. Δημιουργούνται σύνολα από μουσικούς, ενώ οι τεχνικές παραμένουν ιδιαίτερα απλοϊκές, όπως ήταν γνωστές ήδη στον τότε πληθυσμό των αγροκτηνοτροφικών κοινωνιών, μέχρι το 1951 που ιδρύεται το Εθνικό Συγκρότημα Παραδοσιακών Τραγουδιών και Χορών, το οποίο διευθύνεται από τον Kutev.

Ο Kutev εισήγαγε το μοντέλο των σοβιετικών ορχηστρών και το μπαλέτο, επομένως όσον αφορά την τεχνική τα πράγματα γίνονται πιο πολύπλοκα μέσα από τις ενορχηστρώσεις λογίων συνθετών με στοιχεία λόγια, που πηγάζουν κυρίως από την δυτική μουσική. Παρόλα αυτά, η κυρίως μελωδία αποτελείται από παραδοσιακά τραγούδια και απευθύνεται στους ανθρώπους της επαρχίας, ενώ η ενορχήστρωση και η σύνθεση ακλουθούν πρότυπα δυτικής μουσικής και απευθύνεται στην αστική τάξη. Επομένως, όλοι οι μουσικοί της τότε εποχής, προκειμένου να μπορέσουν να ενταχθούν και να αντεπεξέλθουν στις απαιτήσεις που είχαν οι συνθέτες, ήταν υποχρεωμένοι να ξέρουν να διαβάζουν παρτιτούρα, γεγονός που είχε σαφώς θετική επίδραση στην τεχνική του κάθε ακορντεονίστα. Ωστόσο, με τον τρόπο αυτό χάνεται εν μέρει η ελευθερία του κάθε καλλιτέχνη να αποδώσει ένα παραδοσιακό τραγούδι με το δικό του ύφος, καθώς για να συμμετέχει σε ένα σύνολο έπρεπε να παίζει συγκεκριμένες μελωδικές γραμμές και με συγκεκριμένες δυναμικές που του επέβαλε ο κάθε συνθέτης. Οι δε νέοι μουσικοί ήταν κυρίως απόφοιτοι κάποιας από τις τρεις σχολές που είχε ιδρύσει το κράτος της Βουλγαρίας, σε μια προσπάθεια να συνεχιστεί η μουσική παράδοση, ενταγμένη φυσικά στην ιδεολογία του κομμουνισμού.

Οι φοιτητές είναι γαλουχημένοι από τους καθηγητές τους, οι οποίοι επίσης έχουν επιλεγεί και εκπαιδευτεί από το κράτος προς όφελος των προσδοκιών του. Αυτό συμβαίνει μέχρι τα μέσα τις δεκαετίας του 1980, οπότε εμφανίζεται ένας μουσουλμάνος κλαρινετίστας τσιγγάνικης καταγωγής, ο Ivo Parazon. Ο Ivo Parazon ξεκίνησε παίζοντας μουσική σε γάμους. Το μοναδικό ύφος που έδινε στα κομμάτια που έπαιζε, το εντυπωσιακό παίξιμο και το υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας που είχε γρήγορα τον έκαναν να ξεχωρίσει από τους άλλους μουσικούς της εποχής και να

αποτελέσει αντικείμενο μελέτης από αυτούς. Οι πολλοί αυτοσχεδιασμοί, το παίξιμο σε πολύ υψηλές περιοχές με πολύ εξωστρεφή τρόπο, η χρήση πολλών μετατροπιών, χρωματισμών, αρπισμάτων και συγκοπών αμέσως κέρδισαν το μουσικό κοινό της χώρας, καθώς το άκουσμα για αυτούς ήταν τελείως διαφορετικό από αυτά που είχαν συνηθίσει.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι το νέο αυτό υβρίδιο προκύπτει από την ανάγκη του κάθε μουσικού να χρησιμοποιήσει τη μουσική ως όχημα για την προσωπική του έκφραση και όχι να μπει στα «καλούπια» που επέβαλε το κατεστημένο. Η νέα αυτή πορεία που ακολούθησε η μουσική μετά την εισαγωγή όλων αυτών των στοιχείων που έφερε ο Ivo Parazon γνώρισε άνθιση κυρίως μετά το 1989, όταν στη Βουλγαρία κατέρρευσε ο σοσιαλισμός με αφορμή την πτώση του Τείχους του Βερολίνου και επανήλθε η δημοκρατία. Επομένως, τα δεδομένα αλλάζουν όσον αφορά τη μουσική, εμφανίζονται νέοι ακορντεονίστες, οι οποίοι επεκτείνουν ακόμη περισσότερο την τεχνική παιξίματος του ακορντεόν. Παρατηρεί κανείς μέχρι και σήμερα ότι η βουλγαρική μουσική αποτελεί ένα κράμα τζαζ, βαλκανικής, δυτικής και λαϊκής μουσικής. Οι ακορντεονίστες πλέον παίζουν πιο γρήγορα, με περισσότερα ποικίλματα, με πιο ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς, περισσότερες μετατροπές, χρωματισμούς, αρπίσματα και συγκοπές. Τρεις είναι οι διασημότεροι από αυτούς, οι οποίοι μέχρι και σήμερα θεωρούνται κορυφίοι και συνεχίζουν να επηρεάζουν με το στυλ και την τεχνική τους: ο Petar Ralchev (γεν. 1961), ο Neshko Neshev (γεν. 1954), και ο Ivan Milev (Σταυρίδης, 2012: 81) Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι όσοι μουσικοί αυτής της περιόδου ακλούθησαν το δρόμο του Ivo Parazon, από τη μια πλευρά γνώρισαν μεγάλη αποδοχή, αλλά από την άλλη κατακρίθηκαν από τους μουσικούς της παλιάς γενιάς εξαιτίας της μεγάλης απόστασης του ύφους τους από αυτό της παραδοσιακής βουλγαρικής μουσικής.

Στη Θράκη το ακορντεόν πρωταγωνιστεί στην ανατολικορωμυλιώτικη μουσική, αφού έχει αντικαταστήσει την γκάιντα, πιθανώς για τους εξής λόγους: Πρώτον, μπορεί να παίζει όπως και η γκάιντα, μόνο του, χωρίς συνοδεία, όπως μας αναφέρει και ο Σταυρίδης (2012). Δεύτερον, έχει την ανάλογη ένταση με αυτή της γκάιντας. Τρίτον, μπορεί να αποδώσει καλύτερα το ρυθμό, κάνοντας τους χορευτές να μπορούν να χορεύουν πιο γρήγορες μελωδίες με πιο σύνθετες κινήσεις. Τέταρτον, έχει πολλαπλάσια έκταση από αυτή της γκάιντας. Πέμπτον, μπορεί να μιμηθεί τις τεχνικές της γκάιντας. Από την άλλη, σύμφωνα με τον Σαρρή και τις συζητήσεις με

μουσικούς της περιοχής, στην περιοχή του Έβρου την πρώτη θέση έχει πάρει το κλαρίνο, βέβαια με την συνοδεία και άλλων οργάνων, καθώς κύριο του μειονέκτημα είναι ότι δεν μπορεί να παίζει μόνο του, σε αντίθεση με τη γκάιντα. Πολύ πιθανοί λόγοι, οι οποίοι αναφέρονται στον Σαρρή (2007: 116) είναι: Πρώτον, οι περισσότερες δεξιότητες και ηχοχρωματικές δυνατότητές του σε σχέση με τη γκάιντα. Δεύτερον, το κλαρίνο έχει πολλαπλάσια έκταση. Τρίτον, η γκάιντα δεν μπορεί να αποδώσει δυναμικές, ενώ το κλαρίνο έχει πλήρη γκάμα δυναμικών. Τέταρτον, η γκάιντα δεν έχει τη δυνατότητα άμεσης άρθρωσης της μελωδίας, ενώ το κλαρίνο την έχει, λόγω της άμεσης επαφής του στόματος του μουσικού με τη συσκευή παραγωγής ήχου.

Θα μπορούσε να διακρίνει κανείς, με βάση τις υπάρχουσες ηχογραφήσεις, ότι το ακορντεόν στη Θράκη έχει σολιστικό χαρακτήρα, κυρίως στα ανατολικορωμυλιώτικα τραγούδια, όπως και η γκάιντα και το καβάλι, ενώ στο υπόλοιπο ρεπερτόριο έχει κυρίως συνοδευτικό χαρακτήρα, με σολιστικά όργανα τη γκάιντα, το κλαρίνο, το καβάλι και τη θρακιώτικη λύρα (όπως αναφέρεται και στον Σπανό 2009). Μπορεί κανείς να πει ότι υπάρχει μια διαφορά 40-50 χρόνων της σημερινής Θράκης με τη Βουλγαρία όσον αφορά την μουσική, και πιο ειδικά τις τεχνικές παιξίματος, τις ενορχηστρώσεις και τις εναρμονίσεις των μελωδιών. Το γεγονός αυτό οφείλεται πιθανότατα στη γρήγορη και ανοδική πορεία της Βουλγαρίας όσον αφορά το μουσικό χώρο, λόγω των καταστάσεων και των πολιτικών γεγονότων που εκτυλίχθηκαν στην περιοχή. Ωστόσο, προσωπική εκτίμηση είναι ότι μπορεί να οφείλεται στο ότι για να γίνει αποδεκτός από το ευρύτερο κοινό της περιοχής ένας ακορντεονίστας, το να έχει πλούσιο ρεπερτόριο αποτελεί βασική προϋπόθεση. Όπως αναφέρει ο Σταυρίδης (2012), η ποικιλία και το εύρος του ρεπερτορίου προσδιόριζε και την ικανότητα κάθε μουσικού να αντεπεξέρχεται με επιτυχία στη δουλειά του.

Παρακάτω αναλύονται μέσα από ηχογραφήσεις οι τεχνικές του ακορντεόν που συναντώνται στη σημερινή θρακιώτικη μουσική, σε σχέση αφενός με τις τεχνικές παιξίματος του ακορντεόν, βουλγάρικης μουσικής, από παγκοσμίου επίπεδου δεξιότητας διάσημων βουλγάρων μουσικών, αφετέρου με το όργανο που προσομοιώνει κάθε φορά, καθώς και με τις εναρμονίσεις που ακλουθεί το αριστερό χέρι. Έχει γίνει επιλογή ενδεικτικών κομματιών, τα οποία θα αντικατοπτρίσουν το καθένα μια ομάδα τραγουδιών με παρόμοιες τεχνικές. Η ταξινόμηση θα γίνει με βάση το ρυθμό.

