



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Π.Μ.Σ «ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ»

Τίτλος εργασίας: «Το ‘καμπίσιο’ μοτίβο στο παίξιμο του κλαρίνου στην περιοχή της Λειβαδιάς. Οι ερμηνευτικές περιπτώσεις των Κώστα και Γιώργου Γιαούζου»

Όνοματεπώνυμο φοιτητή: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΑΡΑΒΙΔΑΣ

Φοιτητικός αριθμός: sam22008

Όνοματεπώνυμο καθηγητή: ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΑΧΑΛΙΝΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Δηλώνω υπεύθυνα ότι όλα τα ακόλουθα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω βάσει των κανόνων και των αρχών της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και των νόμων που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπεύθυνα ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία.

2023

Καραβίδας Δημήτριος

Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	5
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	6
ABSTRACT	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΣΤΟΧΟΘΕΣΙΑ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	7
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	8
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ	9
ΛΟΓΟΙ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΟΥ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο	12
1.1 Η ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΧΗ (CULTURAL AREA) ΤΗΣ ΛΙΒΑΔΕΙΑΣ	12
1.2 Η ΕΘΝΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΡΟΜΑ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟ ...	13
1.3 ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ	15
1.4 Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΟΥ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΟΣ	16
1.5 ΟΙ ΠΡΟΠΟΛΕΜΙΚΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΟΥ ΚΛΑΡΙΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΜΠΙΣΙΟΥ	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο	19
2.1 ΟΡΙΣΜΟΣ ΒΑΣΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ	19
2.2 ΤΙ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΚΑΜΠΙΣΙΟ	20
2.3 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΒΑΘΜΙΔΩΝ ΤΟΥ ΚΑΜΠΙΣΙΟΥ	23
2.4 ΟΙ ΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΕΛΩΔΙΚΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΣΤΟ ΚΑΜΠΙΣΙΟ	24
2.5 Η ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΑ ΣΤΟ ΚΑΜΠΙΣΙΟ	26
2.6 ΠΡΩΤΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΚΑΜΠΙΣΙΟΥ ΣΤΗΝ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο	28
3.1 ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΟΥΖΟΣ	28
3.1.1 Επαγγελματική δραστηριότητα- Συνεργασίες	30
3.1.2 Δισκογραφία	31
3.2 ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΟΥΖΟΣ	35
3.2.1 Επαγγελματική δραστηριότητα - Συνεργασίες	36
3.2.2 Δισκογραφία	37
3.3 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΑΣ	40
3.3 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΚΩΣΤΑ ΓΙΑΟΥΖΟΥ	41
3.3.1 «ΚΡΥΣΤΑΛΛΩ»	41
3.3.2 «ΜΙΑ ΚΟΝΤΗ ΚΟΝΤΟΥΛΑ»	44

3.3.3 «ΦΕΞΕ ΜΟΥ ΦΕΓΓΑΡΑΚΙ ΜΟΥ».....	47
3.4.1. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΓΙΩΡΓΟΥ ΓΙΑΟΥΖΟΥ	50
3.4.2 «ΠΟΤΕ ΜΟΥ ΔΕΝ ΣΗΚΩΘΗΚΑ».....	50
3.4.3. «ΣΟΥ ΠΑΡΑΓΓΕΛΝΩ ΜΑΥΡΗ ΓΗ»	52
3.4.3. «ΑΠΟ ΞΕΝΟ ΤΟΠΟ».....	55
3.5 ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΜΠΙΣΙΟΥ ΤΩΝ ΔΥΟ ΜΟΥΣΙΚΩΝ	57
3.5.1 ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΟΥΖΟΣ	57
3.5.2 ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΟΥΖΟΣ	58
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	58
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	61
.....	63
.....	64
.....	66
.....	67
.....	69
.....	70
.....	71
.....	72
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΕΙΚΟΝΩΝ	73
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	75

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας οφείλω θερμότερες ευχαριστίες στον Δάσκαλό μου Μάνο Αχαλινοτόπουλο, για τις γνώσεις που παρείχε απλόχερα, με αγάπη, αλήθεια και αστείρευτο χιούμορ και για την καθοδήγησή του καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της. Οι γνώσεις, η εμπειρία και οι συμβουλές του αποδείχθηκαν πολύτιμες. Είμαι βαθιά ευγνώμων για όλα και πάντοτε θα τον ευχαριστώ θερμά.

Ευχαριστώ από καρδιάς τη φιλόλογο Μαίρη Τσιλεμάνη για τη φιλολογική επιμέλεια της εργασίας.

Ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλω στους φίλους και συνάδελφους μουσικούς Γιάννη Τολιόπουλο, Βαγγέλη Μπακόπουλο και Σάκη Καρακώστα. Η συνδρομή τους στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας ήταν καθοριστική. Η ευγένεια, η καλοσύνη και η προθυμία για βοήθεια στην πραγματοποίηση των συνεντεύξεων και της επιτόπιας έρευνας θα με συντροφεύουν πάντα.

Ευχαριστώ τους μουσικούς και τραγουδιστές Μίλτο Αλαφροπάτη, Γιάννη Τολιόπουλο, Στάθη και Νίκο Αδάμ, Βαγγέλη Μπακόπουλο, Γιώργο Καραϊσκό, Γιώργο Μάγγα και Τζούλη Τζινιέρη, που με χαρά δέχτηκαν να μου μιλήσουν και να βοηθήσουν στην εργασία. Θα κρατήσω για πάντα στην καρδιά μου τις ιστορίες και τις πολύτιμες συμβουλές τους.

Τέλος, ευχαριστώ πολύ την οικογένειά μου και τους φίλους μου Ελένη, Φανή, Κική, Γιώργο, Χρήστο, Αντώνη και Παναγιώτη για τη στήριξη και τη βοήθεια τους κατά τη συγγραφή της παρούσας εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διπλωματική εργασία, εξετάζεται μέσα από τις ερμηνευτικές περιπτώσεις των σπουδαίων μουσικών του λαϊκού κλαρίνου Κώστα και Γιώργου Γιαούζου μια ιδιαίτερη τροπικότητα, γνωστή στο χώρο των μουσικών αλλά και των μερακλήδων ως «καμπίσιο». Η τροπικότητα αυτή αναπτύχθηκε αρχικά στην περιοχή της Λιβαδειάς και αφορούσε τόσο τον τρόπο τραγουδίσματος όσο και τον τρόπο ερμηνείας των οργάνων. Οι δύο καλλιτέχνες αποτέλεσαν εξέχουσες μουσικές προσωπικότητες και θεωρούνταν, μάλιστα, από τους καλύτερους οργανοπαίκτες της ευρύτερης περιοχής της Λιβαδειάς. Μέσω συνεντεύξεων από συνεργάτες, μαθητές αλλά και την οικογένειά τους μελετήθηκε η μουσική τους δράση, η ζωή τους, οι συνεργασίες τους και η υπάρχουσα δισκογραφία τους. Επιπλέον, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας αναζητήθηκαν και ηχογραφήσεις τους, πέρα από τις ήδη καταγεγραμμένες. Τέλος, πραγματοποιήθηκε μελωδική ανάλυση του τρόπου παιξίματός τους και αναλυτική καταγραφή πάνω σε κομμάτια που αποτελούν μέρος της δισκογραφίας τους.

ABSTRACT

In this diploma thesis, a special modality is examined through the interpretative cases of the great folk clarinet musicians Kostas and George Yiaouzos, known in the field of musicians and enthusiasts as "kampsio". This modality was originally developed in the area of Livadia and concerned both the way of singing and the way of interpreting the instruments. The two artists were prominent musical personalities and were considered among the best instrumentalists in the wider area of Livadia. Through interviews with collaborators, students and their families, their musical activity, their life, their collaborations and their existing discography were studied. In addition, in the context of this work, recordings of their recordings were also sought, in addition to those already recorded. Finally, a melodic analysis of their playing style and a detailed recording was carried out on tracks that are part of their discography.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από την πρώτη στιγμή που ασχολήθηκα με την μουσική ένιωθα μια εσωτερική ανάγκη να μη μάθω απλά ένα όργανο αλλά να ερευνήσω τα δεδομένα αυτής της τέχνης. Η ενασχόληση μου με το κλαρίνο και τη δημοτική μουσική μου γεννούν πάντοτε την διάθεση να ψάχνομαι, να ερευνώ και να μαθαίνω τα μυστικά της. Μια μουσική που δεν είναι μουσειακό έκθεμα αλλά μια ζωντανή μουσική, μια μουσική που ρέει αδιάλειπτα (Αχαλινοτόπουλος). Έτσι, λοιπόν, στο πλαίσιο αυτής της μεταπτυχιακής εργασίας αποφάσισα να ασχοληθώ με δύο σπουδαίους οργανοπαίκτες του λαϊκού κλαρίνου, τον Κώστα και τον Γιώργο Γιαούζο. Οι δύο μουσικοί, πατέρας και γιος αποτέλεσαν και εξακολουθούν να αποτελούν σπουδαία κεφάλαια της μουσικής ιστορίας του τόπου. Η μουσική παρακαταθήκη που άφησαν στις επόμενες γενιές είναι μέχρι και σήμερα ξεχωριστό αντικείμενο μελέτης για όσους ασχολούνται με το κλαρίνο. Ειδικότερα, θα μελετήσω το καμπίσιο μοτίβο μέσα από αυτούς τους δύο καλλιτέχνες της δημοτικής μουσικής και θα προσπαθήσω να προσεγγίσω το μοτίβο αυτό μέσα από τις ερμηνείες των σπουδαίων οργανοπαικτών της δημοτικής παράδοσης.

ΣΤΟΧΟΘΕΣΙΑ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Κύριοι στόχοι της παρούσας εργασίας, στο πλαίσιο της επιτρεπόμενης έκτασής της, είναι οι ακόλουθοι:

- Η αποτύπωση της έννοιας του «καμπίσιου».

Στο πλαίσιο του ερευνητικού αυτού στόχου γίνεται απόπειρα ορισμού της λέξης «καμπίσιο». Έγινε προσπάθεια να καταγραφεί γιατί το συγκεκριμένο μοτίβο ονομάστηκε «καμπίσιο», από που προέρχεται, ποιος είναι ο «τόπος καταγωγής» του καθώς και αν ο τρόπος εκφοράς του εξαρτάται από μουσικούς «κανόνες» ή εμπεριέχει και βασίζεται σε αυτοσχεδιαστικές φόρμες.

- Η μελέτη και καταγραφή του τρόπου εκφοράς του μοτίβου από τους σπουδαίους οργανοπαίκτες Κώστα και Γιώργο Γιαούζο.

Σε τούτο το ερευνητικό ερώτημα αποτυπώνεται η αναλυτική καταγραφή του παιχνιδιού του καμπίσιου μοτίβου των δύο καλλιτεχνών σε παρτιτούρα. Μέσα από επιλεγμένες ηχογραφήσεις της δισκογραφίας αλλά και ηχογραφήσεις κατά την διάρκεια των γλεντιών έγινε προσπάθεια να αποτυπωθεί όσο το δυνατόν πιο αναλυτικά ο τρόπος παιχνιδιού του καμπίσιου μοτίβου από τους δύο αυτούς καλλιτέχνες.

- Γιατί το «καμπίσιο» αποτελεί ακόμα και σήμερα ίσως το πιο ανεξερεύνητο μουσικό μοτίβο της ελληνικής δημοτικής μουσικής.

Με το ερώτημα αυτό διερευνάται το γιατί το μουσικό ιδίωμα αυτό δεν έχει μελετηθεί σχεδόν καθόλου τόσο από επιστημονική όσο και από καλλιτεχνική πλευρά. Αναζητείται ο λόγος που οι λαογράφοι και οι ερευνητές του δημοτικού τραγουδιού απέφευγαν και αποφεύγουν να ασχοληθούν με τον μουσικό πλούτο του «καμπίσιου».

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η μεθοδολογία που επιλέχθηκε για τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής εργασίας κινείται σε τρεις ερευνητικούς άξονες. Ο πρώτος είναι αυτός της μελέτης των βιβλιογραφικών πηγών. Μέσα από την αξιοποίηση της, δυστυχώς πολύ μικρής βιβλιογραφίας, δηλαδή άρθρων, βιβλίων, εργασιών, ερευνών και, γενικότερα, κειμένων για το δημοτικό τραγούδι και το λαϊκό κλαρίνο εξάγονται ορισμοί και συμπεράσματα σχετικά με το θέμα της εργασίας. Ο δεύτερος άξονας μελέτης, λόγω της ελάχιστης βιβλιογραφίας, αφορά στην επιτόπια έρευνα στην περιοχή που έζησαν και έδρασαν οι δύο καλλιτέχνες. Στην έρευνα αυτή συμπεριλαμβάνονται και συνεντεύξεις από διάφορους μουσικούς και ανθρώπους του περιβάλλοντος των καλλιτεχνών της μελέτης. Με χαρά δέχτηκαν να μου μιλήσουν οι μουσικοί: Μίλτος Αλαφροπάτης, Γιάννης Τολιόπουλος, Βαγγέλης Μπακόπουλος, Στάθης και Νίκος Αδάμ, Γιώργος Καραϊσκος, Τζούλη Τζινιέρη, Γιώργος Μάγγας. Επίσης, μετά από πολύ μεγάλη προσπάθεια, εντοπίστηκε μια κόρη του Κώστα, η οποία με μεγάλη χαρά μου μετέφερε όσα γνωρίζει και θυμάται και μου παρείχε επιπλέον και κάποιες φωτογραφίες του προσωπικού της αρχείου. Την ευχαριστώ θερμά από τα βάθη της καρδιάς μου για την συνεισφορά της στην εργασία μου. Μέσα από την επιτόπια έρευνα και τις συνεντεύξεις αυτές έγινε προσπάθεια για καταγραφή της βιοϊστορίας των δύο καλλιτεχνών. Η βιογραφία τους, το καλλιτεχνικό έργο και η πορεία τους, οι συνεργασίες και οι δισκογραφικές συμμετοχές τους είναι ορισμένοι παράγοντες που μελετήθηκαν. Αναζητήθηκαν επίσης και αρχείο ηχογραφήσεων των δύο καλλιτεχνών που δεν είναι διαθέσιμο στην δισκογραφία και στο διαδίκτυο. Όλες οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν σε άκρως φιλικό κλίμα. Ο τρίτος άξονας σχετίζεται με την ακρόαση και μελέτη των διαθέσιμων ηχογραφήσεων και της δισκογραφίας των δύο μουσικών με σκοπό την επαρκή συλλογή ακουστικών πληροφοριών για την κατανόηση του παιξίματός τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Για το υπό μελέτη θέμα, δηλαδή τόσο για τους δύο μουσικούς της έρευνας όσο και για το καμπίσιο μοτίβο, υπάρχουν δυστυχώς ελάχιστες έως ανύπαρκτες βιβλιογραφικές αναφορές. Έτσι λοιπόν θα χρησιμοποιηθούν πηγές που αφορούν γενικότερα στο λαϊκό κλαρίνο, τη δημοτική μουσική και τη λαογραφία. Ας δούμε ορισμένα σημαντικά συγγράμματα για την εργασία:

1. «Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα» της Δέσποινας Μαζαράκη. Είναι ένα βιβλίο που αποτελεί σταθμό για το κλαρίνο, καθώς πραγματεύεται θέματα σχετικά με αυτό, όπως ιστορικά στοιχεία σχετικά με το όργανο και την πορεία του μέσα στον χρόνο καθώς και τους κυριότερους εκπροσώπους του μέχρι και την εποχή που γράφτηκε. Αποτέλεσε ένα καινοτόμο σύγγραμμα για την εποχή του και παραμένει διαχρονικό.
2. «Μελίσματα» του Γιώργου Κοτσίνη. Ένα βιβλίο που αποτέλεσε χρήσιμο εργαλείο για την κατανόηση διάφορων μουσικών όρων και για την εξαγωγή συμπερασμάτων για την δημοτική μουσική και την αλληλεπίδρασή της με διάφορους παράγοντες.

ΛΟΓΟΙ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΟΥ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Επέλεξα ως αντικείμενο μελέτης το καμπίσιο μοτίβο καθώς πρόκειται για ένα οικείο σε εμένα μουσικό μοτίβο ήδη από τη νεαρή μου ηλικία και πάντοτε με γοήτευε. Σημαντικό ρόλο σε αυτό έπαιξε η ιδιότητα μου ως μουσικός, η οποία με βοήθησε αρκετά στην κατανόηση και καταγραφή του υλικού. Κάποιοι ερευνητές έχουν χρησιμοποιήσει την ιδιότητά τους ως μουσικοί ως μεθοδολογία έρευνας (Maher 2019,59). Από την άλλη, ωστόσο, η ιδιότητα αυτή μπορεί να μην είναι πάντοτε λειτουργική και χρήσιμη, καθώς η έρευνα και η συγγραφή μιας τέτοιας εργασίας προϋποθέτει απομακρυσμένη από τα ερευνώμενα ματιά, ειδικά όταν ο ερευνητής συμμετέχει ενεργά σε αυτό που μελετά και αναλύει (Colin Robson 2007, 59). Ένα από τα προβλήματα που μπορεί να υπάρξουν στη συμμετοχική παρατήρηση ενός ζητήματος είναι «η συνακόλουθη σχέση εξουσίας που εγκαθίσταται ανάμεσα στον παρατηρητή και στο παρατηρούμενο» και «αν υπάρχει παρατήρηση χωρίς κάποια προηγούμενη προκατάληψη εκ μέρους του παρατηρητή» (Γκέφου-Μαδιανού 2011, 245). Κάποιοι εθνομουσικολόγοι υποστηρίζουν πως η αντικειμενικότητα χάνεται μέσω

της μουσικής εμπειρίας (Wong 2008, 84). Ήταν λοιπόν κάτι με το οποίο από μικρό παιδί συνδέθηκα και ξεχώρισα χωρίς, ωστόσο, να γνωρίζω αν υπάρχει κάποια ερμηνεία, κάποια βιβλιογραφία ή έρευνα, ή κάποιο θεωρητικό υπόβαθρο στο οποίο να βασίζεται το μοτίβο. Αποτελεί ιδιαίτερη πρόκληση για μένα ως ερευνητή και μουσικό η καταγραφή, η μελέτη και η ανάλυση αυτού του ιδιώματος.

Κάτι ακόμα που με ώθησε στην μελέτη του καμπίσιου μοτίβου ήταν η ελάχιστη παρουσία του στις μελέτες και τις έρευνες της λαογραφίας. Η λαογραφία είναι ένα ισχυρό «όπλο» στην διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης (Kyriakidou, 1986). Αυτό ισχύει και για την πολιτιστική και μουσική κληρονομιά. Μου προκάλεσε λοιπόν εντύπωση πώς το καμπίσιο μοτίβο δεν υποστηρίζεται αρκετά από την λαογραφία και την έρευνα. Θα αναζητηθούν λοιπόν οι πιθανοί λόγοι που συμβαίνει αυτό.

Όπως προαναφέρθηκε, η παρούσα εργασία αφορά το καμπίσιο μοτίβο. Λόγω όμως του μεγάλου όγκου των οργανοπαικτών, της δισκογραφίας και της πληροφίας που υπάρχει αποφάσισα να εστιάσω σε δύο από τις σπουδαιότερες προσωπικότητες του λαϊκού κλαρίνου αλλά και του καμπίσιου μοτίβου, τόσο στην Λιβαδειά (από την οποία φαίνεται να πηγάζει το μοτίβο) όσο και σε όλη την Ελλάδα. Δύο μουσικούς που τους συνδέει σχέση πατέρα και γιου, τον Κώστα και τον Γιώργο Γιαούζο. Αποφάσισα να μελετήσω το παίξιμο του καμπίσιου μοτίβου από τους δύο οργανοπαίκτες γιατί το παίξιμό τους αποτελεί ξεχωριστό κεφάλαιο για κάθε μουσικό που ασχολείται με το κλαρίνο και την δημοτική μουσική. Δυο σπουδαίοι μουσικοί με τεράστια παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές, οι οποίοι θεωρούνται αντιπροσωπευτικοί εκτελεστές του μοτίβου. Αυτό διαπιστώνεται εύκολα από τη δισκογραφία τους - η οποία σε μεγάλο μέρος αποτελείται από καμπίσιο μοτίβο -, από την καλλιτεχνική τους πορεία και κυρίως από τις μαρτυρίες μουσικών που συνεργάστηκαν μαζί τους και την ευρεία αποδοχή που έτυχαν από τον κόσμο. Είναι τρομερά ενδιαφέρουσα λοιπόν η καταγραφή του τρόπου παιξίματος του καμπίσιου από αυτούς, τόσο ατομικά όσο και συγκριτικά. Ως εκ τούτου, θα εξεταστεί αν υπάρχουν κοινά στοιχεία στο παίξιμό τους, ποιες είναι οι κυριότερες διαφορές τους και τί άλλαξε στο πέρασμα από τον πατέρα στον γιο.

