

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Η ΓΚΑΙΝΤΑ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ ΚΑΙ  
Η ΕΚΜΑΘΗΣΗ ΤΟΥΣ

του

Ματακάκη Στέργιου

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΣΤΑΜΟΥ ΛΕΛΟΥΔΑ

ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΑΡΡΗΣ Ν. ΧΑΡΙΔΗΜΟΣ

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2018

©2017  
Στέργιος Ματακάκης  
ALL RIGHTS RESERVED

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο πλαίσιο της διερεύνησης των τεχνικών παραμέτρων ενός οργάνου, η πορεία του οποίου χάνεται στα βάθη των αιώνων και ταυτόχρονα, αποτελεί το όργανο – σύμβολο μιας φυλής, κρίνεται ως απαραίτητη η περιγραφή κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών και πολιτισμικών παραμέτρων που επηρέασαν και καθόρισαν τη πορεία του στο χρόνο. Τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής προσφέρουν τη δυνατότητα σύνδεσης των τεχνικών χαρακτηριστικών της γκάιντας με τις συνθήκες οι οποίες καθόρισαν τα χαρακτηριστικά αυτά. Στο πλαίσιο αυτό, η βιβλιογραφική επισκόπηση προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες, που ρίχνουν φως σε πολλές πτυχές του οργάνου. Οι πληροφορίες αυτές μετουσιώνονται σε διδακτικά εφόδια στα χέρια του καθηγητή, και σε βασικό οδηγό στα χέρια του μαθητή, που σε συνδυασμό με τα προσωπικά του βιώματα και αισθητικά πρότυπα, δημιουργούν ένα πεδίο ελεύθερης μουσικής έκφρασης που οδηγεί στον εμπλουτισμό της παραδοσιακής μας μουσικής. Σε αυτή την κατεύθυνση, συνεπικουρεί ένα οργανωμένο σύστημα εκμάθησης, με κλιμακούμενες προτάσεις για εφαρμογή, που ως στόχο έχουν την σταδιακή ανακάλυψη των μυστικών του οργάνου από τον μαθητή. Η παρούσα εργασία, φιλοδοξεί να καλύψει ένα κενό στην σύγχρονη διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα, καθώς και να ανοίξει νέους ορίζοντες για περαιτέρω μελέτη, τόσο της γκάιντας, όσο και άλλων παραδοσιακών μουσικών οργάνων.

Λέξεις κλειδιά: Γκάιντα, ποικίλματα, διδασκαλία, παραδοσιακή μουσική.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	3
Περιεχόμενα.....	4
Εισαγωγή.....	5
i) Η πορεία της γκάιντας στον Έβρο: Από το παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον στη σύγχρονη πραγματικότητα.....	6
ii) Η πορεία της γκάιντας στη Βουλγαρία: Από το παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον στη σύγχρονη πραγματικότητα.....	11
Ανασκόπηση βιβλιογραφίας.....	16
Κυρίως μέρος της μελέτης.....	23
i) Οργανολογική προσέγγιση και τεχνική παιξίματος.....	23
ii) Παρουσίαση και ανάλυση των ποικιλικών σχημάτων.....	26
1) Χρήση MI↓.....	26
2) Χρήση MI↑.....	28
3) Τρίλια στη νότα ΝΤΟ.....	29
4) Μορντάν.....	30
5) Βιμπράτο.....	30
6) Κλισάντο ή μελωδική έλξη.....	31
i) Συνδυασμοί ποικιλμάτων.....	32
Διδακτική πρόταση.....	33
i) Φούσκωμα του ασκού, έλεγχος πίεσης αέρα, δακτυλοθεσία.....	33
ii) Ασκήσεις δακτυλοθεσίας.....	35
iii) Τα τρία βήματα για την εκμάθηση του κομματιού.....	36
iv) Ασκήσεις για την εμπέδωση των ποικιλμάτων.....	36
v) Εφαρμογή των ποικιλμάτων στην κύρια μελωδία.....	39
Συμπεράσματα.....	41
Συμβολή της μελέτης στην επιστήμη.....	43
Βιβλιογραφία.....	44

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της παρούσας εργασίας ήταν η μελέτη, η ταξινόμηση και η ανάλυση των ποικιλμάτων της θρακιώτικης γκάιντας, όπως αυτά προέκυψαν κατόπιν της σχετικής έρευνας, στο πλαίσιο μιας γενικότερης προσέγγισης της διδασκαλίας του οργάνου. Η έρευνα αυτή στηρίχθηκε τόσο στη σχετική βιβλιογραφική επισκόπηση, όσο και στην προσωπική μου μαθητεία και μελέτη επάνω στο όργανο. Οι λόγοι που με ώθησαν να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα είναι πολλαπλοί. Από τη μια η έλλειψη μιας μεθόδου διδασκαλίας του οργάνου που θα μπορεί να παρέχει βασικά και χρήσιμα εργαλεία στους νέους μαθητές, όπως συμβαίνει με άλλα παραδοσιακά όργανα, και από την άλλη οι προσωπικές δυσκολίες που συνάντησα σε σχέση με την αποσαφήνιση των ποικιλμάτων της γκάιντας, στοιχεία άρρηκτα συνδεδεμένα με την διαμόρφωση του ύφους παιξίματος του οργάνου, και κατ' επέκταση την ολοκληρωμένη εκμάθηση της γκάιντας από τον μαθητή, αποτέλεσαν τους βαθύτερους λόγους που με οδήγησαν στην συγγραφή του παρόντος πονήματος. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως πολλά στοιχεία της παρούσας εργασίας αντλήθηκαν από την πτυχιακή μου εργασία στο πλαίσιο των προπτυχιακών μου σπουδών στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, με τίτλο «Ζητήματα Διδασκαλίας: Το Παράδειγμα της Γκάιντας στη Θράκη».

Προτού παρατεθούν όλες οι σχετικές παράμετροι που αφορούν το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της γκάιντας, θα επιχειρηθεί μια σύντομη αναφορά σε βασικές έννοιες τις οποίες πραγματεύεται η παρούσα έρευνα, και αφορούν κυρίως στους όρους «παραδοσιακή μουσική» και «προφορικότητα».

Και οι δύο παραπάνω όροι εμπεριέχουν πολλαπλά εννοιολογικά επίπεδα. Αυτό διαπιστώνει κανείς μελετώντας τόσο την ελληνική, όσο και την ξένη σχετική βιβλιογραφία, καθώς ο παραπάνω όρος έχει απασχολήσει αρκετά τους ερευνητές λόγω της σύνθετης μορφής του (Ζωβοΐλη 2017: 24). Η Καλλιμοπούλου (2009) εντάσσει την μεταβολή των εννοιών του όρου «παραδοσιακός» που παρατηρήθηκε κατά το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στην γενικότερη τάση της περιόδου αυτής για επανεκτίμηση του λαϊκού πολιτισμού μέσα στο πλαίσιο του αστικού περιβάλλοντος. Η ίδια υιοθετεί τον όρο «παραδοσιακά» για τη μουσική αυτή, καθώς με αυτό τον όρο την περιέγραψαν και οι ίδιοι οι φορείς της. Ο παραπάνω όρος περιγράφει μια αστική μουσική που χρησιμοποιεί το οργανολόγιο της ανατολικής Μεσογείου και εστιάζει στην εξερεύνηση των μουσικών παραδόσεων της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας. Οι αρχές του ενδιαφέροντος αυτής της μουσικής τοποθετούνται στην μεταδικτατορική περίοδο. Ο Αμαργιανάκης (1999) δίνει τον δικό του ορισμό για την παραδοσιακή μουσική, καθώς αναφέρει πως με τον παραπάνω όρο εννοούνται όλα τα είδη που συντηρούνται και μεταδίδονται προφορικά. Ο Σταύρου (2004), στον όρο «ελληνική παραδοσιακή μουσική» περικλείει την Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική της ορθόδοξης εκκλησίας και το δημοτικό τραγούδι – ανώνυμη οργανική ή φωνητική μουσική. Τέλος, η Finnegan (1992, 2-3, στο Ζωβοΐλη, 2017), αφού αναγνωρίζει την αμφισημία του όρου «παράδοση», προχωρά στην παράθεση έξι επιπέδων για τη σημασία της παράδοσης.

Η προφορικότητα αποτελεί αδιάσπαστο στοιχείο στον τρόπο με τον οποίο μεταδίδεται – διδάσκεται η παραδοσιακή μουσική στην Ελλάδα. Η εννοιολογική ταυτοποίηση του παραπάνω όρου δεν θα μπορούσε να εξαντληθεί στο παρόν πόνημα, θα επιχειρηθεί η σκιαγράφηση του, ωστόσο, κυρίως μέσω ορισμένων βιβλιογραφικών πηγών.

Ο Ong (1982) είναι ο πρώτος ερευνητής που έθεσε το δίπολο "προφορικότητα – εγγραμματοσύνη". Το ομότιτλο βιβλίο του αποτέλεσε την βάση της συζήτησης για τους υπόλοιπους ερευνητές. Σε ότι αφορά την εφαρμογή της έννοιας «προφορικότητα» στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, θα πρέπει να εστιάσουμε στην διαδικασία της εκμάθησης ενός οργάνου στο πλαίσιο της βιωματικής εκμάθησης, κυρίως κατά το παρελθόν. Οι γνώσεις μεταβιβάζονταν από τον δάσκαλο στον μαθητή χωρίς την χρήση κάποιου συστήματος γραφής ή καταγραφής της πληροφορίας (Ευαγγέλου, 2007). Στο επίκεντρο των δεξιοτήτων που θα έπρεπε να αναπτύξει ο μαθητής ήταν το "κλέψιμο". Η λέξη κλέβω στη γλώσσα των πρακτικών μουσικών σημαίνει παίρνω, μιμούμαι, μαθαίνω (Μαζαράκη, 1985). Περισσότερες πληροφορίες για την παραπάνω διαδικασία, με επίκεντρο την εκμάθηση της γκάιντας, παρατίθενται σε άλλο σημείο της εργασίας.

Παρακάτω θα γίνει μια προσπάθεια να περιγραφεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε από το παρελθόν στο σήμερα η διδασκαλία και η εκμάθηση της γκάιντας.

Επιχειρώντας κανείς να προσεγγίσει τις τεχνικές παραμέτρους ενός οργάνου που προέρχεται από την αρχαιότητα, και έχει ταυτιστεί με τον λαϊκό θρακιώτικο πολιτισμό, θα αποτελούσε παράλειψη να μην λάβει υπ' όψιν το κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο το όργανο αυτό δρα και πρωταγωνιστεί για αιώνες. Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας θα παρουσιαστεί η εξέλιξη της γκάιντας στον Έβρο, η οποία και ακολούθησε μοιραία τις πολιτισμικές εξελίξεις της περιοχής καταλήγοντας στη σύγχρονη πραγματικότητα. Επίσης, θα παρατεθούν πληροφορίες σχετικά με την πορεία του οργάνου στη γειτονική Βουλγαρία, κι αυτό γιατί, αφ' ενός πρόκειται για το ίδιο όργανο, και αφ' εταίρου επειδή η συγκριτική ανάλυση της εξέλιξης της γκάιντας στις δύο αυτές περιοχές, υπό το πρίσμα των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων, θα φέρει στο φως χρήσιμα συμπεράσματα που σχετίζονται με την σύγχρονη διδασκαλία της γκάιντας σε Ελλάδα και Βουλγαρία.

Τα χαρακτηριστικά των κοινωνιών του Έβρου, αλλά και της Βουλγαρίας μέχρι και το 1945, εμφανίζουν κοινά σημεία σε όλο το χρονικό φάσμα που εξετάζεται. Η αρχή της συγκεκριμένης περιόδου δεν μπορεί να τοποθετηθεί με ακρίβεια, καθώς τα δομικά χαρακτηριστικά των κοινωνιών αυτών χάνονται στο βάθος του χρόνου. Το 1945 αποτελεί έτος – ορόσημο για την πορεία της γκάιντας σε Ελλάδα και Βουλγαρία, καθώς οι αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στα δύο κράτη από αυτή τη χρονιά και έπειτα αλλάζουν άρδην τα μέχρι τότε δεδομένα. Στην Ελλάδα ο Εμφύλιος Πόλεμος και οι συνέπειες αυτού, με βασικότερες την μετανάστευση και την αστικοποίηση, και στην Βουλγαρία η εγκαθίδρυση του σοσιαλιστικού καθεστώτος, επέφεραν σημαντικότερες αλλαγές σε κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο, αλλαγές που επηρέασαν άμεσα και την πορεία της γκάιντας.

Η πορεία της γκάιντας στον Έβρο: Από το παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Στον πυρήνα των παραδοσιακών κοινωνιών του Έβρου, έως και το 1945, βρισκόταν η διευρυμένη οικογένεια, κάθε μέλος της οποίας είχε και τον δικό του ρόλο (Σαρρής 2007: 98). Οι κοινωνίες αυτές χαρακτηρίζονταν από ενδογαμία, εσωστρέφεια και αυτάρκεια σε οικονομικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο (Αυδίκος 2002: 48). Αυτό που παρατηρεί κανείς ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της οικονομικής οργάνωσης είναι ο φυλετικός καταμερισμός των εργασιών σε όλες τις ηλικιακές κλίμακες. Τα αγόρια από νωρίς ακολουθούσαν τον πατέρα τους στις εξωτερικές εργασίες (καλλιέργεια της γης και κτηνοτροφία), ενώ τα κορίτσια έμεναν πίσω στο σπίτι ώστε να βοηθήσουν τις μητέρες τους στις οικιακές εργασίες. Ο φυλετικός αυτός καταμερισμός όμως διέτρεχε και άλλες πτυχές της καθημερινότητας των ανθρώπων. Στη μουσική ο κόσμος των ανδρών ήταν διαφοροποιημένος από αυτόν των γυναικών, ενώ σπανιότερα οι δύο κόσμοι αυτοί ενώνονταν στο κεντρικό χοροστάσι του χωριού σε περιστάσεις, όπως ο γάμος, το πανηγύρι, κλπ. Στον κόσμο των ανδρών η οργανική μουσική (γκάιντα) ήταν το στοιχείο που κυριαρχούσε, ενώ στον αντίποδα, ο κόσμος των γυναικών ήταν ταυτισμένος με το τραγούδι (Σαρρής 2007: 101). Σε έρευνες που έχουν γίνει για τις σύγχρονες κοινωνίες της Δύσης, παρατηρήθηκε η τάση, το τραγούδι να αφορά περισσότερο το γυναικείο φύλο σε σχέση με το ανδρικό (Dibben 2002: 123-25). Σαφώς και η ενασχόληση με την οργανική μουσική, δηλαδή την γκάιντα, υπήρξε αυστηρά μια ανδρική υπόθεση, καθώς οι κοινωνικές επιταγές των κοινωνιών αυτών δεν επέτρεπαν στο γυναικείο φύλο την εκμάθηση και εκτέλεση κάποιου μουσικού οργάνου. Σε αυτό το πολιτισμικό περιβάλλον έδρασε η γκάιντα, η οποία είχε τον πρωταρχικό ρόλο σχεδόν σε κάθε μουσικοχορευτική περίπτωση αυτών των κοινωνιών (Λυκεσάς, 1993: 218).

Ένα στοιχείο που έχει μεγάλο ενδιαφέρον και προκύπτει από την μελέτη των πολιτιστικών εκδηλώσεων των κοινωνιών αυτών, αποτελεί η ταύτιση μεταξύ του κύκλου της φύσης με τον κύκλο της ζωής των ανθρώπων. Κατά την περίοδο του φθινοπώρου και του χειμώνα στις περισσότερες εθιμικές διαδικασίες των κοινωνιών αυτών τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην τέλεση αυτών είχε το ανδρικό φύλο, οπότε και ακουγόταν η γκάιντα πολύ περισσότερο τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Στον αντίποδα, την περίοδο της άνοιξης και του καλοκαιριού ο κόσμος των γυναικών ήταν αυτός που αναλάμβανε τα ηνία των εθίμων. Από αυτή την παρατήρηση θα μπορούσε κανείς να καταλήξει στο εξής συμπέρασμα: Αν ο χειμώνας είναι η εποχή της σποράς και της γονιμοποίησης, πράξεις που σχετίζονται με την αντρική ανθρώπινη φύση, τότε η περίοδος της άνοιξης είναι η εποχή της γέννας των καρπών της γης, πράξη που σχετίζεται με την γυναικεία ανθρώπινη φύση. Έτσι, τα δύο φύλα με κάποιο τρόπο ταυτίζονται με την αέναη κυκλική διαδρομή που διαγράφει η φύση, και η οποία ταυτόχρονα θέτει και τους δικούς της κανόνες.

Σε αυτό το πλαίσιο η γκάιντα έδρασε και λειτούργησε επί αιώνες στις παραδοσιακές αυτές κοινωνίες. Μέσα σε αυτό το "οικοσύστημα" της γκάιντας λάμβανε χώρα και η εκμάθηση και η διδασκαλία του οργάνου.

Το προφίλ κάποιου επίδοξου γκαϊντατζή ήταν πολλές φορές πολύ συγκεκριμένο. Ασφαλώς επρόκειτο για νεαρό άνδρα, κυρίως όταν βρισκόταν ακόμα στην εφηβική του ηλικία, ασχολιόταν με την αγροκτηνοτροφική οικονομία της διευρυμένης οικογένειάς του και μάλιστα πολλές φορές ήταν τσοπάνης (Σαρρής 2007: 99). Αρχικά, ο νέος ερχόταν σε επαφή με κάποια αυτοσχέδια φλογέρα, και σε επόμενο στάδιο περνούσε στη γκάιντα. Η φλογέρα σε σχέση με την γκάιντα θεωρούνταν πολύ κατώτερη από τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας, κυρίως, λόγω των φυσικών αδυναμιών που αυτή έχει (Ανωγειανάκης, 1991:147-149). Το να ήταν κάποιος τσοπάνης αποτελούσε σημείο κλειδί για το γεγονός της εκμάθησης της γκάιντας, καθώς τα βοσκοτόπια λειτουργούσαν ως "βιότοπος", μέσα στον οποίο τα νεαρά αγόρια επιχειρούσαν να εξωτερικεύσουν την μουσική της κοινότητάς τους, αρχικά μέσα από αυτοσχέδια μουσικά οργανάκια, και αργότερα μέσω της γκάιντας (Αυδίκος 2002: 49-50). Πολλές φορές όμως η θέληση από μόνη της δεν αρκούσε. Σε αυτό το θέμα αναφέρεται ο Σαρρής με τις "τρεις κρησάρες του εν δυνάμει γκαϊντατζή" (2007: 250), στα τρία στάδια δηλαδή που αποτελούσαν ορόσημο στην πορεία του γκαϊντατζή προς την κατάκτηση της μάθησης.

Η πρώτη κρησάρα, σύμφωνα με τον Σαρρή, ήταν η εξεύρεση του οργάνου. Την περίοδο αυτή στην περιοχή του Έβρου η γκάιντα αποτελούσε το βασικό μουσικό όργανο, ενώ τα υπόλοιπα όργανα σπάνιζαν. Αυτό που επίσης σπάνιζε στις κοινωνίες αυτές ήταν και το χρήμα. Μιας και η οικονομική οργάνωση στηριζόταν στην αγροκτηνοτροφία, η οικογένεια κάλυπτε τις βιοτικές της ανάγκες από αυτή την ασχολία. Παράλληλα, το ανταλλακτικό εμπόριο ήταν πολύ διαδεδομένο, και έτσι τα χρήματα δεν αποτελούσαν βασικό στοιχείο των συναλλαγών, όπως συμβαίνει σήμερα. Επομένως, αν κάποιο παιδί ήθελε να αποκτήσει μια γκάιντα προκειμένου να μάθει να παίζει οι πόροι της οικογένειας στις περισσότερες των περιπτώσεων δεν επαρκούσαν για να καλύψουν μια τέτοια αγορά. Στην περίπτωση που υπήρχε όργανο στην οικογένεια του παιδιού, ή στο ευρύτερο συγγενικό περιβάλλον, πολύ δύσκολα θα την εμπιστευόταν στον αρχάριο μαθητή. Και αυτό επειδή με μια αδέξια κίνηση ενδεχομένως να προκαλούσε ανεπανόρθωτη ζημιά στο όργανο, και η επισκευή του δεν ήταν μια απλή διαδικασία. Ένας δεύτερος λόγος είναι ότι ο εν δυνάμει γκαϊντατζής δεν τύχαινε στήριξης στην προσπάθειά του αυτή από την οικογένειά του, στις περισσότερες των περιπτώσεων.