Ζωναράδικος

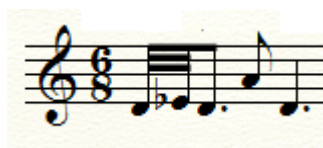
Η ανάλυση ξεκινά με το Ζωναράδικο, καθώς είναι ο δημοφιλέστερος χορός στη Θράκη και την ανατολική Ρωμυλία. Συναντάται με διάφορες ονομασίες, παραλλαγές στην ταχύτητά του και τον τρόπο που χορεύεται κάθε φορά. Την ονομασία του την οφείλει στον τρόπο με τον οποίο πιάνονται οι χορευτές μεταξύ τους, δηλαδή από τα ζωνάρια. Ο βασικός ρυθμός του είναι εξάσημος (3+3) και συναντάται σε διάφορες ταχύτητες και παραλλαγές. Ακολουθεί εκτενής ανάλυση για την κάθε περίπτωση που συναντάται (Πραντσίδης 2004).

Αξιοσημείωτες είναι οι τρίλιες που χρησιμοποιούνται για να καταλήξει στην τονική ο ακορντεονίστας, είτε από το τελείωμα μιας μουσικής φράσης είτε από το τελείωμα ενός τραγουδιού. Πιο κάτω παρατίθενται μερικές από αυτές.

Τρίλια 1. Ηχογράφιση 1. Ο ακορντεονίστας στην ηχογράφιση φαίνεται να επαναλαμβάνει σχεδόν σε κάθε τέλος μιας φράσης την τρίλια που αναλύθηκε. Καταλαβαίνει κανείς ότι μπορεί να προήρθε από τη γκάντα, καθώς συχνά συναντά κανείς ηχογραφήσεις που χρησιμοποιείται, ενώ επίσης είναι εντός ορίων της έκτασης της γκάντας.

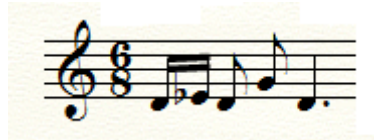


Εικόνα 1.1. Τρίλια 1. Ηχογράφιση 1. Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφιση.



Εικόνα 1.2. Τρίλια 1. Ηχογράφιση 1. Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφιση.

Τρίλια 2. Ηχογράφιση 2,3,4,8 (1:40). Εδώ παρατηρείται μια παρόμοια κατάληξη με την προηγούμενη, με διάστημα τέταρτης προς τα κάτω αυτή την φορά.



Εικόνα 2.1. Τρίλια 2. Ηχογράφηση 2,3,4,8 (1:40). Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.



Εικόνα 2.2. Τρίλια 2. Ηχογράφηση 2,3,4,8 (1:40). Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Τρίλια 3. Ηχογράφηση 5 (00:45), 6 (00:28), 7 (00:16), 9 (02:15). Εδώ ακούγεται η κατάληξη με μια 4 προς τα πάνω, παρόμοια με την Τρίλια 1, καθώς είναι η ίδια νότα σε άλλη οκτάβα. Μπορεί να πει κανείς ότι η καταγωγή αυτής της κατάληξης είναι χαρακτηριστική τις γκάιντας, καθώς προκύπτει συνεχώς ενδιάμεσα από κάθε νότα. Έτσι υιοθετήθηκε και στην τεχνική του ακορντεόν, ίσως επειδή θεωρείται τέλεια κατάληξη πέμπτης-πρώτης βαθμίδας. Η δακτυλοθεσία που χρησιμοποιείται συνήθως είναι πέμπτο δάχτυλο στην πέμπτη βαθμίδα της τονικότητας που βρισκόμαστε και δεύτερο δάχτυλο στην πρώτη βαθμίδα. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η κατάληξη αυτή ακούγεται κατά κόρον στη βουλγαρική μουσική. Πολύ πιθανόν ο λόγος να είναι οι μεγάλες επιρροές που είχε η τέλεια πτώση από την κλασική μουσική (Αμαραντίδης 1990: 67). Άλλωστε, ακούγεται και από την παράθεση των ηχογραφήσεων που πραγματοποιήθηκαν (ηχογράφηση 5,6.).



Εικόνα 3.1. Τρίλια 3. Ηχογράφηση 5 (00:45), 6 (00:28), 7 (00:16), 9 (02:15). Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.



Εικόνα 3.2. Τρίλια 3. Ηχογράφηση 5 (00:45), 6 (00:28), 7 (00:16), 9 (02:15).

Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Τρίλια 4. Ηχογράφηση 3 (06:00). Εδώ ακούγεται το λεγόμενο «σήκωμα» που λένε κυρίως οι γκαϊντατζήδες. Μπορεί να πει κανείς ότι είναι ένα ιδιαίτερο άκουσμα καθαρά «γκαϊντίσιο». Χρησιμοποιείται είτε πριν αρχίσει κάποιο κομμάτι ως σόλο είτε κατά τη διάρκεια του κομματιού, πολλές φορές και πάνω από μια φορά, για να κορυφώσει τον χορό, όπως αναφέρει και ο Σταυρίδης (2012:33). Το «σήκωμα», επομένως, είναι το κράτημα δυο νοτών της πέμπτης βαθμίδας και της τονικής για αρκετά μέτρα. Συνήθως μετά από αυτό ακλουθεί μια σειρά από φράσεις πιο ελεύθερες που επιλέγει ο κάθε ακορντεονίστας. Προσωπική εκτίμηση είναι ότι πρόκειται για στοιχείο που προήρθε από ακούσματα γκαϊντας. Η γκαϊντα, βέβαια, συνήθως κάνει ένα κλείσαντο (Σαρρης 2007:247) που ξεκινάει είτε από την τρίτη μικρή ψηλότερα είτε από τη δεύτερη μεγάλη ψηλότερα προς την πέμπτη καθαρή ψηλότερα της τονικής. Επιπλέον, αυτό το άκουσμα ακούγεται και στη βουλγαρική μουσική, κυρίως από γκαϊντα, πριν ξεκινήσει κάποιο κομμάτι.



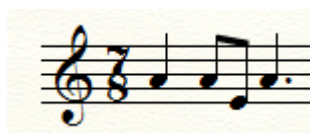
Εικόνα 4. Τρίλια 4. Ηχογράφηση 3 (06:00).

Αποκρυπτογράφηση (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Μαντηλάτος

Η ανάλυση συνεχίζεται με το χορό Μαντηλάτο. Ο Μαντηλάτος είναι χορός αντικριστός και χορεύεται κυρίως στους γάμους, όταν οι συγγενείς πηγαίνουν να πάρουν τη νύφη ή τον κουμπάρο για την εκκλησία. Χορεύεται από άνδρες και γυναίκες οι οποίοι κρατούν μαντίλια. Ο βασικός ρυθμός του είναι επτάσημος (2+2+3) και συναντάται σε διάφορες ταχύτητες και παραλλαγές. Ακολουθεί ανάλυση ακουσμάτων για κάθε περίπτωση που συναντάται.

Τρίλια 1. Ηχογράφιση 10 (00:34) ,11 (00:50), 12 (00:32) Βουλγαρία. Στην κατάληξη που αναλύθηκε παρατηρείται και πάλι η τέλεια πτώση (Αμαραντίδης, 1990: 67) πέμπτης-πρώτης βαθμίδας παίζοντας μια πέμπτη προς τα πάνω και κλείνοντας στην τονική. Προσωπικά θεωρείται μία από τις δημοφιλέστερες καταλήξεις στον Μαντηλάτο. Επίσης, και αυτή η τρίλια χρησιμοποιείται πολύ συχνά από Βούλγαρους μουσικούς, όπως ακούγεται και στην ηχογράφιση 12. Η δακτυλοθεσία που χρησιμοποιείται συνήθως είναι η εξής: πρώτο δάχτυλο στην Πέμπτη, δεύτερο δάχτυλο στην πρώτη και το τρίτο δάχτυλο χρησιμοποιείται για την τρίλια ημιτονίου, που ακούγεται σε πολλές ηχογραφήσεις, της πρώτης με ένα ημιτόνιο προς τα κάτω.



Εικόνα 5.1. Τρίλια 1. Ηχογράφιση 10 (00:34) ,11 (00:50), 12 (00:32) Βουλγαρία. Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφιση.



Εικόνα 5.2. Τρίλια 1. Ηχογράφιση 10 (00:34) ,11 (00:50), 12 (00:32) Βουλγαρία. Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφιση.

Τρίλια 2. Ηχογράφιση 13 (00:58), 14 (00:31). Εδώ ακούγεται μια κατάληξη από την πρώτη στην τέταρτη προς τα κάτω και ξανά στην πρώτη. Συνήθως χρησιμοποιείται το δεύτερο δάχτυλο στην τονική, το πρώτο δάχτυλο στην τέταρτη προς τα πάνω και το πέμπτο ή το τέταρτο δάχτυλο στην τέταρτη προς τα κάτω. Αυτή είναι η δακτυλοθεσία όταν χρησιμοποιείται συνέχεια η πέμπτη προς τα πάνω, για να ακούγεται συνεχόμενος ήχος. Επίσης, άλλη μια δακτυλοθεσία που μπορεί να χρησιμοποιηθεί είναι πρώτο δάχτυλο στην τονική και τέταρτο στην τέταρτη προς τα κάτω.



Εικόνα 6. Τρίλια 2. Ηχογράφιση 13 (00:58), 14 (00:31). Αποκρυπτογράφηση (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφιση.

Τρίλια 3. Ηχογραφήσεις 16 (02:15), 17 (01:38). Εδώ ακούγεται το κράτημα της πέμπτης προς τα κάτω, είναι η κορύφωση (Σταυρίδης 2012:33) του χορού όπως και στο χορό Ζωναράδικο. Βέβαια, εκεί ο μουσικός ξαναγυρίζει στην τονική και την κρατάει κάποια μέτρα πριν αρχίσει να κάνει τα βέρσα. Συνήθως στο Μαντηλάτο από της ηχογραφήσεις ακούγεται οι μουσικοί να κρατούν μόνο την πέμπτη προς τα κάτω και μετά να μπαίνουν στα βέρσα.



Εικόνα 7. Τρίλια 3. Ηχογραφήσεις 16 (02:15), 17 (01:38). Αποκρυπτογράφηση (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφιση.

Τρίλια 4. Ηχογράφιση 18 (01:10). Παρατηρείται από τον ακορντεονίστα παρόμοια κατάληξη με την τρίλια 2, μόνο που αντί για τέταρτη ακούγεται να παίζει την πέμπτη προς τα κάτω και να επιστρέφει στην τονική. Αυτό ίσως να οφείλεται και

στην τονικότητα, καθώς δε χρησιμοποιείται συχνά στο υπόλοιπο σύνολο των διαθέσιμων ηχογραφήσεων.



Εικόνα 8. Τρίλια 4. Ηχογράφηση 18 (01:10).

Αποκρυπτογράφηση (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Στη συνέχεια αναλύονται διάφορα ακούσματα της Μπαϊντούσκα.