Παρότι το καμπίσιο δεν υποστηρίζεται από την ερευνητική διαδικασία είχε καθοριστικό ρόλο στη δισκογραφία. Αυτός ήταν ένας ακόμα λόγος που με ώθησε στην μελέτη του. Η δισκογραφία είναι ένα από τα βασικότερα εργαλεία για τη γνωριμία και

τη μελέτη του υλικού. «Υπάρχουν φορείς ή καλλιτέχνες που το σύνολο της δισκογραφίας είναι από μόνο του ένα βασικό εφόδιο για την γνωριμία με τον μουσικό πλούτο και την εκφραστική δύναμη του χώρου. Οι καταγραφές μαρτυρούν μια υψηλή αισθητική στην αντιμετώπιση του υλικού. Η ακρόαση αυτών και μόνο θα μπορούσε να θεωρηθεί μια καλή μαθητεία για την πρώτη επαφή με το δημοτικό τραγούδι» (Περιοδικό Δίφωνο, 1997,74). Πολλοί καλλιτέχνες, με σημαντικό μερίδιο στην ιστορία της δισκογραφίας του δημοτικού τραγουδιού, ηχογράφησαν πλήθος κομματιών στο καμπίσιο μοτίβο, αφιερώνοντας σε αυτό ολόκληρους δίσκους είτε μεγάλο μέρος αυτών. Επιπρόσθετα μέσα σε μία σειρά αλλαγών που συμβαίνουν στο χώρο της δημοτικής μουσικής έρχονται νέες επώνυμες συνθέσεις που κατατάσσονται στο νεοδημοτικό τραγούδι και είναι βασισμένες σε αυτό το μοτίβο. Είναι πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις που «εμπλουτίζουν εντυπωσιακά τον τροπικό, διαστηματικό αλλά και τον αρμονικό κόσμο στην οριζόντια αλλά κυρίως στην κάθετη διάσταση» (Κοκκώνης, 2017,181). «Αναπαράγονται, προσαρμόζονται και αναδιαμορφώνονται νέα μουσικά μορφώματα ικανά όχι μόνο να αντικατοπτρίσουν το νέο κοινωνικό γίγνεσθαι, αλλά και να συμβάλουν σε μια συνεχή διαμόρφωσή του» (Αγγελόπουλος 2014, 11).

Ως εκ τούτου, η εργασία ξεκινά με το πρώτο κεφάλαιο, στο οποίο γίνεται μια σύντομη αναφορά στην περιοχή της Λιβαδειάς ως πολιτισμικό κέντρο. Στη συνέχεια, θα γίνει μία αναφορά στην εθνοτική ομάδα των Ρομά (καθώς από εκείνη έλκουν την καταγωγή τους οι δύο οργανοπαίκτες), στις συνθήκες του επαγγέλματος κατά την εποχή τους και σε άλλους παράγοντες που διαμόρφωσαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασαν. Στο 2^ο κεφάλαιο, γίνεται προσπάθεια να οριστεί ο όρος «καμπίσιο», πώς προέκυψε και πώς επιβίωσε και εξελίχθηκε κατά το πέρασμα των χρόνων. Στη συνέχεια επισημαίνεται η προέλευση του μοτίβου καθώς και οι τόποι και οι περιοχές της Ελλάδας στις οποίες το συναντάμε. Έπειτα καταγράφονται οι πρώτες εμφανίσεις του στην δισκογραφία και γίνεται μια σύντομη αναφορά στους προπολεμικούς εκφραστές του λαϊκού κλαρίνου στην περιοχή της Λιβαδειάς και στους εκφραστές του μοτίβου.. Στο 3^ο κεφάλαιο καταγράφονται οι βιογραφίες που εξήχθησαν μέσω της επιτόπιας έρευνας και των συνεντεύξεων και γίνεται αναφορά στην καλλιτεχνική και δισκογραφική πορεία των δύο προσώπων της μελέτης. Έπονται οι αναλύσεις και οι αναλυτικές καταγραφές σε παρτιτούρα του τρόπου παιξίματος των δύο ερμηνευτών μέσα από επιλεγμένα ηχητικά αποσπάσματα της δισκογραφίας τους σε σχέση με το καμπίσιο μοτίβο. Στη συνέχεια

καταγράφονται τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από την παρούσα έρευνα. Στο τέλος της εργασίας γίνεται αναφορά στις βιβλιογραφικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν κατά την έρευνα και τη συγγραφή της παρούσας μελέτης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

1.1 Η ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΧΗ (CULTURAL AREA) ΤΗΣ ΛΙΒΑΔΕΙΑΣ

Η Λιβαδειά είναι η πόλη όπου οι δύο μουσικοί της μελέτης έζησαν και έδρασαν μουσικά και επαγγελματικά. Ανήκει στην Στερεά Ελλάδα και είναι η πρωτεύουσα του νομού Βοιωτίας. Η πόλη είναι κτισμένη στο δυτικό άκρο της πεδιάδας της Κοπαΐδας και στους πρόποδες του Ελικώνα. Ήταν ανέκαθεν μία ιστορική πόλη με μεγάλη επίδραση στα κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά και πολιτισμικά δρώμενα. «Η Λεβαδειά είχε παίξει αποφασιστικό ρόλο στην εκβιομηχάνιση της χώρας» (Ρούσσαρης 1999,21).

Η ξακουστή λίμνη της περιοχής Κοπαΐδα, αποτελούσε και συνεχίζει να αποτελεί τον κύριο οικονομικό παράγοντα για τους ανθρώπους της Βοιωτίας αλλά και όλης της χώρας. Η αποξήρανσή της ήταν ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα για τους κατοίκους της περιοχής, καθώς θα έκανε διαθέσιμα 250.000 στρέμματα καλλιεργήσιμης γης (Τσάπρας 2014, 126). Ένα έργο που διήρκησε αρκετά χρόνια (περίπου από τις αρχές του 1880 έως το 1930) με αρκετές δυσκολίες και αποτυχίες. Παρόλα αυτά συγκέντρωνε πάνω στην περιοχή βλέμματα ξένων επενδύσεων, δημιουργούσε θέσεις εργασίες και προσέλκυε σε αυτήν μεγάλη μερίδα κόσμου. Έτσι, τα πρώτα χρόνια μετά την επιτυχημένη αποξήρανση της λίμνης, η πόλη αναπτύσσεται με ταχείς ρυθμούς. Η παραγωγή βάμβακος ήταν η κυριότερη καλλιέργεια της εποχής και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να λειτουργούν εκκοκκιστήρια, κλωστήρια, νηματουργία κ.α. (Ρούσσαρης 1999, 23). Συνεπώς, η πόλη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, άρχισε να γίνεται ένα από τα πιο σημαντικά εμπορικά κέντρα της χώρας.

Η ίδρυση του εμπορικού συλλόγου το 1899 φέρνει νέες επιχειρήσεις και σημαντικές αλλαγές στην περιοχή. Με την έλευση των προσφύγων της Μ. Ασίας έρχονται νέα ήθη και έθιμα αλλά και πλούτος στο εργατικό δυναμικό της πόλης. Μέχρι και τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο η Λιβαδειά έχει εξελιχθεί στο μεγαλύτερο εμπορικό κέντρο της

περιοχής και θεωρείται εμπορικό και βιομηχανικό κέντρο. Σήμερα η Λιβαδειά αποτελεί ένα ανεπτυγμένο οικονομικό κέντρο, με πλούσιες καλλιέργειες και είναι σταθμός για την ευρύτερη περιοχή.

Κατά την περίοδο που δρουν επαγγελματικά οι δύο καλλιτέχνες το αστικό κέντρο της Λιβαδειάς αλλά και κάποιες περιοχές στα περίχωρά της, αναπτύσσονται ραγδαία. Ξεφυλλίζοντας τις τοπικές εφημερίδες των δεκαετιών 1980 έως και 2000 διαπιστώνεται πως μέσω των διάφορων πολιτιστικών φορέων (πολιτιστικών και μορφωτικών συλλόγων, Δήμου κτλ), η Λιβαδειά διατηρούσε τον πήχη του πολιτισμού πολύ ψηλά. Οι κάτοικοί της είχαν την τύχη να απολαμβάνουν ξεχωριστές θεατρικές παραστάσεις, κλασικό μπαλέτο, βραδιές αφιερωμένες στην ιστορία και στην ποίηση με εκλεκτούς καλεσμένους. Φυσικά οι εκδηλώσεις με άξονα την μουσική είχαν πάντα τον κύριο λόγο στα πολιτιστικά δρώμενα της περιοχής.

Η δημοτική μουσική όμως ήταν αυτή που κατείχε πάντα εξέχουσα θέση στην πολιτιστική ιστορία της περιοχής, καθώς η κοινωνία της Λιβαδειάς ήταν πάντα άμεσα σχετιζόμενη και εξαρτώμενη από αυτή. Τα πανηγύρια δηλαδή και οι εκδηλώσεις που είχαν ως βάση την μουσική αυτή, ήταν πάντα αναπόσπαστο κομμάτι της. Όπως αποκαλύπτει ο Γιώργος Κουτσαβδής: «Το χωριό που πανηγυρίζει δέχεται χαρούμενο τους ξένους των άλλων χωριών που πηγαίνουν εκεί καλοντυμένοι και καβάλα στ' άλογα [...]. Από την παραμονή το απόγευμα στα μαγαζιά του χωριού, σιμά στην πλατεία έχουν στηθεί οι εξέδρες με τις κομπανίες των λαϊκών οργάνων, πλαισιωμένες με τραγουδίστριες και μεγάφωνα. Είναι τα χοροστάσια και γενικά οι χώροι του ξεφαντώματος του πατροπαράδοτου Ρουμελιώτικου πανηγυριού. Κλαρίνα και βιολιά, σαντούρια, κιθάρες και λαγούτα, γλέντι με αθάνατα λαϊκά τραγούδια του τσάμικου και του συρτού» (Κουτσαβδής 59, 1959). Τα χωριά περίμεναν μια φορά τον χρόνο το πανηγύρι όταν γιόρταζε η εκκλησία, όπως λέει ο Γιώργος Καραΐσκος.

1.2 Η ΕΘΝΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΡΟΜΑ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟ

Επίσης ο ίδιος λέει πως η σιδηρουργία ήταν επάγγελμα με το οποίο ασχολούνταν κυρίως η εθνοτική ομάδα των Ρομά. Όπως υποστηρίζει η Okely, οι Ρομά βρίσκουν εργασία σε εκείνες τις ασχολίες, στις οποίες οι άλλοι δεν δείχνουν ενδιαφέρον να κάνουν ή δεν μπορούν να διεκπεραιώσουν (Okely 1983, 49). «Σ' αυτή τη λογική εντάσσεται και η ενασχόλησή τους με τη μουσική, η οποία αποτελούσε ένα ζωντανό

και γοητευτικό κοινωνικό χώρο, που ωστόσο είχε επαγγελματικά οφέλη» (Παπακώστας 2007, 122). Δεν παρακολουθούν την εκπαίδευση στην πλειοψηφία τους σχεδόν καθόλου μέχρι την δεκαετία του '50 (Παπαγεωργίου 2020, 10). «Η μουσική ως επάγγελμα για τους Ρομά προϋποθέτει διαρκή εγρήγορση και κινητικότητα η οποία τους εξασφαλίζει την οικονομική επιβίωση αλλά και συγκροτεί μια δυναμική και πολυεπίπεδη διαδικασία προσδιορισμού της ταυτότητάς τους» (Παπακώστας 2007, 131). Οι Γιαουζαίοι ανήκαν στην εθνοτική ομάδα των Ρομά (Καραϊσκος). Δεν ανήκαν στην κατηγορία των σκηνιτών Ρομά αλλά ήταν εδραίοι. Δηλαδή είχαν σταθερή έδρα και κατοικία, δεν ήταν περιπλανώμενοι (Αλαφροπάτης).

Σε πολλές περιοχές οι μουσικοί αποκαλούνται «γύφτοι». «Αυτός που κρατάει όργανο λέγεται γύφτος» (Μαζαράκη 1959, 51). Η αντίληψη του κόσμου για τους επαγγελματίες μουσικούς ήταν «ήρθαν οι γύφτοι». «Οι Γύφτοι, με το οξύ μουσικό τους ένστικτο και το μεγάλο τους μουσικό πάθος, διακρίνονται για τον ωραίο ήχο τους και την δεξιοτεχνία τους. Ο κόσμος το ξέρει αμέσως και το ξεχωρίζει» (Μαζαράκη 1959, 51). Παρ' όλα αυτά πολλοί μουσικοί συχνά αναγνωρίζουν τη μουσική αξία και την τεχνική των Ρομά, λέγοντας ότι πολλές φορές προσπαθούν να «κλέβουν» από αυτούς στοιχεία του παιξίματός τους. Όπως φανερώνει ο Ανεστόπουλος: «είναι πολύ καλοί οργανοπαίκτες. Κλέβουμε από εκείνους ότι μπορούμε». Οι Ρομά μουσικοί κατάφεραν να εδραιωθούν στο μουσικό στερέωμα ως σημαντικοί ερμηνευτές δημοτικών τραγουδιών και σπουδαίοι οργανοπαίκτες (Ζερβούλιας 2010, 10).

Όλα αυτά δημιουργούν τη βεβαιότητα για την άρρηκτη σχέση του «τσιγγάνικου πολιτισμού» με τη μουσική παρά το γεγονός πως η κοινωνία τους υποτιμούσε. Η επίδραση των Ρομά μουσικών ήταν έντονη και πολύ συνηθισμένη παρόλο που θεωρούνταν πάντα υποδεέστερη κοινωνική ομάδα (Bony, Baud. 1996, 63-64). Στην ανατολική Ευρώπη και στα Βαλκάνια η διάδοση της μουσικής συνδέεται άρρηκτα με τους Ρομά, στους οποίους μάλιστα οφείλεται σε μεγάλο βαθμό ή διάδοση του κλαρίνου ως πολιτιστικού αντικειμένου σε μια τόσο μεγάλη περιοχή (Heaton, Roger. 2006).

Το κλαρίνο διαδόθηκε σε πολλές περιοχές της χώρας και εξελίχθηκε μέσα από τα παιξίματα των Ρομά οργανοπαικτών. Μέχρι τότε τα κυρίαρχα όργανα της ζυγιάς σχεδόν σε ολόκληρη την Ελλάδα ήταν η καραμούζα δηλαδή ο ζουρνάς, το νταούλι και το σαντούρι (Μαζαράκη 1959,48). Στις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα ο ζουρνάς ήταν το όργανο που έπαιζαν κυρίως οι Ρομά μουσικοί. Λίγο πριν τον πόλεμο όμως, το

κλαρίνο αρχίζει να γίνεται το κατεξοχήν όργανο των Ρομά και παραγκωνίζει τον ζουρνά κυρίως στην Ρούμελη και την στερεά Ελλάδα (Μαζαράκη 1959,52). Είναι χαρακτηριστικό πως οι περισσότεροι κλαριντζήδες μαθήτευσαν δίπλα σε κάποιον άγνωστο μουσικό Ρομά, είτε δίπλα στους σπουδαίους Ρομά μουσικούς της περιοχής (Μαζαράκη 1959, 51-52).

Αξίζει να σημειωθεί πως οι μουσικοί που έπαιζαν στα γλέντια της περιοχής καθώς και άλλων περιοχών ήταν ως επί το πλείστο Ρομά (Καραϊσκος). Έχει λοιπόν ενδιαφέρον να αναφερθεί πως δεν παίζανε αυτό που αποκαλούμε «γύφτικα» αλλά το ρεπερτόριο τους ήταν κυρίως δημοτικά. Είχαν δηλαδή ως κύριο ρεπερτόριο τους την δημοτική μουσική (Maher, 2019, 11). Αυτό ισχύει και για την περίπτωση των δύο οργανοπαικτών της μελέτης. Το ρεπερτόριό τους, σύμφωνα με τη διαθέσιμη δισκογραφία βασίζεται στο δημοτικό τραγούδι, όμως ο Γιώργος έπαιζε και τα νεοδημοτικά τραγούδια που έβγαιναν στην εποχή του (Αδάμ Σ).

1.3 ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Οι περισσότεροι από τους κορυφαίους επαγγελματίες κλαρινίστες, τόσο κατά την εποχή που μελετάμε όσο και προπολεμικά, αναγκάζονται να ασχολούνται και με άλλες εργασίες πέραν της μουσικής, προκειμένου να εξασφαλίσουν τα προς το ζην. «Ο πρακτικός που δουλεύει στο χωριό είναι υποχρεωμένος συνήθως δίπλα στην μουσική να κάνει κι άλλη δουλειά. Τα πανηγύρια και οι γάμοι που γίνονται στην περιοχή δεν είναι αρκετά για να εξασφαλίσουν μόνιμους και ταχτικούς πόρους ζωής» (Μαζαράκη 1959, 55).

Πολλοί, λοιπόν, από τους καλλιτέχνες της περιοχής της Λιβαδειάς - και όχι μόνο - ασχολήθηκαν με επαγγέλματα όπως η γεωργία, η κτηνοτροφία και η σιδηρουργία κυρίως την εποχή πριν τον πόλεμο. Για παράδειγμα ο Κώστας Καραγιάννης και ο Σταμέλος ήταν σιδηρουργοί, ο Γιώργης Μιχαλόπουλος και ο Γιάννης Κυριακάτης ήταν κτηνοτρόφοι (Μαζαράκη 1959, 43-44). Επιπλέον ο Γιώργος Καραϊσκος αποκαλύπτει πως εκείνος (πριν ασχοληθεί επαγγελματικά με το κλαρίνο) και άλλοι καλλιτέχνες της εποχής του ασχολήθηκαν με την γεωργία.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 όμως και μετά, οι μουσικοί αρχίζουν να βιοπορίζονται αποκλειστικά από τα πανηγύρια και τους γάμους. Για τον Κώστα Γιαούζο, μαθαίνουμε από την κόρη του Ελένη ότι δεν ασχολήθηκε με άλλο επάγγελμα εκτός από την μουσική και σύμφωνα με τον Στ. Αδάμ ούτε ο Γιώργος. Εξασφάλιζαν

τα προς το ζην μέσω της μουσικής, καθώς ήταν περιζήτητοι και ιδιαίτερα αγαπητοί. Επίσης, δρούσαν σε εποχές κατά τις οποίες, με εξαίρεση τα χρόνια του πολέμου, η περιοχή ήταν σε καλή οικονομική κατάσταση.

1.4 Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΟΥ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΟΣ

«Οι Έλληνες οργανοπαίκτες όχι μόνο δεν είχαν τις ευκολίες της μεθόδου και της κοινωνικής αποδοχής του ‘σολίστα’, αλλά, αντίθετα, βρίσκονταν μπροστά σε ένα πηχτό σκοτάδι, σχετικά με τα μυστικά της τέχνης τους και σ’ ένα διωγμό, μια κοινωνική περιφρόνηση για το επάγγελμά τους» (Παπαδάκης 2003, 13).