Η δεύτερη κρησάρα σχετίζεται με την εκμάθηση της γκάιντας, στην περίπτωση που κάποιος κατάφερνε να αποκτήσει ένα όργανο. Επρόκειτο για ακουστική διδασκαλία μέσω της προφορικότητας και της μίμησης, καθώς η έννοια της μουσικοδιδασκαλίας με τα δυτικά σημερινά κριτήρια εμφανίστηκε πολύ αργότερα στις αστικές κοινωνίες. Οι περιστάσεις κατά τις οποίες ακουγόταν η γκάιντα από τους παλιότερους και πιο έμπειρους μουσικούς του χωριού ήταν πολλές. Εξίσου πολλές ήταν και οι περιστάσεις κατά τις οποίες οι γυναίκες τραγουδούσαν δημόσια. Επομένως ο νέος που ενδιαφερόταν να μάθει να παίζει γκάιντα είχε πολλές ευκαιρίες να έρθει σε επαφή με το μουσικό ρεπερτόριο του χωριού του, και μέσω τις ενεργητικής ακρόασης και της οπτικής απομνημόνευσης των



κινήσεων των δαχτύλων των πιο έμπειρων γκαϊντατζήδων προσπαθούσε μιμητικά να αναπαράγει στο όργανό του τις μελωδίες αυτές. Για το ίδιο θέμα ο Σαρρή αναφέρει τη λέξη "κλέψιμο" (2007: 252), που χρησιμοποιούν οι παλιοί γκαϊντατζήδες όταν περιέγραφαν τους τρόπους αυτοεκμάθησης της γκαϊντας. Ένας επίδοξος γκαϊντατζής θα έπρεπε από πολύ νωρίς να εξασκήσει την ακουστική του ικανότητα προκειμένου να συλλάβει την μουσική πληροφορία και να την μεταφέρει στο όργανό του. Η συγκεκριμένη ιδιότητα επί της ουσίας αποτελούσε το βασικότερο εργαλείο αυτών των ανθρώπων κατά την διαδικασία της αυτό – εκμάθησης. Μια διαδικασία αρκετά δύσκολη, αν συνυπολογίσει κανείς την άρνηση, σε πολλές περιπτώσεις, των παλαιότερων μουσικών να μεταβιβάσουν τις γνώσεις τους στους νεότερους γκαϊντατζήδες. Και σε άλλες παραδοσιακές κοινωνίες το φαινόμενο αυτό είναι συχνό, οι παλαιότεροι μουσικοί δηλαδή, να εμφανίζουν αμυντικά αντανακλαστικά απέναντι στους νέους (Αυδίκος 2002: 50).

Η τρίτη κρησάρα, σύμφωνα με το Σαρρή (2007), ήταν η αντιμετώπιση της συστολής που ένιωθε ένας νέος γκαϊντατζής όταν επρόκειτο να παίξει δημόσια και να εκτεθεί στην κριτική των συγχωριανών του, αλλά και σε αυτή των παλαιότερων και πιο έμπειρων γκαϊντατζήδων. Δεδομένης της μικρής ηλικίας του ο νεαρός γκαϊντατζής κατατασσόταν αυτόματα σε χαμηλή κοινωνική ιεραρχία σε σχέση με το ακροατήριό του που αποτελούνταν κυρίως από μεγάλους άνδρες, οι οποίοι και αποτελούσαν την κορυφή της κοινωνικής πυραμίδας. Σε διάφορες περιπτώσεις κατά τις οποίες ένας νεότερος γκαϊντατζής έπρεπε να "γλεντήσει" τους άνδρες, ερχόταν αντιμέτωπος με την έκθεση του σε ένα απαιτητικό κοινό, το οποίο αφενός επικροτούσε την προσπάθεια των νεαρών μουσικών, αφετέρου όμως δεν συγχωρούσε εύκολα μια ενδεχόμενη μουσική ανεπάρκεια. Το γεγονός αυτό αποτελούσε τον βασικότερο λόγο που οι νέοι μουσικοί νιώθανε ντροπή και φόβο μπροστά στο ενδεχόμενο της κακής κριτικής από τους μεγαλύτερους άνδρες.

Όλα τα παραπάνω αποτέλεσαν τα στάδια από τα οποία περνούσε ένας γκαϊντατζής από την πρώτη του επαφή με το όργανο, μέχρι και την κοινωνική αποδοχή και καταξίωση από τους συγχωριανούς του με την ιδιότητα του γκαϊντατζή. Ωστόσο η διαδρομή δεν ολοκληρωνόταν ποτέ για ορισμένους, κι έτσι υπήρχαν μουσικοί που σταμάτησαν στην πρώτη ή και στην δεύτερη κρησάρα.

Όπως προαναφέρθηκε, το έτος 1945 αποτελεί ορόσημο για την πορεία της γκαϊντας (οι αναλύσεις παρουσιάζονται πιο κάτω), τόσο στις κοινωνίες του Έβρου, όσο και σε αυτές της Βουλγαρίας. Οι μεγάλες πολιτικές αλλαγές που έλαβαν χώρα τη χρονιά αυτή σηματοδοτούν την ριζική μετάλλαξη των κοινωνικών δομών στις χώρες της Ελλάδας και της Βουλγαρίας. Μια αλλαγή αυτού του μεγέθους, δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη την πορεία του οργάνου. Από αυτό το χρονικό σημείο και έπειτα, η πορεία της γκαϊντας σε Έβρο και Βουλγαρία αρχίζει να διαγράφει δύο διαφορετικές τροχιές: στις μετεμφυλιακές κοινωνίες του Έβρου αρχίζει η σταδιακή πτώση της χρήσης του οργάνου, ενώ στη Βουλγαρία η γκαϊντα γνωρίζει πολύ μεγάλη ανάπτυξη, καθώς χρησιμοποιείται ως ιδεολογικό εργαλείο στα χέρια της νέας κυβέρνησης ώστε να εξυπηρετήσει τους προπαγανδιστικούς της σκοπούς.

Ο Εμφύλιος Πόλεμος, μαζί με την μετανάστευση και την αστικοποίηση, την διάδοση του κλαρίνου, το ραδιόφωνο, και την εισροή ξένων πολιτιστικών στοιχείων, κυρίως μέσω των ΜΜΕ, αποτέλεσαν τους βασικότερους λόγους για τους οποίους η γκάιντα άρχισε να διαγράφει μια πτωτική πορεία τις επόμενες δεκαετίες. Οι εξελίξεις που πραγματοποιήθηκαν στον χώρο δράσης της γκάιντας την δεκαετία του '80 δεν κατάφεραν να ανακόψουν την καθοδική πορεία του οργάνου που διήρκησε μέχρι και τα μέσα του 2000. Αυτοί οι λόγοι εξετάζονται αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Ο Εμφύλιος Πόλεμος προκάλεσε μεγάλες αλλαγές στις παραδοσιακές αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες όπως τις γνωρίζαμε ως τότε (Σαρρής 2007: 112). Οι αλλαγές αυτές δεν άφησαν ανεπηρέαστο και τον κόσμο της γκάιντας. Η σημαντικότερη συνθήκη όπου παιζόταν η γκάιντα, δηλαδή το χοροστάσι, είχε αποδυναμωθεί. Πολλοί άνδρες σκοτώθηκαν στον πόλεμο, κάποιοι μετά την λήξη του κατέφυγαν σε διάφορες χώρες του ανατολικού μπλοκ, ενώ τα ιδεολογικά υπολείμματα που είχε αφήσει πίσω του ο Εμφύλιος εμπόδιζαν τους ανθρώπους των κοινωνιών αυτών να συνεχίσουν να γλεντούν ενωμένοι, όπως συνέβαινε πριν από τον πόλεμο. Οι γυναίκες, που αποτελούσαν το κύριο τραγουδιστικό κομμάτι αυτής της παράδοσης, θα έπαιναν να τραγουδούν λόγω πένθους, ή λύπης για κάποιο από τα παιδιά τους που ζούσε πια στην ξενιτιά. Πολλοί γκαϊντατζήδες αναγκάστηκαν να καταστρέψουν τα όργανα τους προκειμένου να γλιτώσουν την "μουσική επιστράτευση" από την οποία κινδύνευαν και από τους δύο αντίπαλους στρατούς. Οι μουσικοί ήταν απαραίτητοι για την ηθική εμψύχωση των ανδρών που πολεμούσαν, είτε στην μία, είτε στην άλλη πλευρά. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να οδηγηθούν πολλοί γκαϊντατζήδες σε κάποιο στρατόπεδο ή στο βουνό, παρά τη θέληση τους, προκειμένου να προσφέρουν τις μουσικές τους υπηρεσίες. Ακόμα και μετά την λήξη του πολέμου όμως, οι συνθήκες δεν ευνόησαν ώστε το όργανο να ευδοκιμήσει ξανά. Οι λόγοι εξετάζονται παρακάτω.

Η κατάρρευση της παραδοσιακής οικονομικής οργάνωσης με βάση την αγροκτηνοτροφία σε συνδυασμό με τις ανύπαρκτες οικονομικές και επαγγελματικές προοπτικές της υπαίθρου, οδήγησαν ένα μεγάλο κομμάτι του πληθυσμού στην επιλογή της μετανάστευσης. Το μεγαλύτερο μέρος του παραγωγικού δυναμικού της περιοχής του Έβρου κατέφυγε κυρίως στην Γερμανία, η οποία και δέχτηκε τους Έλληνες μετανάστες έπειτα από διακρατικές συμφωνίες μεταξύ των δύο κρατών. Οι μετανάστες του Έβρου διασκορπίστηκαν επίσης και σε άλλες χώρες, όπου ζούσαν Έλληνες, όπως Βέλγιο, Ολλανδία, Αυστραλία, κλπ. Έτσι, και ενώ το χοροστάσι αποδυναμώνεται περαιτέρω με την φυσική απουσία των νέων ανδρών, που υπό τις προϋπάρχουσες συνθήκες θα ήταν αυτοί που θα αναλάμβαναν τη σκυτάλη από τους παλαιότερους, η γκάιντα δεν ακολουθεί τους μετανάστες στα νέα μέρη όπου εγκαθίστανται πλέον, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων.

Με την υποχώρηση της γκάιντας ως μία από τις πολλές συνέπειες του Εμφυλίου μένει ελεύθερος χώρος να δράσει το κλαρίνο (Σαρρής 2007: 115). Αν και υπήρχαν οι κομπανίες του κλαρίνου στον Έβρο ήδη από τη δεκαετία του '30, σε καμία περίπτωση δεν υποσκέλιζαν την λειτουργία της γκάιντας. Η κατάσταση αυτή φαίνεται πως αλλάζει την περίοδο που ακολούθησε μετά τον Εμφύλιο. Με την υποχώρηση των παραδοσιακών κοινωνιών, με τις οποίες ήταν συνυφασμένη η γκάιντα, η κομπανία του κλαρίνου

(κλαρίνο, βιολί, τσιμπίσι ή ούτι και κάποιο κρουστό) κερδίζει συνεχώς ολοένα και περισσότερο έδαφος. Η αλλαγή της οικονομίας, τα αποκλειστικά επαγγέλματα και η αστικοποίηση σχετίζονται με τα νέα αισθητικά πρότυπα του κοινού που φαίνεται πως προτιμά το κλαρίνο, παρά τη γκάιντα, η οποία και έχει πια ταυτιστεί με το παλιό και ξεπερασμένο. Η θρακιώτικη δισκογραφία που βρίσκεται στα πρώτα της βήματα, με κύριους εκφραστές τον Καρυόφυλλη Δοϊτσίδα και τον Χρόνη Αηδονίδη από την Καρωτή Διδυμοτείχου, δείχνει να βασίζεται στην κομπανία του κλαρίνου. Οι παραπάνω τραγουδιστές διαμορφώνουν ένα πανθρακικό ρεπερτόριο, εκφέροντας το με πιο λόγιο τρόπο, πράγμα που γοητεύει τους Εβρίτες. Οι κάτοικοι της ακριτικής αυτής περιοχής για πρώτη φορά ακούν στις ραδιοφωνικές εκπομπές της Αθήνας μουσική από τον τόπο τους, και αποδέχονται τα καινούργια μουσικά πρότυπα, μιας και με αυτή τους την ταυτότητα νιώθουν πως τυγχάνουν πλέον αναγνώρισης από το ευρύ μουσικό κοινό στην Ελλάδα. Η τηλεόραση που γνώρισε διάδοση κατά την δεκαετία του '70 επιτέλεσε τον ίδιο σκοπό, συμβάλλοντας στην περαιτέρω απαξίωση της γκάιντας. Τα νέα αυτά μέσα που εκπροσωπούσαν ξεκάθαρα τη νέα τεχνολογία, άρα και το νέο κόσμο, προκάλεσαν το θαυμασμό των κατοίκων, και είχαν ως αποτέλεσμα την άκριτη αποδοχή και προσκόλληση, όχι μόνο σε αυτά, αλλά και σε ό,τι καινούργιο επέφεραν οι μεγάλες κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές της εποχής αυτής.

Την δεκαετία του '80 λαμβάνουν χώρα δύο σημαντικά γεγονότα που σχετίζονται με την γκάιντα, και που δεν καταφέρουν να ανακόψουν την φθίνουσα πορεία του οργάνου (Σαρρής 2007: 123).

Το πρώτο αφορά στην ίδρυση πολιτιστικών συλλόγων σε χωριά και πόλεις του Έβρου, που έχουν ως επίκεντρο την μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου (Αυδίκος, 2004: 204). Σύμφωνα με τη Λουτζάκη (1999: 229-42), η εμφάνιση των πολιτιστικών συλλόγων του νομού αποτελεί μια αυτοδύναμη δυναμική, που δεν συνδέεται με την αντίστοιχη της υπόλοιπης Ελλάδας. Συμπίπτει όμως με την επιστροφή των πρώτων μεταναστών που έχουν πια συνταξιοδοτηθεί και οι περισσότεροι από αυτούς επιλέγουν τον επαναπατρισμό. Με την έλευσή τους στα παλιά χωριά τίποτα δεν θυμίζει το παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον που άφησαν πίσω τους. Έτσι, λειτουργώντας με βάση το συγκινησιακό τους κομμάτι επιχειρούν να ανασυστήσουν την κοινότητα που δεν είναι αυτονόητη πια. Ιδρύονται πολιτιστικοί σύλλογοι, που έχουν στο επίκεντρο της δράσης τους τον χορό, ενώ η πιο γόνιμη και με πιο έντονη δραστηριότητα περίοδος για αυτούς είναι το καλοκαίρι, οπότε και μαζεύονται όλοι οι ξενιτεμένοι κάτοικοι, με αφορμή συνήθως το πανηγύρι του χωριού (Ράπτης, 1985: 107). Η γκάιντα άρχισε και πάλι να ακούγεται στις πολιτιστικές εκδηλώσεις που διοργάνωναν κατά διαστήματα αυτοί οι σύλλογοι, προσφέροντας έναν χώρο δράσης στους παλιούς γκαϊντατζήδες, χωρίς ωστόσο, να ξανακερδίζει την θέση που είχε το όργανο στο παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον.

Το δεύτερο γεγονός σχετίζεται με την επαφή με την Βουλγαρία (Σαρρής 2007: 127). Κατά την διάρκεια της Μεταπολίτευσης και μετά την πτώση της χούντας άρθηκαν οι περιορισμοί στις μετακινήσεις που είχαν τεθεί από και προς την γειτονική χώρα. Μέσω αυτής της επαφής πολλές βουλγάρικες γκάιντες βρέθηκαν στα χέρια των παλιών

γκαϊντατζήδων του Έβρου, μιας και το όργανο βρισκόταν σε αφθονία στα καταστήματα μουσικών οργάνων στη Βουλγαρία, και μάλιστα σε πολύ χαμηλή τιμή. Αν και το γεγονός αυτό ήταν πολύ σημαντικό για τους παλιούς γκαϊντατζήδες του Έβρου, καθώς μπορούσαν πια να προμηθευτούν το όργανο πολύ ευκολότερα σε σχέση με πριν που το κατασκεύαζαν μόνοι τους, ωστόσο δεν ήταν αρκετό να δημιουργήσει μια νέα, ανοδική πορεία της γκάιντας.

Η κατάσταση αυτή εξακολουθεί να εκτυλίσσεται μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 2000. Την περίοδο αυτή, το γενικότερο ενδιαφέρον μεγάλης μερίδας των νέων ανθρώπων που ζουν και έχουν μεγαλώσει σε αστικά περιβάλλοντα στρέφεται προς την παράδοση και σε ό,τι αυτή εκπροσωπεί. Η καινούργια αυτή γενιά είναι αποφορτισμένη από τις νοοτροπίες του παρελθόντος, που ήθελε οτιδήποτε σχετίζεται με καθετί που θυμίζει την ζωή στην ύπαιθρο να είναι επιφορτισμένο με αρνητική χροιά. Πρόκειται για ανθρώπους που ήρθαν σε επαφή με την παραδοσιακή μουσική μέσω της συμμετοχής τους σε κάποιον πολιτιστικό σύλλογο της πόλης τους, και εκτός από το ενδιαφέρον τους για τον χορό, αρκετοί από αυτούς δείχνουν ενδιαφέρον και για την εκμάθηση παραδοσιακών οργάνων. Η καθιέρωση μαθημάτων και ειδικεύσεων παραδοσιακής μουσικής στα Μουσικά Σχολεία, αλλά και στην Τριτοβάθμια εκπαίδευση διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην καλλιέργεια της παραδοσιακής μουσικής. Το κλίμα έχει μεταστραφεί πλέον, και οι παραδοσιακοί μουσικοί σε όλη την Ελλάδα προσκαλούνται από τους πολιτιστικούς συλλόγους να συμμετέχουν στις εκδηλώσεις τους, όπου κεντρική θέση έχει η παρουσίαση των χορών μιας περιοχής με τις φορεσιές της, πάντα με τη συνοδεία παραδοσιακής μουσικής.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η γκάιντα γνωρίζει και αυτή με την σειρά της μια ολοένα και αυξανόμενη ζήτηση από τους συλλόγους και τους ανθρώπους που συμμετέχουν σε αυτούς. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την επανεμφάνισή της στο μουσικό γίγνεσθαι, τόσο της Θράκης, όσο και σε πανελλαδικό επίπεδο, καθώς αρχίζει πια να συμμετέχει σε μουσικά σχήματα και προβάλλεται κυρίως μέσω της δισκογραφίας στα ΜΜΕ και στο διαδίκτυο. Είναι φανερό ότι το όργανο έχει αναγεννηθεί και γνωρίζει μια δεύτερη ζωή μέσα στις νέες κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες σε ότι αφορά τις διαδικασίες εκμάθησης και χρήσης της γκάιντας. Ταυτόχρονα δημιουργείται μια σειρά ζητημάτων προς διερεύνηση από μουσικούς, μουσικολόγους και ερευνητές.

**Η πορεία της γκάιντας στη Βουλγαρία: Από το παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον στη σύγχρονη πραγματικότητα.**

Σε ό,τι αφορά στο μουσικό περιβάλλον, αλλά και στο πλαίσιο εκμάθησης της γκάιντας στη Βουλγαρία το διάστημα που εξετάζεται, δηλαδή κατά την προ-σοσιαλιστική περίοδο, δεν υπάρχουν ουσιώδεις διαφορές μεταξύ των δύο χωρών. Σε αυτό το πεδίο κύρια πηγή άντλησης των πληροφοριών αποτελεί το βιβλίο του Timothy Rice (1994), *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian music*. Αυτό που προκύπτει έπειτα από την μελέτη των πληροφοριών που παραθέτει ο συγγραφέας, είναι ότι τα δομικά χαρακτηριστικά στις

κοινωνίες του Έβρου και της προ-σοσιαλιστικής Βουλγαρίας είναι κοινά. Κοινή είναι και η διαδικασία διδασκαλίας και εκμάθησης της γκάιντας. Ο συγγραφέας παραθέτοντας την προσωπική του εμπειρία, αναφέρεται στην αντίληψη των ντόπιων μουσικών για τα ποικίλα και τις πιο σύνθετες μελωδίες. Η περιγραφή του αυτή προσφέρει την δυνατότητα να αντιληφθεί κανείς τους δύο διαφορετικούς κόσμους της μουσικής παιδείας, καθώς και τα ζητήματα τα οποία εγείρονται. Από την μία ο κόσμος της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής με τους κανόνες και τον εγγράμματο τρόπο διδασκαλίας και εκμάθησης, και από την άλλη ο κόσμος του παλαιού περιβάλλοντος, όπου η μουσική γνώση μεταλαμπαδευόταν εντός της κοινότητας από τη μία γενιά στη άλλη μέσω καθαρά προφορικών διαδικασιών. Η σύγκρουση αυτή φαίνεται πως βρίσκει δημιουργικό πεδίο έκφρασης τα τελευταία χρόνια επάνω σε ορισμένα μουσικά όργανα που έχουν ταυτιστεί με το παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον, μεταξύ αυτών και η θρακιώτικη γκάιντα.

