

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



Διπλωματική Εργασία

“ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΡΑΞΗΣ”

Της : Κυριαζή Κυριακούλας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Κατσανεβάκη Αθηνά, Διδάσκουσα ΕΕΠ

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος, 2023

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Αποτελεί την έρευνα μου πάνω στις «Πρακτικές Ενσωμάτωσης του Παραδοσιακού Τραγουδιού Μέσα από Διαδικασίες Έρευνας και Μουσικής Πράξης».

Η μακροχρόνια ενασχόληση μου με τη μουσική και κυρίως το τραγούδι, αλλά και η σχέση μου με την παράδοση, με οδήγησαν στην επιλογή του θέματος. Μέσα από την αγάπη μου αλλά και την ανάγκη μου για την διατήρηση και την αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής, θα ήθελα να συμβάλω και εγώ με τον δικό μου τρόπο.

Η παρούσα εργασία αναφέρεται στις ήδη υπάρχουσες μουσικολογικές, εθνομουσικολογικές και λαογραφικές μελέτες καθώς και πηγές, αλλά και στη δική μου έρευνα πάνω στο αντικείμενο.

Σημαντικό ρόλο στην εργασία διαδραμάτισαν οι συνεντεύξεις. Είχα την ευκαιρία να γνωρίσω σημαντικά άτομα του χώρου, οι οποίοι μέσα από την χρόνια ενασχόληση τους με το αντικείμενο, αλλά και από την έρευνα τους, μοιράστηκαν μαζί μου σημαντικές πληροφορίες για την παραδοσιακή μουσική γενικότερα, αλλά και για το παραδοσιακό τραγούδι μέσα από την πράξη και την έρευνα. Μέσα από τις συνεντεύξεις διαπίστωσα και διατύπωσα κάποια ζητήματα όσον αφορά στα πρακτικά θέματα του παραδοσιακού τραγουδιού, αλλά και τις λειτουργίες του στο σύνολο μιας ομάδας. Η Ελλάδα είναι μια χώρα με τεράστιο μουσικό πλούτο, και αυτό το διαπιστώνει κανείς θέλοντας να την μελετήσει και να την γνωρίσει.

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όλους όσους συνέβαλαν στην ολοκλήρωσή της.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κ. Αθηνά Κατσανεβάκη για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, την επιστημονική της καθοδήγηση, τις υποδείξεις της, την επιμονή της, την ψυχολογική συμπαράστασή της και το αμείωτο ενδιαφέρον, το οποίο επέδειξε από την αρχή μέχρι το τέλος και γενικά σε όλη τη διάρκεια συγγραφής της διπλωματικής εργασίας. Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Πέτρο Κουλουμή και την κ. Κωνσταντίνα Πετρινιώτη που μου αφιέρωσαν σημαντικό χρόνο παρά το φόρτο εργασίας τους, τόσο για να τους πάρω συνέντευξη όσο και για την καλοσύνη που είχαν να μοιραστούν μαζί μου αυτές τις χρήσιμες πληροφορίες. Δεν μπορώ να παραλείψω να ευχαριστήσω όλους εκείνους τους καθηγητές του πανεπιστημίου, που μοιράστηκαν μαζί μου σημαντικές γνώσεις και που με βοήθησαν στην υλοποίηση της εργασίας.

Ένα τεράστιο ευχαριστώ στους γονείς μου Αντώνη και Δήμητρα και τα αδέρφια μου Δέσποινα και Κυριάκο, για την αμέριστη συμπαράσταση και επιμονή τους όλα αυτά τα χρόνια φοίτησης μου στην Θεσσαλονίκη.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος	2
Ευχαριστίες	3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΣΚΟΠΟΙ ΚΑΙ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

1.1 Εισαγωγή	6-7
1.2 Γενικός σκοπός και ειδικοί στόχοι της έρευνας	7
1.3 Διάρθρωση εργασίας	7-8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ΕΝΝΟΙΑ «ΠΑΡΑΔΟΣΗ» ΚΑΙ «ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ»

2.1 Παραδοσιακή μουσική: έννοια «παράδοση» και «παραδοσιακή μουσική»	9-14
2.2 Η Ελληνική Παραδοσιακή μουσική: Ορισμός – Πλαίσιο	14
2.2.1 Βυζαντινή Μουσική	14-15
2.2.2 Δημοτικό Τραγούδι	16-22
2.2.2.1 Κατηγορίες Δημοτικών Τραγουδιών	16-19
2.2.2.2 Οι πρώτες προσεγγίσεις στο Δημοτικό τραγούδι και οι νέες προοπτικές	19-20
2.2.2.3 Γενικές παρατηρήσεις για τη μουσική του Δημοτικού τραγουδιού	20
2.2.2.4 Ζητήματα ορολογίας και εννοιολόγησης	20-22
2.3 Η έρευνα για τη μουσική του Παραδοσιακού τραγουδιού	22-28

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΕΘΟΔΟ KODALY

3.1 Μουσική Εκπαίδευση	29-30
3.2 Η μουσική εκπαίδευση μέσα στην παραδοσιακή κοινωνία	30-33
3.3 Η περίπτωση της μεθόδου Kodaly και μια υπόθεση έρευνας για την περίπτωση του ελληνικού χώρου	33

3.3.1 Η ζωή και το έργο του Zoltan Kodaly.....	33-35
3.3.2. Εφαρμογή της μεθόδου Kodaly σε Ελληνικά Παραδοσιακά Τραγούδια.....	35-36

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΚΑΙ Η ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΓΙΓΝΕΣΘΑΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

4.1 Ζητήματα έρευνας και βιοματικής εμπειρίας	38-44
4.2 Προσεγγίζοντας το Δημοτικό τραγούδι στα σχολεία	44-45
4.2 Εξάσκηση φωνής	45-53
4.3 Ζητήματα Ομαδικού Παραδοσιακού τραγουδιού	53-58

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....

59-60

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....

61-65

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....

66-107

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΣΚΟΠΟΙ ΚΑΙ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

1.1 Εισαγωγή

Η παραδοσιακή μουσική αποτελεί ένα αναπόσπαστο μέρος της ταυτότητας του έθνους μας. Βασίζεται κυρίως στην προφορικότητα και αντιπροσωπεύει τον ίδιο τον λαό μας. Μέσα από την ποιοτική μουσική του τόπου μας, ο κόσμος, ειδικά παλαιότερα, εξέφραζε τις κοινωνικές, οικονομικές, συναισθηματικές και περιβαλλοντικές του ανησυχίες. Όπως μου είπε και ο κ. Κουλουμής στην συνέντευξη του είναι «η μουσική της ψυχής».

Στην παρούσα διπλωματική εργασία θα αναφερθώ στις έννοιες της «παράδοσης», της «παραδοσιακής μουσικής» αλλά και της «ελληνικής παραδοσιακής μουσικής», περισσότερο όμως θα επικεντρωθώ στο «παραδοσιακό/δημοτικό τραγούδι» μέσα από την έρευνα και την πράξη.

Οι όροι «παράδοση» και «παραδοσιακή μουσική» δεν είναι τόσο ξεκάθαρα διατυπωμένοι. Μέσα από τη μελέτη που έκανα προσπάθησα να εννοιολογήσω και να τοποθετήσω μουσικά, κοινωνικά, αλλά και λαογραφικά τους όρους αυτούς. Στη συνέχεια εμβαθύνω περισσότερο στο Δημοτικό Τραγούδι ως προς την έννοια, τα χαρακτηριστικά, αλλά και ως προς τις έρευνες που έχουν διεξαχθεί κατά το παρελθόν.

Στην εποχή της προφορικότητας οι άνθρωποι από προφορική παράδοση και συμμετοχή στα κοινωνικά συμφραζόμενα του τόπου τους και των κοινοτήτων τους είχαν την ανάγκη να μαθαίνουν την παραδοσιακή μουσική του τόπου τους. Πλέον η σύγχρονη κοινωνία χρειάζεται ερεθίσματα από την οικογένεια, την κοινωνία την ίδια, αλλά και την εκπαίδευση για να την εντάξει στη ζωή της. Οι παραδοσιακές μουσικές του κάθε ευρύτερου έθνους-τόπου-ομάδας, αλλά και γενικότερα η μουσική, έχει να προσφέρει πάρα πολλά σε ένα άτομο, ειδικότερα σε ένα παιδί. Η μουσική συμβάλλει στην ανάπτυξη και ολοκλήρωση της προσωπικότητας ενός ατόμου, αλλά χρησιμοποιείται πλέον και στην θεραπεία κάποιας νόσου. Εστιάζω, λοιπόν, στα πλεονεκτήματα που παρέχει η μουσική και ειδικότερα η παραδοσιακή μουσική, στη ζωή ενός ατόμου.

Στο τελευταίο μέρος της διπλωματικής μου εργασίας συνοψίζω μερικά αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις, τις οποίες και πήρα κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου. Μέσα από το υλικό των συνεντεύξεων και τη γενική έρευνα μου κατάφερα να εξάγω κάποια συμπεράσματα, αλλά και

να προσθέσω κάποια προσωπικά σχόλια μέσα από την δική μου άποψη πάνω στο αντικείμενο με το οποίο ασχολήθηκα.

1.2 Γενικός σκοπός και ειδικοί στόχοι της έρευνας

Μεθοδολογία έρευνας

Σκοπός της εργασίας μου ήταν να προσδιορίσω όσο πιο σφαιρικά γίνεται την παραδοσιακή μουσική μέσα από έρευνες που έχουν διεξαχθεί, αλλά και να τη συσχετίσω με τα αποτελέσματα που κατάφερα να εξάγω μέσα από τις συνεντεύξεις μου. Αντιμετώπισα μια ασάφεια ως προς τον ορισμό, καθώς υπάρχει πληθώρα γενικευμένων απόψεων. Στόχος μου ήταν η συλλογή δευτερογενών δεδομένων μέσα από βιβλιογραφικές πηγές, μελέτες και άρθρα. Πέραν του ορισμού της παραδοσιακής μουσικής, ασχολήθηκα και με την εκπαίδευση της γενικότερα. Επιπλέον ένα μεγάλο μέρος της εργασίας μου επικεντρώνεται στο δημοτικό – παραδοσιακό τραγούδι στην πράξη, το οποίο και οι τρεις πληροφορητές μου Κατσανεβάκη, Πετρινώτη, Κουλουμής από τους οποίους πήρα συνέντευξη, γνωρίζουν πολύ καλά ως αντικείμενο, αφού το εξασκούν σαν επάγγελμα, αλλά και σαν καθηγητές δημοτικού τραγουδιού.

1.3 Διάρθρωση Εργασίας

Η παρούσα διπλωματική εργασία με τίτλο “ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΡΑΞΗΣ” χωρίζεται σε τέσσερα, διακριτά μεταξύ τους, κεφάλαια.

1. Το Κεφάλαιο 1, αποτελείται από την Εισαγωγή της διπλωματική εργασίας (Ενότητα 1.1), το γενικό σκοπό και τους ειδικούς στόχους της έρευνας (Ενότητα 1.2) και το παρόν Κεφάλαιο που αποτελείται από την ακριβή διάρθρωση της εργασίας (Ενότητα 1.3).
2. Το Κεφάλαιο 2 εμπεριέχει τις έννοιες «παράδοση» και «παραδοσιακή μουσική» (Ενότητα 2.1), τον ορισμό-πλαίσιο της Ελληνικής Παραδοσιακής μουσικής (Ενότητα 2.2) που με βάση τον Δημήτριο Θέμελη αναφέρεται σε τρεις κατηγορίες που τις δύο από αυτές τις τοποθετώ αργότερα σε δύο υποενότητες, τη Βυζαντινή Μουσική (2.2.3) και το Δημοτικό Τραγούδι (2.2.4). Στο Δημοτικό Τραγούδι δίνω ιδιαίτερη έμφαση για το λόγο ότι είναι το αντικείμενο της δικής μου έρευνας. Έτσι στο υποκεφάλαιο (2.2.2)

αναφέρομαι στην κατηγοριοποίηση που γίνεται μέσα από την λογοτεχνία αλλά και τη μουσική που συνοδεύει το ποιητικό κείμενο. Στο υποκεφάλαιο (2.2.2.1) αναφέρω τις κατηγορίες του Δημοτικού Τραγουδιού με βάση τους Ν. Πολίτη, Σ. Κυριακίδη και Δ. Λουκάτο. Στη συνέχεια στο υποκεφάλαιο (2.2.2.3) παραθέτω τις γενικές παρατηρήσεις για τη μουσική του Δημοτικού Τραγουδιού και στο επόμενο υποκεφάλαιο (2.2.2.4) τα ζητήματα ορολογίας και εννοιολόγησης, αλλά και τη σύγχυση που επικρατεί γύρω από τους όρους «παραδοσιακό», «δημοτικό» και «λαϊκό». Στο τέλος του Κεφαλαίου 2 (Ενότητα 2.3) αναφέρομαι στις έρευνες που διεξάχθηκαν για την Παραδοσιακή Μουσική αλλά και τις προσωπικότητες που συνέβαλαν σε αυτή.