Την εποχή του Κώστα Γιαούζου (αρχές του 20^{ου} αι.) οι συνθήκες του επαγγέλματος του μουσικού είναι αρκετά δύσκολες. Δεν υπήρχε μουσικός που να ξεκίνησε να ασχολείται με το επάγγελμα και να μην συνάντησε απογοητευτικές συνθήκες. Οι μουσικοί της εποχής βιώνουν κοινωνική περιφρόνηση και υποτίμηση. Και ο Παπαδάκης συμπληρώνει πως η λέξη «γύφτος ή τσιγγάνος» είναι σαν επίθετο για όποιον αποφασίσει να ακολουθήσει την μουσική αυτή (Παπαδάκης 2003, 13). Επειδή στο επάγγελμα κυριαρχούσαν οι Ρομά μουσικοί, ήταν πολύ υποβαθμισμένο (Αλαφροπάτης). Θεωρούνταν από τον κόσμο ένα επάγγελμα «γύφτικο» (Στ. Αδάμ). Εκείνη την εποχή οι μουσικοί βασιζόνταν για την αμοιβή τους σε ό,τι τους κερνούσε ο κόσμος και αυτό θεωρούνταν υποτιμητικό από την κοινωνία. (Μαζαράκη 1959, 56).

Αυτό αλλάζει με την έλευση των καφέ αμάν, δηλαδή των καφενείων με πάλκο. Οι καλλιτέχνες βρίσκουν μια πιο σταθερή εργασία και εξασφαλίζουν σαφώς καλύτερο και πιο σταθερό μεροκάματο. Η εμφάνιση των καφέ αμάν φέρνει και την εμφάνιση του πάλκου. Αυτό, όπως είναι φυσικό, έχει επίπτωση και στη θέση των μουσικών. Τους φέρνει καθισμένους επάνω στο πάλκο, δίνοντάς τους με τον τρόπο αυτό την ευκαιρία να κυριαρχήσουν ουσιαστικά κατά την διάρκεια της επιτέλεσης. «Το πάλκο άλλαξε την κατάσταση γιατί βοήθησε τους μουσικούς να αλληλοεπιδρούν καλύτερα με τον κόσμο και κρίνονταν με διαφορετικό τρόπο» (Αλαφροπάτης). Παρουσιάζουν δηλαδή όλη την δεξιοτεχνία τους και τις ικανότητες τους, επιβάλλονται στο κοινό, διεκδικούν τον σεβασμό και την αναγνώριση προς το πρόσωπό τους και καταξιώνονται στις συνειδήσεις των ενεργών ακροατών. «Μετά το πάλκο μας έβλεπαν αλλιώς, άλλαξε τελείως η δουλειά» δηλώνει ο Στ. Αδάμ.

Επιπλέον, η έλευση των καλλιτεχνικών ωδείων και των διάφορων μουσικών σχολών και η θεωρητική οργάνωση των σπουδών πάνω στην μουσική αρχίζει να καλυτερεύει την αντίληψη της κοινωνίας για το επάγγελμα (Αλαφροπάτης). Διώχνουν, επίσης, και την υποτίμηση του επαγγέλματος από τον κόσμο καθώς και τις όποιες επιφυλάξεις διατηρούνταν μέχρι τότε. Έχουν πλέον διαμορφώσει τις συνθήκες για να καλυτερέψουν την κοινωνική τους θέση. Αυτό φυσικά οφείλεται και στην σταδιακή βελτίωση που γνώρισε η ενασχόλησή τους με την ελληνική δημοτική μουσική κατά την περίοδο εκείνη (Μαζαράκη 1959, 55-56). Είναι η εποχή του Γιώργου, ο οποίος παίζει πλέον υπό διαφορετικό πλαίσιο και υπό πολύ πιο εύκολες και ευνοϊκές επαγγελματικές συνθήκες.

1.5 ΟΙ ΠΡΟΠΟΛΕΜΙΚΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΟΥ ΚΛΑΡΙΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΜΠΙΣΙΟΥ

Ο πρώτος που ασχολήθηκε με το λαϊκό κλαρίνο στην Λιβαδειά ήταν ο Νικήτας Κωτσόπουλος, ο οποίος έζησε από το 1880 έως το 1947 και ήταν μάλιστα ο δάσκαλος του Κώστα Γιαούζου. Άλλος ένας από τους πλέον σημαντικούς καλλιτέχνες της προπολεμικής εποχής στην περιοχή της Λιβαδειάς ήταν ο Κώστας Καραγιάννης, ο οποίος, παράλληλα με την μουσική, ασκούσε και το επάγγελμα του σιδηρουργού και έζησε κατά την περίοδο μεταξύ 1887 και 1957. Ο Καραγιάννης άφησε πίσω του τεράστιο έργο και σπουδαία παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές. Ένας ακόμα ξεχωριστός καλλιτέχνης της εποχής ήταν ο Γιάννης Κυριακάτης από την Θήβα (1884-1957), οργανοπαίκτης και βοσκός παράλληλα.

Άλλοι φημισμένοι καλλιτέχνες που διαμορφώνουν το μουσικό τοπίο της Λιβαδειάς αλλά και της Ρούμελης γενικότερα ήταν ο Γιώργος Μιχαλόπουλος (1900-1949), ο Συμεών Κυριακάτης από την Λιβαδειά (1901) ανιψιός και μαθητής του Γιάννη Κυριακάτη, ο Θανάσης Βρούβας από τη Θήβα, ο οποίος επίσης σπούδασε στην Αμερική, ο Παναγιώτης Ντάμκας από τη Θήβα, που διετέλεσε πρόεδρος του σωματείου μουσικών «Η Αλλοβοήθεια», ο Γιώργης Ανεστόπουλος από την Αταλάντη, ο Αποστόλης Σταμέλος από την Ντομπραίνα, μαθητής του Νικήτα και του Καραγιάννη και σύμβουλος στο σωματείο μουσικών, και ο Θεόδωρος Αγαπητός από την Παρνασσίδα. (Μαζαράκη 1959, 44-45). Ο Καραϊσκος ονοματίζει επίσης τον Λουκά Ρούπα, τον Δήμο Κοτσάνη, τον Γιάννη και Σεραφείμ Μάντζα κ.α. Αργότερα, μετά τον πόλεμο εμφανίζονται στη μουσική σκηνή της περιοχής οι Θανάσης Μάγγας, Βασίλης

Γκορίτσας, Γιώργος Καραΐσκος, Γιώργος Μάγγας, Γιάννης Γκορίτσας κ.α (Στ. Αδάμ). Όλοι αυτοί οι σπουδαίοι μουσικοί καθιερώθηκαν στο καλλιτεχνικό στερέωμα μέσα από την δισκογραφία τους και τα παίξιματά τους.

Όλοι όμως ξεχώρισαν για τον ιδιαίτερο τρόπο που έπαιζαν το καμπίσιο εκείνη την εποχή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Σε αυτό το κεφάλαιο γίνεται μια απόπειρα ορισμού βασικών εννοιών για την κατανόηση της ανάλυσης καθώς και της λέξης καμπίσιο. Στη συνέχεια αναλύονται τα χαρακτηριστικά του καμπίσιου μοτίβου.

2.1 ΟΡΙΣΜΟΣ ΒΑΣΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται κατά κόρον η φράση «καμπίσιο μοτίβο». Τι σημαίνει όμως για την μουσική το μοτίβο; Η λέξη μοτίβο δύναται κατά κάποιον τρόπο να διασπαστεί, να αποκτήσει ξεχωριστές ερμηνείες, μια για την δυτική ευρωπαϊκή και μία για την λαϊκή δημοτική μουσική. Όπως αποτυπώνεται σε διεθνή λεξικά, έχει ιταλική προέλευση και σημαίνει θέμα, κεντρική ιδέα. Ειδικότερα, στη μουσική μοτίβο ονομάζεται το θέμα, η κεντρική ιδέα στην οποία στηρίζεται μια μουσική σύνθεση. Είναι επίσης μια μελωδική, αρμονική ή ρυθμική γραμμή που χρησιμοποιείται συχνά στην διάρκεια μιας σύνθεσης ή μέρους εκείνης. (Κοτσίνης 2008, 53). Αυτό όμως ισχύει για τη δυτική ευρωπαϊκή μουσική. Στην δημοτική μουσική η λέξη μοτίβο έχει άλλη ερμηνεία και χρήση. Αφορά κάποια συγκεκριμένη τροπικότητα, έναν τρόπο ερμηνείας που δεν καταγράφεται εύκολα, όπως συμβαίνει στην δυτική μουσική. Είναι δηλαδή μια προφορική δεξαμενή για κάθε τοπική κοινωνία, που την αντιλαμβάνονται ίσως, ακόμα και άνθρωποι που δεν γνωρίζουν μουσική.

Το μοτίβο, λοιπόν, στη δημοτική μουσική είναι δυνατόν να σχετίζεται:

- με μία περιοχή (π.χ. Ηπειρώτικο μοτίβο)
- μία φυλή (σαρακατσάνικο, γύφτικο μοτίβο)
- ένα όργανο (φλογερίσιο, βιολιστικό, ζουρνατζίδικο)
- έναν μουσικό που το καθιέρωσε (πχ. αλά Γιαούζο, αλά Καρακώστα)
(Αχαλινωτόπουλος, σημειώσεις μαθήματος)

Το καμπίσιο μοτίβο ανήκει στις αρχαϊκές τροπικές δομές (Αχαλινωτόπουλος). Σύμφωνα με τον Αχαλινωτόπουλο «αρχαϊκές τροπικές δομές» είναι όλες εκείνες οι δομές που δεν είναι ούτε μακάμ, ούτε βυζαντινοί ήχοι, ούτε λαϊκοί δρόμοι. Μπορεί να είναι τετράχορδα, πεντάχορδα, τρίχορδα ή και σύμπτυξη τετραχόρδων με πεντάχορδα, δηλαδή κλίμακες οι οποίες όμως έχουν ιδιαίτερες συμπεριφορές στο κούρδισμα, ιδιαίτερο χρώμα και ιδιαίτερες μελωδικές συμπεριφορές που δεν υπάγονται στα μεγάλα τροπικά συστήματα της Ανατολής» (Αγγέλου 2021, 128).

Μία από τις πιο σημαντικές μουσικές έννοιες που θα χρειαστούμε για την παρούσα εργασία είναι η τεχνική με τις καμάρες. Αφορά στο κλαρίνο και την φλογέρα, αλλά στην εργασία εστιάζει στο κλαρίνο. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται και στα δύο χέρια. Στις καμάρες πατάνε ταυτόχρονα ο δείκτης και ο παράμεσος και σηκώνεται ο μεσαίος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, από άποψη κουρδίσματος η 5^η βαθμίδα να είναι πάντοτε ψηλότερα. Για να είναι στο σωστό τονικό ύψος, λοιπόν, χρησιμοποιούνται τα χείλη του οργανοπαίκτη χαμηλώνοντας την. Η τεχνική αυτή μπορεί να παιχτεί με ευκολία στο κλαρίνο μόνο από δύο χειρισμούς: από Λα στην χαμηλή οκτάβα και Μι στην ψηλή οκτάβα. Είναι από τις πιο συνηθισμένες τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο κλαρίνο. Ειδικά στο καμπίσιο αυτό συμβαίνει διότι πρόκειται για τεχνική που προέρχεται από τη φλογέρα και τον ζουρνά και αποτελεί αρχαϊκό κατάλοιπο. «Οι καμάρες προέρχονται κυρίως από την φλογέρα» (Καραϊσκος). Παρόλο που με την πάροδο των ετών, το όργανο και η φυσιολογία του άλλαξαν, οι οργανοπαίκτες συνεχίζουν να δουλεύουν με τις καμάρες ως συνέχεια του πρόδρομου του κλαρίνου, της φλογέρας.

2.2 ΤΙ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΚΑΜΠΙΣΙΟ

Ο επόμενος και βασικότερος όρος που θα προσεγγιστεί είναι ο κεντρικός για την εργασία όρος «καμπίσιο». Και πάλι ο Μάνος Αχαλινοτόπουλος σε συνέντευξη του στον Δημήτρη Αγγέλου μας δίνει έναν ορισμό λέγοντας: «Το καμπίσιο μοτίβο δεν ανήκει ούτε στην κατηγορία των μακάμ, δεν είναι βυζαντινός ήχος ούτε λαϊκός δρόμος. Το καμπίσιο είναι όρος συντεχνιακός αλλά και όρος λαϊκός. Είναι δηλαδή όρος που χρησιμοποιείται από μουσικούς αλλά και από μεγάλη μερίδα του κόσμου. Το καταλαβαίνουν και το ορίζουν ως καμπίσιο καμία φορά άνθρωποι που δεν παίζουν όργανα, αρκεί να είναι μερακλήδες και να ξέρουν αυτό το ιδίωμα. Είναι μια ιδιαίτερη τροπικότητα έχει να κάνει με μία συγκεκριμένη μελική κίνηση, έχει συγκεκριμένα κουρδίσματα και προέρχεται από την φλογέρα του τσοπάνη ή τον ζουρνά». (Αγγέλου 2021, 127).

Εδώ αξίζει να τονιστεί πως πολλοί μουσικοί της ευρύτερης περιοχής της Βοιωτίας και της Φθιώτιδας πιστεύουν πως η λέξη καμπίσιο επινοήθηκε για να βοηθά τους μουσικούς να συνεννοούνται μεταξύ τους (Τολιόπουλος). «Τραγουδία στο καμπίσιο μοτίβο παίζανε παντού, ακόμα και στις ορεινές περιοχές, οπότε ίσως ονομάστηκε έτσι για να βοηθά τους μουσικούς» (Αλαφροπάτης). Υπάρχει η εικασία σύμφωνα με τον

ερμηνευτή Παναγιώτη Λάλεζα πως η λέξη καμπίσιο προέρχεται από το αρβανίτικο «camb si» που μεταφράζεται «κοίτα τα πόδια» και επικράτησε μεταξύ των μουσικών που παίζανε για να χορεύουν οι χορευτές.

Μία πολύ ιδιαίτερη άποψη για το τί σημαίνει καμπίσιο είναι εκείνη του δημοφιλούς οργανοπαίκτη από τον Ορχομενό της Λιβαδειάς Γιώργου Καραϊσκού. Ο Καραϊσκος υποστηρίζει πως καμπίσιο σημαίνει λεβέντικος χορός. Είναι μια άποψη η οποία σαφώς αποτελεί προσωπική οπτική του οργανοπαίκτη, όμως έχει ενδιαφέρον να καταγραφεί.

Ετυμολογικά η λέξη καμπίσιος σημαίνει αυτός που ζει ή παράγεται στον κάμπο. Φαίνεται λοιπόν να ευσταθεί η εκτίμηση η οποία υποστηρίζει πως το καμπίσιο μοτίβο έλκει την καταγωγή του από τον κάμπο της Λιβαδειάς (Αγγέλου 2021, 127). Και ο Καραϊσκος υποστηρίζει πως ονομάστηκε καμπίσιο επειδή κυριαρχούσε σαν μοτίβο στην Λιβαδειά. Από την άλλη, υπάρχει και η άποψη πως δεν μπορεί να προεξοφλήσει κάποιος πως το καμπίσιο ονομάστηκε έτσι επειδή προέρχεται από τον κάμπο της Λιβαδειάς (Στ. Αδάμ). «Το καμπίσιο είναι ένα μοτίβο πανελλαδικό. Παίζεται παντού, σε όλη την Ελλάδα, φυσικά με διαφορές από τόπο σε τόπο και από ερμηνευτή σε ερμηνευτή» υποστηρίζει ο ίδιος. Ο γιος του Νίκος όμως υποστηρίζει πως το καμπίσιο ξεκίνησε από τον κάμπο της Λιβαδειάς διότι οι μουσικοί της περιοχής εκείνης το παίζουν καλύτερα. «Είναι η πηγή, γιατί στην Βοιωτία το παίζουν από πάντα αυθεντικά, όπως είναι. Και σε άλλες περιοχές ακούς καλό καμπίσιο, πχ Πελοπόννησο ή Θεσσαλία αλλά εκεί στην Λιβαδειά είναι το αυθεντικό, το γνήσιο. Είναι θέμα εντοπιότητας δηλαδή» (Ν. Αδάμ). Η προσωπική άποψη του γράφοντος συγκλίνει με αυτή. «Τα τραγούδια που ερμηνεύονται στα πανηγύρια χρησιμεύουν για τον χαρακτηρισμό της τοπικής ταυτότητας της κοινότητας. Τα τραγούδια και οι χοροί ορίζουν την κοινότητα τόσο στους μνημένους όσο και στους ξένους, Το γλέντι στο σύνολό του λειτουργεί ως σύμβολο της κοινότητας, που αποτελεί τη συλλογική έκφραση της ταυτότητάς της και συμβάλλει για τη συνοχή, τη σταθερότητα και την αναπαραγωγή του» (Panoroulou, 2008, 437). Για αυτό και το καμπίσιο μοτίβο θεωρείται ως το κατεξοχήν σύμβολο των πανηγυριών και των γλεντιών της περιοχής της Λιβαδειάς και των γύρω περιοχών.

Το καμπίσιο λοιπόν αποτελεί για την Λιβαδειά αλλά και τις γύρω περιοχές μια λαϊκή ταξινόμηση όσον αφορά την μουσική της περιοχής. Ο κόσμος της το αναγνωρίζει σαν καμπίσιο. Είναι δηλαδή μια έννοια που την αντιλαμβάνονται σχεδόν όλοι και αφορά ολόκληρη την κοινότητα. Ακριβώς για αυτόν τον λόγο υπάρχουν ακόμα και δίσκοι με

δημοτικά τραγούδια που περιέχουν στο τίτλο τους την λέξη καμπίσιο. Γιατί η κοινωνία της περιοχής είναι απολύτως εξοικειωμένη με την έννοια του καμπίσιου και το μοτίβο αυτό αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας και της μουσικής ιστορίας του τόπου έως και σήμερα.

Αυτό που διαπιστώθηκε από την παραμονή μου κατά την διάρκεια της επιτόπιας έρευνας είναι πως το καμπίσιο είναι ένα μοτίβο που αποτελεί βίωμα τόσο των μουσικών όσο και των ακροατών. Οι μουσικοί της περιοχής το έχουν αφομοιώσει, γιατί το έχουν στα αυτιά τους ως άκουσμα από μικρή ηλικία (Μπακόπουλος). Είναι κομμάτι του ψυχισμού του λαού, κομμάτι των ανθρώπων που ακούν και συμμετέχουν σε αυτή την μουσική με οποιονδήποτε τρόπο. «Το καμπίσιο είναι σαν τοπικό μοιρολόι, έχει πόνο και αναστεναγμό γιατί μιλάει για ξενιτιά, ορφάνια, ταλαιπωρία και θάνατο. Ακόμα και όταν μιλάει για τον έρωτα βγάζει πόνο» λέει ο Αλαφροπάτης, φανερώνοντας τη σύνδεση του μοτίβου με τον ψυχισμό των ανθρώπων. «Καταρχήν το καμπίσιο άρεσε σε εμάς. Ήταν ένα μοτίβο, ένας ήχος που άγγιζε την καρδιά μας. Αυτό μας έκανε να το τραγουδάμε με μεγαλύτερο μεράκι και έτσι άρεσε ακόμα πιο πολύ στον κόσμο. Αυτή η αγνότητα του και η ποιότητα του συγκινούσε τον κόσμο. Το πρώτο τραγούδι που μας ζητούσαν ήταν πάντα καμπίσιο» (Στ. Αδάμ). «Στο κλαρίνο, πρώτα μάθαμε καμπίσιο γιατί έβγαινε από μέσα μας» λέει ο Καραϊσκος.

Επιπρόσθετα, από την προσωπική μου εμπειρία ως εκτελεστής έχω διαπιστώσει κατά περιόδους πως το μοτίβο αυτό έχει τεράστια απήχηση στους ακροατές κατά τη διάρκεια του γλεντιού. Είναι χαρακτηριστικό, επίσης, ότι μέχρι και σήμερα νέες επώνυμες συνθέσεις που κατατάσσονται στο νεοδημοτικό τραγούδι καταγράφουν τεράστια επιτυχία στη συνείδηση και στον τρόπο διασκέδασης του κόσμου. Θα μπορούσε λοιπόν να ειπωθεί πως το καμπίσιο μοτίβο φαίνεται να είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την ιδιοσυγκρασία του ακροατή αυτής της μουσικής.