Ο Rice, έχοντας λάβει δυτική μουσική μόρφωση, δυσκολεύεται να κατανοήσει την ικανότητα αυτών των, κατά τα άλλα αγράμματων μουσικά ανθρώπων, να αποστηθίζουν και να αναπαράγουν σύνθετες μουσικές αυτοσχεδιαστικές φράσεις και πυκνά ποικιλικά σχήματα, και μάλιστα χωρίς την χρήση κάποιου είδους σημειογραφίας. Προκειμένου να εξακριβώσει τι συμβαίνει, αποφασίζει να μάθει ο ίδιος γκάιντα. Ακολουθώντας την λογική της βασικής μελωδίας συν τα ποικίλα ή τα αυτοσχεδιαστικά τμήματα, πολύ γρήγορα έρχεται αντιμέτωπος με έναν τεράστιο όγκο μουσικών πληροφοριών, γεγονός που δεν του επιτρέπει να τα αποκωδικοποιήσει και να τα αναπαράγει. Παρακολουθώντας και άλλους μουσικούς, σύντομα καταλήγει στο συμπέρασμα πως οι μουσικοί αυτοί έχουν πολύ διαφορετικό τρόπο αντίληψης από τον δικό του, τον δυτικό. Για τους μουσικούς αυτούς τα ποικιλικά σχήματα και τα αυτοσχεδιαστικά τμήματα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της κύριας μελωδίας. Διαπιστώνει δηλαδή ότι όταν κάποιος ντόπιος μαθαίνει γκάιντα αντιλαμβάνεται την μελωδία ως ένα συμπαγές και ενιαίο σώμα, αδυνατώντας ή μη γνωρίζοντας τον τρόπο να κάνει τον διαχωρισμό "κύρια μελωδία – ποικίλα". Αυτό, σύμφωνα με τον συγγραφέα, επιτυγχάνεται με την συνεχή προσεκτική ακρόαση, την παρατήρηση και την πρακτική εξάσκηση.

Αντίστοιχες εμπειρίες περιγράφονται και από Σαρρή (2007) κατά τη διάρκεια της έρευνάς του στον Έβρο. Είναι φανερό οι κοινές διαδικασίες εκμάθησης της γκάιντας στις δύο κοινωνίες, όπου κυριαρχεί το στοιχείο της προφορικότητας. Μέχρι και το 1945 οι κοινωνίες αυτές εξακολουθούσαν να διατηρούν όλα τα χαρακτηριστικά τους, παραμένοντας αναλλοίωτες όλα αυτά τα χρόνια. Η κατάσταση αυτή φαίνεται να αλλάζει άρδην από τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και έπειτα.

Το έτος 1945 η Βουλγαρία περνά σε σοσιαλιστικό καθεστώς. Οι πολυεπίπεδες αλλαγές που επιφέρει αυτή η εξέλιξη επηρεάζουν μεταξύ άλλων, την πορεία της μουσικής γενικότερα, αλλά και της γκάιντας ειδικότερα. Ο Rice παρατηρεί πως το καθεστώς από την αρχή χρησιμοποιεί τις τέχνες, μεταξύ αυτών και την μουσική, ως ιδεολογικό εργαλείο. Σε ολόκληρο το ανατολικό μπλοκ οι τέχνες γνωρίζουν άνθιση, πάντοτε όμως λειτουργούν υπό αυστηρούς περιορισμούς και προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις, στα πρότυπα της Σοβιετικής Ένωσης. Μεταξύ των υπολοίπων τεχνών η μουσική λειτουργεί ως

προπαγανδιστικό εργαλείο στα χέρια των κομμουνιστών, καθώς θεωρούν πως με την ανάπτυξη της τέχνης και του αθλητισμού θα γνωρίσει όλος ο κόσμος τη λάμψη, την ανωτερότητα και την υπεροχή του καθεστώτος.

Βασικός σκοπός της κυβέρνησης είναι η άμβλυνση των διαφορών μεταξύ των αριστοκρατών – αστών και των φτωχών ανθρώπων της υπαίθρου. Αυτό θα επιτευχθεί, στο πεδίο της μουσικής, μέσω της διαμόρφωσης μιας εθνικής σχολής, η οποία έχει πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Για τον σκοπό αυτό προσκαλούνται συνθέτες οι οποίοι και διαμορφώνουν ένα μουσικό υβρίδιο. Στην πρώτη μελωδική γραμμή μπαίνουν τραγούδια που προέρχονται από το ρεπερτόριο της παραδοσιακής μουσικής, απευθυνόμενοι στους απλούς ανθρώπους της υπαίθρου, οι οποίοι και μπορούν να αναγνωρίσουν τις μελωδίες των τραγουδιών αυτών. Η αρμονική γραμμή αναπτύσσεται με σταδιακή κλιμακούμενη πύκνωση της αρμονίας και χρήση αντιστικτικών σχημάτων στα πρότυπα της ευρωπαϊκής μουσικής, στοιχεία με τα οποία είναι εξοικειωμένοι οι άνθρωποι της αστικής τάξης, μιας και θεωρούν αυτή την μουσική ως το ανώτερο είδος της μουσικής. Καθοριστικό ρόλο στο εγχείρημα αυτό διαδραματίζει το Εθνικό Συγκρότημα Παραδοσιακών Τραγουδιών και Χορών που ιδρύεται το 1951 υπό τη διεύθυνση του Filip Kutev.

Η γκάιντα, μοιραία ακολουθεί και αυτή τις νέες εξελίξεις. Οι μουσικοί της υπαίθρου δεν μπορούν πια να έχουν σχεδόν κανέναν έλεγχο στην μουσική πράξη, καθώς οργανώνονται σε μουσικά σχήματα υπό την διεύθυνση του συνθέτη, στον οποίο θα πρέπει να υπακούν και να συμμορφώνονται στις δικές του απαιτήσεις. Οι μουσικοί από ερασιτέχνες και εκφραστές των μουσικών της κοινότητάς τους γίνονται επαγγελματίες και εργάτες – μουσικοί, οι οποίοι εργάζονται για την κυβέρνηση και συμβάλλουν στο χτίσιμο του κομμουνισμού (Rice 1994: 170). Από την αρχή της συμμετοχής της γκάιντας σε αυτές τις ορχήστρες γρήγορα διαπιστώνεται από τους συνθέτες η παραφωνία που δημιουργεί το όργανο, όντας κουρδισμένο σε μη απόλυτα τονικά ύψη. Οι γκαϊντατζήδες του παλαιού πολιτισμικού περιβάλλοντος κατασκεύαζαν οι ίδιοι τις γκάιντες τους και τις κούρδιζαν με το αφτί, χωρίς να έχουν προφανώς δυτική μόρφωση. Αυτό που τους ενδιέφερε κατά βάση, ήταν το διάστημα πέμπτης καθαρό πάνω από την τονική βάση, και το διάστημα τετάρτης καθαρό κάτω από αυτήν (Rice 1994: 191-192). Καθώς τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας είναι κουρδισμένα σε απόλυτα τονικά ύψη η γκάιντα δυσκολεύεται να συμμετάσχει δίπλα σε αυτά. Προκειμένου να ξεπεραστεί το συγκεκριμένο πρόβλημα, οι νέοι κατασκευαστές λαμβάνουν την εντολή να δημιουργήσουν γκαϊντανίτσες κουρδισμένες σύμφωνα με το απόλυτο τονικό ύψος της Δύσης. Με αυτό τον τρόπο η γκάιντα μπορεί πια να συμμετέχει ισότιμα δίπλα στα άλλα όργανα της ορχήστρας.

Ένα ακόμη γεγονός που επηρεάζει την γκάιντα στην Βουλγαρία είναι και η χρήση μια σταθερής φόρμας. Οι παλαιότεροι μουσικοί παίζανε πιο ελεύθερα, όντας τις περισσότερες φορές μόνοι τους. Αυτό αλλάζει από την καθιέρωση της φόρμας Kolyano, η οποία διέπεται από τρεις αρχές: α) μια σύνθεση είναι ένα προκαθορισμένο σύνολο οργανικών σκοπών, β) οι σκοποί αποτελούνται από φράσεις των τεσσάρων ή των οκτώ μέτρων, γ) κάθε σκοπός επαναλαμβάνεται ζυγό αριθμό φορές (συνήθως δύο, ή τέσσερις). Ο Rice καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η συγκεκριμένη περίοδος χαρακτηρίζεται από έντονη

παρεμβατικότητα των συνθετών και από την καταλυτική τους επίδραση στην τελική διαμόρφωση του μουσικού προϊόντος.

Προκειμένου να εξασφαλίσει το κράτος την παραγωγή εκπαιδευμένων μουσικών στα μέτρα που αυτό όριζε, προχώρησε στη δημιουργία τριών μουσικών πανεπιστημίων, αυτά του Kotel, της Siroka Luka και του Plovdiv (Φιλιππούπολη). Ως καθηγητές επιλέγονται άνθρωποι με υψηλό επίπεδο δυτικής μουσικής μόρφωσης, και πλήρως εναρμονισμένοι με την άποψη του κράτους σχετικά με την κατεύθυνση της μουσικής εκπαίδευσης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι απόφοιτοι αυτών των σχολών να αποτελούν μια "εξελιγμένη" γενιά μουσικών, όντας "καλύτεροι" και "ανώτεροι" σε πολλά σημεία από τους μουσικούς της προηγούμενης γενιάς (Rice 1994: 227). Οι νέοι αυτοί μουσικοί λαμβάνουν μια ενιαία κατεύθυνση από τη σχολή τους ως προς την απόδοση του ύφους της παραδοσιακής μουσικής, κυρίως μέσω των μεθόδων που συγγράφουν διάφοροι καθηγητές μουσικής για τα παραδοσιακά όργανα. Ενώ διακρίνονται για την άρτια θεωρητική και τεχνική τους κατάρτιση, καθώς και για το υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας τους, ωστόσο κάθε διαφορετικότητα και ποικιλομορφία ως προς την απόδοση του ύφους της μουσικής εξαλείφεται. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό παρατηρείται μέχρι και σήμερα, παρ' ότι έχει καταρρεύσει το ιδεολογικό πλαίσιο που εμπνεύστηκε και στήριξε αυτή την προσπάθεια. Προφανώς με την πάροδο των χρόνων τα αισθητικά πρότυπα του μουσικού κοινού της Βουλγαρίας επηρεάστηκαν από το στυλιζαρισμένο και επιτηδευμένο στυλ παιζίματος, το οποίο όμως δεν εμφανίζει κάποια υφολογική ποικιλομορφία στην απόδοση του.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '40 και μέχρι το 1989, οπότε και πραγματοποιήθηκε η παγκόσμια πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, ο χώρος της παραδοσιακής μουσικής έχει ήδη διαμορφωθεί με πολύ συγκεκριμένο τρόπο από το καθεστώς και όλα ακολουθούν την προδιαγεγραμμένη πορεία που χάραξε το Κόμμα. Παρά τις αλλαγές στις οικονομικές και κοινωνικές δομές της χώρας που επέφερε το γεγονός της πολιτικής αλλαγής της χώρας, η κατάσταση στην μουσική πραγματικότητα δεν παρουσιάζει αξιόλογες διαφορές. Τα μουσικά πανεπιστήμια εξακολουθούν να έχουν το ίδιο πρόγραμμα σπουδών, τα παραδοσιακά συγκροτήματα με την φολκλόρ αισθητική τους εξακολουθούν να δίνουν συναυλίες, τόσο εντός, όσο και εκτός συνόρων, και οι νέοι γκαϊντατζήδες βαδίζουν στα χνάρια των προγενέστερων τους φιλοδοξώντας να φτάσουν τις τεχνικές τους ικανότητες σε ακόμη πιο μεγάλα ύψη. Μια αλλαγή που θα μπορούσε να αποτυπωθεί ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής, είναι η "συνομιλία" της παραδοσιακής μουσικής με την λογική της εναρμόνισης της αμερικάνικης Τζαζ, η οποία και προσφέρεται για ακόμη πιο σύνθετες αρμονικές δομές. Η επαφή του βουλγάρικου λαού με τον "ελεύθερο κόσμο" έφερε καινούργια μουσικά στοιχεία και πρότυπα, με αποτέλεσμα την διαμόρφωση μιας λαϊκής-ποπ μουσικής, η οποία και αποτελεί το δημοφιλέστερο είδος μεταξύ του κοινού, καθώς έχει την μερίδα του λέοντος στο κομμάτι της προβολής της από τα ΜΜΕ της χώρας.

Έχοντας περιγράψει το διάγραμμα του πλαισίου μέσα στο οποίο αποτυπώθηκε η εξέλιξη της γκάιντας σε Έβρο και Βουλγαρία, προκύπτει το ζήτημα της σημερινής εκμάθησης και

διδασκαλίας του οργάνου στην χώρα μας. Έχοντας από τη μία την πλήρως κωδικοποιημένη γνώση που παρέχεται στους Βούλγαρους σπουδαστές, καθώς και τα αποτελέσματα της διαδικασίας αυτής, και από την άλλη ένα θολό και χωρίς βάση τοπίο που επικρατεί στη σύγχρονη διδασκαλία του οργάνου στην χώρα μας, μέσα στο πλαίσιο της προβολής της παραδοσιακής μουσικής από τους πολιτιστικούς συλλόγους, το παρόν πόνημα φιλοδοξεί να συγκεράσει τις δύο καταστάσεις. Επιχειρείται μια πρώτη μελέτη, ταξινόμηση και ανάλυση των ποικιλιμάτων της θρακιώτικης γκάιντας, και προτείνονται ασκήσεις εμπέδωσης με την φιλοδοξία να προσδιοριστεί σε έναν σημαντικό βαθμό ο ποικιλτικός κόσμος της γκάιντας, και κατ' επέκταση τα τεχνικά χαρακτηριστικά του οργάνου. Ο τρόπος που υποδεικνύονται τα εκάστοτε παραδείγματα αφήνει τον απαραίτητο χώρο στους μουσικούς να χρησιμοποιήσουν κατά την δική τους κρίση όλα τα εργαλεία που τους παρέχονται, αποφεύγοντας τον περιορισμό του υφολογικού πλούτου του οργάνου, όπως συνέβη στη Βουλγαρία. Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να προσφέρει ένα πρώτο συστηματοποιημένο εργαλείο για την διδασκαλία και εκμάθηση της γκάιντας, ανοίγοντας έτσι έναν σημαντικό και πολλά υποσχόμενο χώρο στο πεδίο της διδασκαλίας και εκμάθησης της παραδοσιακής μουσικής, σεβόμενη τον μουσικό πλούτο, την απαιτούμενη για τον μουσικό ελευθερία, τη σημασία της προφορικότητας και της μίμησης και τελικά την δυναμική φύση της παραδοσιακής μας μουσικής.



## ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της σχετικής βιβλιογραφικής ανασκόπησης αναφορικά με το θέμα της διαποίκισης της θρακιώτικης γκάιντας, αλλά και τη διδακτική των καταγεγραμμένων ποικιλιμάτων. Ως γενικό συμπέρασμα αυτό που προκύπτει είναι πως η εικόνα γύρω από αυτά τα δύο ζητήματα είναι θολή και ασαφής, ενώ παράλληλα τα ευρήματα της έρευνας αρκετά φτωχά. Είναι γνωστό πως μέχρι τώρα δεν έχει υπάρξει κάποια συστηματική έρευνα που να σχετίζεται με την καταγραφή, και πόσο μάλλον με την διδασκαλία των ποικιλιμάτων της θρακιώτικης γκάιντας. Επίσης, δεν έχει εκδοθεί κάποια αντίστοιχη μέθοδος διδασκαλίας ή εκμάθησης της γκάιντας στην Ελλάδα.

Προκειμένου να συλλεχθούν οι όποιες πληροφορίες, ακολουθήθηκε μία βιβλιογραφική ανασκόπηση σε συγγράμματα και έρευνες κυρίως των Βαλκανικών χωρών, όπου η γκάιντα έχει ενεργή παρουσία, και συγκεκριμένα στη Βουλγαρία και στη Σερβία. Οι άσκαυλοι στα Βαλκάνια εμφανίζουν πολλές διαφορές, αλλά και ομοιότητες ανά τύπους και ανά περιοχή, επομένως επιλέχθηκε η βιβλιογραφία που σχετίζεται με τους άσκαυλους με μονό αυλό, στις οποίες ανήκει και η θρακιώτικη γκάιντα. Σε αυτό τον τύπο άσκαυλου, τόσο η τεχνική παιξίματος, όσο και τα είδη των ποικιλιμάτων, είναι σε μεγάλο βαθμό, κοινά με αυτά της θρακιώτικης γκάιντας.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν το γεγονός ότι η γκάιντα, όπως και άλλα παραδοσιακά όργανα, διδάσκονται για πολλά χρόνια στην Βουλγαρία σε όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες, και σε μικρότερο βαθμό στη Σερβία, θα περίμενε κανείς να έρθει αντιμέτωπος με μια πληθώρα πληροφοριών και αναλύσεων που να αφορούν στα ποικίλα που χρησιμοποιεί η γκάιντα, αλλά και στη διδασκαλία τους. Εν τούτοις, τα ευρήματα είναι ελάχιστα, καθώς ούτε και εκεί πραγματοποιήθηκε κάποια αναλυτική έρευνα γύρω από τα θέματα αυτά. Οι λόγοι που μπορεί να συνέβη κάτι τέτοιο είναι πολλαπλοί και προς το παρόν, μόνο ως υποθέσεις μπορούν να διατυπωθούν. Ένας από τους πιθανούς λόγους έχει να κάνει με το κατά πόσο, και μέχρι ποιο βαθμό, έχει προχωρήσει η συστηματοποιημένη γνώση της παραδοσιακής μουσικής στον χώρο των Βαλκανίων, έναντι της προφορικής φύσης της μουσικής αυτής. Είναι γνωστό πως η παραδοσιακή μουσική, καθώς και τα όργανα που την εκφράζουν, σε ολόκληρο τον Βαλκανικό χώρο, αναπτύχθηκε και λειτούργησε στα πλαίσια των παραδοσιακών – προβιομηχανικών κοινωνιών. Οι κοινωνικές δομές μεταλλάχθηκαν απότομα κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ως αποτέλεσμα των γενικότερων οικονομικών και πολιτικών αλλαγών της εποχής. Οι αλλαγές αυτές επέφεραν πολλές ανακατατάξεις και στο χώρο της παραδοσιακής μουσικής, καθώς θίχτηκε το σημαντικότερο στοιχείο των μουσικών αυτών, το πλαίσιο λειτουργίας τους. Εκτιμάται πως μέχρι σήμερα το έδαφος δεν ήταν απολύτως σταθερό ώστε να πραγματοποιηθούν τομές και να τεθούν με σαφήνεια μια σειρά ζητημάτων που αφορούν στην παραδοσιακή μουσική, μεταξύ αυτών και ο τρόπος που αυτή θα πρέπει να διδάσκεται.

Η διδασκαλία των ποικιλιμάτων, κυρίως στη Βουλγαρία, όπου και η συστηματοποίηση της παραδοσιακής μουσικής προχώρησε σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με τη

Σερβία (πιο αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο), είναι ακόμη και σήμερα μια υπόθεση δασκάλου – μαθητή. Εν πολλοίς, η συγκεκριμένη διαδικασία ενέχει, ακόμη και σε ένα τόσο συστηματοποιημένο εκπαιδευτικό περιβάλλον, στοιχεία προφορικότητας και μιμητισμού. Αυτό που μπορεί να τεθεί ως συμπέρασμα για τον τρόπο με τον οποίο ένας σημερινός μαθητής στη Βουλγαρία μαθαίνει να αποκωδικοποιεί και να εκτελεί μια σειρά περίτεχνων ποικιλιμάτων, είναι πως θα πρέπει να είναι καλός γνώστης της δυτικής μουσικής. Αυτό επειδή δεν έχουν ομαδοποιηθεί μεμονωμένα ποικιλτικά σχήματα για το κάθε όργανο ξεχωριστά, αλλά, αντιθέτως, σε κάθε περίπτωση που θα πρέπει ο μαθητής να διδάχεται κάποιο ποίκιλμα, ανατρέχει στα αντίστοιχα της δυτικής μουσικής, από όπου και αντλείται η ζητούμενη πληροφορία. Ο μαθητής μαθαίνει να εκτελεί στο όργανο το κάθε ποίκιλμα, μιμούμενος τον δάσκαλο οπτικά και ακουστικά, και στη συνέχεια καλείται να το αναγνώσει, και τελικά να το εντάξει στο κομμάτι, σύμφωνα με τις υποδείξεις της παρτιτούρας. Μιας και οι παρτιτούρες είναι κοινές για όλα τα παραδοσιακά όργανα, στο πλαίσιο της σχετικής κατεύθυνσης στο σχολείο ή στο πανεπιστήμιο, ο κάθε μαθητής μαθαίνει να τις εκτελεί στο όργανο του. Αυτός είναι ακόμη ένας λόγος που δεν έχει υπάρξει η ανάγκη να καταγραφούν και να αναλυθούν τα ποικίλα για το κάθε όργανο ξεχωριστά.