3. Στο Κεφάλαιο 3 ασχολήθηκα με τη Μουσική Εκπαίδευση και τη συμβολή της μουσικής γενικότερα στη διαμόρφωση της προσωπικότητας ενός ατόμου σε πολλά επίπεδα (Ενότητα 3.1). Ιδιαίτερη έμφαση έδωσα στην Παραδοσιακή Μουσική Εκπαίδευση και την επαφή του παιδιού με το δικό του παραδοσιακό πολιτισμό (Ενότητα 3.2). Στο τελευταίο υποκεφάλαιο (3.3) του Κεφαλαίου 3 ασχολήθηκα με τον Zoltan Kodaly (3.2.1) που επένδυσε και στήριξε την εκμάθηση της δημοτικής μουσικής και ιδιαίτερα του τραγουδιού της πατρίδας κάθε παιδιού. Επιπρόσθετα με βάση τα βιβλία της Δ.Β. Μαζαράκη, Ε. Κεφάλου Χορς και Δ. Δημητριάδου, το υποκεφάλαιο (3.3.2) περιέχει εφαρμογές της μεθόδου Kodaly πάνω σε Ελληνικά Παραδοσιακά Τραγούδια.
4. Μεγάλο μέρος της διπλωματικής μου εργασίας είναι οι συνεντεύξεις. Το Κεφάλαιο 4 εμπεριέχει αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις που πραγματοποίησα, αλλά και δικούς μου αναστοχασμούς πάνω στο θέμα. Μέσα από αυτό το Κεφάλαιο συνοψίζω και τα δικά μου συμπεράσματα μέσα από την έρευνα, τη μελέτη και την πράξη.
5. Τέλος στο Κεφάλαιο 5 διατυπώνονται επιγραμματικά τα συμπεράσματα μου που προέκυψαν από την έρευνα, τη μελέτη και τις συνεντεύξεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ2: ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

2.1 Παραδοσιακή μουσική: Η έννοια «παράδοση» και «παραδοσιακή μουσική»

Ο όρος «*παράδοση*» χρησιμοποιείται ευρέως, αλλά όχι τόσο ξεκάθαρα. Αναφέρεται σε πολιτισμό που μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά και διατηρείται για μεγάλο χρονικό διάστημα. Για πολλούς, η προϋπόθεση αυτή είναι αναγκαία, αλλά όχι απαραίτητη. Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της είναι η ανάγκη διατήρησης της και η αίσθηση του «ανήκειν». Η έννοια της μουσικής παράδοσης συχνά συγχέεται και αντιπαραβάλλεται με την έννοια της παραδοσιακής μουσικής. Η πρώτη αφορά τις μουσικές πτυχές μιας παράδοσης και περιλαμβάνει σύνθετη μουσική έκφραση και λειτουργία από μια ομάδα ανθρώπων με διακριτά στοιχεία λόγου, μουσικής και χορού. Η δεύτερη έννοια αφορά κυρίως την έρευνα, ανάλυση και μελέτη του μουσικολογικού μέρους μιας παράδοσης και έχει να κάνει με τα τραγούδια και τους σκοπούς που αυτή περιλαμβάνει (Αβραμίδης, 2017, 13-15).

Η ανάγκη διαχωρισμού και οριοθέτησης της μουσικής οδήγησε στη διαίρεση της μουσικής σε είδη ανάλογα με τον τρόπο δημιουργίας, επικοινωνίας και λειτουργίας της, καθώς και με την ερμηνεία και τη χρήση των μουσικών οργάνων. Ως εκ τούτου, σήμερα, θεωρείται αποδεκτό να διακρίνουμε τη μουσική, σε γενικές γραμμές, σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία αναφέρεται στη «*λόγια μουσική*», και η δεύτερη στην «*παραδοσιακή μουσική*». Η «*λόγια μουσική*» είναι η μουσική του γραπτού λόγου, επίσης γνωστή ως «*έντεχνη δυτική μουσική*» (Σταύρου, 2004, 22). Η παραδοσιακή μουσική είναι η μουσική που διατηρείται και μεταδίδεται εξ ολοκλήρου προφορικά (Αμαργιανάκης, 1999). Παρ'ότι πλέον οι συνθήκες μετάδοσης της παραδοσιακής μουσικής και πολιτισμού έχουν διαφοροποιηθεί δεν παύει η προφορικότητα να είναι το κύριο χαρακτηριστικό των κοινωνιών που δημιούργησαν τους παραδοσιακούς πολιτισμούς ανα τον κόσμο. Η παραδοσιακή μουσική εκφράζει τον κόσμο και τον πολιτισμό στο σύνολο του, συμπεριλαμβανομένων των αξιών, των συνηθειών, των εθίμων κλπ. Είναι ένας συνδυασμός των συνθηκών διαβίωσης, του άμεσου πολιτισμού και κοινωνικοοικονομικού περιβάλλοντος και των διαφόρων παραγόντων που οι άνθρωποι εκφράζουν μέσω της ομιλίας και του ήχου (Σταύρου, 2004, 24).

Τα κύρια χαρακτηριστικά της παραδοσιακής μουσικής είναι η ατομικότητα μέσα στην ομάδα, ο αυτοσχεδιασμός (Λιάβας, 1995 από Σταύρου,2004,24-26), η χρήση κλιμάκων με διαφορετικά ύψη και ένα ευρύ φάσμα ρυθμών και μορφών προσαρμοσμένων στις απαιτήσεις κάθε τόπου. Επίσης χαρακτηρίζεται ως μονοφωνική μουσική που στηρίζεται σε αυτοσχέδια μουσικά όργανα, τα οποία κατασκευάζονται από τους ίδιους τους οργανοπαίχτες (Αμαργιανάκης, 1999 από Σταύρου,2004,24-26).

Η «παράδοση» είναι μια ισχυρή δυναμική (και σε καμία περίπτωση παραδοσιακή) έννοια στην ακαδημαϊκή λαογραφία. Ο διάχυτος σκεπτικισμός κατά της «παραδοσιακής μουσικής», τόσο ως αναγνωρισμένο πεδίο έρευνας όσο και ως ζήτημα θεωρητικής σκέψης, βασίζεται σε μια ανεπαρκή και μερικές φορές στερεοτυπική κατανόηση ενός όρου και μιας έννοιας που ωστόσο έχει μία συναρπαστική ιστορία. Με βάση τη μουσικολογική έρευνα του Πανεπιστημίου της Βιέννης, υπάρχει σοβαρός λόγος να διατηρηθεί ένας όρος που συνδέεται εγγενώς με βασικά ζητήματα εθνομουσικολογίας, μεταξύ της κοινότητας, της προφορικής και ακουστικής μετάδοσης, των ηχητικών εντολών και του στιλιστικού πλουραλισμού (Morgenstern,2021,2-4).

Οι ορισμοί έχουν πάντα κάτι ύποπτο σε αυτούς, ειδικά αν λάβουμε υπόψη την εντυπωσιακή άνοδο της «συμπεριληπτικότητας», τόσο ως κοινωνικό ιδεώδες όσο και ως είδος «ρητορικής».

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο, ο αρθρογράφος πιστεύει ότι η ομαδική ταυτότητα δεν πρέπει να τονίζεται υπερβολικά, και για τον ίδιο λόγο η «πολιτική ταυτότητα» βρίσκεται στο επίκεντρο των πιο κρίσιμων πνευματικών συζητήσεων στις μέρες μας. Λιγότερο προβληματική είναι η κατηγοριοποίηση των πραγμάτων, των διαδικασιών και των ιδεών, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που σχετίζονται με τη μουσική. Όταν μιλάμε για «λαϊκή μουσική», υποθέτουμε ότι υπάρχουν άλλα στυλ και είδη μουσικής που δεν καλύπτονται από αυτή την έννοια, πράγμα που δεν σημαίνει ότι δεν είναι λαϊκά. Στην πρώτη περίπτωση ο όρος «λαϊκά» χρησιμοποιείται ως ταξινόμηση και στη δεύτερη ως ποιητικό επίθετο (ό. π.).

Έννοιες της παράδοσης

Χρειάζονται οι μουσικολόγοι γενικά και οι εθνομουσικολόγοι ειδικότερα, μια έννοια της «παραδοσιακής μουσικής»; Οι έννοιες που βασίζονται στην έννοια της «παράδοσης» έχουν μακρά ιστορία στην εθνομουσικολογία και τη λαογραφία, αλλά ο πρώτος κλάδος που καθιερώνει το *παραδοσιακό* ως επίθετο ταξινόμησης είναι η κοινωνιολογία, με την έννοια της «παραδοσιακής κοινωνίας». Σύμφωνα με την Ewa Dahlig, ο πολωνός πολιτιστικός κοινωνιολόγος Jerzy Szacki προτείνει τρεις πιθανές έννοιες της «παράδοσης». Πρώτον η διαδικασία μετάδοσης, δεύτερον

το αντικείμενο μετάδοσης και τρίτον η αξιολογική στάση απέναντι στο μεταδιδόμενο περιεχόμενο (Dahlig-Turek,2012 από Morgenstern,2021,2-4).

Η διατήρηση και η παραδοσιακή πράξη της

Η διατήρηση της παραδοσιακής πρακτικής της δημοτικής μουσικής στην Ελλάδα οφείλεται σε πολλούς λόγους που μπορεί να εμπίπτουν γενικά σε τρεις βασικές κατηγορίες, φυσική, φυλετική και ιστορική (Μιχαηλίδης, 1948,21).

Φυσική

Φυσική λόγω της σύνθεσης του εδάφους που είναι χωρισμένο σε πάρα πολλά μικρά νησιά ψηλών βουνών και βαθιών χαραδρών. Η σύνθεση αυτή κάνει την επαφή με την πόλη πιο δύσκολη με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται έντονα τοπικές παραδόσεις και επιβραδύνονται άλλες διαδικασίες αστικοποίησης (ό. π).

Φυλετική

Φυλετική λόγω της εξαιρετικής δύναμης στον χρόνο που παρουσιάζουν να έχουν οι συνήθειες και τα έθιμα του ελληνικού, στην περίπτωσή μας, λαού. Σε ορισμένες περιοχές διατηρούνται ακόμη πολύ παλιά έθιμα. Τα πιο πρόσφατα χρόνια και ιδιαίτερα τον εικοστό αιώνα η παραδοσιακή πρακτική της δημοτικής μουσικής έχει συστηματοποιηθεί περισσότερο. Σχεδόν σε κάθε λαϊκό πανηγύρι, τα δημοτικά τραγούδια και οι χοροί αποτελούν την κύρια διασκέδαση, ιδιαίτερα στα χωριά, αλλά, μερικές φορές, και στις πόλεις. Λαϊκοί τραγουδιστές και ποιητές συμμετέχουν σε διαγωνισμούς στιχουργικών αυτοσχεδιασμών (σε μορφή διαλόγου) για ένα δεδομένο θέμα, ενώ οι λαϊκοί χορευτές ανταγωνίζονται μεταξύ τους σε διάφορες διοργανώσεις και φεστιβάλ (ό.π.).