Όμως το ιδίωμα αυτό δεν ακούγεται μόνο στον κάμπο της Λιβαδειάς. Σε όλη την περιοχή της Βοιωτίας, της Φθιώτιδας και της Λοκρίδας και σε χωριά ορεινά όπως Μαυρολιθάρι, Ζέλι, Καλαπόδι καθώς και σε ένα μέρος της Θήβας το καμπίσιο είναι το ιδίωμα που επικρατεί στο τοπικό ρεπερτόριο (Καραϊσκος). Επιπλέον, το καμπίσιο έχει εξαπλωθεί σχεδόν σε ολόκληρη την ηπειρώτικη Ελλάδα. Όπως φανερώνει ο Γιώργος Καραϊσκος: «έχω πάει στην Τρίπολη και ζητούσαν καμπίσιο, έχω πάει στην Ξάνθη και ζητούσαν καμπίσιο». «Πέραγα παντού, Γιάννενα, Πελοπόννησο, Ξάνθη, Θεσσαλία»

(Στ. Αδάμ). Αυτό διαπιστώνεται εύκολα αρκεί να προσέξει κανείς το ρεπερτόριο που χρησιμοποιείται στα γλέντια σε περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας όπως Τζουμέρκα, Πίνδος, Θεσσαλία, στην Ρούμελη και τον Μοριά.

Στη διάδοση του καμπίσιου ιδιώματος της Λιβαδειάς διαδραμάτισαν σπουδαίο ρόλο οι καλλιτέχνες της σύγχρονης εποχής που κατάγονταν, ζούσαν και δρούσαν στην Λιβαδειά και την ευρύτερη περιοχή. Στην Λιβαδειά οι πρώτοι που «δίδαξαν» το καμπίσιο στις επόμενες γενιές τραγουδιστών ήταν οι Κώστας Πισίνας, Κώστας Ζωγράφος και Θανάσης Σίνης (Αλαφροπάτης). Η νέα γενιά που έδρασε κατά τις δεκαετίες 1960 με 1990 περιλάμβανε σπουδαίους ερμηνευτές όπως ο Ανδρέας Τσαούσης, ο Γιώργος Τζαμάρας, ο Στάθης Κάβουρας, η Φυλιώ Πυργάκη, αλλά και πολλούς οργανοπαίκτες όπως ο Γιώργος Γιαούζος, ο Γιώργος Μάγγας, Γιώργος Καραϊσκος, ο Γιάννης Γκορίτσας. Αυτοί, μέσα από τα παιξίματα και τη δισκογραφία τους διέδωσαν αυτό το μοτίβο σε όλη την Ελλάδα. Ήταν οι μουσικοί που καθιέρωσαν το καμπίσιο στο ρεπερτόριο των γλεντιών όλης της χώρας αλλά και στη δισκογραφία της τότε και της σημερινής εποχής (Αλαφροπάτης).

Παρακάτω ακολουθεί η ανάλυση του καμπίσιου μοτίβου. Η κλίμακα, οι στάσεις των μελωδικών κινήσεων, το μακάμ που προσομοιάζει και η πεντατονία είναι ορισμένοι παράγοντες οι οποίοι θα αναλυθούν.

2.3 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΒΑΘΜΙΔΩΝ ΤΟΥ ΚΑΜΠΙΣΙΟΥ

Σύμφωνα με τον Αχαλινοτόπουλο, η κλίμακα του καμπίσιου προσομοιάζει με το μακάμ καρτσιγιάρ ή με τον Δευτερόπρωτο ήχο της βυζαντινής μουσικής. (Αγγέλου, 127). Για τον λόγο αυτό και πριν προχωρήσει η ανάλυση, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη αναφορά και στο καρτσιγιάρ ως μακάμ. Για τις ανάγκες κατανόησης των παρακάτω ορίζεται ως 1^η Βαθμίδα, δηλαδή βάση, η νότα Μι.

Το καρτσιγιάρ, σύμφωνα με τον Ανδρικό, έχει μεικτό δομικό χαρακτήρα. Στο πρώτο του τετράχορδο έχει διατονικό χαρακτήρα, ενώ στο δεύτερο, χρωματικό (Ανδρικός 2018, 233). Ο Βούλγαρης στο βιβλίο του επιβεβαιώνει πως το καρτσιγιάρ είναι μια ένωση ενός τετραχορδου ουσάκ και ενός πεντάχορδου χιτζάζ. Η κλίμακα, δηλαδή, του καρτσιγιάρ είναι κάπως έτσι:



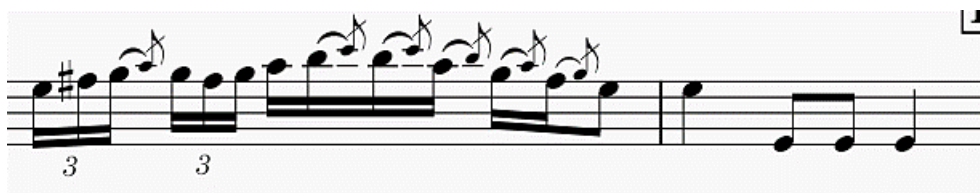
Εικόνα 1. Κλίμακα Καρτσιγιάρ

Παρατηρείται ότι το διάστημα μεταξύ 1^{ης} βαθμίδας (Μι) και 2^{ης} βαθμίδας(Φα#) είναι αρκετά ελεύθερο ως προς το τονικό του ύψος, πιάνοντας όλα τα μικροδιαστήματα μεταξύ αυτού του τόνου (από Φα έως και Φα#, ή ακόμα και έλξη προς το Σολ). Επίσης, το χιτζάζ που δημιουργείται στο πεντάχορδο Λα-Μι' παίζεται σχεδόν πάντα σκληρό. (Αγγελόπουλος 2014, 38). Όμως, μια ξεχωριστή άποψη είναι ότι «στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καρτσιγιάρ περιλαμβάνεται η παροδική αναίρεση του χρωματικού τετραχόρδου και η εμφάνιση συμπεριφοράς χουσεϊνί» (Μαυροειδής 1999, 242). Μια επιπλέον ιδιαιτερότητα του μακάμ καρτσιγιάρ είναι πως «έχει την δυνατότητα ανάγνωσης της χρωματικής συμπεριφοράς του, ως πεντάχορδου νιγκρίζ με θεμελίωση στην Ρε και με καθοδική πορεία προς το Σολ» (Ανδρίκος 2018, 233).

2.4 ΟΙ ΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΕΛΩΔΙΚΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΣΤΟ ΚΑΜΠΙΣΙΟ.

Οι στάσεις που συνήθως κάνει η μελωδική κίνηση του καμπίσιου είναι:

- στην τονική, όπου αποτελεί την καταληκτική νότα της φρασεολογίας, όποια και αν είναι η μελωδική κίνηση που ο εκάστοτε παίκτης κάνει.



Εικόνα 2. Παράδειγμα κατάληξης της μελωδίας στην τονική (Μι). Από το «φέξε μου φεγγαράκι μου» του Κ. Γιαούζου.



Εικόνα 3. Παράδειγμα κατάληξης της μελωδίας στην τονική (Nτο#). Από το «Κρυστάλλω» του Κ. Γιαούζου.

- στην 3η αρκετά συχνά,



Εικόνα 4. Παράδειγμα κατάληξης της μελωδίας στην 3^η (Σολ). Από το «φέξε μου φεγγαράκι μου» του Κ. Γιαούζου.



Εικόνα 5. Παράδειγμα κατάληξης της μελωδίας στην 3^η (Σολ). Από το «Μια κοντή κοντούλα» του Κ. Γιαούζου.

- στην 4^η βαθμίδα τις τελευταίες δεκαετίες.
- Μια χαρακτηριστική στάση της μελωδίας είναι στην 7η βαθμίδα από χαμηλά.
- Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει και στην 2η βαθμίδα, καθώς είναι μια πολύ ιδιαίτερη βαθμίδα στο καμπίσιο. Δεν αποτελεί ποτέ σημείο αναφοράς της μελωδικής κίνησης. Δεν γίνεται ποτέ στάση της μελωδίας στην βαθμίδα αυτή αλλά πάντοτε περνάει από αυτή με μικρές και γρήγορες κινήσεις. Παρότι το τονικό ύψος μοιάζει με το μακάμ καρτσιγιάρ, το κούρδισμα είναι διαφορετικό. Η 2η βαθμίδα (το Φα) είναι πιο κοντά στο Φα φυσικό παρά στο Φα#. Διαπιστώνεται, δηλαδή, ότι υπάρχει μελωδική έλξη του Φα# προς το Μι. Επίσης, παρατηρείται μια χαρακτηριστική κίνηση κατά την οποία η μελωδία, για να καταλήξει στην πρώτη βαθμίδα, περνάει με πολύ γρήγορες κινήσεις στις 3^η-2^η-3^η-1η, δηλαδή με νότες Σολ-Φα (φυσικό)-Σολ-Μι. Μια ενδεικτική κίνηση θα ήταν:



Εικόνα 6. Χαρακτηριστική κίνηση στην 2^η βαθμίδα στο καμπίσιο.

Αυτές οι βαθμίδες αποτελούν σημεία αναφοράς της μιας μελωδικής κίνησης στο καμπίσιο. Είναι άξιο αναφοράς πως παλαιότερα το καμπίσιο παιζόταν μόνο ως το πρώτο 4χορδο ή 5χορδο, δηλαδή μέχρι την 5^η βαθμίδα και συνήθως χωρίς αυτές οι βαθμίδες να αποτελούν στάση της μελωδικής κίνησης. Με το πέρασμα των χρόνων όμως το ιδίωμα εξελίχθηκε μέσω των μουσικών και πολλές φορές πλέον ακούμε

τραγούδια και παιξίματα τα οποία κινούνται στο πάνω 4χορδο, που είναι μακάμ χιτζάζ. (Αγγέλου, 128). «Τέλος όσον αφορά το επάνω πεντάχορδο Χιτζάζ, παρατηρούμε ότι οι μουσικές φράσεις δεν μας μεταφέρουν στο μουσικό κλίμα του μακάμ. Αυτό συμβαίνει διότι σπάνια έχουμε κινήσεις που ξεπερνούν το Σι ύφεση και, όταν το ξεπερνούν, δεν καταλήγουν στην βάση του Χιτζάζ αλλά στην 3^η βαθμίδα, δηλαδή στο φθόγγο Σολ νικκρίζ ή στην βάση της κλίμακας» (Αγγελόπουλος 2014, 38). Δηλαδή, ακόμα και αν η μελωδική του κίνηση ξεπεράσει την 5^η βαθμίδα και δημιουργήσει χρωματική κίνηση δεν την τονίζει ποτέ, δεν δίνει έμφαση σε αυτή, αλλά πάντα εκτονώνεται είτε στην τονική είτε στην 3^η βαθμίδα.

Επίσης, αξίζει να σημειωθεί πως πλέον οι μελωδικές κινήσεις του καμπίσιου γίνονται βάσει και των ακόρντων της αρμονικής συνοδείας. Παλαιότερα η αρμονική συνοδεία γινόταν μόνο στην τονική βαθμίδα και σε ελαττωμένες συγχορδίες (dim). Σήμερα στο πλαίσιο μιας σειράς αλλαγών και εξέλιξης του καμπίσιου η αρμονική συνοδεία πέρα από τις dim χρησιμοποιεί την 3^η βαθμίδα σε μινόρε (ελάσσονα), την 4^η σε ματζόρε (μείζονα) και την 7^η βαθμίδα, όπως θα δούμε και παρακάτω στα ηχητικά παραδείγματα που θα αναλυθούν.

2.5 Η ΠΕΝΤΑΤΟΝΙΑ ΣΤΟ ΚΑΜΠΙΣΙΟ

Αξίζει, πάντως, να αναφερθεί πως ορισμένοι υποστηρίζουν πως το καμπίσιο είναι ιδίωμα που περικλείει έντονα την πεντατονία. Ο Μάνος Αχαλινοτόπουλος λέει: «κατά άλλους περιέχει και τροπικές δομές πεντατονίας. Αυτό διότι, ενώ μπορεί να κάνει όλα τα μελίσματα και όλες αυτές τις κινήσεις, η βασική κίνηση είναι σαν πεντατονική» (Αγγέλου 2021, 127). Εκεί συμπεριφέρεται όπως το καμπίσιο, με τη διαφορά ότι σαν βάση έχει την πεντατονική μινόρε. Η κίνηση δηλαδή του καμπίσιου με στοιχεία καθαρής πεντατονίας θα περιστρέφεται γύρω από αυτήν την κλίμακα.



Εικόνα 7. Κλίμακα καμπίσιου με βάση την πεντατονική μινόρε.

Στο καμπίσιο που κινείται με βάση την πεντατονία, έχουμε τα εξής χαρακτηριστικά:

- δεν χρησιμοποιείται σχεδόν καθόλου η 2^η βαθμίδα,
- πολλές φορές η 5^η δεν είναι ελαττωμένη αλλά φυσική,
- δεν γίνεται σχεδόν ποτέ στάση της μελωδίας στην 4^η βαθμίδα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τραγούδι «Εγώ καλά ήμουν στο χωριό» – Πεντατονικό καμπίσιο τσάμικο, από τον δίσκο Σοφία Κολλητήρη - Στάθης Κάβουρας, (1970 REGAL XREG, 2022, LP). «Το καμπίσιο έχει έντονα την πεντατονία. Εξαρτάται από τον κάθε μουσικό αν θα παίζει με πεντατονία. Ο Γιαούζος και ο Μάγγας, για παράδειγμα, έχουν λιγότερα στοιχεία πεντατονίας ενώ ο Μπαλατσός και ο Μπατζής παίζανε συνεχώς πεντατονικό καμπίσιο» (Μπακόπουλος).

2.6 ΠΡΩΤΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΚΑΜΠΗΣΙΟΥ ΣΤΗΝ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Σύμφωνα με τον Μάνο Αχαλινοτόπουλο, «ως τροπική δομή εντοπίζουμε πρώτη φορά (το καμπίσιο) σε καταγραφές, είτε σε πρώιμες καταγραφές του 1925-1930, από διάφορους βοσκούς, ντόπιους ή ό,τι άλλο υπάρχει στο γραμμόφωνο, από τον Ευάγγελο Ζαραλή για παράδειγμα. Αργότερα εντοπίζουμε την τροπική δομή αυτή σε διάφορα καγκέλια τα οποία πρωτοηχογραφήθηκαν όπως στο Λιβανατέϊκο που έχει γράψει ο Καραγιάννης. Στα τσάμικα εντοπίζουμε αυτή την κίνηση στα βέρσο των παλιών μουσικών ως ποίκιλμα, πιο πολύ στο παίξιμο του Γιαούζου, όπως π.χ. στο τραγούδι «Καινούργια λόγια μου ‘ρθανε». Επίσης σε σκάρους και τζαμάρες λίγο και πάλι ως ποίκιλμα» (Αγγέλου 2021, 128).

Σιγά σιγά το καμπίσιο εισέρχεται και στην εμπορική δισκογραφία. Εμφανίζεται από τους Χαλκιάδες που παίζανε διάφορα τραγούδια σε αυτό το μοτίβο όπως το «Κώστα τα χιόνια λιώσανε». Αργότερα ο Μπατζής συνθέτει και ηχογραφεί πολλά τραγούδια πάνω σε αυτό το χρώμα. Από την δεκαετία του 1960 και μετά εισέρχονται στο καλλιτεχνικό στερέωμα μουσικοί και ερμηνευτές που άφησαν εποχή στα μετέπειτα χρόνια όπως ο Σκαφίδας, ο Κάβουρας η Πυργάκη και άλλοι. Ηχογραφούν όλοι αρκετά τραγούδια πάνω στο μοτίβο αυτό, πολλές νεοδημοτικές επώνυμες συνθέσεις που καταγράφουν τεράστια επιτυχία. «Το νεοδημοτικό εγκαθίσταται για τα καλά, κατακτά το ευρύ κοινό και αναδεικνύεται από την δισκογραφία» (Κοκκώνης 2017, 182). Έτσι όλο αυτό αρχίζει να διαδίδεται και πλέον κατέχει το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου των γλεντιών και των πανηγυριών (Αγγέλου 2021, 128).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Σε αυτό το κεφάλαιο καταγράφονται οι βιογραφίες των δύο καλλιτεχνών, η μουσική πορεία, οι συνεργασίες και οι δισκογραφικές δουλειές τους. Δυστυχώς η υπάρχουσα βιβλιογραφία είναι ανύπαρκτη. Με αρκετές δυσκολίες, ακόμα και μέσω της επιτόπιας έρευνας και των συνεντεύξεων, συγκεντρώθηκαν ελάχιστες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο τους, οι οποίες μάλιστα σε πολλές περιπτώσεις ήταν και αρκετά συγκεχυμένες. Πιο συγκεκριμένα, για τον Κώστα, η έρευνα περιορίζεται στα γραφόμενα της Μαζαράκη και στις ελάχιστες μαρτυρίες της μικρότερης κόρης του, καθώς ακόμα και η ίδια ελάχιστα γνωρίζει. Για τον γιο του Γιώργο η έρευνα βασίζεται αποκλειστικά στα λεγόμενα των μουσικών που συνεργάστηκαν μαζί του. Παρακάτω λοιπόν καταγράφεται ό,τι πληροφορία συλλέχθηκε με τις αντίστοιχες, βέβαια, επιφυλάξεις για την ακρίβειά τους. Αμέσως μετά τις βιογραφίες των δύο καλλιτεχνών, ακολουθούν οι μουσικές αναλύσεις των επιλεγμένων αποσπασμάτων της δισκογραφίας τους σε καμπίσιο μοτίβο.

3.1 ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΟΥΖΟΣ



*Εικόνα 8. Κώστας Γιαούζος. *Η φωτογραφία είναι από το αρχείο της Μαρίας Γιαούζου, εγγονής του Κώστα και κόρη του Σεραφείμ Γιαούζου από τη Μαλεσίνη.*

Ο Κώστας Γιαούζος γεννήθηκε, σύμφωνα με την κόρη του Ελένη, στον Ορχομενό της Λιβαδειάς το 1896. «Ήταν Ρομά από τον Ορχομενό» λέει ο Γ. Μάγγας. Επίσης η Μαζαράκη αναφέρει στο βιβλίο της ότι κατάγονταν από την Πετρομαγούλα, τον σημερινό Ορχομενό. Υπάρχει και μία φήμη που υποστηρίζει ότι ο Γιαούζος είχε καταγωγή από τη Λευκάδα, από όπου αργότερα πήγε στην Λιβαδειά. Η φήμη, ωστόσο,

αυτή διαψεύδεται κατηγορηματικά τόσο από την κόρη του όσο και από τους ντόπιους μουσικούς της Λιβαδειάς αλλά και από τη Μαζαράκη. «Οι γονείς του Φωτεινή και Γιώργος ήταν γέννημα-θρέμμα Ορχομενίοι. Ο μπαμπάς του είχε και μαγαζιά στον Ορχομενό» (Ελ. Γιαούζου).

Μετά τον Ορχομενό έζησε στο Μαρτίνο και στη Μαλεσίνα την οποία είχε και ως έδρα για κάποια χρόνια (Αδάμ). Εκεί προέκυψε κατά πάσα πιθανότητα ο γιος του Γιώργος (Μάγγας).

Ασχολήθηκε με το κλαρίνο από μικρή ηλικία. Λέγεται ότι μαθήτευσε για πολύ λίγο καιρό δίπλα στον Νικήτα Κωτσόπουλο, τον γνωστότερο κλαρινίστα της εποχής στην περιοχή. Κατά κύριο λόγο, όμως, ήταν αυτοδίδακτος. Ο Κώστας έγινε γνωστός πολύ για τις ιδιαίτερές του ικανότητες στο κλαρίνο. Έπαιζε από όλα τα είδη, αλλά το στοιχείο του ήταν το καμπίσιο (Μάγγας). Χαρακτηριστικά και πάλι ο Μάγγας αναφέρει «ο Γιαούζος, έπαιζε το καλύτερο καμπίσιο στην περιοχή. Δεν τολμούσαμε να βάλουμε τα χέρια στο κλαρίνο για να μελετήσουμε τι παίζει. Το καμπίσιο του μπάρμπα- Κώστα ήταν πολύ μπροστά για την εποχή του».