Μπαϊντούσκα

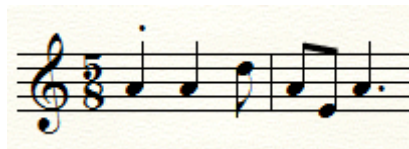
Η Μπαϊντούσκα είναι ζωηρός χορός και χορεύεται από άντρες και γυναίκες σε όλη την περιοχή της Θράκης. Για την ονομασία του χορού υπάρχουν διάφορες εκδοχές, ανάλογα με την προέλευσή της. Αν η λέξη αυτή έχει ρίζες σλάβικες, σημαίνει «πάει ίσια», ενώ αν η λέξη έχει ρίζες από την Τουρκία, τότε σημαίνει «ο άνθρωπος που δεν περπάτα ίσια», δηλαδή κουτσαίνει χωρίς να είναι κουτσός (Ρόμπου-Λεβίδη 1999). Ο ρυθμός είναι πεντάσημος (2+3) και συχνά παρατηρούνται διάφορες παραλλαγές και ταχύτητες του ρυθμού ανάλογα με το κομμάτι και το χορό, όπως και παύσεις, κυρίως σε τραγούδια της περιοχής της Ρωμυλίας (Πραντσιδής 2004).

Τρίλια 1. Ηχογράφηση 19 (00:27), 20 (00:13), 21. Προσωπικά θεωρείται η πιο δημοφιλής κατάληξη. Ακούγεται το κράτημα ενός μέτρου με τη νότα της τονικής, μετά το τέλος κάθε δεύτερης επανάληψης της μουσικής φράσης. Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές φορές στο τέλος της πρώτης επανάληψης οι καταλήξεις γίνονται με διάφορες παραλλαγές, γίνονται βέβαια ή στην πέμπτη προς τα κάτω ή στην πέμπτη προς τα πάνω. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της παραπάνω παρατήρησης ακούγεται πολύ αισθητά στην ηχογράφηση 21.



Εικόνα 9. Τρίλια 1. Ηχογράφηση 19 (00:27), 20 (00:13), 21. Αποκρυπτογράφηση (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Τρίλια 2. Ηχογράφηση 22 (00:44), 23 (00:27). Εδώ ακούγεται η κατάληξη με την τέταρτη προς τα κάτω και στις δυο ηχογραφήσεις. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η κατάληξη αυτή ακούγεται σε πολλές ηχογραφήσεις με τραγούδια της ανατολικής Ρωμυλίας. Η δακτυλοθεσία που εκτιμάται προσωπικά ότι χρησιμοποιείται είναι το δεύτερο δάχτυλο στην τονική και το πέμπτο ή το τέταρτο δάχτυλο στην τέταρτη. Οπότε, το πρώτο δάχτυλο θα μπορεί να το χρησιμοποιήσει για την πέμπτη προς τα πάνω αναλόγως την μουσική φράση και το ύφος που θέλει να δώσει ο κάθε ακορντεονίστας.

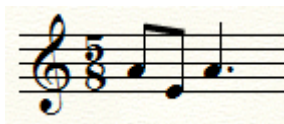


Εικόνα 10.1. Τρίλια 2. Ηχογράφηση 22 (00:44), 23 (00:27). Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.



Εικόνα 10.2. Τρίλια 2. Ηχογράφηση 22 (00:44), 23 (00:27). Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Τρίλια 3. Ηχογράφηση 24 (00:37), 25 (00:10). Άλλη μια εμφάνιση της τέλειας πτώσης που ακούγεται πολύ χαρακτηριστικά από τις ηχογραφήσεις 24, 25. Επίσης, πολύ αποτελεσματική δακτυλοθεσία θεωρείται προσωπικά η χρήση του δευτέρου δακτύλου στην τονική και του πρώτου στην πέμπτη προς τα πάνω.



Εικόνα 11.1. Τρίλια 3. Ηχογράφηση 24 (00:37), 25 (00:10). Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.



Εικόνα 11.2. Τρίλια 3. Ηχογράφηση 24 (00:37), 25 (00:10). Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

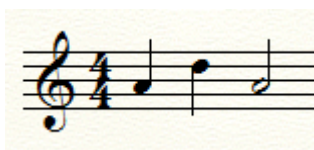
Παρατήρηση: Θα μπορούσε να ειπωθεί πως το κράτημα της πέμπτης προς τα κάτω και μετά το κράτημα της τονικής, ή αλλιώς το λεγόμενο «σήκωμα» (Σταυρίδης 2012:33) που λένε οι γκαϊντατζήδες, που συναντάται στους προηγούμενους ρυθμούς που αναλύθηκαν δεν παρατηρήθηκε στις διαθέσιμες ηχογραφήσεις για το χορό Μπαιντούσκα. Παρόλα αυτά, συναντάται πολλές φορές το ενδεχόμενο μετά το τραγούδι να κάνει ο οργανοπαίκτης κάποιο σόλο στο κομμάτι -ή αλλιώς βέρσα. Αυτό, ωστόσο, παρατηρείται πιο έντονα στα τραγούδια του Έβρου, παρά της Ανατολικής Ρωμυλίας. Πολλές είναι οι φράσεις που παρατηρεί κανείς ότι δεν είναι «γκαϊντίσιες», και αυτό αποδεικνύεται εύκολα, καθώς οι φράσεις ξεφεύγουν από την έκταση που έχει η γκαϊντα και παίζονται συνήθως από κλαρίνο, βιολί κ.α.

Η ανάλυση συνεχίζεται με χορούς τύπου Ξέσυρτου.

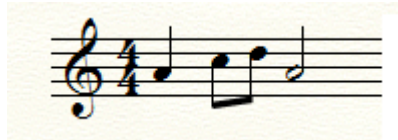
Ξέσυρτος

Ο Ξέσυρτος -η αλλιώς Ξύσιρτος- είναι χορός γυναικείος και κυκλικός, αφορά το έθιμο της δεύτερης μέρας του Πάσχα και αρχικά και δεν τον πλαισιώνουν κάποια όργανα. Σήμερα συνοδεύεται κυρίως από γκάιντα ή κάποιο άλλο λαϊκό όργανο, όπως ακορντεόν, κλαρίνο, βιολί κ.α. και χορεύεται κυρίως από γυναίκες. Επίσης, το έθιμο αφορά πάλι τη δεύτερη μέρα του Πάσχα, αλλά συναντάται και σε γάμους που οι καλεσμένες έρχονται στην τελετή κρατώντας γλύκα για να τα προσφέρουν η μια στην άλλη, χωρίς αυτά να θεωρούνται δώρο για το σπίτι του γαμπρού ή της νύφης. Το όνομα του χορού οφείλεται στην κίνησή του, όπου ο χορευτής κάνει έξι βήματα εμπρός και τέσσερα πίσω. Έτσι, τον κάνει να μοιάζει να ξεσέρνεται προς τα πίσω. Η ρυθμική του δομή είναι όμοια με τη δομή που έχει το μπάγιο, δηλαδή 4/4 και η ταχύτητα και τα μοτίβα στα οποία συναντάται ποικίλει κάθε φορά ανάλογα με το χορό και το τραγούδι.

Τρίλια 1. Ηχογράφηση 27 (01:40), 28 (00:22), 30 (01:06). Στις ηχογραφήσεις αυτές ακούγεται η κατάληξη φράσης χρησιμοποιώντας την τέταρτη προς τα κάτω. Χαρακτηριστικό και δημοφιλές άκουσμα από την τονική στην τέταρτη και κατάληξη πάλι στην τονική, όπως φαίνεται σε πάρα πολλές φράσεις. Παρόλο που στην ευρωπαϊκή μουσική η πτώση αυτή θεωρείται πλάγια και δεν είναι η ιδανικότερη πτώση -ειδικά για το κλείσιμο ενός κομματιού, εδώ παρατηρείται συχνά το κλείσιμο κομματιών με πρώτη-τέταρτη-πρώτη.



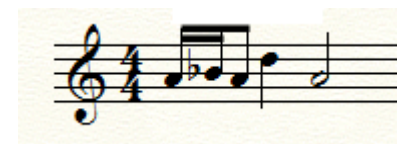
Εικόνα 12.1. Τρίλια 1. Ηχογράφηση 27 (01:40), 28 (00:22), 30 (01:06). Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.



Εικόνα 12.2. Τρίλια 1. Ηχογράφηση 27 (01:40), 28 (00:22), 30 (01:06). Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

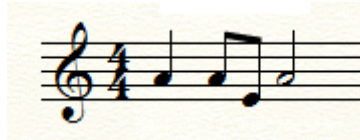


Εικόνα 12.3. Τρίλια 1. Ηχογράφηση 27 (01:40), 28 (00:22), 30 (01:06). Τρίτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.



Εικόνα 12.4. Τρίλια 1. Ηχογράφηση 27 (01:40), 28 (00:22), 30 (01:06). Τέταρτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Τρίλια 2. Ηχογράφηση 27 (00:56), 30 (00:26), 31 (01:38). Ακόμη ένα συνηθισμένο κλείσιμο μουσικής φράσης είναι αυτό που ακούγεται στις ηχογραφήσεις 27, 30, 31. Εδώ ακούγεται η κατάληξη τονικής, πέμπτης προς τα πάνω και πρώτης. Σε αυτή την κατάληξη -όπως και στην παραπάνω- η δακτυλοθεσία του ακορντεονίστα εκτιμάται προσωπικά ότι είναι όμοια, δηλαδή το δεύτερο δάχτυλο στην τονική, το πρώτο στην πέμπτη από πάνω και το τέταρτο ή πέμπτο δάχτυλο στην τέταρτη, αντίστοιχα. Συχνά η κατάληξη αυτή συναντάται και στο κλείσιμο των κομματιών. Επίσης, το άκουσμα πρώτης-πέμπτης-πρώτης για την ευρωπαϊκή μουσική αποτελεί την τέλεια πτώση και είναι πιο εύηχο στα αυτιά.

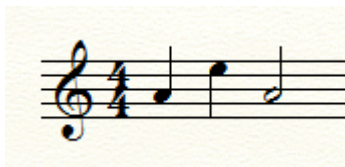


Εικόνα 13.1. Τρίλια 2. Ηχογράφηση 27 (00:56), 30 (00:26), 31 (01:38). Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.