Ιστορική

Ο τρίτος λόγος για την διατήρηση της παραδοσιακής πρακτικής της δημοτικής μουσικής βασίζεται στη σημαντική θέση που κατέχει μια τάξη ιστορικών τραγουδιών. Ζουν ακόμα στην ψυχή του ελληνικού έθνους και διατηρούν έντονα φωτεινή τη λάμψη της ιστορικής παράδοσης. Πάρα πολλά τραγούδια δημιουργήθηκαν κατά την Τουρκοκρατία και κατά τη διάρκεια του πολέμου της Ανεξαρτησίας το 1821. Μέσα από τα τραγούδια εκφράζουν σε άπειρη κλίμακα συναισθημάτων την ιερή και διακαή αγάπη τους προς την ελευθερία του ελληνικού λαού. Κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας πολλοί άνθρωποι συνήθιζαν να εγκαταλείπουν τα σπίτια τους και τις οικογένειες τους και πήγαιναν να ζήσουν στα βουνά, από όπου πολέμησαν για την ανεξαρτησία της Ελλάδας. Εκεί ήταν που δημιουργήθηκε και μια νέα τάξη αντρών οι «Κλέφτες».

Είναι ιστορικής σημασίας ότι αυτά τα τραγούδια έχουν διατηρηθεί στη ζωή του ελληνικού έθνους και είναι εύκολο να καταλάβουμε γιατί το κράτος μετά την απελευθέρωση (περίπου 1830) χρησιμοποίησε ένα κλέφτικο τραγούδι ως εθνικό ύμνο (ό.π.).

Κοινωνιολογία

Μακριά από το να αναγνωρίζεται παγκόσμια στην κοινωνιολογία η έννοια των παραδοσιακών κοινωνιών, αντιτίθεται στις βιομηχανικές κοινωνίες ή στις σύγχρονες κοινωνίες. Όταν ο Reinhard Bendix επισήμανε «τις ιδεολογικές επιπτώσεις της ιδανικής-τυπικής αντίθεσης μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας» (1967,320), γνώριζε τους κινδύνους της «αξιολογικής στάσης» του Jerzy Szacki που αναφέραμε πιο πάνω. Κατά συνέπεια προειδοποίησε να μην «αντιπαραβάλουμε τις υποχρεώσεις του παρόντος με τα περιουσιακά στοιχεία του παρελθόντος» (Bendix,1967,320 από Morgenstern,2021,3-5). Μέσα από την ισορροπημένη θέση του έδωσε τον παρακάτω ορισμό:

“Typically, traditional societies achieve intense solidarity in relatively small groups isolated from one another by poor communication and a backward technology and that also tend to create for their individual participants an intensity of emotional attachment and rejection which modern men find hard to appreciate and which they would probably find personally intolerable. Typically, modern societies achieve little solidarity in relatively small groups and by virtue of advanced communication and technology these groups tend to be highly interdependent at an impersonal level. In this setting individual participants experience an intensity of emotional attachment and rejection at two levels which hardly exist in the traditional society, namely in the nuclear family at its best and its worst, and at the national level” (Bendix,1967).

“Συνήθως, οι παραδοσιακές κοινωνίες επιτυγχάνουν έντονη αλληλεγγύη σε σχετικά μικρές ομάδες απομονωμένες μεταξύ τους λόγω κακής επικοινωνίας και καθυστερημένης τεχνολογίας και που τείνουν επίσης να δημιουργούν για τους μεμονωμένους συμμετέχοντες μια ένταση συναισθηματικής προσκόλλησης και απόρριψης που οι σύγχρονοι άνδρες δυσκολεύονται να εκτιμήσουν και την οποία πιθανότατα θα έβρισκαν προσωπικά απαράδεκτη. Συνήθως οι σύγχρονες κοινωνίες επιτυγχάνουν μικρή αλληλεγγύη σε σχετικά μικρές ομάδες και λόγω της προηγούμενης επικοινωνίας και τεχνολογίας αυτές οι ομάδες τείνουν να είναι εξαιρετικά αλληλεξαρτώμενες σε απρόσωπο επίπεδο. Σε αυτό το περιβάλλον οι μεμονωμένοι συμμετέχοντες βιώνουν μια ένταση συναισθηματικής προσκόλλησης και απόρριψης σε δύο επίπεδα που δύσκολα υπάρχουν στην παραδοσιακή κοινωνία, δηλαδή στην πυρηνική οικογένεια στα καλύτερα και τα χειρότερα της, και σε εθνικό επίπεδο”.

Λαογραφία

Η λαογραφία, σύμφωνα με ένα ευρέως αποδεκτό ορισμό, είναι η «καλλιτεχνική επικοινωνία σε μικρές ομάδες» (Ben-Amos,1972,13). Ο Henry Glassie εντοπίζει το κοινωνικό πλαίσιο τέτοιων ομάδων παρόμοια με τον τρόπο που οι κοινωνιολόγοι ορίζουν τις παραδοσιακές κοινωνίες (ό.π.).

“The “small group” is like the “traditional society,” a human aggregate assembled by customary conduct. Its order derives from powers held among its members that remain theirs to enact, modify, or discard in the moment. The opposite of the traditional society is the society governed by codified law and controlled by powers vested in the state” (Glassie, 1995,401 από Morgenstern,2021,3-5).

“Η «μικρή ομάδα» είναι σαν την «παραδοσιακή κοινωνία», ένα ανθρώπινο σύνολο που συγκεντρώνεται από τη συνήθη συμπεριφορά. Η εντολή του προέρχεται από εξουσίες που κατέχονται μεταξύ των μελών του που παραμένουν δικές τους για να θεσπίσουν, να τροποποιήσουν ή να απορρίψουν στη στιγμή. Το αντίθετο της παραδοσιακής κοινωνίας είναι η κοινωνία που διέπεται από κωδικοποιημένο νόμο και ελέγχεται από εξουσίες που ανήκουν στο κράτος”.

Ένας λόγος για την ελκυστικότητα των παραδοσιακών κοινωνιών για τους λαογράφους, καθώς και για τους ανθρωπολόγους, είναι η «ένταση της συναισθηματικής προσκόλλησης» που παρατήρησε ο Bendix σε κοινότητες μικρής κλίμακας. Κατά τη διάρκεια εκτεταμένης εμπειρίας στο πεδίο, οι λαογράφοι αναπτύσσουν πάθος για την ποιότητα των κοινωνικών σχέσεων, την αξία της φιλοξενίας, τη δύναμη των κοινών συναισθημάτων και φυσικά, για την ποιότητα της καλλιτεχνικής έκφρασης (Hondrich, 1996 από Morgenstern,2021,3-5).

Χωρίς να φιλοδοξεί σε έναν ορισμό, ο Glassie επινόησε μια διανοητικά παραγωγική έννοια της παράδοσης:

“Accept, to begin, that tradition is the creation of the future out of the past. A continuous process situated in the nothingness of the present, linking the vanished with the unknown, tradition is stopped, parceled, and codified by thinkers who fix upon this aspect or that, in accord with their needs or preoccupations, and leave us with a scatter of apparently contradictory, yet cogent, definitions” (Glassie,1995,395 από Morgenstern,2021,3-5).

“Αποδεχτείτε για αρχή, ότι η παράδοση είναι η δημιουργία του μέλλοντος από το παρελθόν. Μια συνεχής διαδικασία που βρίσκεται στο τίποτε του παρόντος, συνδέοντας τους εξαφανισμένους με το άγνωστο, η παράδοση σταματά, τεμαχίζεται και κωδικοποιείται από στοχαστές που προσκολλώνται σε αυτή ή εκείνη την πτυχή, σύμφωνα με τις ανάγκες ή τις ανησυχίες τους, και μας αφήνουν με μια διασπορά φαινομενικά αντιφατικών, αλλά πειστικών ορισμών”

Η έννοια της «παραδοσιακής μουσικής» είναι αρκετά κατανοητή για τους περισσότερους μουσικούς, ακροατές, ερευνητές και πολιτιστικούς επιχειρηματίες. Είναι επίσης μια κατηγοριοποίηση που χρησιμοποιείται συχνά από φεστιβάλ, διαγωνισμούς και πολιτιστικά ιδρύματα, και τελευταίο αλλά εξίσου σημαντικό, χρησιμοποιείται στα τρέχοντα ονόματα ενός αρχείου ήχου και του μεγαλύτερου διεθνούς οργανισμού της εθνομουσικολογίας, του ICTM (Morgenstern,2021,8).

2.2 Η ελληνική παραδοσιακή μουσική - Ορισμός-πλαίσιο

Ο Δημήτριος Θέμελης υποστηρίζει ότι ο όρος Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική αναφέρεται: α) Στο Δημοτικό Τραγούδι, β) Τη Βυζαντινή Μουσική, γ) Την Αρχαία Ελληνική Μουσική, εκ των οποίων η αρχαία ελληνική μουσική βιώνεται πλέον σαν ιστορικό παρελθόν στα σημερινά συμφραζόμενα, χωρίς όμως να αποτελεί άμεσα ζώσα παράδοση παρά μόνο σαν ιστορική δομή μέσα στις παραδοσιακές μουσικές του ελληνικού χώρου, ενώ η Βυζαντινή μουσική και το Δημοτικό τραγούδι είναι μέρος της σύγχρονης μουσικής επιτέλεσης στον Ελληνικό χώρο (Θέμελης, 1972,66).

Για το λόγο αυτό δεν θα επικεντρωθώ στην έρευνα του τραγουδιού στα πλαίσια της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής στην παρούσα εργασία, παρά μόνο στο Παραδοσιακό τραγούδι με τις αντίστοιχες προεκτάσεις του μέσα στη Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική ψαλμωδία.

2.2.1 Βυζαντινή

Ο όρος βυζαντινή μουσική χρησιμοποιείται με ποικίλους τρόπους και έχει πολλούς διαφορετικούς ορισμούς. Είναι η μουσική του Βυζαντίου (από την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης το 324 ή τα εγκαίνιά της το 330 μέχρι την κατάρρευση της το 1453), σε όλες τις εκφάνσεις της, συμπεριλαμβανομένης της εκκλησιαστικής, της κοσμικής, της λόγιας και της δημοτικής (Αλεξάνδρου, 2017, 29).

Έννοια

Η έννοια της βυζαντινής μουσικής είναι πολύπλευρη. Παρακάτω αναφέρονται τρεις αλληλένδετες προσδιοριστικές προσεγγίσεις.

- A. Ο όρος βυζαντινή μουσική αναφέρεται γενικά στην εκκλησιαστική μουσική, την κοσμική μουσική, τη λόγια και δημώδη μουσική που αναπτύχθηκε και καλλιεργήθηκε στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία (324-1453).
- B. Με βάση την πλούσια γραπτή παράδοση της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, ο όρος βυζαντινή μουσική συνδέθηκε με την εκκλησιαστική μουσική που διατηρούσε το βυζαντινό τύπο, αρχικά της Ορθόδοξου Εκκλησίας στο Βυζάντιο και σε διάφορες ζώνες πολιτισμικής και πνευματικής επίδρασής του, κατά τα χρόνια της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και μετέπειτα: Μικρά Ασία, Παλαιστίνη, Συρία, Ελλάδα, Αίγυπτος, Ρωσία, Σερβία, Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, Νότια Ιταλία, Βουλγαρία, Ουκρανία κ.α. Ο όρος βυζαντινή μουσική, με αυτή την πιο συγκεκριμένη σημασία, ταυτίζεται με την έννοια της Ψαλτικής Τέχνης, μιας ζωντανής παράδοσης που διασώζεται μέχρι σήμερα στην Ορθόδοξη Εκκλησία στους Έλληνες, Ρουμάνους, εν μέρει και στους Σλάβους (Βούλγαρους, Σέρβους), όπως και σε διάφορες αραβόφωνες κοινότητες. Τον τελευταίο αιώνα είναι έντονο το ενδιαφέρον για την Βυζαντινή μουσική και σε άλλες χώρες όπως οι Η.Π.Α., Γαλλία, Γερμανία, Φιλανδία, Αυστραλία κ.ά.
- Γ. Η βυζαντινή μουσική με τη στενότερη έννοια ταυτίστηκε με την ελληνική εκκλησιαστική μουσική (Αλεξάνδρου, 2016, 11-12).