Πέθανε το 1957 λίγο μετά τα 60 του έτη. Κηδεύτηκε στον Άγιο Σάββα, στην Ιερά οδό στην Αθήνα. Στην κηδεία του έψαλλε ο φίλος του και τραγουδιστής Δημήτρης Ζάχος, ο οποίος διάβασε και τον επικήδειό του (Ελ. Γιαούζου). «Ήταν ένας σπουδαίος άνθρωπος με καθαρή καρδιά. Δεν το ενδιέφεραν ποτέ τα χρήματα. Τον αγαπούσαν όλοι οι φίλοι και συνεργάτες του» (Ελ. Γιαούζου).



Εικόνα 9. Σπάνια φωτογραφία από το κέντρο «Έλατος» όπου διακρίνεται ο Κώστας Γιαούζος με το κλαρίνο του. (Αρχείο Ελένης Γιαούζου).

3.1.1 Επαγγελματική δραστηριότητα- Συνεργασίες

Ο Κώστας δούλεψε για πολλά χρόνια στο κέντρο «Έλατος» στην Αθήνα, αποτελώντας μαζί με τον Νίκο Καρακώστα ένα ιστορικό δίδυμο κλαρίνων. Δούλεψε επίσης στο κέντρο «Παγγαίο» μαζί με την Ρόζα Εσκενάζυ και τον Γιώργο Μεϊντανά. Συνεργάστηκε με όλους τους ντόπιους μουσικούς της περιοχής της Βοιωτίας και της Φθιώτιδας, όμως η κυριότερη συνεργασία του ήταν με τον Γιώργο Παπασιδέρη. Αυτή η συνεργασία τον καθιέρωσε στο καλλιτεχνικό στερέωμα ως έναν από τους κορυφαίους. Άλλες συνεργασίες ήταν με τους τραγουδιστές Δήμο Χολέβα, Ηρακλή Μπαμπλέκο, Κώστα Ζωγράφο, Κώστα Ρούκουνα, Δημήτρη Ζάχο, Ρίτα Αμπατζή και πολλούς άλλους. Ακόμη συνεργάστηκε με τον περίφημο Λάμπρο Λεονταρίδη (πολύρα), Γιάννη Βουγιούκα (βιολί), Δημήτρη Αραπάκη (βιολί), Γιάννη Ζαφειρόπουλο (σαντούρι) και πολλούς ακόμα περίφημους μουσικούς της εποχής του. Δούλεψε σε όλη την Ρούμελη και τη Στερεά Ελλάδα καθώς και στην Αμερική με τον Παπασιδέρη (Ε. Γιαούζου).



Εικόνα 10. Διακρίνονται από αριστερά: Κώστας Γιαούζος, Γιάννης Ζαφειρόπουλος (σαντούρι), Γιώργος Παπασιδέρης (κιθάρα- τραγούδι), Βαγγέλης Σωφρονίου, Κώστας Ρούκουνας (κιθάρα-τραγούδι), Γιάννης Βουγιούκας (βιολί).

3.1.2 Δισκογραφία

Και σε αυτόν τον τομέα ο Κώστας Γιαούζος πρωταγωνιστούσε. Ηχογράφησε πολλά τραγούδια ενώ η σημαντικότερη συνεργασία του στον χώρο της δισκογραφίας είναι και πάλι αυτή με τον Γιώργο Παπασιδέρη. Μαζί άφησαν ένα μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων με δημοτικά τραγούδια που ακόμα και σήμερα παραμένουν ανεξίτηλα στον χρόνο. Κρίνεται σκόπιμο να γίνει ειδικότερη μνεία σε ορισμένες από αυτές τις ηχογραφήσεις όπως «Τα νιάτα» (μάλιστα φωνάζει ο Παπασιδέρης «Γεια σου Γιαούζο μου, γεια σου Κώστα αθάνατε!»), «Πού ήσουν Γκόλφω», «Καινούργια λόγια», «Γιε μ' ένας αητός», «Παπάκι πάει στην ποταμιά», οι οποίες εξακολουθούν να θεωρούνται «σταθμοί» για τη δισκογραφία του δημοτικού τραγουδιού. Μαζί ηχογράφησαν και αρκετά τραγούδια πάνω στο καμπίσιο με τα σημαντικότερα τους να είναι: «Κρυστάλλω», «Φέξε μου φεγγαράκι μου» κ.α.

Οι συνεργασίες του με όλους σχεδόν τους ερμηνευτές της εποχής του, φανερώνουν τη σπουδαία μουσική προσωπικότητα του και την τεράστια παρακαταθήκη που άφησε για τις επόμενες γενιές. Άλλες δισκογραφικές συνεργασίες ήταν με τους Κώστα Ρούκουνα, Ρίτα Αμπατζή, Δήμο Χολέβα, Προκόπη Καλότσιο, Μιχάλη Καλλέργη, Δημήτρη Μπενέτα, Δημήτρη Ατραΐδη, Δημήτρη Αραπάκη και πολλούς άλλους.



Εικόνα 11. Αφίσα από πανηγύρι στο χωριό Μούλικη της Λιβαδειάς. Διακρίνονται η Ρόζα Εσκενάζου, Ο Κώστας Γιαούζος, ο Μείντανάς, ο Παπασιδέρης και ο λυράρης Λάμπρος. (Αρχειό Γ. Τολιόπουλου)

Στον παρακάτω πίνακα καταγράφεται η ενδεικτική δισκογραφία του, μόνο σε ό,τι είναι σε καμπίσιο μοτίβο ή κοντά σε αυτό στην πρώιμη μορφή του.

<u>ΤΙΤΛΟΣ</u>	<u>ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ</u>	<u>ΕΤΟΣ</u>	<u>ΑΡ.ΜΗΤΡΑΣ/</u> <u>ΑΡ.ΔΙΣΚΟΥ</u>	<u>ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ</u>
«Πέθανε ο γέρος»	Ορχηστρικό	1933	ΟΤ-1584/ΑΟ-2120	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78 ΣΤΡΟΦΕΣ
«Φέξε μου φεγγαράκι μου»	Παπασιδέρης Γιώργος	1934		
«Κρυστάλλω»	Παπασιδέρης Γιώργος	1936	CG-1456 / XCO 20536 /DG-6243	COLUMBIA (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78 ΣΤΡΟΦΕΣ
«Στυλιανή»	Αμπατζή Ρίτα	1934	ΟΤ-1583/ΑΟ-2119	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ

«Μια κοντή κοντούλα»	Αμπατζή Ρίτα	1934	ΟΤ-1582/S-680	ORTHOPHONIC 78ΣΤΡΟΦΕΣ (ΑΜΕΡΙΚΗΣ)
«Μπήκαν οι ρούσες στον χορό»	Χολέβας Δήμος	1934	ΟΤ-1600/ΑΟ-2126	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ
«Πολλές νύχτες περπάτησα»	Χολέβας Δήμος	1933	ΟΤ-1493-2Δ/ΑΟ-1053	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ
«Τέσσερα χρόνια σ' αγαπώ»	Χολέβας Δήμος	1934	ΟΓΑ- 688/ΑΟ-2467	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ

Πίνακας 1. « Ενδεικτική δισκογραφία Κώστα Γιαούζου σε καμπίσιο μοτίβο»

Ο Κώστας ηχογράφησε και πολλά οργανικά κομμάτια μεταξύ των οποίων και τα εξής:

ΤΙΤΛΟΣ	ΕΤΟΣ	ΑΡ.ΜΗΤΡΑΣ/ΑΡ.ΔΙΣΚΟΥ	ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ
«Σαράντα παλικάρια»	1936	ΟΤ-1690/ΑΟ-1060	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ
«Πέρα σε 'κείνο το βουνό»	1934	ΟΤ-1692/ΑΟ-1064	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ
« Τριανταφυλλιά»	1934	ΟΤ-1693/ΑΟ-1063	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ

«Σας παρακαλώ κορίτσια»	1934	ΟΤ-1675/ΑΟ-1063	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ
«Τριανταφυλλάκι κόκκινο»	1934	ΟΤ-1585/ΑΟ-2120	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ
«Χρυσός αετός»	1934	ΟΤ-1691/ΑΟ-1060	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ
«Παπαλάμπραινα»	1934	ΟΤ-1696/ΑΟ-1064	HIS MASTER'S VOICE (ΕΛΛΑΔΟΣ) 78ΣΤΡΟΦΕΣ

Πίνακας 2. Σολιστικές ηχογραφήσεις Κώστα Γιαούζου.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, από τα παραπάνω πως η δεκαετία του 1930 ήταν η εποχή κατά την οποία ο Κώστας έδρασε περισσότερο στην δισκογραφία. Κατά την περίοδο εκείνη η δισκογραφία στη χώρα μας βρίσκεται στα πρώτα της βήματα και γίνεται προσπάθεια οργάνωσής της. Ο Γιαούζος είναι περιζήτητος τόσο από τις δισκογραφικές όσο και από τους καλλιτέχνες που ήθελαν να ηχογραφήσουν δημοτικά (Στ. Αδάμ). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ηχογραφήσει μεγάλο αριθμό τραγουδιών και έτσι να γίνει ξακουστός σε όλη την χώρα.



Εικόνα 12. Ο Κώστας Γιαούζος με την κόρη του Ελένη σε μικρή ηλικία. Σπάνια φωτογραφία αρχείο της Ελένης Γιαούζου.

3.2 ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΟΥΖΟΣ



Εικόνα 13. Ο Γιώργος Γιαούζος.

Ο Γιώργος Γιαούζος γεννήθηκε στη Μαλεσίνα καθώς ο πατέρας του Κώστας ήταν εκεί εγκατεστημένος εκείνη την περίοδο (Στ Αδάμ). Δυστυχώς, δεν γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία γεννήσεως αλλά σύμφωνα με τις διαθέσιμες πληροφορίες γεννήθηκε περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1920, μεταξύ 1923 και 1925, ίσως και λίγο πιο νωρίς (Αλαφροπάτης). «Ήταν από μένα περίπου 10 χρόνια μεγαλύτερος» λέει ο Στ. Αδάμ που γεννήθηκε το 1935. Είχε περίπου την ίδια ηλικία με το Βασίλη Μπατζή που

γεννήθηκε το 1923 (Αλαφροπάτης). Αργότερα, εγκαταστάθηκε στον Ορχομενό, ενώ για κάποια χρονικά διαστήματα έζησε στο Μαρτίνο, την Λιβαδειά και την Αθήνα.

Ξεκίνησε το κλαρίνο από μικρή ηλικία. Λέγεται μάλιστα πως δεν του έδειξε ο πατέρας του παρά μόνο ελάχιστα πράγματα (Στ. Αδάμ). «Επειδή παλιά δεν μας έδειχναν οι μεγαλύτεροι, κλέβαμε ότι μπορούσαμε, έτσι και ο Γιώργος από τον πατέρα του» λέει ο Γιώργος Μάγγας.

Ο Γιώργος παντρεύτηκε δύο φορές. Ο δεύτερος του γάμος ήταν με τη μετέπειτα στενή συνεργάτιδά του, την τραγουδίστρια Φρειδερίκη Γιαούζου. Πέθανε περίπου το 1993 κοντά στα 70 του έτη, κατά πάσα πιθανότητα στην Αθήνα (Αλαφροπάτης).

«Μιλάμε για έναν πολύ καλό άνθρωπο, ψυχούλα. Άνθρωπος απλός, ήσυχος, χωρίς κακία. Δεν νευριάζε και δεν τσακωνόταν. Πρόσεχε πολύ τους συναδέλφους του. Ήταν κιμπάρης και κύριος. Είχε παντού φίλους από όλες τις τάξεις. Τον είχαν πολύ ψηλά, τον σέβονταν και τον εκτιμούσαν. Χαιρόσουν να πηγαίνεις για δουλειά μαζί του. Επίσης ήταν πάντα αρχοντικός και κιμπάρης με το ντύσιμό του. Πάντα φορούσε παλτό και καπελάκι» λέει ο Στ. Αδάμ. «Ο μπάρμπα -Γιώργος ήταν κιμπάρης, αληθινός και ντόμπρος. Ήταν πολύ κοινωνικός και όλοι τον αγαπούσαν. Έμπαινε σε ένα καφενείο και αμέσως τον κερνάγανε. Ήταν πάντα καλοντυμένος, με παλτό, γραβάτα και καπελάκι. Πολύ καλός άνθρωπος. Ήταν σίγουρα στα πέντε κορυφαία κλαρίνα της περιοχής. Έπαιζε τρομερό καμπίσιο. Τον άκουγες και έλεγες ότι είναι δώρο Θεού.» (Αλαφροπάτης).

3.2.1 Επαγγελματική δραστηριότητα - Συνεργασίες

Ο Γιώργος άρχισε την επαγγελματική μουσική του δραστηριότητα ήδη από τα 16 του χρόνια. Ξεκίνησε στην περιοχή της Βοιωτίας παίζοντας σε τοπικούς γάμους και πανηγύρια με όλους σχεδόν τους τοπικούς μουσικούς (Καραϊσκος). Στα 25 του μετακομίζει στη Αθήνα όπου γνωρίζει όλους τους μεγάλους μουσικούς της εποχής. Εργάστηκε στα περισσότερα νυχτερινά κέντρα της Αθήνας όπως «Ελατος», «Τζαβέλαινα», «Βοσκοπούλα» κ.α. Η κυριότερη περιοχή δράσης του ήταν η ευρύτερη περιοχή της Βοιωτίας, της Φθιώτιδας, της Φωκίδας και της Λοκρίδας και έφτασε μέχρι Πελοπόννησο. Δούλεψε για πολλά χρόνια στην Αθήνα (Αλαφροπάτης).

Ο Γιώργος δούλεψε αρκετά χρόνια με μόνιμα συγκροτήματα. Από τα πρώτα του συγκροτήματα ήταν με τον τραγουδιστή Ανδρέα Τσαούση, τον Τάκη Ταμάμη

(ακορντεόν-φωνή) και τον Μητσόπουλο (βιολί). Συνεργάστηκε περίπου τρία χρόνια με τον τραγουδιστή Στάθη Αδάμ και τον Νίκο Αδάμ (αρμόνιο) καθώς επίσης αρκετά χρόνια με την Φυλιώ Πυργάκη. Άλλα συγκροτήματα που είχε για χρόνια ήταν με τον Στάθη Κάβουρα και τον Γιώργο Τζαμάρα. Έκανε διάφορες άλλες συνεργασίες είτε για αρκετό διάστημα είτε περιστασιακά με τους: Μίλτο Αλαφροπάτη, Σταύρο Τσαλάγκα, Αντώνη και Ηρακλή Μπαμπλέκο, Τάκη Τοπολιάτη, Θανάση Σίνη, Κώστα Ζωγράφο, Γιώργο Μείντανά, Μαρία Νικολάου, Τασία Βέρρα, Θεόδωρο Τσαμπά, Κάλη Γεώργιο, Δημήτρη Καρπέτα και Γιώργο Νικολάου, Γιώργο Κόρο, Θανάση Χάρο, Ηλία Σούκα (βιολί) και πολλούς άλλους. Φυσικά σταθερή συνεργασία είχε με την γυναίκα του Φρειδερίκη.



Εικόνα 14. Από αριστερά: Γιώργος Γιαούζος, Φρειδερίκη και Σταύρος Τσαλάγκας.

3.2.2 Δισκογραφία

Ο Γιώργος Γιαούζος ξεκίνησε από νεαρή ηλικία την δισκογραφική του καριέρα. Μια καριέρα πλούσια και με μεγάλη επιτυχία και καταξίωση. Συμμετείχε σε διάφορες δισκογραφικές δουλειές δίπλα σε σπουδαίους ερμηνευτές όπως τους Αντώνη και Ηρακλή Μπαμπλέκο, Γιώργο Τζαμάρα, Τασία Βέρρα, Φρειδερίκη Γιαούζου, Τσαμπά Θεόδωρο, Στάθη Κάβουρα, Κάλη Γεώργιο, Φυλιώ Πυργάκη και πολλούς άλλους. Η τελευταία ηχογράφηση στην οποία συμμετείχε ήταν «Τα καμπίσια της Λιβαδειάς» πλάι στον Στάθη Κάβουρα, που αποτελεί μια συλλεκτική ηχογράφηση με τραγούδια που

άφησαν εποχή. Στον δίσκο συμμετέχουν οι: Στάθης Κάβουρας (τραγούδι), Δημήτρης Καρπέτας (βιολί), Χριστόδουλος Ζούμπας (λαούτο), Γιώργος Ζούμπας (κιθάρα) και Βασίλης Βασιλάρης (κρουστά). Η εγγραφή του δίσκου έγινε στην Αθήνα και κυκλοφόρησε από την εταιρία «Ηπειρος». Το μεγαλύτερο μέρος του δίσκου καλύπτεται από τραγούδια πάνω στο καμπίσιο. Χαρακτηριστικό της είναι ότι λόγω της προχωρημένης του ηλικίας παίζει σε όλο τον δίσκο στην χαμηλή οκτάβα του κλαρίνου. Στον πίνακα που ακολουθεί καταγράφονται ενδεικτικά ορισμένες ηχογραφήσεις του Γιώργου σε ό,τι αφορά το καμπίσιο μοτίβο.

ΤΙΤΛΟΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΤΟΣ	ΑΡ.ΜΗΤΡΑΣ / ΑΡ.ΔΙΣΚΟΥ	ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ
«Λιβανατέικο Καγκέλι»	Φυλιώ Πυργάκη	1974	2J 048-70346	REGAL LP
«Από ξένο τόπο»	Αντ. Μπαμπλέκος	1965	ΑΡ 6098/ΑΡ 6059	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Βασίλευε ο αυγερινός»	Τασία Βέρρα	1962	7ΧGA 1320 /7PG 3129	HIS MASTER'S VOICE (Singles)
«Μια πέρδικα»	Αντ. Μπαμπλέκος	1965	ΑΡ 6097/ΑΡ 6059	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Ξενιτιά»	Αντ. Μπαμπλέκος	1964	ΑΡ 6081 / ΑΡ 6050	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Οι κάμποι χορταριάσανε»	Αντ. Μπαμπλέκος		7ΧGA 2592 / 7PG 3631	HIS MASTER'S VOICE (Singles)
«Ποτέ μου δεν σηκώθηκα»	Αντ. Μπαμπλέκος	1965	ΑΡ 6099/ ΑΡ 6060	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Φεγγάρι μου αστέρι μου»	Αντ. Μπαμπλέκος	1965	ΑΡ 6153 /ΑΡ 6085	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Σου παραγγέλνω μαύρη γη»	Φυλιώ Πυργάκη	1973	SREG 2144	REGAL LP

Πίνακας 3. ενδεικτική δισκογραφία Γιώργου Γιαούζου σε καμπίσιο μοτίβο.



Εικόνα 15. Στην μέση ο Γιώργος Γιαούζος με το κλαρίνο και αριστερά ο Στάθης Αδάμ με το βιολί.

Φυσικά ο Γιώργος έγραψε επίσης και οργανικά κομμάτια καθώς και πολλά ακόμα δημοτικά τραγούδια. Στον πίνακα που ακολουθεί θα δούμε ένα μέρος από τη διαθέσιμη δισκογραφία του.

ΤΙΤΛΟΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΤΟΣ	ΑΡ.ΜΗΤΡΑΣ/ ΑΡ.ΔΙΣΚΟΥ	ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ
«Ο Γρίβας»	Ορχηστρικό		ΑΡ 6064 /ΑΡ 6052	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Καγκέλι»	Ορχηστρικό		ΑΡ 6083/ΑΡ 6083	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Δεν θέλω να μαραίνεσαι»	Φυλιώ Πυργάκη		7ΧGA2591/7PG 3631	HIS MASTER'S VOICE (Singles)
«Η μάνα»	Φρ. Γιαούζου		6401 /ΟΡ 09	ORIENT
«Το κάστρο»	Φρ. Γιαούζου		6400/ ΟΡ 09	ORIENT
«Πέρασα θάλασσες πλατιές»	Τασία Βέρρα	1961	7ΧCG 1222- 2 /SCDG 3111	COLUMBIA (Singles)
«Η ξενιτιά μανούλα μου»	Τασία Βέρρα	1962	7ΧGA 1321/7PG 3129	HIS MASTER'S VOICE (Singles)
«Θέλω να ανέβω σε βουνό»	Αντ. Μπαμπλέκος	1965	ΑΡ 6151 /ΑΡ 6084	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Μπερδεύτηκε μια λεμονιά»	Αντ. Μπαμπλέκος	1965	ΑΡ 6101	POPULAR (ΑΝΤ.ΠΛΩΜΑΡΙΤΗΣ)
«Όποιος αγαπάει μελαχρινή»	Τσαμπάς Θεόδωρος	1972	ΟΡ 4 Α /ΟΡ 04	ORIENT

Πίνακας 4. Σολιστικές και άλλες ηχογραφήσεις Γιώργου Γιαούζου.