Βασικές πληροφορίες για την γκάιντα στη Βουλγαρία αντλήθηκαν από το σύγγραμμα του Vergilij Atanasov (2002) με τίτλο «*The Bulgarian Gaida (Bagpipe)*». Στο συγκεκριμένο πόνημα ο συγγραφέας επιχειρεί μια εκτενή ανάλυση γύρω από τους διάφορους τύπους γκάιντας που συναντά κανείς στην επικράτεια της Βουλγαρίας. Εστιάζει σε μεγάλο βαθμό το ενδιαφέρον του γύρω από τις διάφορες ονομασίες των επιμέρους τμημάτων του οργάνου, ενώ παρουσιάζει αναλυτικά τους διάφορους τύπους γκάιντας στο πλαίσιο μιας οργανολογικής προσέγγισης. Θέτει γεωγραφικούς και ιστορικούς άξονες που σχετίζονται με την εξέλιξη του οργάνου και προσεγγίζει το ρεπερτόριο, λαμβάνοντας υπ' όψιν και τις κοινωνικές παραμέτρους με τις οποίες αυτό σχετίζεται. Επίσης, παραθέτει ηχογραφημένα δείγματα από διάφορους μουσικούς της Βουλγαρίας, τα οποία συνοδεύονται από την αντίστοιχη παρτιτούρα. Αν και δεν μπαίνει στην διαδικασία να αναλύσει τα ποικίλα που χρησιμοποιεί η γκάιντα, εν τούτοις επιχειρεί μια προσέγγιση σε μουσικολογικές παραμέτρους του οργάνου. Αφού παρουσιάζει τους πίνακες της διατονικής και της χρωματικής κλίμακας, αναφέρεται στα τονικά κέντρα που χρησιμοποιεί η γκάιντα. Το μόνο στοιχείο που παρατίθεται και που σχετίζεται άμεσα με το θέμα της παρούσας έρευνας, είναι η αναφορά που κάνει ο συγγραφέας στην τεχνική *karma*, στην περίπτωση, δηλαδή, που κάποιος μουσικός μισοκλείνει μια τρύπα προκειμένου να ακουστεί το ημιτόνιο που μεσολαβεί ανάμεσα στις δύο νότες. Όπως αναφέρει, η συγκεκριμένη τεχνική είναι προνόμιο των σύγχρονων μουσικών με πολύ καλή τεχνική κατάρτιση, ενώ οι παλαιότεροι μουσικοί αρκούσαν στο να την εκτελούν κατά τη διάρκεια ενός αργού, επιτραπέζιου σκοπού.

Στοιχεία για τη γκάιντα στη Βουλγαρία, προήλθαν επίσης από την βιογραφική και μουσική εθνογραφία του αμερικανού εθνομουσικολόγου Timothy Rice (1994) με τίτλο «*May it fill your soul: Experiencing Bulgarian Music*». Ο Rice, πραγματοποιώντας επιτόπια έρευνα στην Βουλγαρία, επιχειρεί να φθάσει στην κατανόηση της μουσικής πράξης (Κάβουρας 2002: 322). Ο συγγραφέας αποτυπώνει διάφορες πτυχές της

βουλγάρικης μουσικής παράδοσης μέσω της αφήγησης των δικών του εμπειριών, ενώ παραθέτει αντιστικτικά και τον λόγο των εθνογραφούμενων (του καταξιωμένου γκαϊντατζή Konstantin Varimezon και της τραγουδίστριας συζύγου του Todora). Επιπροσθέτως, ο συγγραφέας εξετάζει ζητήματα εκμάθησης της γκάιντας: αφ' ενός με τους τρόπους και τις διαδικασίες που αυτή συνέβαινε στην προ-σοσιαλιστική Βουλγαρία στο πλαίσιο των παραδοσιακών κοινωνιών της χώρας. Αφ' εταίρου, παρουσιάζοντας την προσωπική του μουσική εμπειρία και τους τρόπους που οδηγήθηκε, αρχικά, ο ίδιος στο να την αντιλαμβάνεται με δυτικά κριτήρια, έως στο να κατανοήσει τους τρόπους που την αντιλαμβάνονται οι γηγενείς μουσικοί. Παρ' ότι ο συγγραφέας δεν μπαίνει στη λογική της αποτύπωσης των ποικιλικών σχημάτων της γκάιντας, δίνει μεγάλη βαρύτητα στο γεγονός ότι, για τους γηγενείς μουσικούς, αυτά αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της αναπαραγωγής ενός κομματιού. Θεωρεί ως αξιοσημείωτο το γεγονός πως οι μουσικοί που μαθαίνουν να παίζουν μέσω της μίμησης και της ακουστικής αποστήθισης, δεν προχωρούν στη λογική του διαχωρισμού της μουσικής πληροφορίας σε βασική μελωδία συν ποικίλματα, όπως το κατανοεί ο ίδιος, αλλά αντιλαμβάνονται τα δύο αυτά στοιχεία ως ενιαία πληροφορία. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως ο Rice κάνει ιδιαίτερη αναφορά στις αλλαγές που επέφερε τόσο στην κοινωνία, όσο και στην μουσική η εγκαθίδρυση του σοσιαλιστικού καθεστώτος, καθώς κάνει λόγο για μια «μουσική κολεκτιβοποίηση», αντίστοιχη της γεωργικής (1994:189).

Η διδακτορική διατριβή του Mark Levy (1985) είναι μία οργανολογική εθνογραφία, στην οποία συνδυάζονται οι μουσικολογικές και οι ανθρωπολογικές πτυχές της εθνομουσικολογίας. Κατά την περίοδο 1979-80 ο συγγραφέας πραγματοποίησε επιτόπια έρευνα στην βουλγάρικη Ροδόπη, από όπου και συνέλεξε πληροφορίες για το όργανο, μέσω της συμμετοχικής παρατήρησης. Ο Levy στην έρευνα του αντιπαραβάλλει τη σύγχρονη, τότε, εποχή με το προπολεμικό παρελθόν της περιοχής της Ροδόπης. Κατατάσσει τους διάφορους άσκαυλους με κριτήριο τον τύπο του καθενός, ενώ κάνει εκτενείς αναφορές σε κατασκευαστικά ζητήματα, τα οποία και συνδέει με διάφορες ανθρωπολογικές παραμέτρους, όπως την πολιτισμική ομάδα των γκαϊντατζήδων, την μεταξύ τους επαφή, τη σχέση που αναπτύσσει το όργανο με το τραγούδι, την κοινωνική θέση των μουσικών, τη σχέση του ρεπερτορίου ανά περίπτωση, κ.α. Αξιοσημείωτη είναι η ανάλυση του συγγραφέα για την δομή των τραγουδιών, ενώ ενδιαφέρεται και για την ταξινόμηση του ρεπερτορίου. Σημαντική αναφορά πραγματοποιείται και στους τρόπους με τους οποίους μάθαιναν να παίζουν γκάιντα στο παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον της περιοχής, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τις διαδικασίες αυτοεκμάθησης μέσα από τις οποίες πέρασαν έξι παλαιοί μουσικοί.

Ο Levy ενδιαφέρεται και για τα ζητήματα διδασκαλίας, καθώς δεν αρκείται μόνο στο να παραθέσει τα παραδείγματα των έξι παλαιών μουσικών, ώστε να αναδείξει τον προφορικό χαρακτήρα του εκπαιδευτικού πλαισίου των παραδοσιακών κοινωνιών, αλλά σχολιάζει και τη σύγχρονη εκπαιδευτική πραγματικότητα της Βουλγαρίας, καθώς εξετάζει τους τρόπους που οι νέοι (της εποχής της έρευνας του) μουσικοί κατακτούν τη γνώση της παραδοσιακής μουσικής, μέσω της εγκύκλιας μόρφωσης που λαμβάνουν από τις κατευθυνόμενες από το κράτος σχολές.

Το πλέον ενδιαφέρον κομμάτι της εργασίας του Levy ωστόσο, αποτελεί το σημείο στο οποίο εστιάζει σε ζητήματα τεχνικής παιξίματος και διαποίκισης της μελωδίας. Ο συγγραφέας υιοθετώντας μια δική του μέθοδο, αποτυπώνει με παραδείγματα τα διάφορα ποικιλτικά σχήματα που εντόπισε και κατέγραψε από την βουλγάρικη γκάιντα της Ροδόπης. Επί της ουσίας, ο πίνακας αυτός αποτελεί το πλέον σημαντικό εύρημα της βιβλιογραφικής επισκόπησης της εργασίας αυτής, καθώς προσφέρεται η δυνατότητα για μια συγκριτική προσέγγιση των ποικιλμάτων ενός οργάνου που εμφανίζει πολλά κοινά σημεία με την γκάιντα του Έβρου σε πολλά επίπεδα.

Από τα ποικίματα που παραθέτει ως παράδειγμα ο συγγραφέας ξεχωρίζουν τα δύο πλέον συχνότερα, σε όλες τις γκάιντες των Βαλκανίων μονού αυλού, αυτά της χρήσης του ΜΙ↓ και του ΜΙ↑ (αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο). Ο Levy χρησιμοποιεί δύο ορισμούς δικής του εμπνεύσεως, προκειμένου να περιγράψει τα δύο βασικά αυτά ποικιλτικά σχήματα: το πρώτο το χαρακτηρίζει ως "drop" και το δεύτερο ως "bip" (1985:295). Αναφέρει επίσης στα παραδείγματά του τα ποικιλτικά σχήματα της τρίλιας, του μορντάν, του βιμπράτο και του γκρουπέτο. Πολλά παραδείγματα του Levy μένουν χωρίς τίτλο, ενώ στο τελευταίο μέρος του πίνακα παραθέτει κάποιες συντομογραφίες που συναντά κανείς στα μουσικά κείμενα της παραδοσιακής μουσικής της Βουλγαρίας.

Σε γενικές γραμμές η προσέγγιση των ποικιλτικών σχημάτων που προτείνει ο Levy, αν και σύντομη, κρίνεται ως επαρκής. Δεν θα μπορούσε, ωστόσο, να υιοθετηθεί και να εφαρμοστεί άκριτα και από την θρακιώτικη γκάιντα της Ελλάδας. Οι ομοιότητες, όπως προαναφέρθηκε, είναι πολλές, εξίσου πολλές όμως είναι και οι διαφορές που εμφανίζει το όργανο από τον Έβρο στην Βουλγαρία. Οι διαφορές αυτές προέκυψαν κυρίως από τις μεγάλες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές που επέφερε η εγκαθίδρυση του σοσιαλιστικού καθεστώτος στη Βουλγαρία, κάτι που είχε ως συνέπεια η μουσική, μεταξύ και των άλλων τεχνών, να περάσει στην αποκλειστική διαχείριση της κυβέρνησης.

Βασικές πληροφορίες για τη γκάιντα στη Σερβία αντλήθηκαν από την διδακτορική διατριβή του Rastko S. Jakonljevic (2012), με τίτλο *"Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music in Serbia"*. Στην έρευνα του ο συγγραφέας εξετάζει την καθοδική πορεία που ακολούθησε η γκάιντα στη Σερβία από το 1945 και έπειτα, καταλήγοντας σταδιακά στο σημείο της απαξίωσης και του περιθωρίου. Υποστηρίζεται ότι η διαδικασία της περιθωριοποίησης της μουσικής της γκάιντας στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, έφτασε σε ένα κρίσιμο σημείο, όπου οι κοινωνικές και ιδεολογικές εξελίξεις οδήγησαν σε ριζικές αλλαγές στην πολιτιστική και μουσική ταυτότητα αυτής της παράδοσης. Για την διερεύνηση της περιθωριοποίησης της γκάιντας ο συγγραφέας χρησιμοποιεί βασικές αρχές της εθνομουσικολογίας και της κοινωνιολογίας, ενώ συμπεριλαμβάνει επίσης, αφηγήσεις μουσικών, τα δεδομένα που συνέλεξε από το πεδίο της έρευνας, αρχειακό υλικό κ.α. Το βασικό επιχείρημα της διατριβής του Jakonljevic είναι ότι η έννοια της περιθωριοποίησης προσφέρει έναν τρόπο κατανόησης των ταυτοτήτων που βρίσκονται σε κατάσταση ροής, ιδιαίτερα αυτών που συγκρούονται μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας.

Το πόνημα αυτό χρησιμοποιεί τη γκάιντα ως εργαλείο, προκειμένου να αναδείξει κοινωνικές και πολιτιστικές πτυχές, θίγοντας και τα αντίστοιχα ζητήματα. Το ενδιαφέρον του συγγραφέα είναι καθαρά κοινωνιολογικό και εθνομουσικολογικό, για αυτό και δεν εστιάζει με λεπτομέρεια σε ζητήματα οργανολογικά ή μουσικά. Ωστόσο, στο βαθμό που περιγράφει την μουσική εκφραστικότητα της γκάιντας, συνδέοντας την ανά χορό και ανά περίπτωση, αναφέρει κάποια ποικίλματα που αυτή χρησιμοποιεί, περιγράφοντάς τα ως εκφραστικά μέσα (2012:149). Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται σε τέσσερα ποικιλτικά σχήματα, στο βιμπράτο, στην τρίλια, στο οστινάτο και στο στακάτο. Προκειμένου να αιτιολογήσει τον σχηματισμό, αλλά και τη χρήση του κάθε ποικιλματος παραθέτει το λόγο των ερευνώμενων μουσικών, κάποιες βιβλιογραφικές αναφορές, καθώς και στοιχεία από δικές του παρατηρήσεις.

Με την γκάιντα του Έβρου ασχολείται διεξοδικά ο Σαρρής (2007). Στο πλαίσιο του Ερευνητικού Προγράμματος «Θράκη» του συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», εκπόνησε τη διδακτορική του διατριβή με τίτλο «*Η Γκάιντα στον Έβρο: Μία Οργανολογική Εθνογραφία*». Το διάστημα 1995-2004 πραγματοποίησε επιτόπιες έρευνες στον Έβρο, στο πλαίσιο του διεπιστημονικού αυτού προγράμματος, που στόχο είχε την καταγραφή διαφόρων πτυχών της μουσικοχορευτικής παράδοσης της Ανατολικής Μακεδονίας και της Θράκης. Την περίοδο αυτή καταγράφηκαν όλοι οι εν ζώη γκαϊντατζήδες της Θράκης, με την πλειονότητα αυτών να ζουν στον νομό Έβρου. Ο Σαρρής στην διατριβή του ασχολείται με τους οργανολογικούς τύπους των άσκαυλων της Ευρώπης, με το πολιτισμικό περιβάλλον της γκάιντας στον Έβρο, με την κατασκευή της, με τις τεχνικές παιξίματος και με την μελέτη των ηχογραφήσεων.

Η παρούσα εργασία άντλησε πολλές και σημαντικές πληροφορίες από την διατριβή του Σαρρή, καθώς είναι το μοναδικό σύγγραμμα που συγκεντρώνει ικανοποιητικό όγκο πληροφοριών, τόσο για την κατηγοριοποίηση των ποικιλτικών σχημάτων της γκάιντας, όσο και για τα ζητήματα διδασκαλίας και εκμάθησης αυτής. Σε ότι αφορά τα ποικιλτικά σχήματα, ο Σαρρής επιχειρεί να τα κατηγοριοποιήσει, στο πλαίσιο της ανάλυσης της τεχνικής παιξίματος του οργάνου, ακολουθώντας την μέθοδο του διαχωρισμού των «ξένων νοτών» (2007:241) από τη βασική μελωδία. Η βασική κατηγοριοποίηση που προκρίνει είναι η ψηλή άρθρωση (για την παρούσα εργασία χρήση MI↑), η χαμηλή άρθρωση (χρήση MI↓), η χρήση της τρύπας I (NTO#), οι τρίλιες, τα γκρουπέτα, το βιμπράτο και το κλισάντο. Για το μισοκλείσιμο τρυπών (τεχνική *karma*), αναφέρει πως δεν παρατηρήθηκε η χρήση αυτής της τεχνικής στις καταγραφές του. Κάθε παράδειγμα του συνοδεύεται από καταγραφή σε παρτιτούρα, ενώ στην υποενότητα της παρουσίας του βιμπράτο παραθέτει πίνακα εφαρμογής του ανά νότα της έκτασης της γκάιντας (2007:246). Η προσέγγιση του Σαρρή στα ποικιλτικά σχήματα της γκάιντας, αποτέλεσε την βάση επάνω στην οποία κινήθηκε και η παρούσα εργασία. Αν και ο ίδιος δεν είναι γκαϊντατζής, ώστε να επαληθεύσει διά της πράξης τα όσα κατέγραψε, εν τούτοις η προσπάθειά του είναι αρκετά ολοκληρωμένη και σαφής. Το γεγονός αυτό, επέτρεψε την περεταίρω εμβάθυνση και εξέλιξη που επιχειρεί να πραγματοποιήσει το παρόν πόνημα σχετικά με το θέμα των ποικιλμάτων της γκάιντας.

Ο συγγραφέας, ενδιαφέρεται επίσης και για τις διαδικασίες εκμάθησης του οργάνου κατά το παρελθόν, δηλαδή πριν το έτος 1945. Κάνει λόγο για τις τρεις «κρησάρες» του εν δυνάμει γκαϊντατζή, οι οποίες και παρουσιάζονται αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο. Αυτό που εξάγεται ως συμπέρασμα από τα όσα παραθέτει ο συγγραφέας, είναι πως η διαδικασία μάθησης κατά το παρελθόν αποτελούσε καθαρά μια προφορική, άτυπη εκπαιδευτική διαδικασία, που απαιτούσε ικανότητες μιμητισμού, αποστήθισης και ακουστικής οξύτητας, από τον ενδιαφερόμενο μαθητή. Στο πεδίο της σύγχρονης εκμάθησης (με την εποχή συγγραφής της διατριβής) (2007:257), ο Σαρρής αναφέρει κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις μουσικών που έμαθαν γκάιντα, ο καθένας με τον δικό του τρόπο και μέσω διαφορετικών διδακτικών εμπειριών. Χαρακτηριστικό είναι ότι τα παραδείγματα που αναφέρονται είναι ελάχιστα, γεγονός που μαρτυρά την καθοδική πορεία που είχε πάρει το όργανο, ήδη, από τα μέσα της δεκαετίας του 40', φτάνοντας στο ναδίρ του στα μέσα με τέλη της δεκαετίας του 00', οπότε και συντάχθηκε η διατριβή του Σαρρή.

Το πληρέστερο πόνημα σχετικά με τα ποικιλτικά φαινόμενα, την ανάλυση, την ταξινόμηση και την κατηγοριοποίηση τους, αποτελεί η διδακτορική διατριβή του Ζαρία (2013), με τίτλο «*Η Διαποίκιλη στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη*». Αν και η έρευνα αυτή εστιάζει στην μελέτη της διαποίκιλης του παραδοσιακού βιολιού, εν τούτοις, τα ποικιλτικά σχήματα της θρακιώτικης γκάιντας φαίνεται πως βρίσκουν εφαρμογή σε μεγάλο βαθμό στις τεχνικές του παραδοσιακού βιολιού στην Ελλάδα.

Ο συγγραφέας αναλύει τον όρο *διαποίκιλη*, την οποία διαχωρίζει σε δύο τύπους: στα *ποικίλματα* και στα *μελίσματα*, ενώ στη συνέχεια προχωρά στον ορισμό βασικών εννοιών που χρησιμοποιεί η έρευνα του, όπως *ποίκιλμα*, *μέλισμα*, *κύρια νότα*, *νότα ποίκιλης*, *ποικιλτικό σχήμα*, *δομική μονάδα ποίκιλης*. Αφιερώνει μεγάλο μέρος στην παράθεση βιβλιογραφικών και ιστορικών πηγών που σχετίζονται με το ζήτημα της καταγραφής της διαποίκιλης, οι οποίες προέρχονται, τόσο από την κλασική μουσική της Ευρώπης, όσο και από άλλες λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Οι τεχνικές διαποίκιλης έρχονται στο φως, με το παράδειγμα του οργανικού σκοπού «*Απτάλικο*» σε δώδεκα εκτελέσεις (2013:76), ενώ αιτιολογεί την επιλογή του να μην χρησιμοποιήσει στοιχεία από το τροπικό σύστημα των μακάμ, καθώς το ενδιαφέρον του εστιάζεται στις τεχνικές καθεαυτές. Στη συνέχεια ο Ζαρίας ασχολείται με την κατηγοριοποίηση των περιπτώσεων της διαποίκιλης (Σαρρής: 2013:147), και περιγράφει την διαδικασία που ακολούθησε προκειμένου να επιλέξει το δείγμα που χρησιμοποίησε από τη δισκογραφία. Στον πυρήνα της εργασίας του, ο Ζαρίας ακολουθώντας την δομική ανάλυση, εξετάζει την κάθε περίπτωση ποικίλματος και μελίσματος ξεχωριστά. Τα αποτελέσματα καταρτίζουν μια σειρά από κατηγορίες και υποκατηγορίες της κάθε περίπτωσης χρήσης των φαινομένων της διαποίκιλης, προσφέροντας μια εντυπωσιακού μεγέθους και βάθους, μουσικολογική ανάλυση.