Χαρακτηριστικά

Η Βυζαντινή μουσική είναι καθαρά φωνητική, μονοφωνική και όταν ψάλλεται με ισοκράτημα έχει στοιχεία ετεροφωνίας. «Η μουσική του Θεού» είναι βασισμένη στο σύστημα της οκτατηχίας, γραμμένη σε παρασημαντική. Μέσα από την ελληνική γλώσσα γεννήθηκε, όμως, ήδη από τον Μεσαίωνα, μεταφράστηκε σε διάφορες άλλες γλώσσες, όπως λατινική, συριακή, σλαβονική, αργότερα και ρουμανική, και μέχρι σήμερα διαδίδεται σε πολλές γλώσσες σε πολλά σημεία της οικουμένης (Αλεξάνδρου, 2016, 12). Κύρια χαρακτηριστικά της Βυζαντινής μουσικής είναι οι φθόγγοι, οι κλίμακες, τα γένη, τα υποστατικά σημεία, οι ήχοι, αλλά και οι μορφές των ύμνων που ποικίλουν. Η βυζαντινή μουσική σε σχέση με την ευρωπαϊκή μουσική διαφέρει. Αναπτύχθηκε και δημιουργήθηκε για να καλύψει τις ανάγκες του λόγου και της αναφοράς του ανθρώπου στο Θείο.

2.2.2 Δημοτικό τραγούδι

Η λαϊκή ποίηση στην ελληνική ποιητική παράδοση περιλαμβάνει δύο βασικές κατηγορίες, που διαφέρουν από πολλές απόψεις. Η πρώτη είναι τα «δημοτικά», και η δεύτερη τα «λαϊκά» ή «ρεμπέτικα». Με την αυστηρή έννοια του όρου, αυθεντική λαϊκή ποίηση θεωρείται μόνο το «δημοτικό» (Καψωμένος, 1999, 17-18).

Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι διαιρείται σε δύο, κυρίως, κύκλους. Περίπου τον 9^ο-11^ο αιώνα δημιουργείται το ακριτικό και εκφράζει τη ζωή και τους αγώνες των ακριτών στα σύνορα της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Ακόμη και στην περίπτωση που θεωρήσουμε ότι τα πρότυπα είναι παλαιότερα και αντικατοπτρίζουν και διαδικασίες μύησης του ανδρικού πληθυσμού (Guy de Saunier – Moser 19-36) και πάλι δεν παύει να κυριαρχεί το «ηρωικό» στοιχείο και η αντίσταση στον «εχθρό». Στα ύστερα βυζαντινά χρόνια έως το 1821 δημιουργούνται τα κλέφτικα. Μέσα από αυτά, το δημοτικό τραγούδι εκφράζει, μαζί με όλα τα τραγούδια της ίδιας εποχής (ιστορικά, παραλογές, της αγάπης, του γάμου, της ξενιτιάς, μοιρολόγια κτλ.), τη ζωή του Ελληνισμού (Ανωγειανάκης, 1991, 25).

Όσο αφορά τη μουσική που συνοδεύει το κείμενο των δημοτικών τραγουδιών έχει θεωρηθεί γενικά ότι η δημοτική μουσική είναι η μουσική του λαού (δήμου), δηλαδή η μουσική που δημιουργεί και συντηρεί ο λαός για να καλύψει τις ανάγκες του (υλικές, πνευματικές και κοινωνικές) (Καψωμένος, 1999, 46-48). Αναπόσπαστο μέρος ως γνωστόν της δημοτικής μουσικής γενικότερα είναι το ποιητικό κείμενο, η μελωδία και ο χορός. Ο άνθρωπος μέσα από αυτό το τρίπτυχο εκδηλώνει τις διάφορες συναισθηματικές του ανησυχίες μέσα από τον δικό του προσωπικό του βίο. Καταλαβαίνουμε ότι η παραδοσιακή μουσική του λαού είναι το μέσο έκφρασης του που συνδέεται με τον υλικό του βίο, δηλαδή την απασχόληση με την αγροτική ζωή, κτηνοτροφία, αλλά και με κοινωνικές λειτουργίες όπως γάμος, γέννηση, τελευτή και πανηγύρια, αλλά και με πνευματικές λειτουργίες και διεργασίες. Γενικότερα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με όλη τη λαϊκή κοινότητα (Σπυριδάκης, 1962, 1-10).

2.2.2.1 Κατηγορίες Δημοτικών τραγουδιών:

Τα δημοτικά τραγούδια είναι χωρισμένα σε διάφορες κατηγορίες και αυτό εξαρτάται από το σκοπό για τον οποίο δημιουργήθηκαν. Η πιο γνωστή «λαϊκή διαίρεση» (των ίδιων των φορέων της παράδοσης) είναι με βάση τις περιστάσεις στις οποίες τα τραγουδούν. Για παράδειγμα τα

τραγούδια της τάβλας (της ξεφάντωσης, καθιστά με θέματα ηρωικά και γνωμικά με αργή τελετουργική μελωδία και χωρίς αυστηρό ρυθμό), τραγούδια της στράτας (του δρόμου) που έχουν επικολυρικά θέματα με το ρυθμό και τη μελωδία να υπηρετεί το ρυθμό του άνετου βαδίσματος ή του αργού καλπασμού, και τέλος τα τραγούδια του χορού με κυρίως ερωτική θεματολογία, αλλά και ηρωική εν μέρει με πλούσια μελωδία και αυστηρό ρυθμό. Η διάκριση αυτή παραλείπει ορισμένες κατηγορίες τραγουδιών, και αντιστοιχεί σε μελωδικές και ρυθμικές διαφορές (Καψωμένος, 1999,21-22).

Το δημοτικό τραγούδι ρυθμικά διαιρείται σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Η πρώτη αντιστοιχεί σε μελωδίες περιοδικού ρυθμικού τύπου και η δεύτερη σε μελωδίες ελεύθερου ρυθμικού τύπου. Οι πρώτη κατηγορία χαρακτηρίζεται από την περιοδική επανάληψη ενός ορισμένου ρυθμικού σχήματος, όπως όλες οι χορευτικές μελωδίες. Η δεύτερη αντιστοιχεί σε μελωδίες που χαρακτηρίζονται από την ελεύθερη (όχι περιοδική) ροή διαφόρων ρυθμικών σχημάτων, όπως τραγούδια της τάβλας κ.ά. (Ανωγειανάκης, 1991,27).

Ωστόσο, οι ερευνητές δεν χρησιμοποιούν ενιαία κριτήρια για την ταξινόμηση τους. Μπορούν να ταξινομήσουν τραγούδια άλλοτε με βάση την πιο πάνω «εκ των έσω» λαϊκή διαίρεση και άλλοτε βάσει κοινωνικών εκδηλώσεων που συνοδεύουν τη λειτουργία τους σε αυτές, όπως για παράδειγμα μοιρολόγια, νανουρίσματα, λ.χ. του γάμου. Επίσης ταξινομούνται και με βάση το θέμα τους που μπορεί να είναι ερωτικό, ιστορικό, κλέφτικο κ.α. (Καψωμένος, 1999,21-22).

Όπως επισημαίνει ο Καψωμένος (1999, 19-25) στην πρώτη κατάταξη δημοτικών τραγουδιών, με βάση επιστημονικά κριτήρια ο Ν. Πολίτης (Αθήνα,1914), ξεχωρίζει τις κατηγορίες με βάση θεματικά και λειτουργικά κριτήρια (Πολίτης, 1914 από Καψωμένος, 1999,19-25).

Οι κατηγορίες αυτές είναι:

- Ιστορικά
- Κλέφτικα
- Ακριτικά
- Παραλογές
- Ερωτικά
- Νυφιάτικα
- Νανουρίσματα
- Κάλαντα
- Της ξενιτιάς

- Μοιρολόγια
- Τραγούδια του κάτω κόσμου και του χάρου
- Γνωμικά
- Εργατικά-Βλάχικα
- Περιγελαστικά

Ο Στίλπων Κυριακίδης αντιπροσωπεύει τη δεύτερη φάση, στο βιβλίο του «Ελληνική Λαογραφία, Μέρος Α: Μνημεία του λόγου», ταξινομεί τα δημοτικά τραγούδια με βάση τον τρόπο της ποιητικής επεξεργασίας¹. Τα χωρίζει στις τρεις πιο κάτω κατηγορίες, μέσα στις οποίες είναι ενταγμένες και οι ειδικότερες κατηγορίες του Πολίτη που είδαμε προηγουμένους:

- **Κυρίως Άσματα:** περιλαμβάνουν τα εορταστικά - εθμικά, ερωτικά, εργατικά, παιδικά, του γάμου, της αγάπης, κλέφτικα, γνωμικά, ιστορικά, περιστατικά, θρησκευτικά, σατιρικά, μοιρολόγια, της ξενιτιάς.
- **Διηγηματικά:** περιλαμβάνουν τα πλαστά (παραλογές), τα ακριτικά και ρίμες (ιστορικά τραγούδια με ομοιοκαταληξία, πολύστιχα συνήθως).
- **Δραματικές παραστάσεις:** περιλαμβάνουν τραγούδια από έργα προσφιλή στο λαό λαϊκές διασκευές (Κυριακίδης,1965 από Καψωμένος,1999,19-25).

Ο Δ. Λουκάτος εκπροσωπεί την τρίτη φάση, στο βιβλίο «Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία», εφαρμόζει μια λεπτομερή ταξινόμηση πάνω σε μικτή, τεχνοτροπική και λειτουργική βάση (Λουκάτος,1977 από Καψωμένος,1999,19-25):

- **Επικά:** ακριτικά, κλέφτικα και ιστορικά.
- **Λυρικά:** παραλογές και της αγάπης.
- **Οικογενειακά:** της ξενιτιάς, μοιρολόγια, του τραπεζιού, νυφιάτικα.

¹ Όσον αφορά την ποίηση του δημοτικού τραγουδιού και το ζήτημα της στιχουργίας του παρατηρήθηκαν από την φιλολογική έρευνα κάποια κοινά χαρακτηριστικά που γενικά χαρακτηρίζουν ένα μεγάλο αριθμό ποιητικών κειμένων. Ένα από αυτά είναι κατά κύριο λόγο η χρήση του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Από άποψη συχνότητας ακολουθεί ο ιαμβικός οκτασύλλαβος και ο τροχαϊκός οκτασύλλαβος. Το μεγαλύτερο μέρος των στίχων παρατηρούμε ότι είναι χωρίς ομοιοκαταληξία και δεν σχηματίζει στροφικά συμπλέγματα. Ακολουθεί η αναδίπλωση του νοήματος του α΄ ημιστίχιου στο β΄ ημιστίχιο, δηλαδή η επανάληψη της ίδιας έννοιας με τις ίδιες ισοδύναμες λέξεις. Πολύ συχνά παρατηρούμε να εμφανίζεται ο αριθμός τρία, άλλοτε αριθμητικά και άλλοτε σε κλίμακα. Ο λόγος είναι ότι ο αριθμός τρία θεωρείται ιερός στη λαϊκή μας παράδοση. (π.χ. «Τρία πουλάκια κάθονταν στη ράχη στο λιμέρι,...») (Πετρόπουλος,1958,178). Κάτι άλλο που παρατηρούμε είναι τα άσκοπα ερωτήματα και το θέμα «του αδύνατου», που έχει ρίζες από την αρχαία ελληνική παράδοση (Ακαδ. Αθηνών τ. Α΄,428). Επίσης είναι τα τσακίσματα ή τα γυρίσματα, που στολίζουν και μακραίνουν την μελωδική γραμμή των δημοτικών τραγουδιών (Καψωμένος,1999,19-25). Όπως ανάφερα και πιο πάνω κύριο χαρακτηριστικό της δημοτικής μουσικής είναι η εξωτερίκευση των συναισθημάτων τους και των ανησυχιών τους που σχετίζονται με κοινωνικά, οικογενειακά, επαγγελματικά προβλήματα της ζωής τους (Σπυριδάκης,1962, 1-10).