Παρατηρείται λοιπόν, ότι ο Γιώργος Γιαούζος είχε μια πλούσια δισκογραφική καριέρα. Οι δεκαετίες 1960-1980 είναι η περίοδος κατά την οποία συμμετείχε στις περισσότερες ηχογραφήσεις. Είναι μια εποχή που η δισκογραφία έχει πλέον εξελιχθεί. Βγαίνουν δίσκοι 45 στροφών και αργότερα δίσκοι, όπως τους ξέρουμε στην σημερινή τους μορφή. Ο Γιώργος ήταν και αυτός περιζήτητος και πολύ αγαπητός από τους μουσικούς και τους τραγουδιστές της εποχής και τον καλούσαν συχνά για να πλαισιώσει τις δισκογραφικές δουλειές τους (Αλαφροπάτης).



Εικόνα 16. Γιάννης Μητσόπουλος (βιολί), Γιώργος Γιαούζος (κλαρίνο), Ανδρέας Τσαούσης (κιθάρα- φωνή)

3.3 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΑΣ

Παρακάτω γίνονται οι αναλυτικές καταγραφές σε παρτιτούρα των εκτελέσεων που επιλέχθηκαν για τους δύο καλλιτέχνες. Ο σκοπός των αναλύσεων είναι να καταγραφεί όσο το δυνατόν πιο αναλυτικά το καμπίσιο μοτίβο μέσα από αυτούς, να εντοπιστούν ομοιότητες και διαφορές και ο τρόπος με τον οποίο εξελίχθηκε το καμπίσιο από τον πατέρα στον γιο.

Η καταγραφή της παρτιτούρας ωστόσο -ειδικά για εκτελέσεις όπως αυτές των δύο μουσικών- αποτελεί ένα αρκετά δύσκολο και περίπλοκο εγχείρημα. Αυτό συμβαίνει διότι η δημοτική μουσική δεν μπαίνει σε καλούπια. Έχει ελευθερία. Ως ζώσα παράδοση λοιπόν, κυλά σαν το τρεχούμενο νερό και δεν μένει στάσιμη ως ένα μουσειακό αντικείμενο. Ο κάθε καλλιτέχνης, ανάλογα με τις δυνατότητές του και τον ψυχισμό του εκφράζεται διαφορετικά κάθε φορά, ακόμα και όταν πρόκειται για την ίδια ηχογράφιση. Για αυτόν τον λόγο, δεν μελετήθηκαν τα βέρσο των μουσικών σε κάθε εκτέλεση, παρά μόνο εάν υπάρχει κάτι άξιο αναφοράς. Διότι ο ψυχισμός του μουσικού

κάθε φορά που σολάρει μπορεί να είναι τελείως διαφορετικός. Η αίσθηση εκείνης της στιγμής, μπορεί στα επόμενα λεπτά να είναι τελείως διαφορετική. Για αυτό καταγράφηκαν μόνον οι εισαγωγές και οι ανταποκρίσεις μέσα σε κάθε κομμάτι.

Σε κάθε ανάλυση θα καταγράφονται τα στοιχεία διαποίκισης, οι μελωδικές κινήσεις και άλλες τροπικές και μορφολογικές παρατηρήσεις. Επίσης, πρέπει να τονιστεί πως η καταγραφή της παρτιτούρας έγινε στην τονικότητα - χειρισμό που παίζουν οι δύο καλλιτέχνες στο κλαρίνο.

3.3 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΚΩΣΤΑ ΓΙΑΟΥΖΟΥ



Εικόνα 17. Πανηγύρι στον Ορχομενό το 1940. Δεύτερος από δεξιά εμφανίζεται ο Κώστας Γιαούζος.

3.3.1 «ΚΡΥΣΤΑΛΛΩ»

Το πρώτο κομμάτι που θα αναλυθεί είναι το κομμάτι «Κρυστάλλω». Πρόκειται για ένα κομμάτι που ηχογραφήθηκε το 1936. Ερμηνεύει ο Γιώργος Παπασιδέρης. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά κομμάτια της εποχής που μας φανερώνει μια πρώιμη μορφή καμπίσιου.

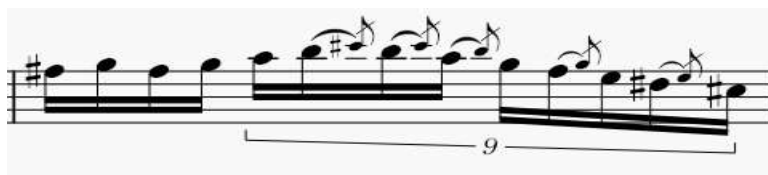
Οργανολόγιο: Κλαρίνο, Βιολί (το οποίο παίζει μόνο στα λόγια), λαουτοκιθάρα (σολάρει όταν παίζει ο Γιαούζος).

Ρυθμός: 6/8 (Τσάμικος)

Tempo: 100-105 bpm

Ο τόνος του κομματιού είναι Σι, δηλαδή Ντο# χειρισμός με Βb κλαρίνο.

- Το ποίκιλμα που χρησιμοποιείται κατά κόρον από τον Γιαούζο στη συγκεκριμένη ηχογράφηση είναι το μετάηχο¹ μιας νότας και πιο συγκεκριμένα το ανιόν βηματικό μετάηχο.



Εικόνα 18. Παράδειγμα χρήσης μετάηχου.

- Επιπλέον παρατηρείται η χρήση μορντάν² ή μονής τρίλιας. Ο σχηματισμός του γίνεται κυρίως με κατιούσα βηματική κίνηση. (μετρο23)



Εικόνα 19. Παράδειγμα χρήσης μορντάν.

- Άλλο ένα ποίκιλμα που εμφανίζεται συχνά μέσα στην ηχογράφηση είναι η τρίλια³ σε διάφορες μορφές. Μπαίνει κυρίως σε μεγαλύτερης διάρκειας νότες, είτε σε ανιούσα είτε σε κατιούσα μορφή και με διάφορες αριθμητικές παραλλαγές (τρίλια 4 ή 6 νοτών).

¹ «Ποίκιλμα μιας-νότας, εφόσον αυτό έπεται της κύριας νότας με την οποία συζευγνύεται». (Ζαριάς 2013, 87)

² « Η μια νότα ποίκιλης βρίσκεται στο ίδιο τονικό ύψος με εκείνο της κύριας νότας την οποία αυτό θεωρείται ότι ποικίλλει, και η άλλη, αντίστοιχα, είτε σε μεγαλύτερο είτε σε μικρότερο». (Ζαριάς 2013, 90)

³ «Η λειτουργία της μπορεί να εξηγηθεί όπως αυτή του μορντάν στην οποία όμως λαμβάνουν χώρα περισσότερες από μια επανακρούσεις, δηλαδή τουλάχιστον δυο εναλλαγές μεταξύ ποικιλικών νοτών και κύριας νότας. Πρόκειται επομένως, στην ουσία, για μια επιμηκυμένη περίπτωση μορντάν, ή –με άλλα λόγια– για ένα πολλαπλό μορντάν». (Ζαριάς 2013, 91)



Εικόνα 20. Παράδειγμα χρήσης τρίλιας.

- Ίσως το πιο χαρακτηριστικό ποίκιλμα που εντοπίζεται στην ηχογράφηση είναι το glissando⁴. Ο Γιαούζος μέσω της ανεπαίσθητης κίνησης των χειλιών του στο επιστόμιο και με ελαφρές κινήσεις στα δάχτυλα «γλιστρά» την μελωδία μεταξύ 4^{ης} και 5^{ης} βαθμίδας. Το συγκεκριμένο glissando εμφανίζεται σε όλες τις ανταποκρίσεις της ηχογράφησης.



Εικόνα 21. Παράδειγμα χρήσης glissando.

- Αναγνωρίζεται επίσης άλλο ένα στοιχείο διαποίκιλσης αυτό του γκρουπέτου⁵. Αυτό εμφανίζεται με κατιούσα μορφή και είναι τριών νοτών.



Εικόνα 22. Παράδειγμα χρήσης γκρουπέτου.

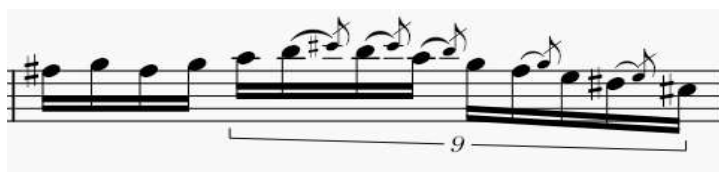
Άλλες παρατηρήσεις:

- Το επάνω τετράχορδο της κλίμακας εμφανίζεται χωρίς τη χρωματική κίνηση και όχι όπως θα έπρεπε σύμφωνα με τους κανόνες της κλίμακας. Αντίθετα, ο Γιαούζος χρησιμοποιεί καμάρες μεταξύ Λα- Σιb, σαν να κάνει δηλαδή καμπίσιο από χειρισμό Μι στο κλαρίνο ενώ παίζει από χειρισμό Ντο#. Ο Παπασιδέρης τραγουδάει δηλαδή από τόνο Σι. Μια εικασία που θα μπορούσε λοιπόν να γίνει

⁴ Ολίσθηση της μελωδίας μεταξύ δύο ή τριών νοτών.

⁵ «Δύο τουλάχιστον εκ των νοτών ποίκιλσης της οποίας βρίσκονται, η μια σε μικρότερο και η άλλη σε μεγαλύτερο τονικό ύψος από εκείνο της κύριας νότας την οποία αυτές θεωρείται ότι ποικίλουν. Η διάρκεια και η σχηματική μορφή του ποικίλματος, καθώς και η θέση του στο χρόνο σε σχέση με τον παλμό της αναφερόμενης κύριας νότας μπορεί να παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλότητα». (Ζαριάς 2013, 90)

και έχει τρομερό ενδιαφέρον είναι πως ο Γιαούζος δεν χρησιμοποιεί χρωματική κίνηση αλλά καμάρες και φρασεολογία καμπίσιου από Μι, διότι οι καμάρες είχαν αφομοιωθεί στην παράδοση του καμπίσιου και του κλαρίνου γενικότερα. Ήταν ένα στοιχείο τόσο οικείο και τόσο ενσωματωμένο που δεν μπορούσε να το αποβάλλει. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως ο Γιαούζος κράτησε αυτή την κίνηση διότι οι καμάρες αποτελούσαν και αποτελούν ζώσα παράδοση για το κλαρίνο.



Εικόνα 23. Παράδειγμα χρήσης τεχνικής με τις καμάρες.

- Χρησιμοποιεί έντονους και κοφτούς γλωσσόκτυπους⁶ για καθαρή ατάκα.
- Η αρμονική συνοδεία χρησιμοποιεί την τονική βαθμίδα και ελαττωμένες συγχορδίες (dim).

3.3.2 «ΜΙΑ ΚΟΝΤΗ ΚΟΝΤΟΥΛΑ»

Το επόμενο κομμάτι της ανάλυσης είναι το τραγούδι «Μια κοντή κοντούλα». Πρόκειται για μια ηχογράφιση του 1934 στην εταιρία Orthophonic.

Οργανολόγιο: Κλαρίνο, Κιθάρα.

Ρυθμός: 7/8 (Καλαματιανός με γύρισμα σε καγκέλι)

Tempo: 110 bpm (περίπου)

Η τονικότητα του κομματιού είναι Μι και παρατηρούμε ότι ο Γιαούζος παίζει με κλαρίνο σε κούρδισμα Ντο. Αυτό σημαίνει πως παίζει από Μι χειρισμό και έτσι μπορεί να δουλεύει τις καμάρες πιο εύκολα. Αυτό φανερώνει την σημασία αυτής της τεχνικής για εκείνον και πόσο σωματοποιημένη την είχε.

⁶ Προκειμένου να τονιστεί σωστά το ρυθμικό στοιχείο στο παίξιμο ενός οργανοπαίκτη χρησιμοποιείται έντονα ο γλωσσόκτυπος, η τεχνική του χτυπήματος της γλώσσας, η οποία δίνει αυτό που ονομάζουμε ατάκα. «Με αυτόν τον τρόπο ο ήχος τους γίνεται πιο έντονος, πιο τραχύς και δυνατός, πιο κατάλληλος για να ακουστεί στον ανοιχτό χώρο του υπαίθρου» (Μαζαράκη 1959, 64). Έτσι το παίξιμο καθίσταται πιο καθαρό.

Να σημειωθεί πως η καταγραφή της παρτιτούρας έγινε μία οκτάβα χαμηλότερα από αυτή που χρησιμοποιεί ο Γιαούζος στην ηχογράφιση για να είναι ευανάγνωστη.

- Ξεκινώντας με τα στοιχεία διαποίκιλσης, πρώτα παρατηρείται το γκρουπέτο. Αυτό συνήθως εμφανίζεται με κατιούσα βηματική μορφή και είναι τριών νοτών.



Εικόνα 24. Παραδείγματα χρήσης γκρουπέτου .

- Επόμενο ποίκιλμα που εντοπίζεται είναι η τρίλια, ένα ποίκιλμα που ο Γιαούζος χρησιμοποιεί πολύ συχνά μέσα στην ηχογράφιση. Εμφανίζεται με την μορφή τριών ή τεσσάρων νοτών.



Εικόνα 25. Παραδείγματα χρήσης τρίλιας.

- Ένα ακόμα ποίκιλμα που χρησιμοποιείται από τον Γιαούζο, είναι το μορντάν, με ανιούσα βηματική κίνηση.



Εικόνα 26. Παραδείγματα χρήσης μορντάν.

- Πολύ συχνή είναι και η χρήση του πρόηχου και του μετάηχου μίας νότας μέσα στην ηχογράφιση. Εμφανίζονται και σε ανιούσα και σε κατιούσα μορφή.



Εικόνα 27. Παράδειγμα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.

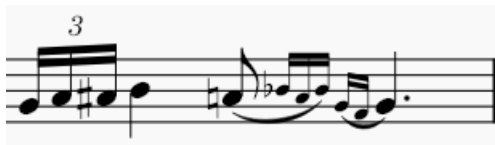
- Χαρακτηριστικό ποίκιλμα του Γιαούζου στην ηχογράφιση είναι το glissando.



Εικόνα 28. Παράδειγμα χρήσης glissando.

Άλλες παρατηρήσεις:

- Η 5^η βαθμίδα εμφανίζεται φυσική τόσο από τον Γιαούζο, όσο και από την Αμπατζή. Ο Γιαούζος όμως την κάνει κυρίως σε ύφεση, δηλαδή παίζει καμπίσιο. Από την άλλη, η Αμπατζή ερμηνεύει το κομμάτι πιο κοντά στον δρόμο νιγκρίζ.
- Όταν ο Γιαούζος πηγαίνει στην 5^η φυσική, περνάει χρωματικά από την 4^η στην 5^η (Λα-Λα#-Σι) καταλήγοντας να κάνει στάση της μελωδικής κίνησης στην 3^η (Σολ).



Εικόνα 29. Στάση στην 3η βαθμίδα.

- Χρησιμοποιεί κατά κόρον την τεχνική με τις καμάρες. Μάλιστα πολλές φορές κάνει διπλή καμάρα, σηκώνοντας ελάχιστα τον δείκτη του αριστερού χεριού αμέσως μετά τον μεσαίο.



Εικόνα 30. Φράση με καμάρες.

- Στην ηχογράφιση ο Γιαούζος κάνει γύρισμα σε καγκέλι. Εκεί κάνει μόνο καμπίσιο μοτίβο πιάνοντας την 5^η δηλαδή το Σιb κυρίως με κλειδί και όχι με καμάρα.
- Η αρμονική συνοδεία χρησιμοποιεί μόνο την τονική και την 3^η βαθμίδα σε μείζονα.
- Κάτι που αξίζει να αναφερθεί επιβεβαιώνοντας το πόσο αγαπητός ήταν στην εποχή του ο Κώστας είναι πως η Αμπατζή φωνάζει «Γεια σου Γιαούζο μου», ενώ μερικά δευτερόλεπτα πριν ακούγεται από μια αντρική φωνή «Να ζήσει η Κωπαΐδα».

3.3.3 «ΦΕΞΕ ΜΟΥ ΦΕΓΓΑΡΑΚΙ ΜΟΥ»

Το τρίτο και τελευταίο κομμάτι που αναλύεται το παίξιμο του Κώστα Γιαούζου είναι το «Φέξε μου φεγγαράκι μου». Πρόκειται για μια ηχογράφιση του 1934. Ερμηνεύει ο Γιώργος Παπασιδέρης. Η τονικότητα της ηχογράφησης είναι Ρε και παρατηρούμε ότι ο Γιαούζος παίζει σε χειρισμό Μι, άρα με κλαρίνο σε κούρδισμα Bb. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, φαίνεται πως προτιμούσε να δουλεύει με τις καμάρες καθώς ήταν αναπόσπαστο κομμάτι του παιξίματός του.

Οργανολόγιο: Κλαρίνο, Κιθάρα

Tempo: 105 bpm

Ρυθμός: 6/8 Τσάμικος.

- Ξεκινώντας με τα στοιχεία διαποίκισης σε αυτό το κομμάτι εμφανίζεται πολύ συχνά η τρίλια. Είναι σχεδόν πάντα τεσσάρων νοτών.



Εικόνα 31. Παραδείγματα χρήσης τρίλιας.

- Επόμενο ποίκιλμα που εντοπίζεται είναι το κατιόν βηματικό μετάηχο καθώς και το πρόηχο.



Εικόνα 32. Παράδειγμα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.

- Αμέσως μετά παρατηρείται το γκρουπέτο. Αυτό συνήθως εμφανίζεται με μορφή τριών νοτών.



Εικόνα 33. Παράδειγμα χρήσης γκρουπέτου.

- Ακόμα ένα συνηθισμένο ποίκιλμα που χρησιμοποιεί ο Γιαούζος είναι το μορντάν τόσο σε ανιούσα όσο και σε κατιούσα μορφή.



Εικόνα 34. Παράδειγμα χρήσης μορντάν.

Άλλες παρατηρήσεις:

- Και σε αυτή την ηχογράφιση ο Γιαούζος προτιμούσε να παίζει από Μι χειρισμό, γιατί οι καμάρες ήταν το πιο ξεχωριστό στοιχείο του παιζιματός του. Έτσι και εδώ δεν θα μπορούσε να λείπει. Βλέπουμε ότι τις χρησιμοποιεί κατά κόρον και σε αυτή την εκτέλεση.



Εικόνα 35. Φράσεις με καμάρες.

- Η κίνηση της φρασεολογίας του καταλήγει πάντα στην τονική. Όμως κάθε φορά που η φρασεολογία του Παπασιδέρη κάνει μια σύντομη στάση στην 3^η βαθμίδα, την κάνει και ο Γιαούζος.





Εικόνα 36. Παραδείγματα στάσεων της μελωδικής κίνησης.

- Δεν χρησιμοποιεί σχεδόν καθόλου το κλειδί για την 5^η βαθμίδα (Bb). Όμως προς το τέλος της ηχογράφησης εμφανίζεται για πρώτη φορά και το κλειδί, σηκώνοντας ελαφρώς τον δείκτη του αριστερού χεριού.



- Η αρμονική συνοδεία κινείται μεταξύ τονικής, 3^{ης} ματζόρε και dim.
- Χρησιμοποιεί κοφτούς και έντονους γλωσσόκτυπους, αποκτώντας έτσι ελαφρώς στακάτο παίξιμο.
- Στο βέρσο που κάνει στο τέλος, ακούγεται «Γεια σου Γιαούζο».



Εικόνα 37. Ορχομενός 1940. Από αριστερά: Ευ. Καφαντάρης, Κώστας Γιαούζος, Βασίλης Μιχαλόπουλος, Γιώργος Μεϊντανάς, Κώστας Ζωγράφος και η Ψευτορίτα.