Εικόνα 13.2. Τρίλια 2. Ηχογράφηση 27 (00:56), 30 (00:26), 31 (01:38). Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Τρίλια 3. Ηχογράφηση 26 (00:08), 29 (00:55). Όμοιες με την κατάληξη που αναλύθηκε πιο πάνω είναι αυτές που ακούγονται στις ηχογραφήσεις 26, 29, με τη μόνη διαφορά ότι ακούγεται η πέμπτη προς τα κάτω. Βέβαια, παρατηρήθηκε ότι αυτή η κατάληξη δεν χρησιμοποιείται όσο οι δυο παραπάνω. Προσωπική εκτίμηση είναι ότι ίσως για τους ακορντεονίστες είναι τόσο βατή, λόγω της δακτυλοθεσίας, που είναι όμοια με τις παραπάνω, με αποτέλεσμα το πέμπτο δάχτυλο να βρίσκεται στην τέταρτη προς τα κάτω. Ακόμη, μια πιο εύκολη τοποθέτηση των δάκτυλων, για να γίνει αυτή η κατάληξη ιδανική, θεωρείται προσωπικά η εξής: πρώτο δάκτυλο στην πρώτη, δεύτερο και πέμπτο δάκτυλο στην πέμπτη, όπως και στην ηχογράφηση 29. Βέβαια, στην τελευταία νότα, την τονική δηλαδή, μπορεί κανείς να γυρίσει ξανά στην προηγούμενη δακτυλοθεσία, χρησιμοποιώντας το δεύτερο δάκτυλο στην τονική.



Εικόνα 14.1. Τρίλια 3. Ηχογράφηση 26 (00:08), 29 (00:55). Πρώτη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.



Εικόνα 14.2. Τρίλια 3. Ηχογράφηση 26 (00:08), 29 (00:55). Δεύτερη εκδοχή αποκρυπτογράφησης (κατά προσέγγιση) της τρίλιας που ακούγεται συνήθως στην ηχογράφηση.

Παρατηρήσεις τύπου Ξέσυρτου: Στο ρυθμό αυτό παρατηρείται πολλές φορές ότι η μελωδία δεν έχει κάποια συγκεκριμένη κατάληξη από τις παραπάνω που αναλύθηκαν, και κλείνει με ξεχωριστή κατάληξη. Αυτό ίσως οφείλεται στο ότι πολλές φορές τα μέτρα που κρατάει η κάθε φράση είναι συγκεκριμένα λόγω του χορού.

Στο σημείο αυτό μπορεί να προστεθεί μια ηχογράφηση ενός κομματιού από τη Βουλγαρία, όπου ο ρυθμός είναι όμοιος με αυτόν του Ξέσυρτου και τουλάχιστον μια φράση είναι πανομοιότυπη με αυτήν της ηχογράφησης 26 (2:30). Στην ηχογράφηση 32 λοιπόν, φαίνεται πολύ έντονα η χρήση 8-μετρου ακορντεονίστα, ο οποίος δείχνει έντονα την κατάληξη του 8-μετρου καταλήγοντας συνήθως στην τονική με μια τρίλια ημιτονίου. Προσωπικά εκτιμάται ότι ο δακτυλισμός που χρησιμοποιείται είναι όμοιος με αυτόν που αναφέρθηκε στα παραπάνω ακούσματα. Βέβαια, η τεχνική του Βούλγαρου δεξιοτέχνη μπορεί να πει κανείς ότι είναι πολύ πιο σύνθετη και με πολύ πιο περίπλοκη δακτυλοθεσία σε σχέση με τους Έλληνες δεξιοτέχνες που ακούγονται στις υπόλοιπες ηχογραφήσεις. Παρατηρείται επίσης ότι οι φράσεις που ακούγονται στην ηχογράφηση 32 μπορεί να είναι συγκεκριμένων και ισάριθμων μέτρων, αλλά ο δεξιοτέχνης αρκετές φορές δεν παίζει την ίδια φράση δυο φορές, αλλά παίζει την ίδια φράση με διάφορες παραλλαγές, πιο ελεύθερες βέβαια, οριοθετημένες με βάση το 8-μετρο· θα το έλεγε κανείς ρυθμικό σόλο με συγκεκριμένα μέτρα. Αυτό είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της βουλγάρικης μουσικής.

Γενικές παρατηρήσεις τεχνικών

Οι παραπάνω αναλύσεις φυσικά δεν αντιπροσωπεύουν όλα τα ακούσματα που υπάρχουν στη θρακιώτικη μουσική, αλλά είναι ενδεικτικές ορισμένων από τους βασικότερους και πιο σημαντικούς ρυθμούς στη Θράκη. Χωρίς βέβαια να υποτιμώνται οι υπόλοιποι ρυθμοί, θα μπορούσε να ειπωθεί πως και εκεί η τεχνική είναι όμοια με αυτές που αναλύθηκαν παραπάνω. Μια σημαντική παρατήρηση είναι ότι τα «στολίδια» και οι αναλύσεις που χρησιμοποιήθηκαν για τη γραφή των παραπάνω ακουσμάτων/τεχνικών στηρίχθηκαν στον τρόπο ανάλυσης των Slavon & Kostadinov (2002).

Οι Βούλγαροι ακορντεονίστες πριν το 1945 είχαν όμοιες τεχνικές με τους Έλληνες, καθώς το δεξιότεχνικό τους επίπεδο είναι παρεμφερές, όπως αναφέρει και ο Σταυρίδης (2012: 80). Επιπλέον, αξιοσημείωτη είναι η ηχογράφιση 33 ενός Βούλγαρου δεξιότεχνη του ακορντεόν που παίζει ένα βουλγάρικο χορό, όμοιο με το θρακιώτικο κομμάτι της ηχογράφησης 34. Από την άλλη, ομοιότητες παρατηρούνται ως προς τα «βέρσα» που παίζει ο ακορντεονίστας της Βουλγαρίας, ενώ πολλές φράσεις είναι ακριβώς ίδιες με αυτές που ακούγονται σήμερα είτε από παλιούς είτε από νεότερους ακορντεονίστες της Ελλάδας. Βέβαια, αφενός η τεχνική είναι όμοια με τη σημερινή Ελληνική, αφετέρου όμως είναι πολύ διαφορετική με τη σημερινή τεχνική και τα σημερινά «βέρσα» της βουλγάρικης μουσικής, καθώς τώρα το επίπεδο δεξιότητας είναι πολύ υψηλότερο και οι τεχνικές παιχνίματος είναι πιο πολύπλοκες. Προσωπικά εκτιμάται ότι το γεγονός αυτό οφείλεται στις προαναφερθείσες μεταβολές που υπέστη η βουλγαρική μουσική μετά το 1945.

Η τεχνική των Βουλγάρων ακορντεονιστών είναι πολύ πιο εξελιγμένη από τους σημερινούς ακορντεονίστες της Ελλάδας, όπως αναφέρεται και από τον Σταυρίδη (2012: 81). Αξίζει να ακούσει κανείς τις ηχογραφήσεις 26 και 32, πρόσφατες ηχογραφήσεις από δεξιότεχνες Ελλάδα και Βουλγαρίας αντίστοιχα. Εύκολα καταλαβαίνει κανείς ότι, παρόλο που είναι όμοιες -ακόμη και ίδιες- πολλές φράσεις της ηχογράφησης 32 με φράσεις της ηχογράφησης 26, οι τεχνικές είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους όσον αφορά τις τρίλιες, την εναρμόνιση, τα αρπάζ, την καθαρότητα και τη σταθερότητα του παιχνίματος. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αυτές οι διαφορές παρατηρούνται σχεδόν σε όλο το ρεπερτόριο της βουλγάρικης σε σχέση με το ρεπερτόριο της θρακιώτικης μουσικής.

Στη σημερινή θρακιώτικη μουσική παρατηρείται μια ανοδική εξέλιξη όσον αφορά την δεξιοτεχνία των ακορντεονιστών. Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να προστεθεί ενδεικτικά την ηχογράφιση 15. Παρατηρείται ότι η εναρμόνιση του κομματιού από τον ακορντεονίστα είναι πιο σύνθετη, ενώ θα μπορούσε να πει κανείς ότι η πιο σύνθετη εναρμόνιση αποτελεί στοιχείο της βουλγάρικης μουσικής. Επίσης, παρατηρείται ότι το καβάλι χρησιμοποιεί συχνά τρίλιες που χρησιμοποιούνται από βούλγαρους ακορντεονίστες σήμερα. Επιπλέον, ακούγονται αρκετά κοψίματα και παύσεις που είναι από τις πιο καινούργιες και δύσκολες τεχνικές για τη γκάιντα. Γενικότερα, στις νεότερες ηχογραφήσεις από Θρακιώτες δεξιοτέχνες του ακορντεόν παρατηρείται μια ανοδική πορεία όσον αφορά τις τεχνικές, καθώς παρατηρούνται νέες τρίλιες, πιο σύνθετη εναρμόνιση, χρήση της δεύτερης φωνής (αυτό ακούγεται και σε αρκετές ηχογραφήσεις που έχουν παρατεθεί), καθώς και συχνές μετατροπές. Όλα αυτά είναι μουσικολογικά στοιχεία που υπάρχουν ήδη στη σημερινή βουλγάρικη μουσική και, όπως αναφέρει και ο Σταυρίδης (2012: 81), η Βουλγάρικη μουσική είναι η εξέλιξη της Θρακιώτικης, μιας και έχει την ίδια αφετηρία αλλά διαφορετική πορεία.

Επιπλέον, παρατηρήθηκε ότι σε ακούσματα από την περιοχή του Έβρου η τονικότητα που κυριαρχεί είναι κυρίως η ΛΑ. Αντίθετα, η τονικότητα που χρησιμοποιείται συνήθως σε τραγούδια ανατολικής Ρωμυλίας είναι η ΡΕ. Αυτό ίσως οφείλεται στο ότι οι χοροί της ανατολικής Ρωμυλίας είναι πιο ζωνηροί θα έλεγε κανείς, όποτε μια πρίμα γκαϊντανίτσα στην γκάιντα ή ένας οξύς ήχος στο ακορντεόν θα προξενούσε μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο κοινό ως άκουσμα, χωρίς βέβαια να υποτιμώνται οι χοροί του Έβρου. Από άποψη τεχνικών στις αντίστοιχες τονικότητες, προσωπικά εκτιμάται ότι είναι όμοιες και στις δυο περιπτώσεις.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που παρατηρήθηκε στις τεχνικές του ακορντεόν ανάμεσα σε Έβρο και Ρωμυλία είναι ότι σε πολλά Εβρίτικα ακούσματα ακούγεται η τρίλια τόνου, σε αντίθεση με τα ακούσματα της Ρωμυλίας, όπου ακούγεται η τρίλια ημιτονίου. Μία προσωπική εξήγηση θα μπορούσε να δοθεί με βάση τη συνέντευξη με το Βαγγέλη Τσικόπουλο, ο οποίος ζει στην Κομοτηνή είναι επαγγελματίας δεξιοτέχνης γκάιντας και κλαρίνου.