- **Θρησκευτικά:** κάλαντα.
- **Κοινωνικά:** αποκρίατικά, του κλήδονα, εργατικά, γνωμικά, σατιρικά.
- **Εποχιακά:** πρωτοχρονιά, Μάης, περπερούνα, χελιδονίσματα, πρωτοχρονιά.
- **Παιδικά:** κυκλικά παιχνίδια, ταχταρίσματα, πρωτοβαδίσματα, νανουρίσματα.

Με βάση τον Στίλπον Κυριακίδη χωρίζονται σε τρεις γενικές κατηγορίες, στα κυρίως άσματα, τα διηγήματα και τις δραματικές παραστάσεις (1965,33). Μια πιο λεπτομερή ταξινόμηση με βάση τη λειτουργία και τεχνοτροπία των τραγουδιών εφαρμόζει ο Δ. Λουκάτος. Διαιρεί τα δημοτικά τραγούδια σε έξι κατηγορίες, επικά, λυρικά, θρησκευτικά, κοινωνικά, παιδικά και εποχικά (1966, 267-278) (Μπόνια, 2012,27-30).

2.2.2.2 Οι πρώτες προσεγγίσεις του Δημοτικού τραγουδιού και οι νέες προοπτικές

Τα δημοτικά τραγούδια αντιμετωπίζονταν κυρίως ως φιλολογικά (λογοτεχνικά) κείμενα. Βέβαια ορισμένες μελέτες έχουν υιοθετήσει μια μουσικολογική προσέγγιση, αλλά η πλειονότητα του όγκου των ερευνών έχει αφήσει πίσω της το μουσικολογικό μέρος. Η τάση αυτή επεκτάθηκε και στην εκπαίδευση, με τα δημοτικά τραγούδια να διδάσκονται ως κείμενα στα ελληνικά μαθήματα. Ωστόσο, σε αντίθεση με το τι συμβαίνει στη σύγχρονη μουσική σύνθεση, όπου το έτοιμο ποιητικό κείμενο μελοποιείται, στο δημοτικό τραγούδι ο λόγος και η μελωδία γεννιούνται μαζί. Η μελωδία έχει κυρίαρχο ρόλο στη μορφολογική οργάνωση και ανάλυση του τραγουδιού. Με βάση τον Alexander Sydow υπάρχουν κάποια στοιχεία που μας υποδηλώνουν πως στο δημοτικό τραγούδι η μουσική παίζει πρωτεύοντα ρόλο, ίσως σε μεμονωμένες περιπτώσεις και περισσότερο το κείμενο και η μελέτη του, να μην γίνεται απομονώνοντας τη μουσική ή το κείμενο (Θέμελης, 2009 από Αβραμίδης,2017,15-16).

Τα στοιχεία αυτά είναι:

- Δεν τραγουδιέται το ποιητικό κείμενο αλλά απαγγέλλεται στα περισσότερα τραγούδια.
- Με τη βοήθεια της μελωδίας τα κείμενα που δεν είναι εύκολα κατανοητά, γίνονται πιο προσιτά.
- Τα κείμενα σε διάλεκτο μεταδίδονται πιο εύκολα μέσω της μελωδίας, εκτός της περιοχής που ομιλείται η διάλεκτος.
- Τα ξένα τραγούδια τραγουδιούνται χωρίς να υπάρχει κατανόηση του ποιητικού κειμένου.

- Τραγούδια με κείμενα κατώτερης ποιητικής αξίας επιβίωσαν μέσω της μουσικής τους.

Είναι ξεκάθαρο πως η μουσική είναι αναπόσπαστο μέρος του έργου και δεν είναι σωστό να μελετάμε το κείμενο μεμονωμένα (ό.π.).

2.2.2.3 Γενικές παρατηρήσεις για τη μουσική του Δημοτικού τραγουδιού

Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι μπορεί να είναι πεντατονικό ή διατονικό ή χρωματικό, με μελισματικές ή συλλαβικές μελωδίες. Σε πολλές περιπτώσεις έχει κοινά χαρακτηριστικά με τη βυζαντινή μουσική και είναι μονόφωνο και τροπικό στη δομή του. Οι μελωδίες του στηρίζονται σε διαφορετική αλληλουχία διαστημάτων από αυτή του μείζονα και ελάσσονα τρόπου της δυτικής μουσικής, χωρίς αρμονική συνοδεία. Η αρχέγονη «αρμονική» συνοδεία διακρίνεται μόνο σε ορισμένα λαϊκά όργανα, με διαστήματα τετάρτης, πέμπτης, κάποτε και περιοδικές, στιγμιαίες, διάφωνες «προστριβές» (Ανωγειανάκης, 1991, 27).

2.2.2.4 Ζητήματα ορολογίας και εννοιολόγησης

Σύμφωνα με τον Γεωργιάδη (1997), στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα οι όροι «δημώδη» και «δημοτικά τραγούδια» δόθηκαν για να αποδοθούν οι όροι «τραγούδια του ελληνικού λαού» και «λαϊκά τραγούδια» που συμπεριλαμβάνονταν σε συλλογές ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί σύγχυση σχετικά με τους όρους «παραδοσιακό», «δημοτικό», «λαϊκό» και με το περιεχόμενό τους, η οποία εξακολουθεί να υφίσταται ακόμη και σήμερα. Υπάρχει σύγχυση στην αντιστοιχία μεταξύ ελληνικών και διεθνών όρων, καθώς οι όροι που χρησιμοποιούνται για τον ορισμό των μουσικών ειδών στην Ελλάδα, στη διεθνή βιβλιογραφία έχουν άλλη έννοια. Επιπλέον η ελληνική λαϊκή μουσική αναφέρεται στα τραγούδια της πόλης, υποδηλώνει το ύφος της μουσικής και όχι τη διαδικασία μουσικής δημιουργίας τους. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η παραδοσιακή μουσική στο ραδιόφωνο, την τηλεόραση, τους δίσκους κλπ., αντί της προφορικής διάδοσης, έχει αυξήσει τις διαφορές μεταξύ της παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής και προσδίδει στην παραδοσιακή μουσική, χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής (Σταύρου, 2004, 27-28). Η ακριβής μετάφραση ως λαϊκό τραγούδι του αγγλικού όρου folk music παρουσιάζει άλλα σημειώματα. Ενώ από τη μια πλευρά αντιστοιχεί στο λαϊκό ευρωπαϊκό τραγούδι, το οποίο συσχετίζεται περισσότερο με το traditional παραδοσιακό τραγούδι, στην περίπτωση του όρου λαϊκό τραγούδι του ελληνικού

χώρου τα σημανόμενα του συσχετίζονται περισσότερο με μορφές λαϊκού τραγουδιού της πόλης, που έχουν ιδιαίτερες διακλαδώσεις στο ρεμπέτικο λαϊκό ή έντεχνο λαϊκό τραγούδι (Θέμελης, 1972, 66), και όχι με το παραδοσιακό τραγούδι. Κατά αυτό τον τρόπο η εννοιολόγηση της μετάφρασης των όρων στην ελληνική γλώσσα διαφοροποιείται σημαντικά. Επιπροσθέτως η μετάφραση της λέξης *folklore*² ως «φολκλόρ» στην ελληνική γλώσσα έχει αποδώσει αρνητικό συμβολισμό υβριδικού είδους.

Όπως έχει αναφερθεί πιο πάνω, το δημοτικό τραγούδι έχει δημιουργηθεί από το λαό. Το κείμενο των τραγουδιών και η μουσική του δημιουργήθηκαν από κοινού. Ένα σημαντικό στοιχείο των δημοτικών τραγουδιών είναι η στενή σχέση μεταξύ ποίησης και μουσικής. Τα λαϊκά τραγούδια δημιουργούνται με βάση τον τρόπο με τον οποίο ο προφορικός λόγος και η μουσική ενώνονται άρρηκτα έστω και ενδεχομένως σταδιακά σε μεγάλες χρονικές περιόδους, σε αντίθεση με τα έντεχνα τραγούδια, όπου ο συνθέτης συνήθως προσθέτει μουσική σε ένα προϋπάρχον ποιητικό κείμενο (Θέμελης, 1972, 66).

Μαζί με τον όρο δημοτικό τραγούδι (*folk song* στα αγγλικά) παράλληλα συνυπάρχει και ο όρος λαϊκό τραγούδι (γνωστό ως *popular song*). Οι δύο αυτές έννοιες μοιάζουν συχνά να είναι ταυτόσημες. Οι όροι αυτοί στην μουσικολογία και στην εθνομουσικολογία δεν θεωρούνται όμως πάντα ταυτόσημοι. Ούτε και η μετάφραση στα ελληνικά των δύο όρων *folk* και *Popular* έχει την αντίστοιχη αγγλική νοηματοδότηση. Οι ελληνικοί όροι *Δημοτικό* ή/και *Παραδοσιακό* και από την άλλη ο όρος *Λαϊκός* στα ελληνικά δεν ταυτίζονται εντελώς με τα Αγγλικά *folk* και *Popular* όρος για τον οποίον θα ταίριαζε στα ελληνικά ο όρος *δημοφιλής*. Ο όρος λοιπόν «δημοτικό τραγούδι» καθιερώθηκε να αντιπροσωπεύει την ιστορική προφορική μουσική τραγουδιστική παράδοση, ενώ από την άλλη ο όρος «λαϊκό τραγούδι» κατέληξε να αντιπροσωπεύει την νεότερη παράδοση που αναπτύχθηκε πολύ συχνά στα πλαίσια των αστικών κοινωνιών. Η συγκεκριμένη χρονική έκταση των εννοιών «παλιά» και «νεότερα», που πολλές φορές χρησιμοποιούνται, εξαρτάται από τις ιδιαίτερες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε περιοχής.

² Η έννοια *φολκλόρ* αφορά για τους *φολκλοριστές* και *λαογράφους* την έννοια της μουσικής παράδοσης (ζώσας και ενεργούς), δηλαδή των μουσικών τεχνικών και πρακτικών αλλά και αισθητικών προτιμήσεων. Στην περίπτωση του αγγλόφωνου χώρου σημαίνει λαϊκές παραδόσεις και *Λαογραφία*, στον γερμανόφωνο χώρο αφορά έθιμα και ήθη, την παραδοσιακή μουσική, χορό, καθημερινή ζωή και πρακτικές. Στην συνέχεια στην Ιταλία και στην Γαλλία αφορά την παραδοσιακή κουλτούρα και επιστήμη, δηλαδή την *Λαογραφία*. Τέλος στις σκανδιναβικές περιοχές το *folklore* σχετίζεται με την προφορική κουλτούρα. Όπως νοηματοδοτείται ο όρος στην ελληνική γλώσσα μοιάζει να ταυτίζεται όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω με την έννοια της λαϊκής παράδοσης. Η σύγχρονη κριτική ανθρωπολογική θεωρία εμπνεόμενη από την θεωρία του *κονστρουκτιβισμού* και της *επιτέλεσης* βλέπει την έννοια της παράδοσης με πολύ διαφορετικό τρόπο απ' ότι η *Λαογραφία*. Η παράδοση με βάση αυτούς εκφράζει την κουλτούρα των χωρικών. Στην ουσία πρόκειται για μια *ρομαντικοποιημένη* χρήση της κουλτούρας που καθίσταται αντικείμενο ενδιαφέροντος για τον αστικό πληθυσμό (Παπαπαύλου, 2010,1-2)

Όπως αναφέρει ο Ανωγειανάκης ως δημοτικά τραγούδια στην Ελλάδα καθιερώθηκαν να ονομάζονται όλα τα τραγούδια που έχουν γίνει έως την Επανάσταση του 1821, δηλαδή τα τραγούδια του κλέφτικου και ακριτικού κύκλου, και λαϊκά τραγούδια, όλα τα νεότερα, όπως π.χ. «Μπάρμπα Γιάννη με τις στάμνες», ή αθηναϊκή καντάδα, τα σύγχρονα ρεμπέτικα τραγούδια κτλ. (Ανωγειανάκης, 1991,25).