Το έργο του Ζαρία προσέφερε τις βάσεις της κατηγοριοποίησης των ποικιλμάτων της θρακιώτικης γκάιντας στο παρόν πόνημα. Εκτιμάται ωστόσο, ότι, ταυτόχρονα, άνοιξε τον δρόμο για την ανάλυση και άλλων παραδοσιακών οργάνων και των τεχνικών χαρακτηριστικών τους, καθώς η διατριβή αυτή παρέχει όλα τα απαραίτητα εργαλεία που απαιτούνται, ώστε να εκπονηθούν και άλλες αντίστοιχες έρευνες.

**ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ:**

Το παρόν κεφάλαιο αναλύονται, ταξινομούνται και παρουσιάζονται όλα τα ποικιλτικά φαινόμενα που σχετίζονται με την θρακιώτικη γκάιντα. Προηγείται μια σύντομη οργανολογική προσέγγιση και ανάλυση της τεχνικής παιξίματος, τα συμπεράσματα της οποίας θα συντελέσουν στην σύνδεση των τεχνικών χαρακτηριστικών του οργάνου με τα ποικιλτικά φαινόμενα που λαμβάνουν χώρα κατά τη μουσική πράξη. Επίσης παρατίθενται κάποια στοιχεία από προηγούμενες έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί και σχετίζονται με τα ποικίλματα της γκάιντας.

## Οργανολογική προσέγγιση και τεχνική παιξίματος

Η γκάιντα αποτελείται από τον ασκό, τον αυλό τροφοδοσίας (φυσάρι), τον μελωδικό αυλό (γκαϊντανίτσα) και τον ισοκράτη (μπουρί ή ζαμάρι, κλπ). Τα σταθερά μέρη της γκάιντας, οι υποδοχές όπου επάνω κουμπώνουν το φυσάρι, η γκαϊντανίτσα και το μπουρί ονομάζονται κεφαλάρια. Κατά το παρελθόν όλα τα μέρη της γκάιντας ήταν ξύλινα, ενώ η χρήση πλαστικών υλικών είναι διαδεδομένη μόνο κατά τις τελευταίες δεκαετίες.

Οι γκαϊντατζήδες τροφοδοτούν τον ασκό με αέρα μέσω του αυλού τροφοδοσίας μέχρι ο ασκός να γεμίσει και να αρχίσει η παραγωγή ήχου. Ένα από τα στοιχεία που αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο στη διαμόρφωση του παιξίματος της γκάιντας αποτελεί το χαρακτηριστικό της συνεχόμενης και αδιάκοπης ροής του αέρα, επομένως και του ήχου. Σε αντίθεση με άλλα πνευστά όργανα, όπως η φλογέρα, το κλαρίνο, το καβάλι, κλπ, στα οποία η παραγωγή του ήχου επιτυγχάνεται μέσω απευθείας φυσήματος στο κέντρο παραγωγής ήχου του οργάνου, στους άσκαυλους ο μουσικός φυσά και γεμίζει τον ασκό, πιέζοντας τον αέρα με το μπράτσο του προς τα γλωσσίδα. Συνεπώς, δεν μπορεί με το στόμα του να καθορίζει την εκφορά των ήχων (Σαρρής, 2007:237). Το υψηλό επίπεδο πίεσης του αέρα που ασκείται επάνω στα γλωσσίδα της γκαϊντανίτσας αλλά και του ισοκράτη δημιουργεί σε αυτά ταχύτατους και επαναλαμβανόμενους παλμούς, οι οποίοι και ευθύνονται για την παραγωγή του ήχου. Στην περίπτωση που το επίπεδο της πίεσης του αέρα είναι χαμηλότερο από το απαιτούμενο, τότε η παραγωγή του ήχου σταματά, καθώς η χαμηλή πίεση δεν επαρκεί ώστε να δημιουργήσει παλμό (άρα και ήχο) στα γλωσσίδα του οργάνου. Για να διατηρηθεί σταθερό το επίπεδο πίεσης του αέρα ώστε να μην υπάρχουν διακυμάνσεις στο τονικό ύψος που παράγεται, ο μουσικός όταν παύει να φυσά μόλις γεμίσει ο ασκός, αμέσως αρχίζει να πιέζει με το μπράτσο του τον ασκό με αύξουσα δύναμη. Όταν αρχίζει να αδειάζει ο ασκός από αέρα, τότε ελαττώνει την πίεση ενώ ταυτόχρονα αρχίζει να φυσά στον αυλό τροφοδοσίας παρέχοντας ξανά αέρα στον ασκό. Αυτή είναι μια κυκλική διαδικασία που ακολουθείται από τους γκαϊντατζήδες, καθώς η σταθερή παροχή αέρα στα γλωσσίδα είναι η βασικότερη προϋπόθεση για να παίξει κανείς γκάιντα.



Το χαρακτηριστικό αυτό έχει άμεση σχέση με την διαμόρφωση της άρθρωσης της μελωδίας. Ένα από αυτά είναι το ζήτημα της παύσης, μιας και η διακοπή της παροχής αέρα για σύντομο χρονικό διάστημα κατά της διάρκεια της απόδοσης ενός κομματιού, είναι μια εξαιρετικά δύσκολη διαδικασία που αποφεύγεται από το σύνολο των γκαϊντατζήδων. Όπως αναφέρει και ο Λιάβας (1999:290), η γκαϊντα εμφανίζει αδυναμία στην επανάληψη μιας νότας. Την λύση σε αυτό το πρόβλημα έδωσε η χρήση της χαμηλότερης νότας της έκτασης του οργάνου, δηλαδή της νότας MI↓. Με την συνεχή παρεμβολή αυτής της νότας μεταξύ των κύριων νοτών του κομματιού ο γκαϊντατζής δημιουργεί την αίσθηση της παύσης, χωρίς να χρειάζεται να διακόψει την παροχή αέρα στα γλωσσίδια. Την αίσθηση αυτή ενισχύει το επίπεδο της έντασης της συγκεκριμένης νότας, το οποίο είναι αρκετά χαμηλότερο σε σχέση με το επίπεδο των νοτών που βρίσκονται στην υψηλή περιοχή του οργάνου, όπου και εκτείνεται η κύρια μελωδία, ως επί το πλείστον. Είναι μια τεχνική που ο βαθμός συχνότητας της χρήσης της την τοποθετεί στην κορυφή μεταξύ των υπολοίπων ποικιλιμάτων, όπως παρουσιάζεται πιο αναλυτικά στη συνέχεια.

Σε ότι αφορά την δακτυλοθεσία, στην γκαϊντα χρησιμοποιείται η «μικτή δακτυλοθεσία» (Σαρρής, 2007:240). Ο Baines (1995:19), αναφέρει πως όταν πρόκειται να παραχθεί ένας φθόγγος κλείνοντας μόνο το δάχτυλο που παράγει το συγκεκριμένο φθόγγο, ενώ όλα τα άλλα παραμένουν ανοιχτά, πρόκειται για την περίπτωση της «ανοιχτής δακτυλοθεσίας» (open fingering). Αυτό συμβαίνει στα ξύλινα αερόφωνα της δυτικής συμφωνικής ορχήστρας. Στην περίπτωση που για να παραχθεί ένας φθόγγος πρέπει όλα τα υπόλοιπα δάχτυλα να είναι κλειστά, όπως στην περίπτωση της τσαμπούνας (Σαρρής, 2007:240), πρόκειται για την «κλειστή δακτυλοθεσία» (cover fingering). Η γκαϊντα ακολουθεί την «μικτή δακτυλοθεσία» (partly covered fingering). Στην περίπτωση αυτή κάποιες από τις χαμηλότερες νότες παραμένουν κλειστές την ίδια στιγμή που παράγεται ένας φθόγγος στην μεσαία, ή υψηλή περιοχή της έκτασης του οργάνου.

Η έκταση της θρακιώτικης γκαϊντας καλύπτει μια οκτάβα (MI↓ - MI↑). Αν και από την κατασκευή της η γκαϊντα μπορεί να παίζει τόσο την διατονική, όσο και την χρωματική κλίμακα, στο πρακτικό κομμάτι κάποιες νότες δεν χρησιμοποιούνται. Αυτό προκύπτει ως συμπέρασμα έπειτα από την μελέτη του ρεπερτορίου της θρακιώτικης γκαϊντας, και δεν αφορά σε άλλες παραδόσεις όπου χρησιμοποιείται ο ίδιος τύπος γκαϊντας, (πχ Βουλγαρία). Η τονική (ΛΑ) βρίσκεται στην μέση της έκτασης. Το γεγονός αυτό προσδιορίζει με καθοριστικό τρόπο την θεωρητική προσέγγιση του οργάνου, καθώς φαίνεται πως η θεωρία των κλιμάκων δεν βρίσκει εφαρμογή στην περίπτωση της γκαϊντας. Με την τοποθέτηση του τονικού κέντρου στο μέσον της έκτασης του οργάνου, η δημιουργία της οκτάβας είναι αδύνατη. Προκειμένου να δοθεί λύση στο συγκεκριμένο ζήτημα, στο παρόν πόνημα εφαρμόζεται το σύστημα των τετραχόρδων και πενταχόρδων (Κωνσταντίνου, 2003: 216) που εντοπίζονται στην βυζαντινή μουσική παράδοση. Ακολουθώντας τον διαχωρισμό της έκτασης σε δύο μέρη, και έχοντας ως κριτήριο την τονική, προκύπτουν δύο αυτόνομες δομές που αποτελούν ταυτόχρονα υποσύνολα της θεωρητικής κλίμακας του MI. Η πρώτη δομή (MI↓ - ΦΑ # - ΣΟΛ - ΛΑ) σχηματίζει ένα τετράχορδο, το οποίο αποτελεί και την χαμηλή περιοχή του οργάνου, όπου και τοποθετούνται τα δάκτυλα του ενός χεριού. Η δεύτερη δομή (ΛΑ - ΣΙ - ΝΤΟ - ΡΕ - MI↑) σχηματίζει ένα πεντάχορδο, το οποίο και

ταυτίζεται με την λεγόμενη υψηλή περιοχή της γκάιντας όπου τοποθετούνται τα δάκτυλα του άλλου χεριού. Αυτή η μετάβαση από την θεωρία της κλίμακας στην θεωρία των τετραχόρδων και πενταχόρδων φαίνεται πως εξυπηρετεί σε μεγαλύτερο βαθμό την ανάλυση των διαστηματικών συμπεριφορών του οργάνου. Επίσης εκτιμάται πως με αυτόν τον τρόπο η θεωρητική προσέγγιση του οργάνου παρέχεται με μεγαλύτερη σαφήνεια στον μαθητή, καθώς μπορεί εύκολα να ταυτίσει το ένα χέρι της χαμηλής περιοχής με το τετράχορδο και το άλλο της υψηλής περιοχής με το πεντάχορδο.

Η χαμηλή περιοχή, δηλαδή το τετράχορδο, δεν εμφανίζει καμία αλλαγή ως προς την διάταξη των διαστημάτων του. Αυτό το αντιλαμβάνεται κανείς εξετάζοντας το ρεπερτόριο της γκάιντας. Στις γκάιντες του παλαιού τύπου, δηλαδή σε αυτές που κατασκεύαζαν μόνοι τους οι γκαϊντατζήδες κάνοντας χρήση σχετικών τονικών ύψων, το ΦΑ αποτελεί μια πολύ θολή νότα ως προς το τονικό της ύψος. Ωστόσο, αυτό άλλαξε με την διαδικασία κουρδίσματος της γκάιντας σύμφωνα με τα τονικά ύψη της δύσης, οπότε και η νότα τοποθετήθηκε στο ΦΑ#. Από τη στιγμή που αυτό συνέβη, το τετράχορδο απέκτησε μια σταθερή δομή, καθώς πρόκειται για ένα Μινόρε τετράχορδο (T - H - T), το οποίο και παραμένει ως τέτοιο σε όλες τις περιπτώσεις.

Δεν συμβαίνει ωστόσο το ίδιο με το πεντάχορδο. Αυτό δύναται να αποκτήσει τέσσερις ξεχωριστούς σχηματισμούς, αναλόγως με την διάταξη των διαστημάτων. Στο ρεπερτόριο της θρακιώτικης γκάιντας έχουν εντοπιστεί τα εξής πεντάχορδα:

- 1) Μινόρε (ΛΑ – ΣΙ – ΝΤΟ – ΡΕ – ΜΙ↑)
- 2) Ματζόρε ή Ραστ (ΛΑ – ΣΙ – ΝΤΟ# – ΡΕ – ΜΙ↑)
- 3) Χιτζάζ (ΛΑ – ΣΙ<sup>b</sup> – ΝΤΟ# – ΡΕ – ΜΙ↑)
- 4) Ουσάκ (ΛΑ – ΣΙ<sup>b</sup> – ΝΤΟ – ΡΕ – ΜΙ↑)

Η σειρά της κατάταξης σχετίζεται με τον βαθμό συχνότητας των τεσσάρων πενταχόρδων. Η επιλογή των ονομάτων είναι δανεισμένη από την λαϊκή μουσική, καθώς και από την μουσική παράδοση της κλασικής οθωμανικής μουσικής. Αξίζει να σημειωθεί πως στην περίπτωση του Ουσάκ η νότα ΣΙ εμφανίζει μια διατονική συμπεριφορά, χαρακτηριστικό στοιχείο του ομώνυμου μακάμ. Κατά την ανοδική πορεία της μελωδίας το ΣΙ παραμένει φυσικό, ενώ όταν η μελωδία κινείται προς την βάση το ΣΙ βαραίνει και παίρνει ύφεση, αν και αυτός ο κανόνας δείχνει σε αρκετές περιπτώσεις να έχει και εξαιρέσεις.

Η τρύπα που βρίσκεται μια θέση χαμηλότερα από την ΜΙ↓ δεν έχει μελωδική χρήση, καθώς παράγει έναν αδύναμο ήχο και σε πολλές περιπτώσεις ακαθόριστου τονικού ύψους (Σαρρής, 2007:240). Αυτό συνέβαινε κατά το παρελθόν, οπότε και διαμορφώθηκε η τεχνική και το ύφος παιξίματος της θρακιώτικης γκάιντας. Η κατασκευαστική εξέλιξη που έλαβε χώρα στην γειτονική Βουλγαρία από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα συνέτεινε, μεταξύ άλλων, και στο κούρδισμα του φθόγγου που παράγει η συγκεκριμένη τρύπα, δηλαδή τη νότα ΡΕ. Η εξέλιξη αυτή επηρέασε και τους Έλληνες κατασκευαστές, οι οποίοι μιμούμενοι σε πολλές περιπτώσεις τους Βούλγαρους συναδέλφους τους κατασκευάζουν γκαϊντανίτσες νέου τύπου. Η εξέλιξη αυτή ωστόσο, είναι μεταγενέστερη του περιβάλλοντος εντός του οποίου διαμορφώθηκε το παίξιμο της γκάιντας, και έτσι, ενώ

σήμερα υπάρχουν όργανα που μπορούν και παράγουν τη συγκεκριμένη νότα, αυτή εξακολουθεί να είναι εκτός μελωδικής χρήσης.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ότι με την χρήση της ονοματολογίας των νοτών, όπως είναι γνωστές από την δυτική μουσική, δεν αναφερόμαστε στα απόλυτα τονικά ύψη που παράγονται, αλλά στην δακτυλοθεσία που θα πρέπει να ακολουθήσει ένας γκαϊντατζής προκειμένου να παράγει τον εν λόγω φθόγγο. Ο Σαρρής προχώρησε στον διαχωρισμό μεταξύ απόλυτων τονικών συχνοτήτων και βαθμίδων δακτυλοθεσίας (2007: 240). Αν και η συγκεκριμένη λογική είναι διαφωτιστική για κάποιον ερευνητή, ωστόσο για τους ενδιαφερόμενους μαθητές, και όντας, ενδεχομένως, αρχάριοι σε επίπεδο μουσικής θεωρίας, κάτι τέτοιο θα τους περιέπλεκε. Αυτός είναι ο λόγος που στο παρόν πόνημα ακολουθείται η ταύτιση της δακτυλοθεσίας με τα αντίστοιχα τονικά ύψη, με την απαραίτητη υποσημείωση πως αυτό γίνεται αποκλειστικά κατά συνθήκη και χάριν συντομίας.

## Παρουσίαση και ανάλυση των ποικιλτικών σχημάτων

Τα ποικιλτικά σχήματα που έχουν εντοπιστεί στη θρακιώτικη γκαϊντα δεν έχουν μεγάλη ποικιλία, σε σχέση με ποικίλματα που χρησιμοποιούν άλλα όργανα με περισσότερες τεχνικές δυνατότητες, όπως το κλαρίνο ή το βιολί. Ωστόσο, η πυκνή τους χρήση και το χαρακτηριστικό της σχεδόν ταυτόχρονης χρήσης (Jakovljevic, 2012:150) περισσότερων του ενός ποικιλμάτων στην ίδια κύρια νότα, τα καθιστούν σημαντικά εργαλεία ως προς την διαμόρφωση του ύφους παιξίματος του οργάνου. Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα ποικιλτικά σχήματα, ταξινομημένα, με κριτήριο την συχνότητα εμφάνισης τους.

### Χρήση του MI↓



Η νότα MI↓ [χαμηλή άρθρωση (Σαρρής, 2017:242)], εκτός από την διαζευκτική της χρήση, όπως αναφέρθηκε στην περίπτωση της παύσης, έχει και ρυθμική χρήση. Χρησιμοποιείται σε πολύ υψηλή συχνότητα κατά τη διάρκεια του παιξίματος, όπως μπορεί να αντιληφθεί κανείς, κάτι που σε πολλές περιπτώσεις καθιστά ασαφή τα όρια μεταξύ των δύο χρήσεων. Με την επαναλαμβανόμενη χρήση του MI↓, το οποίο βρίσκεται σε διάστημα τετάρτης καθαρό κάτω από την τονική, ο μουσικός προσπαθεί να αρθρώσει την μελωδία του δίνοντας την αίσθηση του στακάτο. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί και το γεγονός ότι η MI↓ βρίσκεται στο ίδιο τονικό ύψος με τον 3<sup>ο</sup> αρμονικό του ισοκράτη (Levy, 1985:294), επομένως όταν παίζεται, αυτή καλύπτεται από τον ισοκράτη, δίνοντας την εντύπωση της

παύσης (Σαρρής, 2007:242). Αν αναλογιστεί κανείς πως η γκάιντα επί πολλούς αιώνες δράσης στο παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον έπαιξε χωρίς τη συνοδεία κάποιου κρουστού οργάνου, όπως συμβαίνει συνήθως σήμερα, η λογική του στακάτο παιξίματος σε τόσο υψηλή συχνότητα δείχνει να βγάζει νόημα. Ο γκαϊντατζής, εκτός από την μελωδική απόδοση των τραγουδιών και των οργανικών σκοπών, ήταν επιφορτισμένος και με την ρυθμική απόδοση. Εφ' όσον το παίξιμο της γκάιντας διαμορφώθηκε στο χοροστάσι, τα τεχνικά της γνωρίσματα δεν θα μπορούσαν να είναι άσχετα ως προς αυτό το γεγονός. Το αντίθετο μάλιστα, οι συνθήκες επιτέλεσης επί σειρά αιώνων ήταν αυτές που έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην διαμόρφωση των τεχνικών χαρακτηριστικών παιξίματος του οργάνου. Στην προκειμένη περίπτωση, ο ρόλος της μουσικής κατά κύριο λόγο στις κοινότητες αυτές ήταν να "χορέψει" τους παρευρισκόμενους. Η χρήση του ΜΙ↓ εναρμονίζεται με τη συνθήκη αυτή, καθώς ταυτόχρονα με την μελωδική, επιτυγχάνεται και η ρυθμική απόδοση από τον γκαϊντατζή.

Κατά κανόνα στη γκάιντα δύο ίδιες νότες (διάστημα πρώτης), διαζευγνύονται με τη χρήση του ΜΙ↓ το οποίο και παίζεται ενδιάμεσα από τις δύο κύριες νότες. Ο κανόνας αυτός διατρέχει ολόκληρη την έκταση του οργάνου, με εξαίρεση τις νότες ΜΙ↓, ΝΤΟ και ΡΕ.

Στην περίπτωση κατά την οποία η ΜΙ↓ αποτελεί κύρια νότα της μελωδίας, αυτή σαφώς και δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον εαυτό της. Σε αυτή την περίπτωση τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει η νότα που βρίσκεται κάτω από την ΜΙ↓, δηλαδή η ΡΕ↓. Είναι η μοναδική περίπτωση κατά την οποία και εμφανίζεται στο παίξιμο της γκάιντας η συγκεκριμένη νότα, μιας και δεν έχει ποτέ ρόλο στην μελωδική εξέλιξη, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω.