Ο Βαγγέλης Τσικόπουλος είναι γεννημένος στην Κοζάνη το 1982, απόφοιτος της Ακαδημίας Μουσικών, Χορευτικών και Εικαστικών Τεχνών της Φιλιππούπολης. Στο ίδιο πανεπιστήμιο έχει κάνει μεταπτυχιακές σπουδές με ειδίκευση στη γκάιντα,

και συνέχισε με δεύτερο μεταπτυχιακό στη Σόφια, στο πανεπιστήμιο Κλήμεντ Οχρίντσκι, με ειδικότητα τη μουσικοπαιδαγωγική. Ο Τσικόπουλος ανέφερε ότι όταν παίζει κλαρίνο στην τονική πάντα κάνει τρίλια τόνου και όχι ημιτονίου, όπως κάνει στην γκάιντα, λόγω των ιδιαιτεροτήτων που έχει το κάθε όργανο.

Καθώς λοιπόν το κλαρίνο παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στην περιοχή του Έβρου εδώ και δεκαετίες, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ένας λόγος της χρήσης τόνου στα Εβρίτικα ακούσματα είναι και αυτός. Ακόμη, όσον αφορά την καταγωγή κάποιων τεχνικών του ακορντεόν, ο Τσικόπουλος ανέφερε ότι το λεγόμενο «σήκωμα» που έχει αναλυθεί στις τεχνικές είναι χαρακτηριστικό της γκάιντας, μάλιστα με τη χρήση κλεισάντου πολλές φορές από την ΡΕ στη ΜΙ, αν υποθέσει κανείς ότι το παίξιμο γίνεται από τονικότητα ΛΑ. Επιπλέον, στο άκουσμα του «σηκώματος» πολλές φορές ακούγεται και το κλείσαντο από τη ΜΙ στη ΝΤΟ#. Προσωπικά εκτιμάται ότι αυτό είναι πιο νεότερο άκουσμα, όπως υποστηρίζει και ο Τσικόπουλος, προσθέτοντας ότι με αυτό το «σήκωμα» ο δεξιότεχνης επισημαίνει στους υπόλοιπους μουσικούς που συνοδεύουν ότι θα συνεχίσει με βέρσα σε μείζονα κλίμακα. Επίσης, υπάρχει προσωπική συμφωνία με τον Τσικόπουλο ότι οι παύσεις στα κομμάτια είναι παρούσες σε ακούσματα πιο πρόσφατα, καθώς στη γκάιντα είναι δύσκολη σαν τεχνική και ο ίδιος δεν έχει ακούσει κάποιο παλιό γκαϊντατζή να τη χρησιμοποιεί, παρά μόνο νέους δεξιότεχνες.

Έχοντας περάσει από τις μεγάλες σχολές της Βουλγαρίας, ο Τσικόπουλος θεωρείται προσωπικά ότι είναι σε θέση να γνωρίζει πολύ καλά τη μουσική σημειογραφία που χρησιμοποιείται για την καταγραφή των τρίλιων που παίζονται. Στην ερώτηση «Γιατί, ενώ γράφω τις τρίλιες που παίζω, δεν ακούγονται ίδιες αν τις διαβάσει άλλος;» αυτό που υπογράμμισε ήταν ότι οι τρίλιες είναι αδύνατο να γραφούν επακριβώς όπως ακούγονται. Με την άποψη αυτή υπάρχει προσωπική συμφωνία, και επιπλέον θα μπορούσε να προστεθεί ότι οι τρίλιες που αναλύθηκαν πιο πάνω είναι κατά προσέγγιση αυτές που ακούγονται στις ηχογραφήσεις. Προσωπικά εκτιμάται ότι είναι πολύ δύσκολο, έως αδύνατο, να μπορέσει να καταγράψει κάποιος επακριβώς τις τρίλιες που ακούγονται, καθώς είναι κάτι που αποτελεί κομμάτι του ύφους και των ακουσμάτων που χρησιμοποιεί ένας δεξιότεχνης του ακορντεόν.

Ο ΡΟΛΟΣ ΚΑΙ Η ΕΚΤΑΣΗ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΙΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΠΑΛΑΙΩΝ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝΙΣΤΩΝ

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται μια προσέγγιση του ρεπερτορίου της παραδοσιακής μουσικής της Θράκης υπό το πρίσμα του ακορντεόν. Ειδικότερα, γίνεται μια χαρτογράφηση του ρεπερτορίου των παραδοσιακών μελωδιών και αντίστοιχων χορών της ευρύτερης περιοχής της Θράκης, μέσα από ηχογραφήσεις, συνεντεύξεις με μουσικούς, χοροδιδασκάλους και ερευνητές, αλλά και προσωπικές εμπειρίες. Επίσης, γίνεται μια αναφορά σε ορισμένους ακορντεονίστες από διάφορες περιοχές της Ανατολικής Ρωμυλίας που υπηρέτησαν κατά καιρούς την παραδοσιακή μουσική.

Στη σημερινή περιοχή της Θράκης μπορεί να διακρίνει κανείς δυο μεγάλες κατηγορίες όσον αφορά το ρεπερτόριο. Η πρώτη κατηγορία είναι τα τραγούδια - χοροί του Έβρου και η δεύτερη κατηγορία είναι τα τραγούδια - χοροί της Ανατολικής Ρωμυλίας. Το ακορντεόν αποτελεί βασικό όργανο της Ανατολικορωμυλιώτικης μουσικής, σε αντίθεση με τη μουσική του Έβρου, όπου μπορεί να παρατηρήσει κανείς μέσα από τις ηχογραφήσεις ότι ο ρόλος του δεν είναι εξίσου σημαντικός, και πολλές είναι οι φορές που είναι ανύπαρκτος. Στο ρεπερτόριο του Έβρου, λοιπόν, φαίνεται από τις ηχογραφήσεις ότι το αντίστοιχο ακορντεόν της ανατολικής Ρωμυλίας είναι το κλαρίνο. Αν συγκρίνει κανείς τα δυο αυτά όργανα θα συμπεράνει ότι έχουν αρκετές ομοιότητες όσον αφορά τις δεξιότητες και ηχοχρωματικές δυνατότητες, την έκτασή τους, τις δυναμικές που αποδίδουν και την άρθρωση της μελωδίας.

Εξίσου σημαντικές είναι και οι διαφορές που έχουν τα δυο αυτά όργανα. Βασική διαφορά είναι ότι το κλαρίνο μπορεί να παίξει και ασυγκέραστα διαστήματα, ενώ το ακορντεόν είναι συγκερασμένο. Ωστόσο, προσωπικά εκτιμάται ότι στη θρακιώτικη μουσική το χαρακτηριστικό αυτό δεν είναι από τα σημαντικότερα προνόμια, ούτε και αποτελεί αιτία που ο ακορντεόν ευδοκίμησε στον Έβρο, διότι και η γκάιντα είναι ένα συγκερασμένο όργανο με μικρές δυνατότητες σε κλεισάντα και διαστήματα μη συγκερασμένα. Επίσης, τα ακούσματα θρακιώτικης μουσικής μέχρι και σήμερα δεν εμπεριέχουν τέτοιες τεχνικές, ώστε να απαιτείται ένα ασυγκέραστο όργανο.

Δεύτερη και βασικότερη διαφορά –κατά προσωπική εκτίμηση- είναι ότι το κλαρίνο μπορεί να σφετεριστεί τις τεχνικές της γκάιντας όσο και το ακορντεόν, δεν μπορεί όμως να παίζει μόνο του, καθώς έχει κάποιες αδυναμίες όσον αφορά τον ρυθμό, που είναι σημαντικός για αυτούς που χορεύουν. Έτσι, το κλαρίνο πάντα χρειάζεται και ένα τουλάχιστον συνοδευτικό όργανο. Από την άλλη, εκτιμάται προσωπικά ότι το ακορντεόν έχει ένα προνόμιο παραπάνω, διότι με τη χρήση του αριστερού χεριού -δηλαδή του μπάσου- καλύπτει το ρυθμό και την εναρμόνιση της μελωδίας, με αποτέλεσμα να μπορεί μόνο του να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του χορού.

Από τις διαφορές που αναφέρθηκαν θα έλεγε κανείς ότι το κλαρίνο αντικατέστησε την γκάιντα και επικράτησε αργότερα ως κυρίαρχο και σολιστικό όργανο στο ρεπερτόριο της περιοχής του Έβρου, πριν ακόμη αυτή η περιοχή γνωρίσει το ακορντεόν, με αποτέλεσμα να είχε περάσει ήδη το κλαρίνο μαζί με τα υπόλοιπα όργανα που το πλαισίωναν στα ακούσματα των κοινωνιών. Άλλη μια διαφορά στις δυο μεγάλες κατηγορίες του ρεπερτορίου της Θράκης που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι στα τραγούδια της περιοχής του Έβρου παρατηρείται μέσα από τις ηχογραφήσεις ότι χρησιμοποιείται αρκετές φορές τουμπελέκι ως βασικό ρυθμικό όργανο, σε αντίθεση με τα τραγούδια της Ανατολικής Ρωμυλίας, στα οποία δεν έχει παρατηρηθεί ποτέ να χρησιμοποιείται τουμπελέκι ως βασικό ρυθμικό όργανο, αλλά ευδοκιμεί το νταούλι μέχρι και σήμερα. Αυτό ίσως οφείλεται στο ότι οι μελωδίες της περιοχής της ανατολικής Ρωμυλίας είναι πιο στακάτες και κατά πλειοψηφία πιο γρήγορες από τις μελωδίες του Έβρου. Ίσως, λοιπόν, βοηθάει και το χορευτή και το μουσικό να έχει ένα ισχυρό ρυθμικό όργανο, ώστε να πατήσει η μελωδία και οι χορευτές επάνω του.

Ο ρόλος του ακορντεόν στις σημερινές Θρακιώτικες ορχήστρες θα έλεγε κανείς ότι είναι κατά βάση σολιστικός σε τραγούδια της ανατολικής Ρωμυλίας, ενώ σε τραγούδια της περιοχής του Έβρου είναι κυρίως συνοδευτικός ο ρόλος του. Παρόλα αυτά, σε κάθε περιοχή υπάρχουν τραγούδια που το κυρίαρχο και σολιστικό όργανο μέχρι και σήμερα είναι αποκλειστικά η γκάιντα. Αυτό ίσως προκύπτει από την έλλειψη μουσικών στην περιοχή από την οποία προέρχεται το κάθε κομμάτι, με αποτέλεσμα ο πληθυσμός της να έχει ως άκουσμα το όργανο που έπαιζε ο ντόπιος μουσικός, έτσι μεταδόθηκε και ενσωματώθηκε στα ακούσματα και του υπόλοιπου πληθυσμού. Ακόμη, πολλά είναι τα κομμάτια που παίζονται αποκλειστικά από άλλα όργανα εκτός της γκάιντας, όπως είναι το ακορντεόν, το κλαρίνο και το βιολί.