3.4.1. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΓΙΩΡΓΟΥ ΓΙΑΟΥΖΟΥ



Εικόνα 38. Από δεξιά προς αριστερά: Ανδρέας Τσαούσης (τραγούδι), Τάκης Ταμάμης (Ακορντεόν- τραγούδι), Γιώργος Γιαούζος (κλαρίνο), Γιάννης Μητσόπουλος (βιολί), Θοδωρής Καράμπαλης

3.4.2 «ΠΟΤΕ ΜΟΥ ΔΕΝ ΣΗΚΩΘΗΚΑ»

Πρόκειται για μια ηχογράφιση του 1965 στην δισκογραφική εταιρία Popular. Ερμηνεύει ο Αντώνης (Νάκος) Μπαμπλέκος.

Οργανολόγιο: Κλαρίνο, κιθάρα, βιολί, τουμπελέκι.

Ρυθμός: 6/8 Τσάμικος. Η ηχογράφιση έγινε σε τονικότητα Λα, δηλαδή ο Γιαούζος παίζει από Σι χειρισμό με Σιb κλαρίνο.

Tempo: 90 bpm περίπου.

- Ξεκινώντας από τα στοιχεία διαποίκισης, βλέπουμε ότι εμφανίζεται πολύ συχνά το πρόηχο και το μετάηχο, είτε σε ανιούσα είτε σε κατιούσα μορφή.



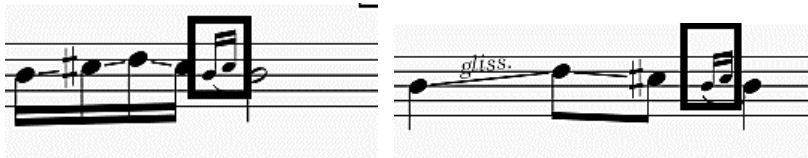
Εικόνα 39. Παράδειγμα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.

- Επόμενο στοιχείο που στολίζει τις μελωδικές κινήσεις του είναι η τρίλια. Εμφανίζεται κυρίως σε μορφή τεσσάρων νοτών.



Εικόνα 40. Παράδειγμα χρήσης τρίλιας.

- Συνεχίζοντας, εντοπίζουμε σε αρκετά σημεία της παρτιτούρας το μορντάν ανιούσας μορφής.



Εικόνα 41. Παράδειγμα χρήσης μορντάν.

- Τελευταίο στοιχείο διαποίκιλης που βρίσκεται είναι το γκρουπέτο, σε μορφή τριών νοτών.



Εικόνα 42. Παράδειγμα χρήσης γκρουπέτου.

Άλλες παρατηρήσεις:

- Η πρώτη φράση που κάνει ο Γιαούζος ξεκινά από την 5η βαθμίδα και καταλήγει στην 3η για μια σύντομη στάση. Από εκεί ξεκινάει το φραζάρισμά του στο επάνω τετράχορδο χρησιμοποιώντας χρωματική κίνηση και πολύ γρήγορα εκτονώνει την μελωδική κίνηση στην τονική. Είναι μια φράση που θα λέγαμε πως ομοιάζει αρκετά με εκείνες που έπαιξε ο πατέρας του Κώστας στο κομμάτι «Κρυστάλλω».



Εικόνα 43. Φράση Γιώργου Γιαούζου.

- Χρησιμοποιεί αρκετά συχνά glissando μεταξύ 1ης και 2ης βαθμίδας.



Εικόνα 44. Παραδείγματα χρήσης glissando.

- Το τονικό ύψος της 2η βαθμίδας, πολλές φορές είναι χαμηλότερα. Είναι πιο κοντά στο Σ1b παρά στο φυσικό.
- Πολλές φορές κάνει σύντομη στάση της μελωδικής κίνησης στην 3η και στην 5η βαθμίδα.



Εικόνα 45. Παραδείγματα στάσης της μελωδίας στη 3^η και στην 5^η βαθμίδα.

- Η αρμονική συνοδεία χρησιμοποιεί την τονική, dim και την 3^η βαθμίδα σε μινόρε.

3.4.3. «ΣΟΥ ΠΑΡΑΓΓΕΛΩ ΜΑΥΡΗ ΓΗ»

Πρόκειται για μια ηχογράφιση του 1973. Ερμηνεύει η αείμηνη Φιλιά Πυργάκη.

Οργανολόγιο: Κλαρίνο, βιολί, λαούτο, κιθάρα, ντέφι, τύμπανα.

Ρυθμός: 6/8 (Τσάμικος).

Tempo: 95 bpm περίπου.

Ο τόνος της ηχογράφισης είναι Μι, που σημαίνει ότι ο Γιαούζος παίζει είτε από χειρισμό Φα# με κλαρίνο Bb, είτε από χειρισμό Μι με Ντο κλαρίνο. Βάση της ακουστικής εμπειρίας θα πορευτούμε με το ενδεχόμενο να παίζει από χειρισμό Φα#. Ο Γιαούζος ήταν ικανός να παίζει το ίδιο καλά τόσο από Μι χειρισμό όσο και από Φα# που θεωρείται πιο «δύσκολος».

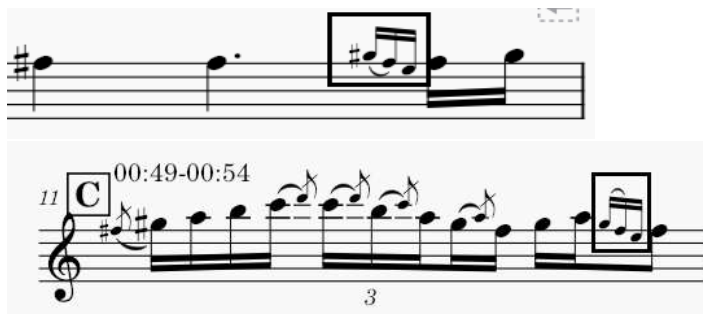
Συνεχίζοντας με τα στοιχεία διαποίκισης:

- το πρώτο που εντοπίζεται είναι και πάλι το πρόηχο και το μετάηχο. Εμφανίζονται τόσο σε ανιούσα όσο και σε κατιούσα βηματική μορφή.



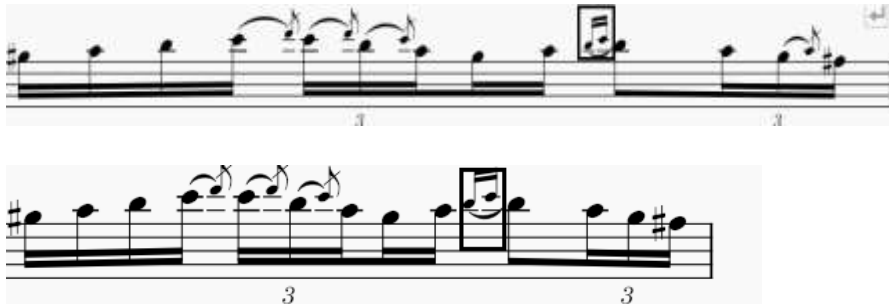
Εικόνα 46. Παραδείγματα χρήσης πρόηχου και μετάχου.

- Έπειτα εντοπίζουμε το γκρουπέτο σε μορφή τριών νοτών.



Εικόνα 47. Παραδείγματα χρήσης γκρουπέτου.

- Επόμενο στοιχείο ποικίλματος είναι το μορντάν ανιούσας μορφής.



Εικόνα 48. Παραδείγματα χρήσης μορντάν.

- Επιπλέον, παρατηρείται η χρήση τρίλιας τεσσάρων νοτών.



Εικόνα 49. Παραδείγματα χρήσης τρίλιας.

Άλλες παρατηρήσεις:

- Παρατηρείται ότι ο Γιαούζος παίζει μόνο στην ψηλή οκτάβα.
- Από το 0:31' έως το 1:42' περίπου ο Γιαούζος χρησιμοποιεί σχεδόν την ίδια ανταπόκριση με ελάχιστες αποκλίσεις.
- Σχεδόν σε κάθε κατάληξη της μελωδικής κίνησης των ανταποκρίσεων του υπάρχει glissando μεταξύ 1^{ης} και 2^{ης} βαθμίδας.



Εικόνα 50. Παράδειγμα χρήσης glissando.

- Και σε αυτή την εκτέλεση, το τονικό ύψος της 2^{ης} βαθμίδας εμφανίζεται χαμηλωμένο.
- Η φρασεολογία του βασίζεται αποκλειστικά στον τρόπο σκέψης της τεχνικής με τις καμάρες. Παρόλο που πιθανώς παίζει από χειρισμό Φα# ο τρόπος του φραζαρίσματος είναι σαν να παίζει καμάρες από Μι χειρισμό.
- Κάνει συχνές στάσεις της μελωδικής γραμμής στην 3^η βαθμίδα για σύντομο χρονικό διάστημα.
- Δεν παίζει καθόλου πάνω από την 5^η βαθμίδα. Δεν χρησιμοποιεί δηλαδή το επάνω τετράχορδο.
- Σε κάθε κατάληξη της φρασεολογίας του στην 1^η βαθμίδα χρησιμοποιεί ένα ελαφρύ vibrato.
- Οι γλωσσόκτυποι του δεν είναι τόσο κοφτοί και έντονοι, παρόλα αυτά εξακολουθεί να έχει καθαρή ατάκα στο παίξιμό του.
- Η αρμονική συνοδεία χρησιμοποιεί την τονική, την 7^η και dim.

3.4.3. «ΑΠΟ ΞΕΝΟ ΤΟΠΟ»

Η τελευταία ανάλυση για τον Γιώργο Γιαούζο αφορά μια ηχογράφιση του 1965 σε ερμηνεία του στενού του συνεργάτη Αντώνη (Νάκου) Μπαμπλέκου.

Οργανολόγιο: Κλαρίνο, Βιολί, Κιθάρα, Τουμπελέκι.

Ρυθμός: 7/8 Καλαματιανός.

Tempo: 100 bpm (περίπου) Η τονικότητα της ηχογράφησης είναι Λα, δηλαδή Σι χειρισμός με Bb κλαρίνο.

- Αρχίζοντας από τα στοιχεία διαποίκισης, πολύ συχνά εμφανίζεται και πάλι το πρόηχο και το μετάηχο. Διακρίνεται σε ανιούσα και κατιούσα βηματική μορφή.



Εικόνα 51. Παραδείγματα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.

- Επόμενο ποικιλματικό στοιχείο που εντοπίζεται είναι το μορντάν, τις περισσότερες φορές σε κατιούσα βηματική κίνηση.



Εικόνα 52. Παράδειγμα χρήσης μορντάν.

- Παρακάτω εμφανίζεται το γκρουπέτο. Βρίσκεται σε μορφή τριών νοτών.



Εικόνα 53. Παράδειγμα χρήσης γκρουπέτου.

Άλλες παρατηρήσεις:

- Ξεκινώντας, βλέπουμε πως ο Γιαούζος κινείται φρασεολογικά μέχρι την 5^η βαθμίδα. Κυρίως χρησιμοποιεί ως κέντρο της μελωδικής κίνησης την 3^η, περιφέρεται γύρω από αυτή και πάντα καταλήγει στην 1^η.



Εικόνα 54. Φράσεις Γιώργου Γιαούζου.

- Παρατηρείται ότι ο Γιαούζος, χρησιμοποιεί μια συγκεκριμένη κατάληξη στις φράσεις του μέσα στο κομμάτι. Ξεκινώντας από την 5^η φτάνει με κατιούσα βηματική κίνηση μέχρι την 3^η και από εκεί, με κατιούσα χρωματική κίνηση φτάνει στην 1^η (Φα- Μι- Ρε -Ντο#- Ντο- Σι).



Εικόνα 55. Φράσεις με καταλήξεις Γιώργου Γιαούζου.

- Πολύ συχνά ο Γιαούζος χρησιμοποιεί glissando μεταξύ 1^{ης} και 2^{ης} βαθμίδας. Το τονικό ύψος της 2^{ης} βαθμίδας είναι και πάλι χαμηλότερα.



Εικόνα 56. Παράδειγμα χρήσης glissando.

- Κάτι που χρήζει αναφοράς είναι πως ο Γιαούζος από το 0:57' έως το 1:07' χρησιμοποιεί μια φράση που είναι στο μακάμ νιγκρίζ. Η 4^η βαθμίδα οξύνεται και γίνεται Μι# καθώς και η 5^η από ελαττωμένη γίνεται φυσική(Φα#). Έτσι έχουμε μια κίνηση στο μακάμ νιγκρίζ, που σύντομα υποχωρεί όταν στο τέλος της φράσης επιστρέφει η 5^η ελαττωμένη (Φα) και η 4^η γίνεται πάλι Μι. Η φράση αυτή εμφανίζεται άλλη μία φορά.





Εικόνα 57. Φράσεις Γιώργου Γιαούζου.

- Τέλος, ο Γιαούζος χρησιμοποιεί πολλές φορές την 3^η βαθμίδα για σύντομη στάση της μελωδικής κίνησης.



- Στο τέλος της ηχογράφησης υπάρχει γύρισμα σε καγκέλι.
- Η αρμονική συνοδεία χρησιμοποιεί την τονική, dim και την 3^η βαθμίδα σε ματζόρε.

3.5 ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΑΜΠΙΣΙΟΥ ΤΩΝ ΔΥΟ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

3.5.1 ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΟΥΖΟΣ

- Χρησιμοποιεί πολλές μικρές νότες και γεμίζει τη φρασεολογία του, με συχνούς και κοφτούς γλωσσόκτυπους. Έτσι αποκτά καθαρή ατάκα και στακάτο παίξιμο.
- Συνήθως παίζει από χειρισμό Mi, για να δουλεύει τον χειρισμό με τις καμάρες.
- Σπάνια χρησιμοποιεί το επάνω τετράχορδο του καμπίσιου, δηλαδή δεν εμφανίζει σχεδόν ποτέ μελωδική κίνηση πάνω από την 5^η βαθμίδα.
- Δεν κάνει συχνά στάσεις της μελωδικής κίνησης αλλά το φραζάρισμά του επιστρέφει και τονίζει πάντα την 1^η βαθμίδα. Όλη η φρασεολογία του εκτονώνεται στην τονική χωρίς καμιά άλλη βαθμίδα να γίνεται σημείο αναφοράς της μελωδικής κίνησης. Επιπλέον, δεν κάνει συχνά στάση στην 3^η ή την 4^η βαθμίδα παρά μόνο ελάχιστες φορές.
- Χρησιμοποιεί ελάχιστα glissando στο παίξιμό του.
- Σε ορισμένες περιπτώσεις σε κάθε κομμάτι, επαναλαμβάνεται η φρασεολογία του.
- Στο παίξιμό του διακρίνονται επίσης πολλές τρίλιες, έντονες και μεγάλης διάρκειας.
- Παίζει πάντα σε γρήγορο και allegro tempo.
- Δεν χαμηλώνει ποτέ το τονικό ύψος της 2^{ης} βαθμίδας.

3.5.2 ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΟΥΖΟΣ

- Δεν χρησιμοποιεί τόσο έντονους και κοφτούς γλωσσόκτυπους, αλλά εξακολουθεί να έχει καθαρή ατάκα στο παίξιμό του.
- Έχει πιο legato παίξιμο, όχι τόσο στακάτο όσο ο πατέρας του.
- Κύριο χαρακτηριστικό του καμπίσιου του είναι πως αρκετά συχνά το τονικό ύψος της 2^{ης} βαθμίδας εμφανίζεται χαμηλωμένο.
- Το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του καμπίσιου του, όμως, είναι η πολύ συχνή εμφάνιση του επάνω τετραχόρδου. Ο Γιαούζος εντάσσει στη φρασεολογία του κινήσεις πάνω από την 5^η βαθμίδα χωρίς ωστόσο να τονίζει κάποια άλλη βαθμίδα εκτός από την 1^η.
- Κάνει αρκετά συχνά σύντομη στάση της μελωδικής κίνησης στην 3^η, 4^η και 5^η βαθμίδα, πολλές φορές με την αρμονική συνοδεία να τον ακολουθεί.
- Παίζει από διάφορους χειρισμούς στο κλαρίνο, όμως ο τρόπος σκέψης του για την μελωδική κίνηση είναι σχεδόν πάντα βασισμένος στην τεχνική με τις καμάρες. Μπορεί να παίζει από χειρισμό Σι, για παράδειγμα, αλλά ο τρόπος που δημιουργεί την μελωδική γραμμή είναι σαν να παίζει από χειρισμό Μι.
- Διακρίνονται επίσης πολλές τρίλιες, όχι τόσο έντονες και μεγάλης διάρκειας.
- Παίζει συνήθως σε πιο αργό tempo.
- Σε ορισμένες περιπτώσεις σε κάθε κομμάτι, επαναλαμβάνεται η φρασεολογία του.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η περιοχή της Λειβαδιάς ήταν ανέκαθεν μία ιστορική πόλη με μεγάλη πολιτισμική κληρονομιά. Η δημοτική μουσική ήταν πάντα αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμικού πλαισίου της περιοχής και κατείχε το μεγαλύτερο κομμάτι των πολιτιστικών εκδηλώσεων. Ήταν μια περιοχή που ανέδειξε και εξακολουθεί να αναδεικνύει σπουδαίους και εξαιρετικά ταλαντούχους καλλιτέχνες της δημοτικής μουσικής που άφησαν ιστορία στο καλλιτεχνικό στερέωμα με τη συμμετοχή τους σε δισκογραφικές δουλειές για την διάδοση και διατήρηση της δημοτικής μούσας. Από την προπολεμική εποχή, η Λειβαδιά και οι γύρω περιοχές είχαν άξιους καλλιτέχνες να την εκπροσωπούν

στην δημοτική μουσική. Όμως, τόσο κατά την εποχή μετά τον πόλεμο όσο και κατά τη σύγχρονη εποχή έβγαζε και εξακολουθεί να βγάζει ξεχωριστούς μουσικούς, οι οποίοι γράφουν τις δικές τους ξεχωριστές σελίδες ιστορίας στο βιβλίο της δημοτικής μουσικής. Δύο από τους πιο ξεχωριστούς αυτούς καλλιτέχνες της προπολεμικής αλλά και μεταπολεμικής περιόδου της Λιβαδειάς ήταν ο Κώστας και Γιώργος Γιαούζος. Πατέρας και γιος άφησαν τεράστια παρακαταθήκη στις επόμενες γενιές μουσικών αλλά και των ανθρώπων που συμμετέχουν σε αυτή τη μουσική. Ήταν δύο μουσικοί που το έργο τους καθιστά σίγουρα από τους πιο σπουδαίους εκφραστές του μοτίβου.

Το καμπίσιο μοτίβο είναι μια αρχαϊκή τροπική δομή της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Εμπεριέχει στοιχεία πεντατονίας και προέρχεται από την τεχνική της φλογέρας και του ζουρνά. Καταλήγω λοιπόν στο συμπέρασμα ότι το καμπίσιο ανήκει ως ιδίωμα στις αρχαϊκές τροπικές δομές, διότι δεν μπαίνει σε «μακαμίστικες λογικές» και δεν διέπεται από κανόνες της συμπεριφοράς ενός μακάμ. Τόσο η μελική συμπεριφορά του όσο και η φρασεολογική του συμπεριφορά διαφέρουν άρδην από τη συμπεριφορά των μακάμ. Μπορεί τροπικά να προσομοιάζει στο μακάμ καρτσιγιάρ αλλά είναι διαφορετικές οι κινήσεις, τα κουρδίσματα και το φραζάρισμα που χρησιμοποιείται. Δεν έχει την προσέγγιση μιας λόγιας μουσικής αλλά μιας μουσικής επηρεασμένης από βουνό, κάμπο και όργανα της υπαίθρου. Επίσης το καμπίσιο είναι ένα μοτίβο που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι τόσο των μουσικών όσο και των κατοίκων της ευρύτερης περιοχής της Λιβαδειάς. Είναι κάτι με το οποίο μεγαλώνουν και συνυπάρχουν, σαν να το έχουν ενσωματωμένο, σαν να υπάρχει μέσα τους από την στιγμή της ύπαρξής τους. Για αυτόν τον λόγο το καμπίσιο είναι το κύριο συστατικό των γλεντιών και των πανηγυριών της περιοχής και όχι μόνο.