2.3 Η έρευνα για τη μουσική του Παραδοσιακού Τραγουδιού

Η έρευνα του παραδοσιακού τραγουδιού μπορεί να έχει δύο βασικές παραμέτρους

- A. Τα αρχεία Δημοτικής μουσικής στα οποία έχει καταχωρηθεί ένας μεγάλος αριθμός αρχειακών ηχογραφήσεων και αποτελούν σημαντικούς χώρους έρευνας.
- B. Τις συγκεκριμένες προσωπικότητες που υπήρξαν οι δημιουργοί των αρχείων αυτών, μαζί με τους πρώτους μουσικολόγους ή μουσικούς ερευνητές που συνδέθηκαν με αυτά.

A. Το θέμα των αρχείων και της μουσικολογικής εξέτασης της δημοτικής μουσικής απασχόλησε πρώτα το Ωδείο Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Γ. Νάζου το 1910. Αργότερα η Πολιτεία εκδήλωσε ενδιαφέρον περί της ίδρυσης δια του Νόμου 432/1914 της ίδιας υπηρεσίας, της Εθνικής Μουσικής Συλλογής, η οποία ποτέ δεν λειτούργησε. Αντί αυτού υπήχθη δια του Διατάγματος της 14 Μαρτίου 1927, στο Λαογραφικό Αρχείο της Ακαδημίας Αθηνών ως τμήμα αυτού. Κατόπιν της πρότασης του Γάλλου νεοελληνιστή καθηγητή H. Pernot προς λόγιους Αθηναίους, ιδρύθηκε ο «Σύλλογος δημοτικών τραγουδιών», ο οποίος στη συνέχεια συνέστησε το «Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο». Στη συνέχεια σε συνεργασία με τον Μουσικό οίκο Πατέ, κατασκεύασαν γραμμόφωνο δίσκο και πέτυχαν την αποτύπωση 222 δίσκων της μουσικής, 573 δημοτικών τραγουδιών και χορών της Ηπειρώτικης, Νησιώτικης Ελλάδας, Ανατολικής Θράκης και Μ. Ασίας, αλλά και 66 βυζαντινών εκκλησιαστικών μελών. Το Μουσικό Αρχείο αυτό εξακολουθεί να λειτουργεί προσηρτημένο στο «Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών», υπό την διεύθυνση εξ αρχής της Μέλπως Μερλιέ. Το Μουσικό τμήμα (πρώην Εθνική Μουσική Συλλογή) του κέντρου έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Λαογραφικού Αρχείου), παρά το γεγονός ότι το 1939 προμηθεύτηκαν ειδικό φωνοληπτικό μηχάνημα για την περισυλλογή της εν λόγω μουσικής, δεν κατέστη δυνατό όμως να λειτουργήσει μέχρι το έτος 1950. Τότε με τις ενέργειες του διευθυντή, καθηγητή Γ.Α. Μέγα, οι δύο εκπαιδευτικοί μουσικοί Σπυρίδωνας Περιστερής και Σπ. Σκιαδαρέσης, κατάφεραν την πρώτη καταγραφή δίσκων με 68 άσματα προσφύγων της Μ. Ασίας (Πόντου και Καππαδοκίας). Το συλλεκτικό αυτό έργο, πρώτοι δίσκοι

και στη συνέχεια μαγνητοφωνημένο και σε ταινία, είχε μεγαλύτερη επιτυχία το 1953 με την οικονομική βοήθεια της Παγκείου Επιτροπής. Εισηγητής της ενέργειας αυτής ήταν ο Φιλ. Δραγούμης, με σκοπό ο αριθμός των ηχογραφημένων ασμάτων μέχρι το τέλος του 1955 να ανέλθει στα 1568. Η συλλογή αυτή οργανώθηκε συστηματικότερα το έτος 1956, όταν ανέλαβε την διεύθυνση του Λαογραφικού Αρχείου (Σπυριδάκης, 1962, 1-10).

Τα πρώτα σημαντικά μουσικά λαογραφικά αρχεία στην ελληνική παραδοσιακή μουσική και το χορό, στο πεδίο της λαογραφικής έρευνας ήταν τα εξής:

1. Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπω Μερλιέ
2. Εθνική Μουσική Λαογραφικού Αρχείου Ακαδημίας Αθηνών, Κέντρο Ελληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΑ)
3. Μουσικό Αρχείο Σίμωνα Καρα- Εταιρεία Διάδοσης της Εθνικής Μουσικής
4. Μέγαρο Μουσικής, Πρόγραμμα Θράκη-Έβρος-Πανεπιστήμιο Αιγαίου-Πρόγραμμα Σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα

Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπω Μερλιέ

Το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπω Μερλιέ του Κέντρου Μικρασιάτικων Σπουδών είναι ένα από τα πρώτα αρχεία που περιέχει ηχογραφήσεις της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Ιδρύθηκε με πρωτοβουλία της Μέλπως Μερλιέ και του Octave Merlier και του καθηγητή Hubert Pernot. Οι πρώτες ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν το 1930-31 στην Αθήνα εν μέρει και οι επόμενες ηχογραφήσεις, μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, στην Κρήτη. Οι σημαντικότερες μεταπολεμικές αποστολές έγιναν στη Σκόπελο, στην περιοχή της Καστοριάς, στην Εύβοια και στην περιοχή της Ηπείρου. Προσωπική επιθυμία της Μέλπως Μερλιέ ήταν η μελέτη για τη μουσική των Αρβανιτών ομιλητών της Βόρειας Ελλάδας, στο Πληκάτι, στο Λέχοβο, στη Φλώρινα, στην Κόνιτσα και στον Έβρο. Σήμερα το αρχείο εστιάζει περισσότερο στη γνωστοποίηση του στο κοινό, στην επιστροφή του υλικού και στο συλλεγόμενο υλικό.

Εθνική Μουσική Λαογραφικού Αρχείου Ακαδημίας Αθηνών, Κέντρο Ελληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΑ)

Ιδρύθηκε το 1918 από τον καθηγητή Αρχαιολογίας και Μυθολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Νίκο Πολίτη και φιλοξενούσε την Εθνική Μουσική Συλλογή που αργότερα υπήχθη στο μουσικό τμήμα (Πλεμμένος, 2015, 427). Το 1927 ενσωματώθηκε σε αυτό, το Μουσικό Αρχείο, όπως και η Εθνική Μουσική Συλλογή που είχε συσταθεί νωρίτερα το 1914. Υπό τη διεύθυνση

του Γεώργιου Σπυριδάκη το Λαογραφικό Αρχείο μετονομάστηκε το 1966 σε Κέντρο Ελληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΛ) (Κατσανεβάκη,2007,57 από Κέντρο Ελληνικής Λαογραφίας, 4-10). Το μουσικό αρχείο αποκτά το 1938 το πρώτο φωνοληπτικό μηχάνημα μετά από αυτό του Λαογραφικού Αρχείου, το οποίο δεν πρόλαβε να χρησιμοποιήσει γιατί κηρύχθηκε ο πόλεμος. Το 1950 ο Σπύρος Περιστερης αποσπάστηκε στο Αρχείο από τη Μέση Εκπαίδευση. Το Λαογραφικό Αρχείο αποκτά το πρώτο μποπινόφωνο και πραγματοποιείται το 1951 η πρώτη λαογραφική αποστολή στα Ιωάννινα. Εδώ να σημειωθεί ότι τον ίδιο καιρό βρισκόταν στην Ελλάδα ο Ελληνοαμερικανός φιλόλογος Δημήτρης Νοτόπουλος με μηχανήματα δικά του για να συγκεντρώσει δημοτικά τραγούδια από διάφορες περιοχές της Ελλάδας (Πλεμμένος,2015,427). Πάνω από 30.000 ώρες ηχογραφήσεων αποκτήθηκαν κατά τη διάρκεια λαογραφικών ερευνών από τον Σπυρίδωνα Περιστερή σε συνεργασία με το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας. Μια σειρά ηχογραφήσεων αποτελούν μέρος της συλλογής του μουσικού του αρχείου (Κατσανεβάκη,2007,57 από συνέντευξη με την Πολυμέρου Καμηλάκη,8 Φεβρουαρίου,2007). Το 1966 ιδρύθηκε το Εθνικό Αρχείο και το 1962 το Αρχείο Κινηματογράφου. Το αρχείο έχει ξεκινήσει μια προσπάθεια εκσυγχρονισμού μέσω της ψηφιοποίησης υλικού και άλλων μέσων, όπου στοχεύουν στην προώθηση της δυναμικής παρουσίας στη σύγχρονη Ελλάδα του σήμερα (Κατσανεβάκη,2007,57 από Κέντρο Ελληνικής Λαογραφίας, 15-34).

Μουσικό Αρχείο Σίμωνα Καρά- Εταιρεία Διάδοσης της Εθνικής Μουσικής

Ο Σίμων Καράς ίδρυσε την Εταιρεία Διάδοσης της Εθνικής Μουσικής το 1929. Ξεκίνησε να λειτουργεί ως μουσικό σχολείο αλλά στη συνέχεια απέκτησε πολύ σημαντικές συλλογές μέσω του ιδρυτή της Σίμωνα Καρά. Στόχος της εταιρίας ήταν να καταγράψουν όσο το δυνατό περισσότερα είδη μουσικής, για να δημιουργήσουν τον μουσικό χάρτη της Ελλάδας. Οι προσπάθειες αυτές ήταν εστιασμένες προς τη διδασκαλία, καθώς το σχολείο ήταν βασικό μέρος της κοινωνίας. Οι εκδόσεις της εταιρείας διάδοσης της εθνικής μουσικής περιλαμβάνουν 20 CD, τα δύο μέρη της Μεθόδου Ελληνικής Μουσικής που είναι η θεωρία και η πράξη, τέσσερις τόμους από πολύ δημοφιλή τραγούδια τεσσάρων περιοχών σε βυζαντινή σημειογραφία, 11 τόμους βυζαντινής μουσικής για θείες λειτουργίες, 11 βιβλία με βυζαντινή, παραδοσιακή και λαογραφική θεματολογία, 28 κασέτες και δίσκους με την παραδοσιακή μουσική διαφόρων περιοχών, και τέλος 5 κασέτες, δίσκους με εκκλησιαστική μουσική (Κατσανεβάκη,2007,57 από συνέντευξη με Αγγελική Καρά, 2 Μαρτίου 2007 στην Αθήνα).

Μέγαρο Μουσικής Πρόγραμμα Θράκη Έβρος Πανεπιστήμιο Αιγαίου Πρόγραμμα Σταυροδρόμια στο Αιγαίο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα

Το πρόγραμμα «Καταγραφή, μελέτη και προβολή της ελληνική παραδοσιακής μουσικής» ξεκίνησε με αφετηρία τη Θράκη (νομοί Ροδόπης, Ξάνθης, Έβρου) και πραγματοποιήθηκε κατά τη χρονική περίοδο 1995-2000.

Συστάθηκε μια πολύ ισχυρή ομάδα με απώτερο σκοπό να μελετήσει το τραγούδι, το χορό και τη μουσική σε πολιτισμική και ιστορική προοπτική. Συντονιστές της μελέτης ήταν οι Λάμπρος Λιάβας και Λουκία Δρούλια. Συγκροτήθηκαν τέσσερις ομάδες για τις τέσσερις διαφορετικές ενότητες της μελέτης. Υπεύθυνη για το τραγούδι ήταν η Μιράντα Τερζοπούλου, τη μουσική ανέλαβε ο Λάμπρος Λιάβας, το χορό η Ρένα Λουτζάκη και τις ερμηνείες του μουσικού πολιτισμού ο Παύλος Κάβουρας, ο οποίος, στα αρχικά στάδια, συνεργάστηκε με τον Σωτήρη Χτούρη.