Προσωπική εκτίμηση είναι ότι αυτό οφείλεται καθαρά σε τεχνικούς λόγους, και ειδικότερα σε λόγους έκτασης των μελωδιών, διότι η γκάιντα είναι αρκετά περιορισμένη σε έκταση, σε αντίθεση με τα όργανα που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Από αυτή την παρατήρηση, ωστόσο, θα μπορούσε κανείς να βγάλει το συμπέρασμα ότι αυτά τα τραγούδια είναι πιο νέα, αν υπολογίσει κανείς ότι και τα όργανα που τα εκτελούν εμφανίζονται πιο πρόσφατα.

Στη συνέχεια πραγματοποιείται μια προεπισκόπηση του ρεπερτορίου της περιοχής της Θράκης με βάση τους χορούς τις Ανατολικής Ρωμυλίας και του Έβρου. Οι χοροί της κάθε περιοχής ταξινομούνται με βάση το ρυθμό, φιλτράροντας και παραθέτοντας όσα στοιχεία διακρίθηκαν κατά το άκουσμα και θεωρήθηκαν σημαντικά για το ρόλο που παίζει το ακορντεόν στην κάθε περίπτωση. Πολύ σημαντική για την πιο κάτω ανάλυση είναι η βοήθεια και η παραχώρηση πολλών και σημαντικών πληροφοριών του φίλου και συνεργάτη Βασίλη Βασιλείου και του Παύλου Λιτούδη.

Ο Βασίλης Βασιλείου γεννήθηκε στη Σουηδία και μεγάλωσε στην Κομοτηνή. Σπούδασε στο Τμήμα Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (ΤΕΦΑΑ) στην Κομοτηνή, με κύρια ειδικότητα τους παραδοσιακούς χορούς. Ασχολείται με το χορό εδώ και αρκετές δεκαετίες, αφού είναι 35 χρόνια χορευτής στο Μορφωτικό Όμιλο Κομοτηνής και τα τελευταία χρόνια ασχολείται επαγγελματικά με τη διδασκαλία του παραδοσιακού χορού σε πολιτιστικούς συλλόγους της Κομοτηνής και των γύρω περιοχών. Ειδικότερα, είναι χοροδιδάσκαλος τα τελευταία τέσσερα χρόνια στον Πολιτιστικό Σύλλογο Αιγείρου, τρία χρόνια στον Πολιτιστικό Όμιλο Ξυλαγανής και δύο χρόνια στο Μορφωτικό Όμιλο Κομοτηνής. Από τα πρώτα χρόνια ως χοροδιδάσκαλος, του κίνησε το ενδιαφέρον η έρευνα και η καταγραφή της παράδοσης στον τόπο του, τη Θράκη, καθώς η μητέρα του κατάγεται από την Αίγειρο και ο παππούς του ήταν πρόσφυγας από την Ανατολική Ρωμυλία και το Καβακλί.

Τα τελευταία χρόνια ο Βασίλης έχει κάνει αρκετές καταγραφές στην περιοχή πάνω στο χορό και τη μουσική, πιο συγκεκριμένα στην Ξυλαγανή, τους Προσκυνητές -όπου υπάρχουν πρόσφυγες από το Μικρό και Μεγάλο Μπογιαλίκι της Ανατολικής Ρωμυλίας, την Αίγειρο -όπου υπάρχουν πρόσφυγες από το Καβακλί της Ανατολικής Ρωμυλίας και χωριά της Ανατολικής Θράκης, και τη Διώνη -όπου υπάρχουν πρόσφυγες από το Μηγαλίτσι της Ανατολικής Ρωμυλίας. Επομένως, είναι σε θέση να

γνωρίζει αρκετά στοιχεία της Θρακιώτικης μουσικής, τόσο παλαιότερα όσο και σημερινά.

Ο Παύλος Λιτούδης γεννήθηκε το 1961 στο χωριό Μεγάλο Μοναστήρι της Λάρισας. Είναι πτυχιούχος της Ανώτατης Βιομηχανικής Σχολής Θεσσαλονίκης, του τμήματος Διοίκησης Επιχειρήσεων. Οι σπουδές του στη μουσική έχουν ειδίκευση στα κρουστά. Επιπλέον, έχει κάνει μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (ΤΕΦΑΑ) στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, με ειδικότητα στη σχολική φυσική αγωγή και διατριβή στη λαογραφία και το χορό. Είναι Οικονομολόγος, καθηγητής Μέσης Εκπαίδευσης, ενώ έχει εργαστεί και σαν καθηγητής Μουσικής σε μουσικό σχολείο Μέσης Εκπαίδευσης, διδάσκοντας κρουστά. Επίσης, είναι εν ενεργεία χοροδιδάσκαλος σε πολιτιστικούς συλλόγους, διδάσκοντας παραδοσιακούς χορούς της Ελλάδας για πάνω από τριάντα χρόνια.

Έχει ασχοληθεί με την έρευνα στη Λαογραφία και το χορό, ενώ έχει λάβει μέρος και σε πολλές εκδηλώσεις και φεστιβάλ παραδοσιακών χορών στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Επιπρόσθετα, έχει διδάξει παραδοσιακούς χορούς σε διάφορα σεμινάρια, τόσο στην Ελλάδα όσο και σε χώρες του εξωτερικού, όπως στο Βέλγιο, τη Γαλλία, τη Γερμανία και το Λουξεμβούργο. Ακόμη, είναι έντονη η παρουσία του σε έγκριτα περιοδικά και έντυπα με θέμα τη λαογραφία, το χορό και τη μουσική, όπου παρουσιάστηκαν εργασίες του σε περιοδικά στην Ολλανδία, τη Γαλλία και το Βέλγιο. Έχει παρουσιάσει εργασίες σε διεθνή συνέδρια, όπως στο ΤΕΦΑΑ της Κομοτηνής και στη Ένωση Γυμναστών Βορείου Ελλάδας. Είναι μέλος συλλόγων πολιτισμού και μέλος του Δ.Σ. της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Σωματείων Ανατολικής Ρωμυλίας. Ένα από τα δείγματα της αγάπης του προς τον πολιτισμό και την παράδοση του τόπου του είναι η έρευνα και γενικά η συγκέντρωση πληροφοριών και στοιχείων για αυτόν, τα τελευταία 25 χρόνια.

Περιοχή Έβρου

Μάρηδες:

Ταπεινός 4/4, Γίκνα 4/4, Ξέσυρτος 4/4, Χασαπιά 4/4, Σούστα ασβεστάδων (Σιχτίρ χαβασί) 4/4

Κουσευτός 6/8, Ζωναράδικος 6/8, Ζωναράδικος κουλουριαστός 6/8, Ντάχτιλι 6/8

Συρτός συγκαθιστός 9/8, Καρσιλαμάς 9/8

Συγκαθιστός (Μαντηλάτος) 7/8, Δεντρίτσι 7/8

Μπαϊντούσκα 5/8

Αγιογιαννούς 9/8 – 2/4

Μεταξάδες:

Ζωναράδικος 6/8, Πέντι αδέρφια 6/8, Ζωναράδικος κλωστρός 6/8

Γιάννου 4/4, Γίκνα 4/4, Σεις κουρίτσια κουριτσάκια 4/4, Χασαπιά 4/4

Δεντρίτσι 7/8, Συρτός 7/8

Ταπεινός στα τρία 3/4

Πετρωτά:

Συρτός 7/8,

Ζωναράδικος 6/8, Ζωναράδικος πλαλτός 6/8

Τριπ πιτ 4/4, Ράντου 4/4, Ντάχτιλι 4/4

Σουφλί:

Ξέσυρτος 4/4, Παπίσιος 4/4

Ζωναράδικος 6/8

Συρτός 7/8

Μακρά γέφυρα:

Δάφνω 9/8, Συρτός συγκαθιστός 9/8

Ζωναράδικος 6/8

Νίνκελε 9/8

Στην περιοχή του Έβρου δεν υπάρχουν πληροφορίες για ακορντεόν σε κάποια περιοχή. Αυτό που αναφέρει ο Βασίλης είναι ότι ο ρόλος του είναι κυρίως συνοδευτικός, άποψη με την οποία υπάρχει προσωπική συμφωνία. Επιπλέον, θα μπορούσε να προστεθεί ότι πολλές φορές ο ρόλος του ακορντεόν είναι ανύπαρκτος, καθώς υπερισχύουν άλλα όργανα. Η άποψη αυτή ενισχύθηκε από τις πολυάριθμες συζητήσεις με διάφορους γκαϊντατζήδες της περιοχής, όπως ο Μπαρμπα-Θεοδόσης, ο Κιτσικούδης και άλλοι, σχετικά με το αν υπήρχε ποτέ ακορντεόν, και φυσικά η απάντησή τους ήταν ότι ποτέ δεν θυμούνται να υπήρχε ακορντεόν στην περιοχή. Βέβαια, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι μόνο τα τελευταία χρόνια, λόγω του ότι εμφανίστηκαν νέοι ακορντεονίστες στην περιοχή, παίζουν άλλοτε σολιστικά και άλλοτε συνοδευτικά, καθώς -όπως αναφέρθηκε και παραπάνω- το ακορντεόν μπορεί να ανταποκριθεί με ευκολία στις τεχνικές που απαιτούνται για την εκτέλεση κομματιών της περιοχής.

Βόρεια Θράκη- Ανατολική Ρωμυλία

Μικρό και Μεγάλο Μοναστήρι:

Ζωναράδικος 6/8, Ζωναράδικος τσέστος 6/8, Κουκουρέτσου 6/8, Ζερβοδεξιός 6/8

Μπαϊντούσκα 5/8, Μπογδάνος 5/8

Μηλίσω 7/8, Ντιβιτζίδικος 7/8, Συρτός 7/8

Ζερβός 4/4, Ντοροζάτα 4/4, Ένα 4/4, Δυο 4/4, Τρία 4/4, Κοκκωνίτικος 4/4

Συγκαθιστός 9/8, Κατσιβέλικος 9/8

Έξι: 5/8

Καβακλί:

Ζωναράδικος 6/8

Μπαϊντούσκα 5/8

Τρεις 4/4, Καστρινός 4/4

Συγκαθιστός 9/8, Κατσιβέλικος 9/8

Ζερβοδεξός: 6/8

Μπογιαλίκια (Μικρό και Μεγάλο Μπογιαλίκι):

Νταουλτζίδικος 6/8, Ζωναράδικος Ζαβρατένο 6/8, Σβαρνιστός Ζωναράδικος 6/8

Τροϊρου 4/4, Ζίγκλο 4/4, Μπαμπαϊτικός 4/4

Μπαϊντούσκα 5/8

Συρτός 7/8, Κουκίτσα 7/8

Τρίπατος : 4/4

Στου Γιάννω: 9/8

Μαύρη Θάλασσα:

Καλλινίτικος 7/8, Συρτός 7/8

Ζωναράδικος 6/8, Γιάρισκα 6/8, Ποδαράκι 6/8, Σιώπκος 6/8, Κυνηγητός 6/8

Σφαρλής 9/8

Ζερβός 4/4, Χεριάτικος τραμπανιστός 4/4, Τρεμουλιστός 4/4

Στην περιοχή της Βόρειας Θράκης - Ανατολικής Ρωμυλίας το ακορντεόν αποτελεί κύριο όργανο στις ορχήστρες από την εμφάνιση του και μετά. Ο ρόλος του

είναι κυρίως σολιστικός και λιγότερο συνοδευτικός σε όλο το ρεπερτόριο της Ανατολικής Ρωμυλίας. Χαρακτηριστική είναι η φράση του Λιτούδη κατά την ερώτηση για το ρεπερτόριό του «Το ακορντεόν είναι μια ορχήστρα από μόνο του. Υπήρχαν περίοδοι που τα γλέντια γινόταν μόνο με ένα ακορντεόν.». Σε συμφωνία με την άποψη αυτή, θα μπορούσε να προστεθεί ότι ακόμη και σήμερα ο γράφων έχει ακούσει και συμμετάσχει σε πολλά γλέντια που γίνονται μόνο με ακορντεόν, και μάλιστα οι δεξιότεχνες συνηθίζεται να έχουν ακόμη πιο ευρύ ρεπερτόριο από αυτό της Θράκης, γεγονός βέβαια που απαιτεί υψηλό επίπεδο δεξιότητας από τον ακορντεονίστα.