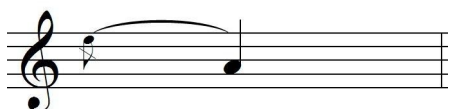
Η δεύτερη εξαίρεση του κανόνα της διαζευκτικής χρήσης του ΜΙ↓ απαντάται στις νότες ΝΤΟ και ΡΕ. Η εξαίρεση αυτή λαμβάνει χώρα κατά τις περιπτώσεις που οι δύο νότες θα πρέπει να διαχωριστούν για σύντομο χρονικό διάστημα, στις περιπτώσεις, δηλαδή, κατά τις οποίες εκτελούνται χορευτικοί σκοποί. Εδώ μεταξύ των νοτών δεν παρεμβάλλεται η ΜΙ↓, αλλά η ΦΑ. Η συγκεκριμένη νότα, όπως και η ΡΕ↓ δεν έχουν μελωδική χρήση, παρά μόνο διαζευκτική. Αυτό συμβαίνει για λόγους ευκολίας του γκαϊντατζή. Για να μεσολαβήσει η νότα ΜΙ↓ στις κύριες νότες ΝΤΟ και ΡΕ, θα πρέπει να κλείσουν ταυτόχρονα δύο δάκτυλα (δείκτης και παράμεσος στην περίπτωση του ΝΤΟ, και δείκτης και μέσος στην περίπτωση του ΡΕ). Κατά την εκτέλεση ενός γρήγορου χορευτικού σκοπού το ταυτόχρονο κλείσιμο των δύο δαχτύλων, προκειμένου να ακουστεί η ΜΙ↓, είναι μια πιο σύνθετη διαδικασία. Επίσης υπάρχει το ενδεχόμενο να μην συγχρονιστούν τα δάκτυλα, κάτι που θα δημιουργούσε ένα κακό ηχητικό αποτέλεσμα. Για τον λόγο αυτό ο μουσικός προτιμά σε αυτές τις περιπτώσεις να κλείνει ένα δάκτυλο, αντί για δύο, προκειμένου να αποφύγει τις δυσκολίες που προαναφέρθηκαν. Στην περίπτωση που θα πρέπει να παίζει δύο ΝΤΟ κλείνει μόνο τον παράμεσο, ενώ στην περίπτωση που θέλει να παίζει δύο ΡΕ κλείνει μόνο τον μέσο. Και στις δύο περιπτώσεις ακούγεται η νότα ΦΑ, η οποία απέχοντας μόνο κατά ένα ημιτόνιο από τη νότα ΜΙ↓ δημιουργεί με την ίδια "επιτυχία" την αίσθηση της παύσης.

## Χρήση του MI↑

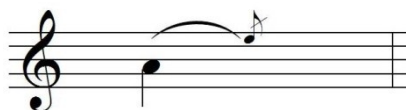
Η νότα MI↑ [ψηλή άρθρωση (Σαρρής, 2017:241)] παίζεται με τον αντίχειρα του χεριού που βρίσκεται στην υψηλή περιοχή της έκτασης. Η λειτουργία της μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με αυτή της MI↓, καθώς έχει τόσο διαζευκτική, όσο και ρυθμική χρήση. Από πολλούς αυτό το ποίκιλμα θεωρείται ως το πλέον αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό του παιξίματος της γκάιντας. Ο Jakovljevic (2012:150), αναφερόμενος στην ομώνυμη ποικιλτική τεχνική για την γκάιντα στη Σερβία, την αντιμετωπίζει ως τρίλια, ενώ αναφέρει το παράδειγμα του Bartok, ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο "clucking notes" για να περιγράψει και να καθορίσει τις ιδιότητες αυτών των νοτών (1978:77,81). Επίσης, αναφέρει τα ονόματα διάφορων ερευνητών (Dzimrevski, Golemonic, Zakic, Rice, Levy, Atanasov) που επιχείρησαν να προσεγγίσουν τα δομικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου τύπου διαποίκισης. Για το ίδιο ποίκιλμα ο Σαρρής (2007 :242), σημειώνει την περίπτωση του Levy (1985:293), ο οποίος το προσδιορίζει με τον όρο «drop», που εισήγαγε ο ίδιος. Το γεγονός ότι το συγκεκριμένο ποίκιλμα απασχόλησε τόσο πολλούς ερευνητές υποδηλώνει τον σημαντικό ρόλο που κατέχει στην διαμόρφωση του παιξίματος της γκάιντας.

Το MI↑ μπορεί να σχετίζεται με όλες τις νότες της έκτασης, εμφανίζεται όμως σε μεγαλύτερη συχνότητα στις νότες ΣΟΛ, ΛΑ, ΣΙ<sup>b</sup>, ΣΙ, ΝΤΟ, ΝΤΟ# και ΡΕ, δηλαδή στην υψηλή περιοχή του οργάνου. Το συγκεκριμένο ποίκιλμα έχει δύο μορφές, ως προς την χρονική σχέση με την κύρια νότα που ποικίλλει.

Στην πρώτη περίπτωση, που είναι η πλέον συνηθέστερη, το MI↑ προηγείται χρονικά της κύριας νότας, οπότε και χαρακτηρίζεται ως *πρόηχο* (Ζαρίας, 2013:148).



Στην δεύτερη περίπτωση το ποίκιλμα έπεται χρονικά της κύριας νότας, και χαρακτηρίζεται ως *μετάηχο*.



Ως προς την διαζευκτική της χρήση η MI↑ λειτουργεί ακριβώς όπως και η MI↓, με την μόνη διαφορά ότι χρησιμοποιείται σπανιότερα για αυτό τον λόγο. Η κύρια χρήση της σχετίζεται με την ρυθμική ενδυνάμωση του παιξίματος, γι' αυτό και συνδέεται κυρίως με τις νότες που βρίσκονται τόσο στην θέση, όσο και στην άρση του εξωτερικού ρυθμού του μέτρου (Παύλου, 2006:42). Η πρακτική αυτή έχει ως αποτέλεσμα την τόνωση της αίσθησης του ρυθμού κατά την απόδοση ενός χορευτικού κομματιού. Για να παιχτεί η MI↑

ο μουσικός θα πρέπει κάθε φορά να εκτελεί μια πολύ σύντομη και "νευρική" κίνηση με τον αντίχειρα του χεριού που βρίσκεται στην υψηλή περιοχή.

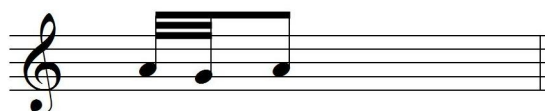
### Τρίλια στη νότα ΝΤΟ



Το συγκεκριμένο ποίκιλμα εμφανίζεται μόνο στην περίπτωση της νότας ΝΤΟ. Για την περίπτωση της τρίλιας ο Ζαρίας (2013:536), προχωρά, μεταξύ άλλων, στον διαχωρισμό της τρίλιας σε *ανιούσα* και *κατιούσα*. Στην προκειμένη περίπτωση η τρίλια του ΝΤΟ στη γκάιντα, εμπίπτει στην κατηγορία της *ανιούσας τρίλιας*, σύμφωνα με την ταξινομική λογική του συγγραφέα. Ο Σαρρής (2017:245) αναφέρει πως η τρίλια δεν είναι «μετρημένη» (ενν. χρονικά), και χρησιμοποιείται συνήθως σε κομμάτια ελεύθερου ρυθμού.

Παρ' όλα αυτά, αν ακολουθήσει κανείς μια εις βάθος αποδόμηση του ρεπερτορίου διαπιστώνει πως χρησιμοποιείται και στα ρυθμικά – χορευτικά κομμάτια της θρακιώτικης γκάιντας. Αυτό σημαίνει πως σε αυτή την περίπτωση η τρίλια στο ΝΤΟ μπορεί να μετρηθεί χρονικά, καθώς εκ των πραγμάτων θα πρέπει να υπακούει στη ρυθμική δομή του κομματιού. Ο παραπάνω σχηματισμός είναι αυτός που έχει την πλέον συχνότερη χρήση και παίζεται με αυτόν τον τρόπο σε όλους τους ρυθμούς του θρακιώτικου ρεπερτορίου. Η χρονική διάρκεια του ποικίλματος μπορεί να ποικίλλει, εμφανίζοντας μια ελαστικότητα που βοηθά στο να προσαρμόζεται κάθε φορά στην εκάστοτε ρυθμική δομή. Η τρίλια επιτυγχάνεται όταν ο μουσικός σηκώνει και κατεβάζει τον μέσο του χεριού που βρίσκεται στην υψηλή περιοχή με γρήγορες και επαναλαμβανόμενες κινήσεις.

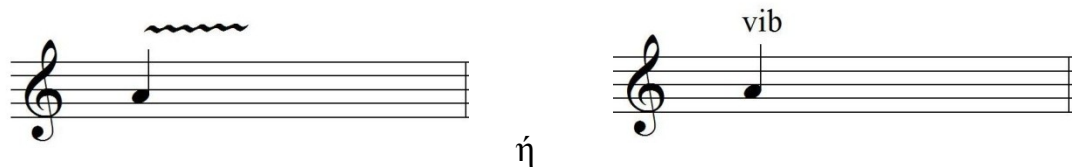
### Μορντάν



Ο Ζαρίας (2013:417) παρουσιάζει μια αναλυτική κατηγοριοποίηση του ποικιλτικού αυτού φαινομένου, μελετώντας την κάθε μία περίπτωση ξεχωριστά. Σαφώς, τα είδη των ποικιλμάτων που απαντώνται στην θρακιώτικη γκάιντα δεν θα μπορούσαν να είναι τόσα πολλά ώστε να προκριθεί και εδώ μια τόσο αναλυτική κατηγοριοποίηση.

Στην περίπτωση της θρακιώτικης γκάιντας το είδος του μορντάν που χρησιμοποιείται θα μπορούσε να οριστεί ως *κατιών βηματικό 2<sup>ο</sup> βαθμού πρόηχο σύγχρονο μορντάν*, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Ζαρία. Το συγκεκριμένο ποίκιλμα χρησιμοποιείται σε ολόκληρη την έκταση του οργάνου, πλην της νότας MI↓, ωστόσο η χρήση του στην υψηλή περιοχή είναι δραματικά συχνότερη, σε σχέση με αυτήν της χαμηλής περιοχής. Και αυτό το ποίκιλμα χρησιμοποιείται για λόγους ενδυνάμωσης του ρυθμού. Σε αντίθεση με την βουλγάρικη γκάιντα, η θρακιώτικη δεν χρησιμοποιεί το ανιών μορντάν, και όπου αυτό γίνεται αποτελεί νεοτερισμό και σαφή επιρροή από την παραδοσιακή μουσική της γειτονικής χώρας.

## Βιμπράτο



Ο Σαρρής (2007:246) παραθέτει αρκετά στοιχεία για το βιμπράτο στην γκάιντα. Τα ταξινομεί σε τρεις κατηγορίες, έχοντας ως κριτήριο τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται κάθε φορά η συγκεκριμένη τεχνική. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει πως υπάρχουν τρία είδη βιμπράτο: το βιμπράτο με μεταβολή του τονικού ύψους, το βιμπράτο παλμού και το βιμπράτο με αυξομείωση της πίεσης του ασκού. Στη συνέχεια παραθέτει ένα πίνακα όπου και παρουσιάζεται με αναλυτικό τρόπο σε ποιες νότες λαμβάνει χώρα η κάθε μια από τις παραπάνω περιπτώσεις.

Το βιμπράτο με μεταβολή του τονικού ύψους, το οποίο είναι και το πλέον διαδεδομένο, επιτυγχάνεται όταν ο μουσικός ανοιγοκλείνει ρυθμικά την τρύπα η οποία αντιστοιχεί στη νότα ΝΤΟ#. Το μεγαλύτερο διάστημα που μπορεί να προκύψει είναι, σε κάθε περίπτωση, μικρότερο του ημιτονίου. Το συγκεκριμένο είδος βιμπράτο εφαρμόζεται συνηθέστερα στις νότες ΣΟΛ, ΛΑ, ΣΙ και ΝΤΟ#. Στις χαμηλότερες νότες της έκτασης οι γκαϊντατζήδες αποφεύγουν να το χρησιμοποιούν, καθώς το διάστημα που προκύπτει είναι μεγαλύτερο του ημιτονίου. Στην περίπτωση αυτή, το αποτέλεσμα θα ήταν αδέξιο (Σαρρής, 2017:246).

Το βιμπράτο παλμού επιτυγχάνεται όταν ο μουσικός κινείται στην υψηλή περιοχή του οργάνου και ανοιγοκλείνει ρυθμικά τα δάκτυλα του κάτω χεριού. Το βιμπράτο με αυξομείωση της πίεσης του ασκού δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο, καθώς ελάχιστοι μουσικοί από αυτούς που κατέγραψε ο Σαρρής το χρησιμοποιούν (2017:246).

Ο Jakonljevic (2012:149), εστιάζει στο ποικιλτικό φαινόμενο του βιμπράτο, αναφέροντας πως, μαζί με τις τρίλιες, αποτελούν τα δύο βασικότερα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούν όλοι οι γκαϊντατζήδες στη Σερβία. Ισχυρίζεται πως εμφανίζεται κυρίως σε νότες που έχουν μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, ενώ μπορεί να εφαρμοστεί σε ολόκληρη την έκταση του οργάνου. Η κυριότερη διαφορά ωστόσο, σε σχέση με τη θρακιώτικη γκάιντα, έγκειται στο γεγονός του σχηματισμού ημιτονίου κατά την διαδικασία

διαποίκισης, όπως παρουσιάζει ο συγγραφέας στο σχετικό παράδειγμα (2012:149). Αυτό σημαίνει, είτε πως οι γκαϊντατζήδες στη Σερβία αποκαλύπτουν ολόκληρη την επιφάνεια της τρύπας στη νότα ΝΤΟ# κατά τη διαδικασία εκτέλεσης του βιμπράτο, είτε ότι ο συγγραφέας το αντιλήφθηκε και το κατέγραψε ως τέτοιο.

Στο παρόν πόνημα το βιμπράτο με μεταβολή τονικού ύψους είναι αυτό που κατέχει τον πρώτο ρόλο μεταξύ των ειδών του βιμπράτο, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, είναι αυτό το οποίο και συναντάται συχνότερα. Το ποίκιλμα αυτό, εντοπίζεται, όχι μόνο στα αργά, επιτραπέζια κομμάτια, αλλά και στα ρυθμικά – χορευτικά. Στην δεύτερη περίπτωση είναι αρκετά δυσκολότερο να γίνει αντιληπτό, καθώς ο χρόνος που διαρκεί είναι ελάχιστος.

### Κλισάντο ή Μελωδική Έλξη



Για την περίπτωση του κλισάντο ο Σαρής αναφέρει πως επιτυγχάνεται με την σταδιακή αποκάλυψη της τρύπας I (νότα ΛΑ). Επίσης, καταθέτει πως το κατέγραψε σε μία μόνο περίπτωση και μάλιστα, μόνο σε ελεύθερου ρυθμού σκοπούς (2012:247).

Ο Ζαριάς εντάσσει το συγκεκριμένο ποίκιλμα στην κατηγορία του *Ανιόντος Πρόηχου Ποικίλματος της Μιας-Νότας* (2012:244). Κάνει επίσης ειδική αναφορά στην τεχνική της ολίσθησης – γλίστρημα κάνοντας τους απαραίτητους συσχετισμούς με την βιολιστική τέχνη.

Στην θρακιώτικη γκάιντα το κλισάντο, ή αλλιώς μελωδική έλξη, εμφανίζεται συνηθέστερα στις νότες ΣΙ και ΜΙ↑, οι οποίες και έλκουν αντίστοιχα τις νότες ΛΑ και ΡΕ. Σε κάποιες περιπτώσεις σύγχρονων γκαϊντατζήδων εντοπίζεται και στη νότα ΛΑ, επομένως αποτελεί νεοτερισμό. Η έλξη λαμβάνει χώρα κατά τις περιπτώσεις που οι κύριες νότες βρίσκονται σε θέση προσωρινής βάσης (Βούλγαρης & Βανταράκης, 2006:20). Αυτό συμβαίνει συνηθέστερα κατά την εκτέλεση αργών επιτραπέζιων κομματιών, ή στα σολιστικά έρρυθμα μοτίβα (γυρίσματα, σηκώματα).

### Συνδυασμοί Ποικιλμάτων



Μιας και η χρήση των ποικιλιμάτων είναι τόσο πυκνή στο παίξιμο της θρακιώτικης γκάιντας, σε πολλές περιπτώσεις ο χρονικός διαχωρισμός των ποικιλιμάτων δεν είναι πάντοτε σαφής. Εκ πρώτης όψεως, κάποια ποικίλματα μοιάζουν να συμπίπτουν χρονικά, όπως για παράδειγμα η χρήση του MI↑ με το μορντάν. Με μια αναλυτικότερη προσέγγιση όμως, αυτό που διαπιστώνει κανείς είναι ότι το κάθε ποίκιλμα έχει τον δικό του χρόνο εκτέλεσης, ο οποίος και είναι ξεχωριστός από τον χρόνο που παίρνει το ποίκιλμα που προηγείται, ή έπεται. Αυτό μοιάζει λογικό σαν συμπέρασμα, καθώς δεν θα πρέπει να λησμονιέται το γεγονός ότι ο συσχετισμός των ποικιλιμάτων με τις κύριες νότες είναι ούτως ή άλλως σύγχρονος, ταυτόχρονος.

Αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί εδώ ωστόσο, και είναι αρκετά σημαντικό, είναι πως πριν την εκτέλεση οποιουδήποτε ποικίλματος προηγείται πάντα το πρώτο ποίκιλμα στη σειρά, δηλαδή το MI↓. Αυτό πρακτικά σημαίνει πως ο γκαϊντατζής προετοιμάζοντας το κάθε ποίκιλμα που πρόκειται να εκτελέσει, έχει ως αφετηρία του την MI↓ (κλειστή θέση). Εκτός από αυτό, δεν παρατηρήθηκε κάποιος άλλος πιθανός συνδυασμός μεταξύ των προαναφερθέντων ποικιλιμάτων, με την έννοια της ταυτόχρονης εμφάνισης δύο ή περισσότερων εξ' αυτών.

## ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται οι προτεινόμενες ασκήσεις για την εμπέδωση των ποικιλτικών σχημάτων που παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο, και εφαρμογή τους στον βασικό μελωδικό κορμό. Ως παράδειγμα θα χρησιμοποιηθεί η εισαγωγή από το τραγούδι «Στο χωρίον Μεταξάδες», ένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα τραγούδια του ρεπερτορίου της θρακιώτικης γκάιντας. Στην αρχή του κεφαλαίου παρατίθενται κάποιες βασικές οδηγίες που σχετίζονται με την παροχή αέρα στον ασκό, διατήρηση της σταθερής πίεσης με μέσο ελέγχου το μπράτσο, ενδεικτική δακτυλοθεσία και ασκήσεις ανάβασης και κατάβασης της έκτασης της γκάιντας. Όλα τα παραπάνω έχουν ως στόχο να φέρουν σε επαφή τον μαθητή με τις βασικές αρχές της τεχνικής παιξίματος του οργάνου. Πιο κάτω, ακολουθείται μια λογική αποδόμησης της προαναφερθείσας μελωδικής φράσης προκειμένου να αποσαφηνιστεί η διαδικασία που προτείνεται να ακολουθήσει ο ενδιαφερόμενος μαθητής ώστε να κατανοήσει την λογική εφαρμογής των ποικιλιμάτων στην κύρια μελωδία.

Στόχος του κεφαλαίου αυτού είναι να λειτουργήσει επικουρικά και να συνδράμει στην προσπάθεια των ενδιαφερόμενων μαθητών της θρακιώτικης γκάιντας, και όχι να υποκαταστήσει εξ' ολοκλήρου την διαδικασία εκμάθησης. Όπως είναι γνωστό, οι μουσικοί του παλαιού πολιτισμικού περιβάλλοντος ήρθαν σε επαφή με την μουσική και κατέκτησαν ένα κομμάτι της γνώσης της μέσω βιωματικών/εμπειρικών διαδικασιών. Αυτό αποτελεί

ένα βασικό στοιχείο της παραδοσιακής μουσικής, όχι μόνο της Θράκης ή της Ελλάδας, αλλά και ολόκληρου του πλανήτη. Η αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών προφανώς δημιουργεί νέα δεδομένα στην εκμάθηση της γκάιντας, σε σχέση με τους τρόπους που αυτή συνέβαινε στο παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον. Το παρόν πόνημα δεν χρησιμοποιεί κανενός είδους σημειογραφία, καθώς δίνεται έμφαση στην ενεργητική ακρόαση των μαθητών, στοιχείο το οποίο υπήρχε στο περιβάλλον του μαθητή του "παλαιού κόσμου". Ο λόγος που προτείνεται η συγκεκριμένη μορφή διδασκαλίας έχει να κάνει με τα αποτελέσματα που αυτή έχει, την διαμόρφωση δηλαδή, ενός προσωπικού ύφους παιξίματος, μέσω της διαδικασίας του ακουστικού "φιλτραρίσματος". Στόχος είναι η αποφυγή της διαμόρφωσης ενός κοινού ύφους, όπως συνέβη στη Βουλγαρία, όπου και η γνώση της γκάιντας κεφαλαιοποιήθηκε συστηματικά. Ο μαθητής πρέπει, κυρίως, να αντιλαμβάνεται πως η γκάιντα, όπως και κάθε μουσικό όργανο, αποτελεί ένα εργαλείο εξωτερίκευσης συναισθημάτων και προσωπικής έκφρασης. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα την συνέχιση της ανάπτυξης του προσωπικού ύφους στο παίξιμο του οργάνου, κάτι που συνέβαινε για σειρά πολλών ετών, και που συνέτεινε στην δημιουργία ενός μεγάλου υφολογικού πλούτου. Στη συνέχεια παρατίθενται τα προτεινόμενα εργαλεία στον μαθητή ή/και στον δάσκαλο.