Συνολικά έγιναν 38 ερευνητικές αποστολές σε 65 χωριά και πόλεις της Θράκης. Κατάφεραν να ηχογραφήσουν πάνω από 2500 χιλιάδες τραγούδια, οργανικά δείγματα και σκοποί λόγου σε ταινίες διάρκειας 130 ωρών, συνεντεύξεις σε 1000 κασέτες αναλογικού ήχου, οπτικό υλικό διάρκειας 400 ωρών, περίπου, και 12000 διαφάνειες και φωτογραφίες. Το υλικό αυτό έχει ταξινομηθεί και αποδελτιωθεί σε επιμέρους αρχεία ύστερα από επεξεργασία.

Τέλος, το 1997, με την ολοκλήρωση της έρευνας, διοργανώθηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, επιστημονική ημερίδα όπου διατυπώθηκαν προβληματισμοί και απόψεις σχετικά με το υλικό που είχε συγκεντρωθεί μέχρι τότε. Οι εργασίες και οι εισηγήσεις της επιστημονικής ημερίδας συμπεριλαμβάνονται στην έκδοση «Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος» (Αθήνα, 1999) (Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη»,1999).

B.

Hubert Pernot

Ο Hubert Pernot ήταν καθηγητής νεοελληνικής στη Σορβόννη και διευθύνων του Ινστιτούτου Φωνητικής. Επίσης ο σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών συγκροτήθηκε ύστερα από δική του πρόταση στην Αθήνα. Στενές σχέσεις είχε με τον οίκο Pathé που του επέτρεψαν να πραγματοποιήσει συστηματική ηχοληψία ελληνικών τραγουδιών. Χωρίς την πολύτιμη βοήθεια της Μέλπω Λογοθέτη Μερλιέ, πρώην επιμελήτριας του στη Σορβόννη δεν θα μπορούσε να πραγματοποιήσει τις ηχογραφήσεις αυτές (Ανωγειανάκης, Bony,2007,XIII-XIV)

Octave Merlier

Ο Octave Merlier ήταν παντρεμένος με τη Μέλπω Λογοθέτη Μερλιέ. Η γνωριμία αυτή έγινε το 1929 μέσω του καθηγητή τους, Hubert Pernot. Ο Οκτάβιος Μερλιέ έτρεφε μεγάλη αγάπη για τη μουσική και την Ελλάδα. Μαζί με τη Μέλπω είχαν ονειρευτεί να γίνουν πιανίστες. Κατατάχτηκε στον στρατό ως εθελοντής το 1916 και κατάλαβε ότι ήταν πια αργά να ακολουθήσει τη σολιστική καριέρα στο πιάνο. Έτσι στράφηκε το ενδιαφέρον του στα αρχαία, με την καθοδήγηση της Μέλπως που για χρόνια μελετούσε το δημοτικό τραγούδι και την εκκλησιαστική μουσική (ό.π.).

Μέλπω Μερλιέ

Η Μέλπω Μερλιέ έτρεφε ιδιαίτερη αγάπη και θαυμασμό για την Ελλάδα. Από χρόνια μελετούσε την εκκλησιαστική μουσική και το δημοτικό τραγούδι. Ήταν επιμελήτρια του καθηγητή της Hubert Pernot στη Σορβόννη. Στην υπόθεση της ηχοληψίας ο τρόπος που την χειρίστηκε έδειξε πολλά από τα προσόντα της στον τομέα. Προσέλκυε συνεργάτες από οποιαδήποτε τάξη, ήταν μεθοδική και επιστημονική με ακρίβεια. Από την αρχή της έρευνας, η ίδια και ο σύζυγος της ήταν βαθιά συγκινημένοι με τον αφανισμό του Ελληνισμού της Μικρασίας και της Θράκης. Έτσι για να διασώσει τον πολιτισμό τους, ίδρυσε η ίδια το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. Δεν βρήκε καιρό να ασχοληθεί με την εθνομουσικολογία λόγω των υποχρεώσεων της με την διεύθυνση, τη συλλογή και την ταξινόμηση του υλικού. Βασικοί συνεργάτες της καθ' όλη τη δράση του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου ήταν η Δέσποινα Μαζαράκη, η Αγλαΐα Αγιουτάντη και αργότερα ο Μάρκος Δραγούμης (ό.π.).

Σίμων Καράς

Ο Σίμων Καράς πραγματοποίησε πάνω από 25000 ηχογραφήσεις τραγουδιών και επιμελήθηκε πάνω από 90 τόμους βυζαντινής μουσικής και λαϊκών τραγουδιών που στη συνέχεια μετέγραψε σε βυζαντινή σημειογραφία όπως ακριβώς τα άκουγε κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στην Ελλάδα. Αρχαία που ιδρύθηκαν εκείνη την εποχή αλλά και τα δικά του έργα σημαντικά για διατήρηση και προβολή στο σήμερα. Θεωρείται εκπρόσωπος της ιστορικής μεθόδου στη μουσική έρευνα, μια μέθοδο που αρχικά χρησιμοποιήθηκε στις λαογραφικές σπουδές. Προσπάθησε να υπερασπιστεί την ελληνική παραδοσιακή μουσική σε μια περίοδο κρίσης για το αθηναϊκό αστικό περιβάλλον, ενάντια σε όλους όσους την θεωρούσαν ξένη και ήθελαν να την αντικαταστήσουν με τη δυτική μουσική (Κατσανεβάκη,2007,57 από συνέντευξη με Αγγελική Καρά,2 Μαρτίου 2007 στην Αθήνα). Ο Σίμων Καράς, με συνεργάτρια την Mary Vouras και επιχορήγηση της Ford Foundation, κυκλοφόρησε πολύτιμους δίσκους για τη μελέτη του

ελληνικού τραγουδιού (Ανωγειανάκης, Baud-Bovy, 2007, XV). Σε ακολουθία με το πρόσωπο του Σίμωνα Καρά θα ήταν σημαντικό να αναφέρουμε και την μαθήτριά του Δόμνα Σαμίου με την σημαντικότερη προσφορά της στην έρευνα και ερμηνεία του Δημοτικού Τραγουδιού.

Σπυρίδωνας Περιστέρης

Πρωτοψάλτης του μητροπολιτικού ναού Αθηνών και καθηγητής βυζαντινής μουσικής στο Ωδείο Αθηνών. Η ιδιότητα του αυτή του έδινε το «δικαίωμα» να ηχογραφήσει εκκλησιαστικές μελωδίες από τοπικούς ιεροψάλτες και ιερείς, δίπλα στα δημοτικά τραγούδια και τους σκοπούς από πολλές περιοχές της νησιώτικης και ηπειρώτικης Ελλάδας. Δεν λειτούργησε σε καμία περίπτωση αφοπλιστικά, αντιθέτως όσοι έψαλαν για να τους καταγράψει ο Περιστέρης το θεωρούσαν τιμή. Ο Σπύρος Περιστέρης ήταν πολύ προσεκτικός στις ηχογραφήσεις και τα σχόλια με τα οποία συνοδεύονταν. Συστηματικά σημειώνει την καταγωγή, ηλικία, και μόρφωση όλων των ερμηνευτών που ηχογραφεί ενώ ο ήχος των ηχογραφήσεων είναι σχεδόν πάντα καθαρός για την εποχή. Η ιδιότητα των ερμηνευτών ως ιερέων ή ιεροψαλτών προκύπτει κάποιες φορές σχεδόν αβίαστα από την ερμηνεία των δημοτικών ασμάτων. Ο Περιστέρης φρόντιζε να τα σημειώνει συστηματικά. Ο Περιστέρης είχε αρχίσει τη δημιουργία ηχητικού αρχείου εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά δυστυχώς δεν πρόλαβε να την ολοκληρώσει. (Πλεμμένος, 2015, 428).

Λάμπρος Λιάβας

Εθνομουσικολόγος και αναπληρωτής καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Υπήρξε συντονιστής και υπεύθυνος της μουσικής στο Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη».

Λουκία Δρούλια

Λαογράφος και Εθνολόγος του Κ.Ε.Ε.Α. της Ακαδημίας Αθηνών. Υπήρξε υπεύθυνη του τραγουδιού στο Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη».

Μιράντα Τερζοπούλου

Λέκτορας του Πανεπιστημίου Αθηνών και ανθρωπολόγος στον τομέα του χορού. Υπήρξε υπεύθυνη του χορού στο Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη».

Παύλος Κάβουρας

Πολιτισμικός ανθρωπολόγος και αναπληρωτής καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Υπήρξε υπεύθυνος της ερμηνείας του μουσικού πολιτισμού στο Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη».

Σωτήρης Χτούρης

Κοινωνιολόγος και αναπληρωτής καθηγητής του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Συνεργάστηκε στην αρχή με τον Παύλο Κάβουρα στο Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΕΘΟΔΟ KODALY

3.1. Μουσική εκπαίδευση

Η μουσική παίζει ένα κεντρικό ρόλο στην ζωή των ανθρώπων. Είναι αυτή που διαμορφώνει τις κοινωνικές τους ταυτότητες και τους τρόπους με τους οποίους αντιμετωπίζουν τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις τους, συμπεριλαμβανόμενης της κινητικότητας των μουσικών παραδόσεων και γούστων, αλλά, ακόμη και της παγκοσμιοποίησης (ArosteGUI,2011 από Κοκκιδου,2015,21).

Η αισθητική/καλλιτεχνική εκπαίδευση με βάση τους ερευνητές, εμπλουτίζει την καθημερινότητα και τη ζωή των παιδιών, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Μέσα από αυτή αναπτύσσει τη φαντασία, τη νόηση και τη δημιουργικότητα των παιδιών, διευρύνει τα μέσα με τα οποία κατανοούν τον κόσμο και ανοίγει πόρτες σε νέες αξίες και ιδέες, στην εξερεύνηση και τον πειραματισμό αλλά και σε νέους τρόπους συσχέτισης επιμέρους πεδίων (Eisner,2002,Deasy,2002 από Κοκκιδου,2015,21).

Η θέση που κατέχει η μουσική στο σχολείο αποτελεί βασικό κριτήριο αξιολόγησης της θέσης της στην ευρύτερη κοινωνία. Σύμφωνα με τον Blacking, η θέση της μουσικής στην κοινωνία είναι αυτή που προδίδει για το που οδηγείται αυτή η κοινωνία (Byron,1995). Στο παρελθόν έχει τονιστεί από πάρα πολλούς ερευνητές η επιρροή και η δύναμη που ασκεί η μουσική στη διαμόρφωση της προσωπικότητας και στην ψυχοσύνθεση των ατόμων. Στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ανθρώπου, εκτός από τη μουσική, η οποία βέβαια είναι μεγάλης σημασίας, συμβάλλουν και άλλοι σημαντικοί παράγοντες πέραν του σχολείου (Σταύρου,2004,18).

Η Μουσική Αγωγή ως μάθημα του Δημοτικού Σχολείου, είναι ενταγμένη στο ευρύτερο πλαίσιο της Αισθητικής Αγωγής. Η αισθητική αγωγή είναι γενικά αποδεκτό ότι δεν διδάσκεται, αλλά βιώνεται. Αυτό που επιδιώκεται είναι μια αγωγή «δια μέσου» της τέχνης και όχι «για χάρη» της. Η αισθητική αγωγή σύμφωνα με το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (ΥΠ.Ε.Π.Θ) πρέπει να αντιμετωπίζεται «...ως μέσον έκφρασης της εσωτερικής ανάγκης του ανθρώπου για σχέση και επικοινωνία με τον συνάνθρωπο, κι όχι ως επαγγελματική ή προσωπική ενασχόληση χαρισματικών ατόμων» (στο ΥΠ.Ε.Π.Θ, ΥΠ.ΠΟ & Γ.Γ.Λ.Ε, 1997,6). Οι ερευνητές που έχουν ασχοληθεί και μελετήσει από όλες τις πλευρές και τις παραμέτρους την αισθητική αγωγή, συμφωνούν με την άποψη ότι η αισθητική καλλιέργεια είναι αναγκαία και

επιβάλλεται για λόγους κοινωνικούς, ψυχολογικούς, πνευματικούς και παιδαγωγικούς (Σταύρου, 2004,19).