Το ακορντεόν δεν έχει κάποιο περιορισμό στο ρεπερτόριό του στην περιοχή της Ανατολικής Ρωμυλίας. Γενικότερα στη Θράκη, πολλές είναι οι ηχογραφήσεις μετά την εμφάνισή του, που παίζει είτε μόνο του σολιστικά είτε με άλλα όργανα συνοδευτικά ή σολιστικά. Αυτό μπορεί να το συμπεράνει κανείς πιο εύκολα τα τελευταία χρόνια μέσα από ηχογραφήσεις, γλέντια και παραστάσεις χορευτικών (Λιτούδης 2007).

Στη συνέχεια αναφέρονται κάποιοι παλιοί ακορντεονίστες από διάφορες περιοχές της Ανατολικής Ρωμυλίας, μαζί με κάποια χρονολογικά στοιχεία που υπάρχουν για αυτούς. Τις σημαντικές αυτές πληροφορίες τις παραχώρησαν ο Παύλος Λιτούδης και ο Βασίλης Βασιλείου. Για χρηστικούς λόγους, η ταξινόμηση γίνεται αρχικά ανά περιοχή και στη συνέχεια ανά χρονολογική ιδιότητα ως ακορντεονίστες.

Περιοχή Καβακλί:

Νεντίδης Παναγιώτης: Ήρθε από την Ανατολική Ρωμυλία και εγκαταστάθηκε στα Κουφάλια του νομού Θεσσαλονίκης. Υπολογίζεται ότι έπαιζε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1930 και μετά.

Γκέτας Πατσίδης: Ήρθε από την Ανατολική Ρωμυλία και εγκαταστάθηκε στα Κουφάλια του νομού Θεσσαλονίκης. Υπολογίζεται ότι έπαιζε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1930 και μετά.

Νεντίδης Γεώργιος: Υπολογίζεται ότι έπαιζε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Πατσίδης Δημήτριος: Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Κισκίνης Χρήστος: Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Διμπέλας Παναγιώτης: Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Λαγκουρας Στάικος: Υπολογίζεται ότι έπαιξε αρμόνιο από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Σαλίκας Πέτρος: Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν και αρμόνιο περίπου από τη δεκαετία του 1970 και μετά.

Χωριό Σινάπλι της επαρχίας Καβακλί:

Ισπικούδης Χρήστος: Γεννημένος το 1930-35 στο χωριό Σινάπλι. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Ισπικούδης Γεώργιος: Γεννημένος το 1930-35 στο χωριό Σινάπλι. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Αποστολίδης Χρήστος: Γεννημένος το 1932 στο χωριό Σινάπλι. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Χωριό Ακ Μπουνάρ, βορειότερο χωριό της επαρχίας κοντά στο Καβακλί στην δεξιά όχθη του παραποτάμου Τούντζα:

Δούκας Κώστας: Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν και αρμόνιο από τη δεκαετία του 1960 και μετά.

Ακόμη, στην επαρχία Καβακλί παρατηρείται και η εμφάνιση του κλαρίνου από μια φωτογραφία της δεκαετίας του 1950, όπου παίζει ο Πραντίδης κλαρίνο και συνοδεύεται από ένα βιολί και ένα λαούτο.

Μικρό και Μεγάλο Μοναστήρι Ανατολικής Ρωμυλίας:

Ζιτούδης Χρήστος: Γεννημένος το 1935. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Δεμιρούδης Ανδρέας: Γεννημένος το 1931. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Νατούδης Θεόδωρος: Γεννημένος στο Νέο Μοναστήρι. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Πατσαλίδης Γεώργιος: Γεννημένος στο Νέο Μοναστήρι. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Μπρατσούδης Χρήστος: Γεννημένος στο Μικρό Μοναστήρι. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Στο Μικρό και Μεγάλο Μοναστήρι, πριν το 1950 υπήρχε ο βιολιστής Χρήστος Καριώτης, γεννημένος το 1914 και υπολογίζεται ότι έπαιξε βιολί από τη δεκαετία του 1930 και μετά. Επίσης, ο κλαρινίστας Λαπούδης Δήμος, ο οποίος γεννήθηκε το 1914 και σκοτώθηκε στον Εμφύλιο το 1936-37, υπολογίζεται ότι έπαιξε κλαρίνο περίπου στις αρχές της δεκαετίας 1930.

Περιοχή Μαύρης Θάλασσας Ανατολικής Ρωμυλίας:

Τουλούπας Νικόλαος: Γεννημένος περίπου το 1920. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν περίπου από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 και μετά.

Αραπατζής Δημήτρης: Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Ζαφείρης Κονγκόλας: Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Γιαννακίδης Αντώνης: Καταγωγή από το χωριό Άσπρος της περιοχής της Μαύρης Θάλασσας. Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

Περιοχή Μικρό και Μεγάλο Μπογιαλίκι Ανατολικής Ρωμυλίας:

Παπαβασιλείου Στέφανος: Υπολογίζεται ότι έπαιξε ακορντεόν από τη δεκαετία του 1950 και μετά.

ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ- ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο αναφέρονται οι προσωπικές εκτιμήσεις του γράφοντος σχετικά με τις προοπτικές εξέλιξης του Θρακιώτικου ακορντεόν όσον αφορά τις τεχνικές του.

Το ακορντεόν είναι ένα όργανο το οποίο μπορεί να πάρει πολλούς ρόλους σε μια ορχήστρα, ή ακόμη και να γίνει μόνο του μια ορχήστρα, καθώς λειτουργεί σαν δυο όργανα: από τη μια πλευρά τα πλήκτρα του χρησιμοποιούνται κυρίως σολιστικά, και άλλοτε συνοδευτικά, και από την άλλη τα μπάσα του χρησιμοποιούνται κυρίως συνοδευτικά. Επιπλέον, προσωπική εκτίμηση είναι ότι το ρεπερτόριο του ακορντεόν τείνει στο άπειρο, καθώς μπορεί να ανταποκριθεί σχεδόν σε όλες τις δεξιότητες απαιτήσεις που μπορεί να έχει η κάθε κατηγορία τραγουδιών σε όλο τον κόσμο. Αυτό βέβαια εξαρτάται καθαρά από τη δεξιότητα του ακορντεονίστα, αλλά και από τις επιρροές που έχει δεχτεί όσον αφορά τα ακούσματά του.

Όσον αφορά τις τεχνικές του ακορντεόν, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται σημαντική εξέλιξη. Ένας από τους σημαντικότερους λόγους θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι το διαδίκτυο, διότι ο κάθε δεξιότηχης είναι πλέον ελεύθερος να ακούσει και να μελετήσει οτιδήποτε τον ενδιαφέρει, από οποιοδήποτε μέρος του κόσμου. Επίσης, άλλοι αξιοσημείωτοι λόγοι θεωρούνται προσωπικά η βελτίωση του οργάνου ως προς την κατασκευή του, ο ανταγωνισμός μεταξύ των πολλών μουσικών που υπάρχουν σήμερα, το εμπλουτισμένο ρεπερτόριο που απαιτείται να διαθέτει ο κάθε ακορντεονίστας, για να μπορέσει να ανταποκριθεί στο κοινό, και η δημιουργία σχολών εκμάθησης οργάνων και θεωρίας μουσικής.

Οι Βούλγαροι ακορντεονίστες, από το 1945 μέχρι και σήμερα, διαθέτουν υψηλότερο δεξιότηταχικό επίπεδο σε σχέση με τους Θρακιώτες ακορντεονίστες. Αποτελούν, επομένως, πηγή τεχνικών για τους Έλληνες, καθώς τα ακούσματά τους είναι συγγενικά με τα ντόπια -και ειδικότερα με τα ακούσματα της Ανατολικής Ρωμυλίας- και αυτό φαίνεται και από τα ηχητικά παραδείγματα που αναλύθηκαν πιο πάνω. Επιπρόσθετα, τα τελευταία χρόνια ολοένα και παρατηρούνται δισκογραφικές δουλειές πιο σύνθετες αρμονικά και δεξιότηταχικά, με πιο πολλά όργανα, που πολλές φορές είναι παρεμφερείς με Βουλγάρικες ηχογραφήσεις. Οι ακορντεονίστες από την

άλλη, έχουν μια γεμάτη δεξαμενή από τεχνικές και ακούσματα και χρησιμοποιούν συχνά τρίλιες, τεχνικές, αρμονικές αλυσίδες, παύσεις και άλλα, εμπλουτίζοντας έτσι τις ήδη υπάρχουσες μελωδίες. Αν υποθέσει κανείς ότι και οι Βούλγαροι δεξιοτέχνες είχαν το ίδιο επίπεδο δεξιοτεχνίας με τους Έλληνες πριν το 1945 και τώρα βρίσκονται στο πρώτο βάθρο σε θέματα δεξιοτεχνίας και εξέλιξης της παραδοσιακής τους μουσικής, θα μπορούσε να συμπεράνει ότι ενώ οι Έλληνες δεξιοτέχνες είχαν την ίδια αφετηρία, ακολούθησαν μια πιο αργή εξέλιξη, σίγουρα μετά το 1945.