### Φούσκωμα του ασκού, έλεγχος πίεσης αέρα, δακτυλοθεσία

Το πλέον βασικό στοιχείο της γκάιντας, όπως και όλων των άλλων αερόφωνων οργάνων, είναι η παροχή αέρα στο κέντρο παραγωγής του ήχου. Στους άσκαυλους, η παροχή αυτή γίνεται με έμμεσο τρόπο. Ενώ στα υπόλοιπα αερόφωνα όργανα ο ήχος παράγεται μέσω απευθείας φυσήματος στο κέντρο παραγωγή του ήχου, στους άσκαυλους μεσολαβεί ο ασκός, ως αποθήκη αέρα, και με το μπράτσο του ο μουσικός πιέζει τον ασκό σπρώχνοντας τον αέρα στα γλωσσίδια, όπου και παράγεται ο ήχος.

Το ζητούμενο εδώ είναι η σταθερότητα της πίεσης του αέρα με τον οποίο τροφοδοτούνται τα γλωσσίδια. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτό ο μαθητής θα πρέπει κατανοήσει πως απαιτείται μια κυκλική διαδικασία, αποτελούμενη από τρία διαδοχικά στάδια. Το πρώτο στάδιο του κύκλου αυτού είναι το γέμισμα του ασκού με αέρα. Όταν η πίεση φτάσει στο ανώτερο επίπεδο, όπως είναι το επιθυμητό, αμέσως αρχίζει το δεύτερο στάδιο του κύκλου, αυτό της ελεγχόμενης πίεσης του ασκού. Από τη στιγμή που ο μουσικός παύει να φυσά, αρχίζει να αυξάνει αναλογικά την πίεση που ασκεί με το μπράτσο του στον ασκό, σπρώχνοντας τον αέρα στα γλωσσίδια. Αυτό που θα πρέπει να γίνει με προσοχή εδώ είναι η μετάβαση από την διακοπή του φυσήματος στην πίεση του μπράτσου. Η εναλλαγή θα πρέπει να γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην υπάρξουν διακυμάνσεις στο παραγόμενο τονικό ύψος, επηρεάζοντας το ηχητικό αποτέλεσμα. Στο τρίτο στάδιο, μόλις ο μουσικός νιώσει πως ο αέρας του ασκού αδειάζει, αρχίζει να τον ανατροφοδοτεί και πάλι με αέρα φυσώντας στον αυλό τροφοδοσίας (φυσάρι), ελαττώνοντας ταυτόχρονα την πίεση που ασκεί με το μπράτσο του στον ασκό. Η διαδικασία αυτή επαναλαμβάνεται καθ' όλη την διάρκεια του παιξίματος, αποκτώντας με αυτό τον τρόπο τον χαρακτήρα της κυκλικής

επανάληψης. Η χρονική διάρκεια του κάθε σταδίου εξαρτάται από το μέγεθος και την ποιότητα κατασκευής του ασκού (απώλεια αέρα από τους πόρους).

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η γκάντα εμπίπτει στην κατηγορία των αερόφωνων μικτής δακτυλοθεσίας (Baines, 1995:19). Αυτό σημαίνει πως για να παραχθεί κάθε νότα, θα πρέπει όλα τα δάχτυλα να βρίσκονται σε μία συγκεκριμένη θέση. Ξεκινώντας από το MI↓ και ανεβαίνοντας μέχρι την ΣΙ, η δακτυλοθεσία ακολουθεί μια πολύ συγκεκριμένη λογική: για κάθε δάχτυλο που σηκώνεται ώστε να παιχτεί μια νότα, το δάχτυλο που βρίσκεται κάτω από αυτή τη νότα, και αντιστοιχεί στην προηγούμενη, θα πρέπει ταυτόχρονα να κλείνει. Εξαιρέση αποτελεί το δάχτυλο που αντιστοιχεί στη νότα PE↓ το οποίο και παραμένει πάντα ανοιχτό. Από την ΣΙ μέχρι την MI↑ η κάθε μία νότα αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση. Για την ΣΙ<sup>b</sup> ανοίγει ο δείκτης του πάνω χεριού. Για να παιχτεί η ΝΤΟ θα πρέπει απλώς να ανοίξει το δάχτυλο που αντιστοιχεί σε αυτή τη νότα, δηλαδή ο δείκτης του πάνω χεριού. Η ΝΤΟ# παίζεται όταν είναι κλειστά όλα τα δάχτυλα εκτός από τον μέσο του πάνω χεριού. Για τη νότα ΡΕ θα πρέπει να ανοίξει ο μέσος του πάνω χεριού, και ταυτόχρονα να κλείσει ο παράμεσος του ίδιου χεριού. Ο δείκτης παραμένει ανοιχτός. Η νότα ΜΙ↑ παίζεται με ανοιχτό τον αντίχειρα του πάνω χεριού, και όλα τα υπόλοιπα δάχτυλα κλειστά. Σε αντίθεση με την φλογέρα, οι τρύπες στην γκάντα κλείνουν με την μεσαία καμάρα των δαχτύλων. Τα δάχτυλα που βρίσκονται στην υψηλή περιοχή του οργάνου έχουν μια ελαφριά διαγώνια κλίση, έτσι ώστε ο δείκτης να καλύπτει την μικρή τρύπα με την σχισμή ανάμεσα στην πρώτη και την δεύτερη καμάρα, ο μέσος να καλύπτει με την αρχή της δεύτερης καμάρας και ο παράμεσος με την πρώτη. Ο αντίχειρας του πάνω χεριού θα πρέπει να σχηματίζει μια νοητή ορθή γωνία με την γκαϊντανίτσα. Τα δάχτυλα που δεν συμμετέχουν στην παραγωγή κάποιας νότας είναι ο μικρός του πάνω χεριού και ο αντίχειρας του κάτω. Ο μικρός παραμένει ανοιχτός στην φυσική του θέση, ενώ ο αντίχειρας ακουμπά στο πίσω μέρος της γκαϊντανίτσας ανάμεσα στις νότες ΦΑ# και ΣΟΛ, βοηθώντας στην καλύτερη στήριξη του οργάνου.

## Ασκήσεις δακτυλοθεσίας

Η πρώτη άσκηση που προτείνεται σε κάποιον αρχάριο μαθητή, και διδάσκεται ταυτόχρονα με την άσκηση ελέγχου της πίεσης, είναι η παραγωγή της νότας ΛΑ. Αφού δοθούν όλες οι παραπάνω πληροφορίες στον μαθητή που σχετίζονται με την δακτυλοθεσία, του ζητείται να παράγει για ορισμένο χρονικό διάστημα τη νότα ΛΑ. Η άσκηση αυτή έχει δύο άξονες: ο πρώτος αφορά στην εμπέδωση της ρύθμισης της πίεσης του αέρα, καθώς η παραγόμενη νότα θα πρέπει να είναι τονικά σταθερή, και ο δεύτερος σχετίζεται με την εμπέδωση της δακτυλοθεσίας, ξεκινώντας από την τονική του πενταχόρδου. Ο μαθητής μπορεί να εκτελεί την συγκεκριμένη άσκηση με προκαθορισμένες χρονικές περιόδους, οι οποίες και θα διαρκούν ολοένα και περισσότερο σε κάθε επανάληψη. Μεταξύ των επαναλήψεων προτείνεται παύση δέκα λεπτών προκειμένου ο μαθητής να ξεκουραστεί.

Η δεύτερη άσκηση αφορά στην εμπέδωση της δακτυλοθεσίας σε ολόκληρη την έκταση του οργάνου. Αφού ο μαθητής έχει φτάσει σε ικανοποιητικό επίπεδο, ως προς τον έλεγχο

της πίεσης του αέρα, μπορεί να περάσει σε αυτή την άσκηση. Εδώ γίνεται εφαρμογή των όσων πιο πάνω παρατέθηκαν σχετικά με την δακτυλοθεσία. Η άσκηση έχει την μορφή ανάβασης και κατάβασης της έκτασης της γκάντας (MI↓-MI↑) με διαστήματα δευτέρας, ενώ προτείνεται το πεντάχορδο μινόρε (NTO φυσικό). Το συγκεκριμένο πεντάχορδο συνδέεται με το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου, καθώς επίσης και με τα πρώτα τραγούδια που θα προταθούν στον μαθητή με κριτήριο την απλότητα της μελωδίας. Η κάθε μία νότα σε αυτή την άσκηση θα πρέπει να έχει ίσο χρόνο με τις υπόλοιπες, γι' αυτό και συνίσταται η χρήση μετρονόμου. Στις πρώτες επαναλήψεις ο μαθητής μπορεί να επιλέξει την διάρκεια των τεσσάρων χρόνων για την κάθε νότα, ώστε να έχει αρκετό χρόνο να προετοιμάσει την επόμενη κίνηση του. Αφού φτάσει σε ικανοποιητικό επίπεδο και εκτελεί την άσκηση με σχετική ευκολία και χωρίς λάθη, μπορεί στη συνέχεια να μειώσει τον χρόνο που αντιστοιχεί σε κάθε νότα, από τέσσερα χτυπήματα, σε δύο και αργότερα σε ένα.

Ανάβαση: MI↓-ΦΑ#-ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ-NTO-PE-MI↑

Κατάβαση: MI↑-PE-NTO-ΣΙ-ΛΑ-ΣΟΛ-ΦΑ#-MI↓

Η τρίτη άσκηση σχετίζεται και αυτή με την εμπέδωση της δακτυλοθεσίας. Όπως και η προηγούμενη, έτσι και αυτή έχει την μορφή ανάβασης και κατάβασης της έκτασης, μόνο που εδώ γίνεται χρήση των διαστημάτων τρίτης. Και εδώ η κάθε μία νότα θα διαρκεί αρχικά τέσσερις, και στη συνέχεια δύο και έναν χρόνο, αντίστοιχα. Στόχος της άσκησης είναι η εμπέδωση της ταύτισης της κάθε μιας νότας με την αντίστοιχη κίνηση του δαχτύλου.

Ανάβαση: MI↓-ΣΟΛ-ΦΑ#-ΛΑ-ΣΟΛ-ΣΙ-ΛΑ-NTO-ΣΙ-PE-NTO-MI↑

Κατάβαση: MI↑-NTO-PE-ΣΙ-NTO-ΛΑ-ΣΙ-ΣΟΛ-ΛΑ-ΦΑ#-ΣΟΛ-MI↓

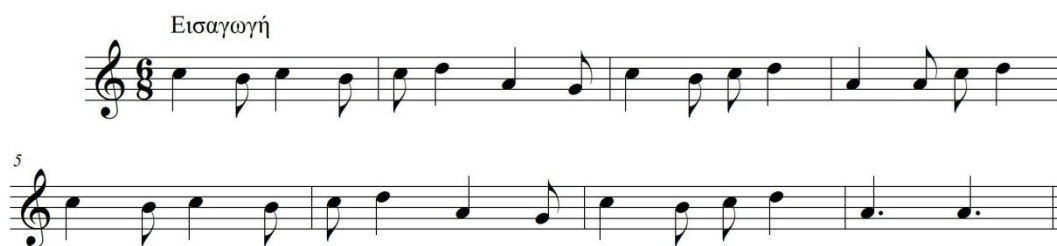
### Τα τρία βήματα για την εκμάθηση του κομματιού

Όπως προαναφέρθηκε, θα γίνει χρήση της εισαγωγής του τραγουδιού "Στο χωρίον Μεταξάδες", καθώς είναι μια σχετικά απλή μελωδία που μπορεί να διδαχτεί ακόμα και από τα πρώτα μαθήματα. Η μελωδία αυτή, ενσωματώνει το σύνολο σχεδόν των ποικιλικών σχημάτων που παρουσιάστηκαν και αυτός είναι και ο κύριος λόγος της επιλογής της συγκεκριμένης μελωδίας. Ο μαθητής μπορεί να μάθει να παίζει την μελωδία του τραγουδιού, στην απλή του μορφή, ακολουθώντας τα εξής τρία βήματα:

α) Τραγουδάει τις νότες της εισαγωγής που του δίνονται σε απλή μορφή και όχι σε πεντάγραμμα. (Το παρακάτω πεντάγραμμα χρησιμοποιείται ως παράδειγμα για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας και δεν αποτελεί προτεινόμενο διδακτικό υλικό).

# ΒΑΣΙΛΚΟΥΔΑ

Ζωναράδικος Χορός  
από τους Μεταξάδες.



Με αυτό τον τρόπο δίνεται στον μαθητή μόνον η πληροφορία του τονικού ύψους και όχι της χρονικής αξίας της κάθε νότας, ή η ρυθμική αγωγή. Οι λόγοι σχετίζονται με την ενδυνάμωση της ακουστικής αντίληψης, αλλά και της ικανότητας της φωνητικής και ρυθμικής απόδοσης με το αφτί, κάτι το οποίο προτείνεται να ακολουθηθεί σε ολόκληρη την πορεία των μαθημάτων.

β) Αφού επαναλάβει πολλές φορές τις νότες της μελωδίας, του ζητείται να εκτελεί ταυτόχρονα στη γκαϊντανίτσα τις κινήσεις των δακτύλων που σχετίζονται με την κάθε νότα, χωρίς να φυσά, αλλά τραγουδώντας τις παραπάνω νότες. Με αυτό τον τρόπο ενεργοποιείται η μυϊκή μνήμη που έχει ως αποτέλεσμα την αυτοματοποιημένη εκτέλεση των κινήσεων των δακτύλων ώστε στο μυαλό του μαθητή να υπάρξει ταύτιση της κίνησης με τον παραγόμενο φθόγγο.

γ) Ο μαθητής φουσκώνει τη γκαϊντα και αρχίζει να παίζει το κομμάτι εκτελώντας τις κινήσεις που έμαθε στο προηγούμενο βήμα. Προτείνεται η μη χρήση του ισοκράτη σε αυτό το στάδιο.

## Ασκήσεις για την εμπέδωση των ποικιλμάτων

Το συγκεκριμένο στάδιο αποτελεί κομβικό σημείο για την πορεία προς την ένταξη των ποικιλμάτων στον μελωδικό κορμό. Οι παρακάτω ασκήσεις είναι ενδεικτικές και έρχονται να λειτουργήσουν συμπληρωματικά με την παρουσίαση του κάθε ποικιλτικού φαινομένου, καθώς εκτός από την θεωρητική τους υπόσταση, ο μαθητής μπορεί να εκτελεί το κάθε ένα από τα ποικίματα ξεχωριστά, ώστε να σχηματίσει μια πιο σαφή εικόνα σχετικά με την δομή και τον τρόπο εκτέλεσης του κάθε ποικίματος. Η σειρά παρουσίασης τόσο των ποικιλμάτων, όσο και των αντίστοιχων ασκήσεων που ακολουθούν, επιλέχθηκε με κριτήριο τη συχνότητα εμφάνισης των ποικιλμάτων στο ρεπερτόριο της θρακιώτικης γκαϊντας, και όχι με γνώμονα το επίπεδο δυσκολίας εκτέλεσης αυτών, μιας και εκτιμάται ότι όλα βρίσκονται στο ίδιο περίπου επίπεδο δυσκολίας.

#### A) Άσκηση για το ποίκιλμα MI↓

Η εμπέδωση του ποικίλματος αυτού σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με το χαρακτηριστικό της μικτής δακτυλοθεσίας του οργάνου. Η άσκηση που προτείνεται χρησιμοποιεί μετά από κάθε νότα της έκτασης το MI↓. Η κάθε κύρια νότα διαρκεί έναν χρόνο, όπως και το ποίκιλμα. Το πρώτο MI↓ διαρκεί δύο χρόνους:

*Ανάβαση:* MI↓ - ΦΑ# - (MI↓) - ΣΟΛ - (MI↓) - ΛΑ - (MI↓) - ΣΙ<sup>b</sup> - (MI↓) - ΣΙ - (MI↓) - ΝΤΟ - (MI↓) - ΝΤΟ# - (MI↓) - ΡΕ - (MI↓) - ΜΙ↑ - (MI↓)

*Κατάβαση:* ΜΙ↑ - (MI↓) - ΡΕ - (MI↓) - ΝΤΟ# - (MI↓) - ΝΤΟ - (MI↓) - ΣΙ - (MI↓) - ΣΙ<sup>b</sup> - (MI↓) - ΛΑ - (MI↓) - ΣΟΛ - (MI↓) - ΦΑ# - (MI↓) - ΜΙ↓

#### B) Άσκηση για το ποίκιλμα MI↑

Και εδώ χρησιμοποιείται η ίδια φιλοσοφία με την προηγούμενη άσκηση. Επειδή όμως το συγκεκριμένο ποίκιλμα εμφανίζεται κατά κύριο λόγο στις νότες μεταξύ ΣΟΛ-ΡΕ η έκταση που θα κινηθεί η άσκηση περιορίζεται σε αυτές τις νότες. Εδώ, εξασκείται τόσο το πρόηχο, όσο και το μετάηχο ποίκιλμα της μιας νότας (MI↑). Η χρονική διάρκεια της κάθε νότας είναι δύο χρόνοι, μαζί με το ποίκιλμα. Εδώ, το ποίκιλμα έχει ελάχιστο χρόνο και πρέπει να γίνεται αντιληπτό ως χρονικά ενιαίο με την κύρια νότα.

##### **Πρόηχο ποίκιλμα**

*Ανάβαση:* (MI↑)ΣΟΛ - (MI↑)ΛΑ - (MI↑)ΣΙ<sup>b</sup> - (MI↑)ΣΙ - (MI↑)ΝΤΟ - (MI↑)ΝΤΟ# - (MI↑)ΡΕ

*Κατάβαση:* (MI↑)ΡΕ - (MI↑)ΝΤΟ# - (MI↑)ΝΤΟ - (MI↑)ΣΙ - (MI↑)ΣΙ<sup>b</sup> - (MI↑)ΛΑ - (MI↑)ΣΟΛ

##### **Μετάηχο ποίκιλμα**

*Ανάβαση:* ΣΟΛ(MI↑) - ΛΑ(MI↑) - ΣΙ<sup>b</sup>(MI↑) - ΣΙ(MI↑) - ΝΤΟ(MI↑) - ΝΤΟ#(MI↑) - ΡΕ(MI↑)

*Κατάβαση:* ΡΕ(MI↑) - ΝΤΟ#(MI↑) - ΝΤΟ(MI↑) - ΣΙ(MI↑) - ΣΙ<sup>b</sup>(MI↑) - ΛΑ(MI↑) - ΣΟΛ(MI↑)

#### Γ) Άσκηση για την τρίλια στο ΝΤΟ

Καθώς το ποίκιλμα της τρίλιας εμφανίζεται μόνο την περίπτωση της νότας ΝΤΟ, η παρούσα άσκηση δεν χρησιμοποιεί την λογική της ανάβασης και κατάβασης της έκτασης, αλλά εστιάζει στην επανάληψη μιας σειράς κινήσεων που απαιτούνται να πραγματοποιηθούν, ώστε να εκτελεστεί το ποίκιλμα που εξετάζεται. Ο μαθητής ξεκινώντας από κλειστή θέση (MI↑), παίζει τη νότα ΝΤΟ, η οποία και σχηματίζει την

ανιούσα τρίλια με τη νότα PE. Ο αριθμός των νοτών που πρέπει να παιχτούν εμφανίζεται στο προηγούμενο κεφάλαιο. Μετά την εκτέλεση της τρίλιας το ποίκιλμα ολοκληρώνεται με την επιστροφή στην MI↑, από όπου θα ξεκινήσει η εκτέλεση της επόμενης επανάληψης. Η τρίλια σε αυτή την άσκηση δεν ακολουθεί κάποια ρυθμική αγωγή, μιας και, όπως αναφέρθηκε, η χρονική διάρκεια των νοτών της ορίζεται σε κάθε περίπτωση από τον ρυθμό του κομματιού στο οποίο και εφαρμόζεται.