Το καμπίσιο μοτίβο αποτελεί σίγουρα ένα από τα πιο ανεξερεύνητα μοτίβα της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για ένα μοτίβο το οποίο προσφέρει εύφορο έδαφος για μελέτη, δεν υπάρχει επαρκής αριθμός συγγραμμάτων και ερευνών. Κατά την προσωπική μου άποψη και μέσα από συζητήσεις με μουσικούς που το έχουν ως βίωμα και αποτελούν «κομμάτι» του, αυτό κατά πάσα πιθανότητα οφείλεται στις ιδιαιτερότητες που έχει ως μοτίβο. Η τροπικότητα, τα κουρδίσματα, η μελική συμπεριφορά και οι κινήσεις, οι κανόνες δηλαδή που το διέπουν ως αρχαϊκή τροπική δομή, το καθιστούν αρκετά δύσκολο για να μελετηθεί από κάποιον που δεν έχει εντρυφήσει σε αυτό.

Η παράδοση γενικότερα, είναι μια έννοια που κινείται, μια δημιουργική αξιοποίηση κάθε νέου στοιχείου που εισάγεται σε αυτή. Η λαογραφία όμως ήταν πάντα κάπως «αντίθετη» σε όλο αυτό καθώς εστίαζε πάντα «φολκλορικά». Το καμπίσιο ήταν ανέκαθεν ένας όρος λαϊκός, μια έννοια η οποία ήταν μακριά από φιλολογικές, φολκλορικές και λαογραφικές προσεγγίσεις. Ήταν πάντα μια ζώσα παράδοση που επιβίωνε στο πέρασμα των χρόνων. Όμως «η ζώσα παράδοση αποδείχθηκε λιγότερο ελκυστική από την επινοημένη» (Κοκκώνης, 2017). Για αυτό και το καμπίσιο έμεινε μακριά από τις μελέτες των ερευνητών.

Θεωρώ λοιπόν, πως κάποιος που έχει τις στοιχειώδεις γνώσεις πάνω στην δημοτική μουσική, κάποιος που έχει ακούσει ή έχει μια τριβή με το μοτίβο, κάποιος που συμμετέχει και αποτελεί μέρος της ζώσας τούτης παράδοσης θα μπορούσε να το εξερευνήσει πιο διεξοδικά. Γιατί, «καμιά ‘ακαδημαϊκή’ θεώρηση, δυστυχώς, δε στάθηκε ικανή ν’ αναγνωρίσει τη διαδικασία αυτή, τη στιγμή που συντελείται. Γι’ αυτό ακριβώς κάθε ‘αυθεντικό’ αναζητιέται και επισημαίνεται πάντοτε στο παρελθόν, ενώ το παρόν διαφεύγει περιφρονημένο» (Παπαδάκης 2003,13). Παρόλο που το καμπίσιο είναι ένα από τα πιο γνήσια και ανόθευτα μοτίβα της δημοτικής μας μουσικής, γιατί οι αποφεύγεται να χρησιμοποιείται ο όρος; Γιατί δεν ευδοκιμεί σαν όρος στις διάφορες φάσεις που προβάλλεται το δημοτικό τραγούδι; Μήπως λοιπόν το καμπίσιο θεωρείται ανάξιο λόγου επειδή δεν εξυπηρετεί «επιθυμίες» των ερευνητών και των λαογράφων;

ΚΡΥΣΤΑΛΛΩ

Γιαούζος Κώστας

A 00:00-00:13

3

B 00:24-00:35

6

9

C 00:47-00:58

12

16

18

D 01:10-01:21

21

24

27

2

30 **E** 01:33-01:44

33

36 **F** 01:10-01:21

39

41

44

Μια κοντή κοντούλα

A 00:00-00:17

3

5

7 **B** 00:33-00:48

10

13

15 **C** 01:01-01:17

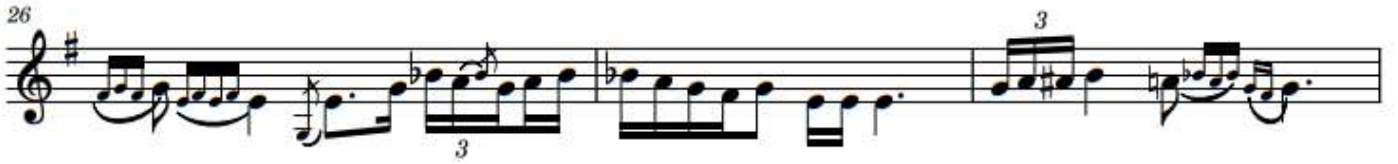
18

21

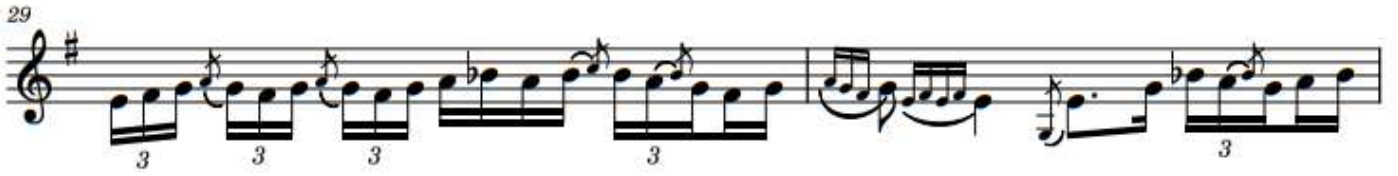
23 **D** 01:32-01:48

2

26



29



31

E 02:02-02:18



34



37



39



Φέξε μου φεγγαράκι μου

Κλαρίνο Κώστας Γιαούζος

A 00:00-00:15

4

6

B 00:28-00:42

8

11

14

C 00:53-01:05

16

19

21

D 01:19-01:32

24

2

27

29

31

34 **E** 01:45-01:57

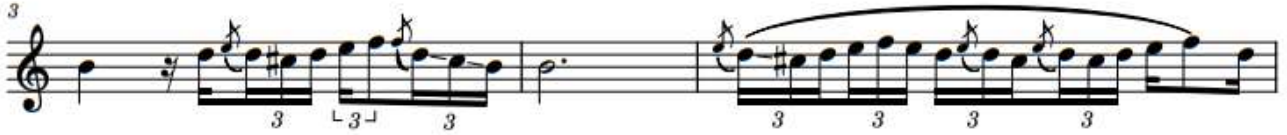
37

40

Ποτέ μου δεν σηκώθηκα

Κλαρίνο Γιώργος Γιατούζος

A 00:00-00:15



B 00:30-00:36



C 00:50-00:56



D

01:11-01:17



E

01:32-01:38



F 01:52-01:58



Σου παραγγέλνω μαύρη γη

Κλαρίνο Γιώργος Γιαούζος

A 00:05-00:16

B 00:31-00:36

C 00:49-00:54

D 01:06-01:12

E 01:42-01:48

F 02:01-02:06

2

21 

24 

25 

Από ξένο τόπο

Κλαρίνο Γιώργος Γιαούζος

A

00:02-00:18



B

00:34-00:43



C

00:58-01:07



D

01:23-01:32



E

01:47-01:56



F

02:11-02:20



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Κλίμακα Καρτσιγιάρ	24
Εικόνα 2. Παράδειγμα κατάληξης της μελωδίας στην τονική (Μι). Από το «φέξε μου φεγγαράκι μου» του Κ. Γιαούζου.	24
Εικόνα 3. Παράδειγμα κατάληξης της μελωδίας στην τονική (Ντο#). Από το «Κρυστάλλω» του Κ. Γιαούζου.....	24
Εικόνα 4. Παράδειγμα κατάληξης της μελωδίας στην 3 ^η (Σολ). Από το «φέξε μου φεγγαράκι μου» του Κ. Γιαούζου.	25
Εικόνα 5. Παράδειγμα κατάληξης της μελωδίας στην 3 ^η (Σολ). Από το «Μια κοντή κοντούλα» του Κ. Γιαούζου.	25
Εικόνα 6. Χαρακτηριστική κίνηση στην 2 ^η βαθμίδα στο καμπίσιο.	25
Εικόνα 7. Κλίμακα καμπίσιου με βάση την πεντατονική μινόρε.	26
Εικόνα 8. Κώστας Γιαούζος. *Η φωτογραφία είναι από το αρχείο της Μαρίας Γιαούζου, εγγονής του Κώστα και κόρη του Σεραφείμ Γιαούζου από τη Μαλεσσίνα.	28
Εικόνα 9. Σπάνια φωτογραφία από το κέντρο «Ελατος» όπου διακρίνεται ο Κώστας Γιαούζος με το κλαρίνο του. (Αρχείο Ελένης Γιαούζου).	30
Εικόνα 10. Διακρίνονται από αριστερά: Κώστας Γιαούζος, Γιάννης Ζαφειρόπουλος (σαντούρι), Γιώργος Παπασιδέρης (κιθάρα- τραγούδι), Βαγγέλης Σωφρονίου, Κώστας Ρούκουνας (κιθάρα-τραγούδι), Γιάννης Βουγιούκας (βιολί).....	31
Εικόνα 11. Αφίσα από πανηγύρι στο χωριό Μούλκη της Λιβαδειάς. Διακρίνονται η Ρόζα Εσκενάζυ, Ο Κώστας Γιαούζος, ο Μεϊντανάς, ο Παπασιδέρης και ο λυράρης Λάμπρος. (Αρχείο Γ. Τολιόπουλου)	32
Εικόνα 12. Ο Κώστας Γιαούζος με την κόρη του Ελένη σε μικρή ηλικία. Σπάνια φωτογραφία αρχείο της Ελένης Γιαούζου.	35
Εικόνα 13. Ο Γιώργος Γιαούζος.	35
Εικόνα 14. Από αριστερά: Γιώργος Γιαούζος, Φρειδερίκη και Σταύρος Τσαλάγκας.	37
Εικόνα 15. Στην μέση ο Γιώργος Γιαούζος με το κλαρίνο και αριστερά ο Στάθης Αδάμ με το βιολί.....	39
Εικόνα 16. Γιάννης Μητσόπουλος (βιολί), Γιώργος Γιαούζος (κλαρίνο), Ανδρέας Τσαούσης (κιθάρα- φωνή)	40
Εικόνα 17. Πανηγύρι στον Ορχομενό το 1940. Δεύτερος από δεξιά εμφανίζεται ο Κώστας Γιαούζος.....	41
Εικόνα 18. Παράδειγμα χρήσης μετάηχου.	42
Εικόνα 19. Παράδειγμα χρήσης μορντάν.	42
Εικόνα 20. Παράδειγμα χρήσης τρίλιας.	43
Εικόνα 21. Παράδειγμα χρήσης glissando.....	43
Εικόνα 22. Παράδειγμα χρήσης γκρουπέτου.....	43
Εικόνα 23. Παράδειγμα χρήσης τεχνικής με τις καμάρες.	44
Εικόνα 24. Παραδείγματα χρήσης γκρουπέτου	45
Εικόνα 25. Παραδείγματα χρήσης τρίλιας.....	45
Εικόνα 26. Παραδείγματα χρήσης μορντάν.....	45
Εικόνα 27. Παράδειγμα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.	45
Εικόνα 28. Παράδειγμα χρήσης glissando.....	46
Εικόνα 29. Στάση στην 3η βαθμίδα.....	46
Εικόνα 30. Φράση με καμάρες.	46
Εικόνα 31. Παραδείγματα χρήσης τρίλιας.....	47

Εικόνα 32. Παράδειγμα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.	47
Εικόνα 33. Παράδειγμα χρήσης γκρουπέτου.....	47
Εικόνα 34. Παράδειγμα χρήσης μορντάν.	48
Εικόνα 35. Φράσεις με καμάρες.	48
Εικόνα 36. Παραδείγματα στάσεων της μελωδικής κίνησης.	49
Εικόνα 37. Ορχομενός 1940. Από αριστερά: Ευ. Καφαντάρης, Κώστας Γιαούζος, Βασίλης Μιχαλόπουλος, Γιώργος Μείντανάς, Κώστας Ζωγράφος και η Ψευτορίτα.	49
Εικόνα 38. Από δεξιά προς αριστερά: Ανδρέας Τσαούσης (τραγούδι), Τάκης Ταμάμης (Ακορντεόν- τραγούδι), Γιώργος Γιαούζος (κλαρίνο), Γιάννης Μητσόπουλος (βιολί), Θοδωρής Καραμπάλης.....	50
Εικόνα 39. Παράδειγμα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.	50
Εικόνα 40. Παράδειγμα χρήσης τρίλιας.	51
Εικόνα 41. Παράδειγμα χρήσης μορντάν.	51
Εικόνα 42. Παράδειγμα χρήσης γκρουπέτου.....	51
Εικόνα 43. Φράση Γιώργου Γιαούζου.	51
Εικόνα 44. Παραδείγματα χρήσης glissando.....	52
Εικόνα 45. Παραδείγματα στάσης της μελωδίας στη 3 ^η και στην 5 ^η βαθμίδα.....	52
Εικόνα 46. Παραδείγματα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.....	53
Εικόνα 47. Παραδείγματα χρήσης γκρουπέτου.....	53
Εικόνα 48. Παραδείγματα χρήσης μορντάν.....	53
Εικόνα 49. Παραδείγματα χρήσης τρίλιας.....	54
Εικόνα 50. Παράδειγμα χρήσης glissando.....	54
Εικόνα 51. Παραδείγματα χρήσης πρόηχου και μετάηχου.....	55
Εικόνα 52. Παράδειγμα χρήσης μορντάν.	55
Εικόνα 53. Παράδειγμα χρήσης γκρουπέτου.....	55
Εικόνα 54. Φράσεις Γιώργου Γιαούζου.....	56
Εικόνα 55. Φράσεις με καταλήξεις Γιώργου Γιαούζου.....	56
Εικόνα 56. Παράδειγμα χρήσης glissando.....	56
Εικόνα 57. Φράσεις Γιώργου Γιαούζου.....	57

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αγγέλου, Δημήτρης. 2021. *Η μουσική των Τζουμέρκων*. Αναθεωρημένη έκδοση 2021
2. Αγγελόπουλος, Γ., 2014, *Στάθης Κάβουρας: ρεπερτόριο και τραγουδιστικό ύφος*, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου
3. Ανδρίκος, Νίκος. 2018. *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*, Εκδόσεις Τόπος, Αθήνα
4. Βούλγαρης, Ευγένιος, Βανταράκης, Βασίλης. 2006. *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto Books, Αθήνα
5. Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα. 1999. *Πολιτισμός και εθνογραφία, από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*, Ελληνικά γράμματα, 8η έκδοση, Αθήνα.
6. Ζερβούλιας, Παναγιώτης. 2010. Πτυχιακή εργασία: *Η ερμηνεία του παραδοσιακού κλαρίνου στις κοινότητες των ROM στη Γουμένισσα του Κιλκίς και στη Νάουσα Ημαθίας από το 1950 έως σήμερα. Μετασχηματισμοί και αλληλεπιδράσεις*. τ.ΜΕΤ, Πα. Μακ
7. Κάβουρας, Στάθης. 1989. *Σκιαγραφώντας τα περασμένα*, Αθήνα
8. Κοκκώνης, Γιώργος. 2017. *«Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, το ‘ Ταυτόν’ και το ‘Αλλότριόν’ της νεοδημοτικής μουσικής»*, Fagotto Books, Αθήνα
9. Κουτσαβδής, Γιώργος. 1965. *Όμορφη που ‘ναι η Λιβαδειά*: Αθήνα.
10. Κοτσίνης, Γιώργος. 2008. *Μελίσματα. Η τέχνη του λαϊκού κλαρίνου σε 29 μουσικές καταγραφές παραδοσιακών σκοπών και τραγουδιών*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
11. Μαζαράκη, Δέσποινα. 1959. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, (β' έκδοση) Κέδρος
12. Μαυροειδής, Μάριος. 1999. *Οι μουσικοί τρόποι στη ανατολική μεσόγειο*, Fagotto Books, Αθήνα.
13. Μέλλιος, Νίκος. 1997. *Λιβαδειά, 19^{ος} -20^{ος} αιώνας, όψεις της κοινωνικής και οικονομικής ιστορίας της πόλης*, Δήμος Λεβαδέων.

14. Νιτσιάκος, Βασίλης. 1993. «Λαογραφία και κοινωνική ανθρωπολογία», εισήγηση στο Α΄ συμπόσιο Ανθρωπολογίας, Κομοτηνή.
15. Παπαγεωργίου, Βασίλης. 2020. Μεταπτυχιακή Εργασία: «Παρακαλαμιώτικο μοιρολόι. Χρήστος Χαλιγιάννης- Χαλίλης», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών
16. Παπαδάκης, Γιώργος. 2003. *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίκτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα.
17. Παπακώστας, Χρήστος. 2007. *Χορευτική-Μουσική Ταυτότητα και Ετερότητα: η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του ν. Σερρών*, Βόλος
18. Περιοδικό «Δίφωνο», τεύχος 7, Απρίλιος 1996
19. Ρούσσαρης, Αριστείδης. 1999. *Εμπορικός Σύλλογος Λεβαδείας, Εμπόριο-Βιομηχανία- Κοινωνία*, Εμπορικός Σύλλογος Λεβαδείας.
20. Σημειώσεις μαθήματος «Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική», διδάσκων Μάνος Αχαλινοτόπουλος. 2014-2015. Θεσσαλονίκη
21. Τσάπρας, Κων/νος. *Ορχομενός Βοιωτίας, Ιστορία – Πολιτισμός- Παραδόσεις*.
22. Baud Bovy, Samuel. 1996. *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο
23. Robson, Collin. 2007. *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*, Gutenberg, Αθήνα

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Heaton, Roger. 2006 «*Versatile Clarinet, the clarinet and its players in east Europe and Greece*», New York
2. Kyriakidou, Alki. 1986. «Introduction to modern Greek ideology an folklore, Journal modern and Hellenism» Annual C. Paparigopoulos Lecture, Center for Byzantine and Modern Greek Studies, Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology, Queens College.
3. Maher, Nikola. 2019 «*The Crying Clarinet, Emotion and music in Parakalamos*», Cardiff University School of Music.
4. Okely, Judith 1983. «*The traveler-Gypsies*». Cambridge: Cambridge University
5. Sydow, C. W. Von. 1948. «On the spread of tradition», Selected Papers on Folklore, Κοπεγχάγη

6. Wong, D. 2008. «*Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again*, In Barz, G. F. and Timothy J. Cooley». 2008. *Shadows in the Field: New*
7. Panopoulou, K. 2008. 'The "Panegyri" and Formation of Vlach Cultural Identity'. *Dance Chronicle*, Vol. 31, No. 3, Ballet in a Global World.

ΨΗΦΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ανέκδοτη συνέντευξη Γιώργου Καραϊσκού στον Δημήτρη Καραβίδα.
2. Ανέκδοτη συνέντευξη Μίλτου Αλαφροπάτη στον Δημήτρη Καραβίδα.
3. Ανέκδοτη συνέντευξη Βαγγέλη Μπακόπουλου στον Δημήτρη Καραβίδα.
4. Ανέκδοτη συνέντευξη Γιώργου Μάγγα και Τζούλης Τζινιέρη στον Δημήτρη Καραβίδα.
5. Ανέκδοτη συνέντευξη Στάθη και Νίκου Αδάμ στον Δημήτρη Καραβίδα.
6. Ανέκδοτη συνέντευξη Ελένης Γιαούζου στον Δημήτρη Καραβίδα.
7. <https://www.greekdiscography.gr/Home.htm>
8. <http://meintanasgiorgos.blogspot.com/>
9. <https://www.greekdiscography.gr/Home.htm>

ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ GOOGLE DRIVE

- https://drive.google.com/file/d/1BbEwX_kZkfTT1ftyDlkxGJFM1H_xNu-K/view?usp=sharing,
- https://drive.google.com/file/d/1RQ-UFjanLxtxLjW4L5YdgtN1xpX_VQmV/view?usp=sharing,
- <https://drive.google.com/file/d/1ZUZtBeLfrZQ8WgdWVBVKVW5pqaPx359M/view?usp=sharing>,
- <https://drive.google.com/file/d/1oi69HS8SahVvINgtxYk9152ggduMJHwu/view?usp=sharing>,
- <https://drive.google.com/file/d/1sRdN6pAlQnT8jLYSGYPnbmFA9004kQ0p/view?usp=sharing>