Τα τελευταία χρόνια, ωστόσο, παρατηρεί κανείς ότι η μουσική εξέλιξη της Ελλάδας ακολουθεί μοντέλα της Βουλγάρικης μουσικής πορείας. Στο σημείο αυτό, υπάρχει προσωπική συμφωνία με το Σταυρίδη (2012), σύμφωνα με τον οποίο η τεχνική των Βουλγάρων ακορντεονιστών είναι η εξέλιξη των Ελλήνων. Βέβαια, προσωπικά εκτιμάται ότι την περίοδο από το 1945 μέχρι περίπου το 1980 έτεινε να χαθεί ο χαρακτήρας του κάθε δεξιοτέχνη στη Βουλγαρία, λόγω της αυστηρής καθοδήγησης και του περιορισμού της ελευθερίας στο παίξιμο που είχε από τους ανώτερους, για να μπορέσει να προσαρμοστεί μέσα σε κάποιο σύνολο. Σε κάθε περίπτωση, εκτιμάται ότι η διαφορετικότητα του κάθε μουσικού δεν μπορεί να χαθεί, για αυτό και παρατηρείται αυτή η «έκρηξη» μετά το 1980 περίπου στη Βουλγαρία.

Στη Θράκη, από την άλλη πλευρά, ίσως τα πράγματα να είναι λίγο καλύτερα, γιατί μπορεί η μουσική της να υπέστη πολλές κακουχίες, αλλά οτιδήποτε κληροδοτήθηκε από την παλιά γενιά θεωρείται «ατόφιο», απλό, αυθεντικό και απaráλλακτο σε γενικές γραμμές. Στοιχεία τοπικού χαρακτήρα διατηρήθηκαν σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι σε άλλες περιοχές, λόγω του ότι οι συμπαγείς γηγενείς πληθυσμοί δεν δέχτηκαν σημαντικές εξωτερικές επιδράσεις. Ο κάθε ακορντεονίστας, λοιπόν, μπορεί να έχει στα αυτιά του πολύ καλά τα Θρακιώτικα ακούσματα, και έτσι μπορεί να αποδώσει πολύ καλύτερα το Θρακιώτικο ύφος. Βέβαια, σύμφωνα με τα βιώματά του και τα ακούσματά του, ο καθένας έχει το δικό του μοναδικό χαρακτήρα, καθώς εκτιμάται ότι η μουσική αποτελεί πάνω από όλα έναν τρόπο έκφρασης, και όχι ένα σύνολο κανόνων, όπως αναφέρει και ο Αμαραντίδης (1990). Προσωπική εκτίμηση είναι ότι όσο πιο καλές τεχνικές γνωρίζει και μελετά ένας ακορντεονίστας – όπως και κάθε μουσικός- τόσο καλύτερα και πιο πολλά εργαλεία διαθέτει, προκειμένου να εκφράσει αυτό που επιθυμεί. Φυσικά, ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία είναι το όργανο που χρησιμοποιεί, και ειδικότερα ο ήχος του, καθώς είναι αυτός που ελκύει το κοινό να τον ακούει περισσότερο. Η πιο σημαντική

προοπτική εξέλιξης εκτιμάται προσωπικά ότι είναι η αναβάθμιση του επιπέδου δεξιοτεχνίας, και φυσικά αυτό επιτυγχάνεται καθαρά από τη μελέτη διαφόρων τεχνικών και μελωδιών όλου του κόσμου. Με τον τρόπο αυτό, ο κάθε ακορντεονίστας αποκτά μεγάλη γκάμα τεχνικών για να επιλέξει και να χρησιμοποιήσει, χωρίς βέβαια να χαθεί το ύφος της θρακιώτικης μουσικής, και προπαντός ο χαρακτήρας του δεξιοτέχνη. Ακόμη μια προοπτική εξέλιξης του ακορντεόν εκτιμάται προσωπικά ότι είναι η εξέλιξη από άποψη κατασκευής. Αναλυτικότερα, θα μπορούσαν να βελτιωθούν οι φωνές, τα πλήκτρα, το βάρος και η μείωση κατανάλωσης αέρα κατά το παίξιμο, καθώς είναι από τα σημαντικότερα προτερήματα για ένα ακορντεόν. Ο κάθε ακορντεονίστας μπορεί να γίνει καλύτερος και να εξελίξει το όργανο, αρκεί να υπάρχει πρώτα από όλα αγάπη πάνω σε αυτό που κάνει και να έχει ως γνώμονα τους ήδη υπάρχοντες δεξιοτέχνες, που χάραξαν ο καθένας το δικό του δρόμο και έβαλαν και αυτοί το λιθαράκι τους σε αυτό το επίπεδο που βρίσκονται οι σημερινοί ακορντεονίστες.

Τέλος, θα πρέπει να τονιστεί ότι η παρούσα εργασία αποτελεί δείγμα των υπαρχουσών τεχνικών και των χαρακτηριστικών του κάθε σύγχρονου ακορντεονίστα. Οποιαδήποτε διόρθωση, συμπλήρωση και συνέχιση της εργασίας θεωρείται πως είναι σημαντική, με τη φιλοδοξία ότι η μελέτη θα αποτελέσει κληροδότημα για τις επόμενες γενιές.

BIBΛIOΓPAΦIA

Ξενόγλωσση:

- Agoston-Nikolova, E. (2008). Improvisation and Variation: Post-Communist Bulgaria Challenges National Folklore Tradition. *Electronic Journal of Folklore*, 39, 7-16.
- Dimitrova, A. (2011). *Svatbarska muzika and Chalga: The Fusion of Music Genres that Contributes to a Social Change*. 1-9.
- Gorgiev, G. (1996). Overview of the Conditions Connected with the Development of the Urban Vocal Tradition of Radovis and Strumnica. In Cvetanka Organdžieva and Tanas Vražinovski (eds), *Zbornik od XXXI kongres na Sojuzot na združenijata na folkloristite na Jugoslavija, Radoviš 1984* [Collected Works from the 31st Congress of the Union of Folklorists' Associations of Yugoslavia, Radoviš, 1984], 99-106. Skopje: Sojuz na združenijata na folkloristite na Jugoslavija/Združenije na folkloristite na Makedonija, 99-106.]
- Ivanova, D. (2011). *Bulgarian Folk Dance Ensemble as a Cultural Phenomenon*. Sofia: Mars 09 Publishing House.
- Kaufman, N. (1968). *Bulgarian Urban/Town Songs*. Sofia: Bulgarskata akademiia na naukite.
- Kirilov, K.S. (2007). *Harmony in Bulgarian Music*. A Dissertation Presented to the School of Music and Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.
- Levy, C. (2007). Diversifying the Groove: Bulgarian Folk Meets the Jazz Idiom. *Journal of interdisciplinary music studies*, 1(2), 25-42.
- Pennanen, R.P. (2008). Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy. *Musicology*, 8, 127-147.

- Peters, K.A. (2005). Contemplating Music and the Boundaries of Identity: Attitudes and Opinions Regarding the Effect of Ottoman Turkish Contact on Bulgarian and Macedonian Folk Musics. *Folklorica*, X (2), 5-25.
- Rice, T. (1994). May it fill your soul: Experiencing Musical Thought. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 12, 43-66.
- Silverman, C. (2007). Bulgarian Wedding Music between Folk and Chalga: Politics, Markets and Current Directions. *Musicology*, 7, 69-98.
- Slavov, M., & Kostadinov, P. (2002). *Passing with the time. Popular Bulgaria Folk Songs for Gaida*. USA: MS Music Agency.
- Walker, A. (2006). Wed in Bliss. *South China Morning Post*. 2, 8.
- Zwerin, M. (1998). Impresario on a Roll; Joe Boyd “Sort of Thing” Still Prospers. *International Herald Tribune*, 10.

Ελληνική:

- Αγγούσης, Ν. (2009). *Μουσική παράδοση της Θράκης. Από το ραδιόφωνο στη δισκογραφία, από το τοπικό στο υπερτοπικό: οι περιπτώσεις των Χρόνη Αηδονίδα και Καρνοφύλλη Δοϊτσίδα*. Πτυχιακή Εργασία. Α.Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
- Αμαραντίδης, Α. (1990). *Το τονικό μουσικό σύστημα 2. Η αρμονία της μουσικής*. Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας.
- Διονυσόπουλος, Ν. (Επιμ.) (1998). *Τραγούδια και Σκοποί της Θράκης*, Β' Έκδοση. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. Στο: Μπακλατζής, Π. (2009). *Θράκη - Η Μουσική των Μάρηδων*. Πτυχιακή Εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- Ισπυρίδου, Μ. (2010). *Αίγειρος, Μια νέα πατρίδα προσφύγων από την Ανατολική Ρωμυλία, την Ανατολική Θράκη και τον Πόντο*. Κομοτηνή: 2010.
- Λιάβας, Λ. (1992). *Μέρες Μουσικής 1922-1992. Αφιέρωμα στο Δημοτικό Τραγούδι*.

- Λιτούδης, Π. (2007). *Η φυγή του έξι* (1906).
- Μελισσανίδης, Σ. (1997). *Η Ακουστική του Ακκορντεόν: τρόπος λειτουργίας – ακουστικά φαινόμενα – προοπτικές εξέλιξης - τροποποιήσεις*. Θεσσαλονίκη: MelisMusic.
- Μπαδιανούδης, Ι. (2010). *Η γκάντα στη Θράκη σήμερα*. Πτυχιακή Εργασία. Α.Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
- Μπακλατζής, Π. (2009). *Θράκη - Η Μουσική των Μάρηδων*. Πτυχιακή Εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- Παπαγεωργίου, Σ. (2008). *Νέοι που ασχολούνται με την ελληνική παραδοσιακή μουσική στην τριτοβάθμια εκπαίδευση: μερικά συμπεράσματα για τη σχέση τους με αυτή*. Πτυχιακή Εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
- Πασόπουλος, Ε. (2011). *Το καβάλι στις κοινότητες Ανατολικορωμιωτών προσφύγων, της επαρχίας Καβακλί, στην Ελλάδα*. Πτυχιακή Εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης, Κατεύθυνση Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής.
- Πραντσιδής, Ι. (2004). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*. Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (1999). *Ψηφίδες Χορού*. Στο: Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος. Αθήνα: Σύλλογος Οι φίλοι της μουσικής, Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη».
- Σαρρής, Χ. (2008). *Μουσικές του κόσμου II*. Φάκελος μαθήματος. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Εαρινό εξάμηνο ακαδημαϊκού έτους 2008-2009.
- Σαρρής, Χ.Ν. (2007). *Η Γκάντα στον Έβρο: Μια Οργανολογική Εθνογραφία*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

Σπανός, Δ. (2009). *Μουσικά δίκτυα στο Βόρειο Έβρο*. Πτυχιακή Εργασία. Α.Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.

Σταυρίδης, Α. (2012). *Το ακορντεόν και η τεχνική του στις κομπανίες των Ανατολικορωμυλιωτών στην Ελλάδα*. Διπλωματική Εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.