#### Δ) Άσκηση για το Μορντάν

Το μορντάν, όπως αναφέρθηκε, εμφανίζεται σε όλες τις νότες της έκτασης της γκάιντας, εκτός από τη νότα MI↓. Η προτεινόμενη άσκηση έχει τη λογική της ανάβασης και κατάβασης της έκτασης όπου και γίνεται χρήση αυτού του ποικίλματος. Η χρονική διάρκεια της κάθε νότας ορίζεται στους δύο χρόνους, μαζί με την εκτέλεση του μορντάν. Πριν και μετά από την εκτέλεση του ποικίλματος κάθε νότας, παίζεται η νότα MI↓, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο ρεπερτόριο της θρακιώτικης γκάιντας. Αυτό δεν καταγράφεται στην άσκηση για λόγους ευκολίας της ανάγνωσης.

*Ανάβαση:*

ΦΑ#(MI↓-ΦΑ#) – ΣΟΛ(ΦΑ#-ΣΟΛ) – ΛΑ(ΣΙ-ΛΑ) - ΣΙ<sup>b</sup>(ΛΑ-ΣΙ<sup>b</sup>) – ΣΙ(ΛΑ-ΣΙ) - ΝΤΟ(ΣΙ-ΝΤΟ) – ΝΤΟ#(ΣΙ-ΝΤΟ#) – ΡΕ(ΝΤΟ-ΡΕ) – ΡΕ(ΝΤΟ#-ΡΕ) - ΜΙ↑(ΡΕ-ΜΙ↑)

*Κατάβαση:*

ΜΙ↑(ΡΕ-ΜΙ↑) - ΡΕ(ΝΤΟ#-ΡΕ) - ΡΕ(ΝΤΟ-ΡΕ) – ΝΤΟ#(ΣΙ-ΝΤΟ#) – ΝΤΟ(ΣΙ-ΝΤΟ) – ΣΙ(ΛΑ-ΣΙ) - ΣΙ<sup>b</sup>(ΛΑ-ΣΙ<sup>b</sup>) – ΛΑ(ΣΙ-ΛΑ) - ΣΟΛ(ΦΑ#-ΣΟΛ) – ΦΑ#(ΜΙ↓-ΦΑ#)

#### Ε) Άσκηση για το βιμπράτο

Αυτή η άσκηση έχει στο επίκεντρο της την τριβή με το βιμπράτο μεταβολής του τονικού ύψους. Τα υπόλοιπα δύο είδη του βιμπράτο της γκάιντας δεν εξετάζονται στο πεδίο των ασκήσεων, είτε λόγω χαμηλής συχνότητας χρήσης στο ρεπερτόριο (βιμπράτο αυξομειώσης της πίεσης του ασκού), είτε λόγω χαμηλού επιπέδου δυσκολίας στην εκτέλεση (παλμικό βιμπράτο). Για να επιτευχθεί το βιμπράτο μεταβολής τονικού ύψους θα πρέπει ο μαθητής να επιδείξει μεγάλη έμφαση στη λεπτομέρεια της κίνησης του δακτύλου, προκειμένου να είναι κάθε φορά ακριβές, τόσο το μεταβαλλόμενο τονικό ύψος, όσο και η ρυθμική ακρίβεια σε κάθε επανάληψη. Όπως προαναφέρθηκε, το βιμπράτο συναντάται στις νότες ΛΑ, ΣΙ και ΝΤΟ#, στις οποίες και το θα εφαρμόσει ο μαθητής για την εξάσκηση του. Η χρονική διάρκεια της κάθε νότας μπορεί να οριστεί κατά βούληση από τον μαθητή.

## ΣΤ) Άσκηση για το κλισάντο

Το κλισάντο, ή αλλιώς μελωδική έλξη, είναι ένα ποικιλτικό φαινόμενο που συναντάται στις νότες ΛΑ, ΣΙ και ΜΙ↑. Για να επιτευχθεί η έλξη, απαιτείται η σταδιακή αποκάλυψη της τρύπας της νότας που προηγείται της κύριας. Αυτό μπορεί να γίνει με δύο τρόπους. Ο πρώτος τρόπος είναι το σταδιακό σήκωμα του δακτύλου από τα δεξιά προς τα αριστερά της τρύπας και ο δεύτερος το σήκωμα από το κάτω προς το επάνω μέρος της τρύπας. Στο ρεπερτόριο της θρακιώτικης γκάιντας ο πρώτος τρόπος είναι αυτός που συναντάται, σχεδόν στο σύνολο του, ενώ ο δεύτερος σχετίζεται περισσότερο με την τεχνική της βουλγάρικης γκάιντας. Γι' αυτό τον λόγο στην παρούσα άσκηση προτείνεται η χρήση του πρώτου τρόπου απόδοσης της έλξης. Όπως και σε κάθε ποίκιλμα, έτσι και εδώ, η νότα ΜΙ↓ παίζεται τόσο πριν, όσο και μετά την εκτέλεση της έλξης. Η χρονική διάρκεια μπορεί να οριστεί από τον μαθητή, προτείνεται ωστόσο, να είναι συντομότερη σε κάθε κύκλο επαναλήψεων της άσκησης.

## Εφαρμογή των ποικιλμάτων στην κύρια μελωδία

Σε αυτή την υποενότητα προτείνονται κάποιες διαδικασίες που μπορεί να ακολουθήσει ο μαθητής, οι οποίες έχουν ως σκοπό την εμπέδωση της διαδικασίας εφαρμογής των ποικιλτικών σχημάτων στην κύρια μελωδία. Σαφώς, πρόκειται για μια σύνθετη διαδικασία που προϋποθέτει τον άρτιο χειρισμό του οργάνου, επομένως απευθύνεται σε πιο προχωρημένους μαθητές.

Ως συνέχεια του παραδείγματος από την εισαγωγή του τραγουδιού "Στο χωρίον Μεταξάδες", στο σημείο αυτό παρατίθεται η μελωδική αυτή φράση παιγμένη με όλα της τα ποικίλματα.

Στη συνέχεια, δίνεται στον μαθητή ξανά η μελωδία σε πολλές εκτελέσεις, κάθε μία από τις οποίες εφαρμόζει και ένα ποίκιλμα με τη σειρά που παρουσιάστηκαν. Ωστόσο εδώ ακολουθείται η λογική της σύνθεσης της χρήσης των ποικιλμάτων, και όχι απλώς η παρουσίαση τους ως ηχητικά παραδείγματα. Κάθε επόμενη εκτέλεση του παραδείγματος εμπεριέχει το ποίκιλμα που ενέταξε το παράδειγμα που προηγήθηκε. Έτσι, δίνεται στον μαθητή η ευκαιρία να έρθει σε επαφή με την λογική του εμπλουτισμού της μελωδίας με συνθετικό-προσθετικό τρόπο.

- 1) Εκτέλεση της φράσης χωρίς κανένα ποίκιλμα
- 2) Εκτέλεση της φράσης με ΜΙ↓
- 3) Εκτέλεση της φράσης με ΜΙ↑
- 4) Εκτέλεση της φράσης με τρίλια στο ΝΤΟ
- 5) Εκτέλεση της φράσης με μορντάν
- 6) Εκτέλεση της φράσης με βιμπράτο
- 7) Εκτέλεση της άσκησης με κλισάντο

Με την μέθοδο αυτή ο μαθητής έρχεται σε επαφή με την λογική του εμπλουτισμού της μελωδίας με τα ποικίλματα, τα οποία και θα πρέπει να θεωρεί ως εργαλεία στην



προσπάθεια του να δημιουργήσει το δικό του ύφος παιξίματος. Συνίσταται στον μαθητή να ακούει και να συγκρίνει διάφορα στυλ παιξίματος παλαιότερων μουσικών, ώστε, ακολουθώντας μια συγκριτική μέθοδο, να μπορεί να σχηματίσει μια ολοκληρωμένη άποψη για τον κάθε έναν μουσικό, καθώς και για το πώς ο καθένας από αυτούς χρησιμοποιούν το κάθε ένα από τα ποικίλα, με ποια συχνότητα, κλπ. Βασικός σκοπός είναι η ανάπτυξη της ακουστικής ικανότητας που θα οξύνει την αντίληψη του μαθητή σχετικά με το πότε και το πού μπορεί να κάνει χρήση των ποικιλιμάτων που έχει μάθει.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα εργασία επιδιώκεται να αποτυπωθούν όλα τα ποικιλικά φαινόμενα που λαμβάνουν χώρα στην παράδοση της θρακιώτικης γκάιντας, καθώς και να προταθεί μια μέθοδος διδασκαλίας αυτών. Για την μελέτη, την ταξινόμηση και την ανάλυση των ποικιλμάτων η εργασία αυτή στηρίχθηκε, τόσο σε σχετικές βιβλιογραφικές πηγές, όσο και στην προσωπική εμπειρία και μαθητεία του υποφαινόμενου επάνω στο όργανο.

Προκειμένου να προσδιοριστούν, και στη συνέχεια να αναλυθούν, τα τεχνικά χαρακτηριστικά της θρακιώτικης γκάιντας, η εργασία επιχειρεί να προσεγγίσει κοινωνιολογικά και ιστορικά ζητήματα που σχετίζονται με την εξέλιξη του οργάνου στο χρόνο. Οι πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές που έλαβαν χώρα κατά το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, διαμόρφωσαν με καθοριστικό τρόπο την πορεία του οργάνου στη Θράκη, το οποίο και, έκτοτε, ακολουθεί μια καθοδική τροχιά, που καταλήγει στα μέσα της δεκαετίας του 00'. Από το χρονικό αυτό σημείο και έπειτα, το όργανο αρχίζει να τυγχάνει προβολής και αναγνώρισης, με κύριους συντονιστές τους πολιτιστικούς συλλόγους και τα Μουσικά Σχολεία. Η συγκριτική μέθοδος που ακολουθείται για την πορεία της γκάιντας σε Ελλάδα και Βουλγαρία, από το 1945 μέχρι σήμερα, προσφέρει την δυνατότητα να έρθουν στο φως όλα τα στοιχεία εκείνα, που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην μετάλλαξη και, τελικά, στον καθορισμό της σύγχρονης κατάστασης στην οποία βρίσκεται το όργανο. Το δίπολο "Ελλάδα – Βουλγαρία" και "παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον – σύγχρονες αστικές κοινωνικές δομές", προσφέρει τη δυνατότητα της ανάλυσης των χαρακτηριστικών της διδασκαλίας και εκμάθησης του οργάνου, προκειμένου να αιτιολογηθεί η χρησιμότητα της διδακτικής πρότασης που προκρίνει το παρόν πόνημα.

Στη συνέχεια, η εργασία παρουσιάζει τις κυριότερες βιβλιογραφικές πηγές από τις οποίες αντλήθηκαν οι περισσότερες πληροφορίες, στις οποίες και στηρίχθηκε. Πρόκειται, αφ' ενός, για μελέτες που σχετίζονται με την οργανολογική προσέγγιση της γκάιντας, σε Ελλάδα και Βαλκάνια, και αφ' εταίρου με το ζήτημα της διαποίκισης, μεμονωμένα.

Στο κύριο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται και αναλύονται όλα τα ποικιλικά φαινόμενα που έχουν καταγραφεί στη θρακιώτικη γκάιντα, αφού, προηγουμένως, έχουν παρατεθεί όλα τα απαραίτητα στοιχεία αναφορικά με τις τεχνικές παιξίματος, οι οποίες και προέκυψαν κατόπιν μιας οργανολογικής προσέγγισης που επιχειρήθηκε. Τα ποικίματα αυτά ταξινομούνται με γνώμονα τη συχνότητα εμφάνισης τους στο ρεπερτόριο της θρακιώτικης γκάιντας και είναι τα εξής: Χρήση MI↓, χρήση MI↑, τρίλια στο ΝΤΟ, μορντάν, βιμπράτο και κλισάντο ή μελωδική έλξη.

Στο κεφάλαιο της διδακτικής πρότασης γίνεται χρήση της μελωδικής εισαγωγής του τραγουδιού «Στο χωρίον Μεταξάδες», προκειμένου να λειτουργήσει ως μοντέλο για την μέθοδο εκμάθησης τραγουδιών και τεχνικών παιξίματος που προτείνεται. Η εργασία ακολουθεί βήμα – βήμα όλα τα στάδια της μουσικής πράξης, αρχίζοντας από το κράτημα και το φούσκωμα του ασκού και την επίτευξη παροχής σταθερής πίεσης του αέρα στα

γλωσσίδα. Στη συνέχεια προτείνονται κάποιες ασκήσεις που αφορούν στη δακτυλοθεσία και στην εμπέδωση της ταύτισης των δακτύλων με την κάθε μία νότα επάνω στη γκαϊντα. Ακολουθούν τα τρία βήματα εκμάθησης του τραγουδιού: α) τραγούδισμα των νοτών του κομματιού (μη χρήση πενταγράμμου), β) εκτέλεση των κινήσεων των δακτύλων επάνω στη γκαϊντανίτσα, χωρίς φύσημα, αλλά με τραγούδισμα των νοτών, όπως στο πρώτο βήμα, γ) παίξιμο του τραγουδιού στο όργανο. Ακολουθεί η διαδικασία εκμάθησης και εκτέλεσης των ποικιλιμάτων. Η εργασία προτείνει ξεχωριστή άσκηση για το κάθε ποίκιλμα, ενώ στόχος είναι, αυτά να ενσωματωθούν στη βασική μελωδία (εν προκειμένω το τραγούδι που προαναφέρθηκε). Προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος αυτός, η μελωδία επαναλαμβάνεται πολλές φορές στον μαθητή, κάθε φορά με ένα καινούργιο ποίκιλμα.

## ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΣΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ

Η παρούσα εργασία πραγματεύτηκε δύο επιμέρους θέματα: α) την μελέτη, ανάλυση και ταξινόμηση των ποικιλικών σχημάτων που εμφανίζονται στο ρεπερτόριο της θρακιώτικης γκάιντας, και β) την πρόταση για τη διδασκαλία των ποικιλμάτων αυτών σε ένα τυπικό εκπαιδευτικό περιβάλλον. Είναι γεγονός, πως, μέχρι σήμερα δεν έχει προηγηθεί κάποια αντίστοιχη μελέτη που να συνδυάζει και τα δύο αυτά στοιχεία. Η βιβλιογραφική επισκόπηση έφερε στο φως κάποιες απόπειρες καταγραφής των ποικιλμάτων της γκάιντας, ωστόσο σε κάθε περίπτωση, κάτι τέτοιο συνέβαινε στο πλαίσιο μιας εθνομουσικολογικής έρευνας, και όχι υπό το πρίσμα του μουσικοπαιδαγωγικού ενδιαφέροντος. Η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί να προσφέρει βασικές οργανολογικές πληροφορίες, οι οποίες ενδεχομένως να λειτουργήσουν επικουρικά στην διαδικασία του μαθήματος. Πρόκειται για μια διδακτική πρόταση που επιχειρεί να ξεκαθαρίσει το τοπίο γύρω από την πυκνή χρήση των ποικιλμάτων της γκάιντας, γεγονός που μέχρι σήμερα απωθεί αρκετούς εν δυνάμει μαθητές λόγω δυσκολίας της κατανόησης τους. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο έχει συνταχθεί επιτρέπει την ανάγνωση και χρήση της τόσο από τον δάσκαλο, όσο και από τον μαθητή.

Η πρωτοτυπία της παρούσας εργασίας έγκειται στα εξής:

α) Στο ότι για πρώτη φορά επιχειρείται να δοθεί με σαφήνεια όλος ο ποικιλικός κόσμος της θρακιώτικης γκάιντας.

β) Στη σύνδεση των τεχνικών χαρακτηριστικών του οργάνου με το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, εντός του οποίου λειτούργησε και λειτουργεί, τόσο κατά το παρελθόν, όσο και σήμερα.

γ) Στην πρόταση για την διδασκαλία της γκάιντας. Μέχρι σήμερα δεν έχει εκπονηθεί καμία μέθοδος διδασκαλίας του οργάνου, ούτε κάτι παρεμφερές.

δ) Στο γεγονός ότι λαμβάνει υπ' όψιν της και αναλύει όλες τις παραμέτρους που οδήγησαν την διδασκαλία του οργάνου στη Βουλγαρία σε μια στείρα προσπάθεια ανάπτυξης της δεξιοτεχνίας, αποκολλημένη από τις ανάγκες του μαθητή για προσωπική έκφραση και μουσική ελευθερία. Η παρούσα εργασία προτείνει μια σύγχρονη διδακτική μέθοδο, η οποία σέβεται τον χαρακτήρα της προφορικότητας που ενέχει η ίδια η φύση του οργάνου, αφήνοντας χώρο για ανάπτυξη προσωπικού παικτικού ύφους από τον μαθητή.

ε) Στο ότι για πρώτη φορά κωδικοποιείται και θεωρητικοποιείται η τεχνική παιξίματος της θρακιώτικης γκάιντας, από τις βασικές αρχές χειρισμού, μέχρι τον σχηματισμό των δομών των διαστημάτων, την εκμάθηση και απόδοση μελωδιών με το αφτί και την χρήση ποικιλμάτων και ενσωμάτωσή τους στη βασική μελωδία.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αμαργιανάκης, Γ., (1999). *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Σημειώσεις.
- Ανωγειανάκης, Φ., (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα (β' έκδοση).
- Αυδίκος, Ε., (2002). Μουσικοί και τραγουδιστές της Θράκης. *Μουσική και Μουσικοί της Θράκης*. Υπουργείο Πολιτισμού - Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων –Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης – Κέντρο Μελέτης Μουσικής Παράδοσης Θράκης-Μικράς Ασίας- Ευξείνου Πόντου. Αλεξανδρούπολη.
- Αυδίκος, Ε., (2004). *Πανηγύρια και χορευτικοί όμιλοι: Βίωση και αναβίωση της παράδοσης*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Ευαγγέλου, Γ., (2007). *Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: το παράδειγμα της Ηπείρου*. Ανεκτήθη από <http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/>
- Ζαριάς, Γ., (2013). *Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως.
- Ζωβοΐλη, Α., (2017). *Πρόταση διδακτικής προσέγγισης για αρχάριους στο κανονάκι: Αντλώντας στοιχεία από την μέθοδο οργανικής διδασκαλίας Suzuki και την διδασκαλία και μάθηση στην ελληνική παραδοσιακή μουσική*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Κάβουρας, Π., (2002). Το παρελθόν του παρόντος. Από την εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας. *Το παρόν του παρελθόντος: ιστορία, λαογραφία, κοινωνική ανθρωπολογία*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 307-59.
- Λιάβας, Λ., (1999). Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: παράδοση και νεωτερικότητα. *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», 269-340.
- Λουτζάκη, Ρ., (1999). Ο σύλλογος ως χώρος χορευτικής δραστηριότητας. *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», 209-68.
- Λυκεσάς, Γ., (2003) *Οι ελληνικοί χοροί*. 2<sup>η</sup> έκδ. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

- Μαζαράκη, Δ., (1985). *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Παύλου, Λ., (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Άρτα: Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / Εκδόσεις Fagotto.
- Ράπτης, Α., (1985). *Ο κόσμος του ελληνικού χορού*. Αθήνα: Πολύτυπο.
- Σαρρής, Χ., (2007). *Η γκάιντα στον Έβρο: μια οργανολογική εθνογραφία*. Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών σπουδών, Αθήνα.
- Σαρρής, Χ., (2013). Η διαποίκιση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη [Βιβλιοκρισία του βιβλίου του Γιάννη Ζαρία, 2013, Εκδόσεις Ορφέως (xv + 1080 σελ.)]. Πολυφωνία, 23 (φθινόπωρο 2013), σ. 144-152.
- Σταύρου, Ι., (2004). *Η ελληνική παραδοσιακή μουσική στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση: ιστορική ανασκόπηση – σημερινή πραγματικότητα*. Ανεκτήθη από [www.didaktorika.gr](http://www.didaktorika.gr)
- Atanasov, V., (2002). *The Bulgarian Gaida (Bagpipe)*. M. Forsyth: Newton, Massachusetts.
- Baines, A., (1995). *Bagpipes*. 3η εκδ. University of Oxford: Pitt Rivers Museum.
- Dibben, N., (2002). Gender Identity and Music. *Musical Identities* [επιμ: Raymond Macdonald, David Hargreaves, Dorothy Miell], 117–33.
- Finnegan, R., (1992). *Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices*. United Kingdom: Routledge.
- Jakovljevic, R., S., (2012). *Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music in Serbia*. Durham: Durham University.
- Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka: music, meaning and identity in modern Greece*. England – Burlington: Ashgate Publishing Company
- Levy, M., (1985). *The Bagpipe in the Rhodope Mountains of Bulgaria*. California: University of California.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge.
- Rice, T., (1994). *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian music*. Σικάγο: The University of Chicago Press.

