Η δημιουργικότητα στη μουσική σχολική εκπαίδευση αλλά και η ανάπτυξη αποτελεί κύριο μέλημα στη γενική και τη μουσική εκπαίδευση. Η δημιουργικότητα στη μουσική εκπαίδευση συνδέεται πολύ συχνά με τον αυτοσχεδιασμό και τη σύνθεση, με τη δημιουργία της μουσικής γενικότερα (Διονυσίου, 2008, 43).

Έχουν διατυπωθεί πολλοί ορισμοί από παιδαγωγούς και ψυχολόγους για την έννοια της «δημιουργικότητας». Σε γενικές γραμμές στην παιδαγωγική βιβλιογραφία ο όρος αυτός χρησιμοποιείται με τη σημασία της πρωτοτυπίας, του νεωτερισμού, της προοδευτικότητας, της εξερεύνησης και της ανακάλυψης (Διονυσίου, 2008, 44). Σύμφωνα με τον David Fontana (1996), η δημιουργικότητα συνδέεται με ένα συγκεκριμένο τρόπο σκέψης, που υποδηλώνει ευχέρεια στη ροή των ιδεών, ευελιξία και πρωτοτυπία. Συνδέεται άμεσα με τη διαδικασία επίλυσης προβλημάτων και την ικανότητα να βλέπεις τα πράγματα με νέο τρόπο. Η δημιουργικότητα είναι «η ικανότητα ενός ατόμου να παράγει άφθονους και πρωτότυπους τρόπους αντιμετώπισης και οργάνωσης υλικού» (Fontana, 1996,166 από Διονυσίου, 2008, 44).

Με σαφήνεια πλέον οι μελετητές τονίζουν ότι η μουσική επιδρά στον γνωστικό, στον ψυχοκινητικό και συναισθηματικό τομέα της προσωπικότητας ενός μαθητή. Γενικά η μουσική εκπαίδευση συμβάλλει στην ολόπλευρη ανάπτυξη του ατόμου αλλά και στη διατήρηση παραδοσιακών πολιτισμικών αξιών όσο και στην αισθητική του ανάπτυξη (Σταύρου,2004,20).

Η μουσική είναι ένα μάθημα που «παρεξηγείται». Οι περισσότεροι θεωρούν ότι είναι ένα μάθημα ψυχαγωγίας που τα παιδιά απασχολούνται και χαλαρώνουν. Στην πραγματικότητα όμως δεν είναι έτσι. Η μουσική είναι ένα μέσο επικοινωνίας και έκφρασης. Η μουσική βοηθά στην ανάπτυξη κριτικής σκέψης, φαντασίας, ομαδικότητας, δημιουργικότητας, κοινωνικοποίησης ενός ατόμου. Μέσω αυτής ο μαθητής εκφράζει τους συναισθηματισμούς του, τα κοινωνικά, οικογενειακά, οικονομικά αλλά και περιβαλλοντικά προβλήματα που βιώνει. Η μουσική δεν είναι μόνο για τα χαρισματικά παιδιά που έχουν κλίση προς τη μουσική, είναι για όλους. Η μουσική μπορεί ακόμα και να αξιοποιηθεί ως θεραπευτικό μέσο.

3.2. Η μουσική εκπαίδευση μέσα στην παραδοσιακή κοινωνία

Ο παραδοσιακός πολιτισμός δεν ταιριάζει με τις δομές της σύγχρονης κοινωνίας και δεν μπορεί να λειτουργήσει μέσα σ' αυτή. Το γεγονός αυτό έχει στερήσει την ανθρώπινη δυνατότητα

επαφής με τον παραδοσιακό πολιτισμό (Σταύρου,2004,31). Είναι πολύ σημαντικό τα νέα παιδιά να καταλάβουν και να αισθανθούν ότι η παραδοσιακή μουσική δεν είναι κάτι απόμακρο που αφορά το παρελθόν, αλλά κάτι που επηρεάζει και μπορεί να εξελίξει όλες τις γενιές (Παπαθανασίου,2008,31).

Η παραδοσιακή μουσική όπως αναφέραμε και πιο πάνω βασίζεται στην προφορικότητα. Η επαφή του παιδιού με τον δικό του παραδοσιακό πολιτισμό, εξασφαλίζει πολιτισμικές αναφορές στις μελλοντικές γενιές. Με αυτό τον τρόπο μπορούν να μένουν ζωντανές οι ελπίδες για την διατήρηση της (Σταύρου,2004,30-31).

Η επαφή του παιδιού αναπτύσσει:

1. Τη συνειδητοποίηση της ιστορικής πραγματικότητας και της διαχρονικότητας της ανθρώπινης δημιουργίας
2. Συμβάλλει στη γνωριμία των επιτευγμάτων του ανθρώπου και των διαφορετικών συνθηκών που δημιούργησαν οι λαοί
3. Μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας στην καθημερινή ζωή των παιδιών (ό.π.).

Αρκετοί ερευνητές τονίζουν ότι ο κάθε λαός που δεν φροντίζει τον πλούτο της παράδοσης αλλά και ούτε την κάνει δημόσια περιουσία, αποποιείται με κάποιο τρόπο την παράδοση σε εθνικό επίπεδο και ακόμη τον αυτοσεβασμό στο επίπεδο του έθνους (ό.π.).

Οι παραδοσιακές κοινωνίες σε παγκόσμιο επίπεδο είχαν αναπτύξει τρόπους εκπαίδευσης ενσωματωμένους μέσα στην κοινωνική ζωή με τρόπο που να επιτρέπουν την ανάπτυξη μουσικών ικανοτήτων αντίστοιχων και ακόμη πιο εκλεπτυσμένων από αυτούς του δυτικού πολιτισμού. Στο συμπέρασμα αυτό κατέληξαν οι έρευνες πολλών εθνομουσικολόγων που αφιέρωσαν τη ζωή τους στην έρευνα «εξωευρωπαϊκών» πολιτισμών (βλ. Blacking 1973,1995). Στο σημερινό κοινωνικό πλαίσιο ο παραδοσιακός πολιτισμός πρέπει να «επαναδιαπραγματευτεί» τρόπους προφορικής μετάδοσης μέσα από το εκπαιδευτικό σύστημα ή από άλλες διεργασίες μέσα στις σύγχρονες κοινωνίες.

Διαπολιτισμική μουσική εκπαίδευση

Η διαπολιτισμική εκπαίδευση είναι μια έννοια, η οποία είναι ευρέως και διεθνώς διαδεδομένη στις μέρες μας. Οι βασικές αρχές που διέπουν τη διαπολιτισμική εκπαίδευση είναι η αναγνώ-

ριση της ισοτιμίας των πολιτισμών και της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης, η ισοτιμία στη μόρφωση σε άτομα από διαφορετική πολιτισμική προέλευση, και η εξασφάλιση ίσου δικαιώματος στην εκπαίδευση, αλλά και στην ίδια τη ζωή.

Απόσπασμα Π. Ανδρούτσου από το άρθρο του για την διαπολιτισμική εκπαίδευση:

«Αυτές οι αρχές [στις οποίες βασίζονται οι μουσικές παραδόσεις] καθώς και όλο το πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννιούνται οι παραπάνω παραδόσεις μεταφέρονται στην αίθουσα διδασκαλίας. [...] Η ιδέα δεν είναι να μάθουν και να αφομοιώσουν οι μαθητές τις μουσικές όλου του κόσμου, αλλά να πληροφορηθούν γι' αυτές και να συνειδητοποιήσουν ότι αξίζουν προσοχής και σεβασμού. Ανεξάρτητα από το αν τους αρέσει το άκουσμα ή όχι πρέπει να προσπαθήσουν να κατανοήσουν τη μουσική αυτή σε σχέση με την κοινωνία που τη γέννησε. Επίσης μπορούν, έχοντας τόσα παραδείγματα από μουσικές διαφόρων λαών, εξετάζοντάς τα να μελετήσουν τις διαφοροποιήσεις της φόρμας, τα διαφορετικά όργανα, τα ποικίλα ηχοχρώματα που παράγονται, τη δομή των συνθέσεων, τη θέση του αυτοσχεδιασμού σε κάθε πολιτισμό, τη χρήση και τη λειτουργία της μουσικής στην εκάστοτε κοινωνία, τον τρόπο που μεταδίδεται η παράδοση στις επόμενες γενιές κτλ.» (Ανδρούτσος, 1998,155).

Είναι μεγάλης σημασίας η διαπολιτισμική εκπαίδευση. Τώρα που στις σχολικές τάξεις υπάρχουν όλο και περισσότερα παιδιά από διαφορετικές χώρες, οι εκπαιδευτικοί δεν μπορούν να εθελουφυλούν. Υπάρχει η ανάγκη πλέον να διδάσκονται μουσικές από διάφορους πολιτισμούς αλλά κυρίως τα παιδιά να μάθουν να τις εκτιμούν και να τις σέβονται. Δεν σημαίνει όμως ότι πρέπει να ξεχαστεί η μουσική του τόπου μας. Η ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι μια μουσική με μεγάλο πλούτο και δεν πρέπει να υποβαθμιστεί από τα σχολικά αναλυτικά προγράμματα, αλλά, αντιθέτως, θα πρέπει να της δοθεί μεγαλύτερη βαρύτητα. Αν δεν γίνει αυτό η συνέπεια θα είναι τα παιδιά να ξεχάσουν την πολιτιστική τους ταυτότητα (Παπαθανασίου,2008,30-31).

Απόσπασμα Π. Ανδρούτσου από το άρθρο του για την διαπολιτισμική εκπαίδευση συγκρίνοντας δύο τραγούδια από διαφορετικές περιοχές της Ελλάδας:

Υπάρχουν ελάχιστα κοινά στοιχεία και πάρα πολλές διαφορές π.χ. στις κλίμακες, στο τοπικό ιδίωμα της γλώσσας, στις ιδιαιτερότητες των «στολισμάτων» κτλ. Αυτό πρέπει να ωθεί τους δασκάλους να ασχοληθούν με τη δική μας μουσική παράδοση και τον πλούτο της, να δώσουν περισσότερη έμφαση στη μελέτη και στην εμπάθυσή της, διότι δυστυχώς τείνει να εξαφανισθεί σε πολλές περιοχές της χώρας, ενώ όλο και πιο λίγοι Έλληνες τη γνωρίζουν, κάτι που σαφώς είναι και θέμα εκπαίδευσης [...] Όταν οι Έλληνες μουσικοδιδάσκαλοι αλλά και γενικότερα οι εκπαιδευτικοί μας καταφέρουν να μεταφέρουν την παράδοσή μας στα παιδιά, τότε θα είναι η καλύτερη στιγμή για να προχωρήσουν με ασφάλεια στην διαπολιτισμική μουσική εκπαίδευση (Ανδρούτσος, 1998, 159).

Το κλειδί της επιτυχίας για τη διαπολιτισμική εκπαίδευση είναι να καταφέρουν οι μουσικοδιδάσκαλοι να μεταφέρουν πρώτα από όλα την παράδοση της χώρας τους και στη συνέχεια να προχωρήσουν στη διδασκαλία της μουσικής άλλων λαών.

Η μουσική γενικότερα, όπως ανέφερα και πιο πάνω, συμβάλλει στη διαμόρφωση της προσωπικότητας ενός ατόμου, αλλά και την ένταξη του στην κοινωνία. Στόχος μας είναι να παραδώσουμε την αυθεντική μουσική του τόπου μας στα νέα παιδιά, για να μπορέσουν και αυτοί με την σειρά τους να την αφομοιώσουν και να την εξελίξουν. Η παραδοσιακή μουσική βασίζεται στην προφορικότητα και μόνο με αυτό τον τρόπο θα καταφέρουμε οι εκπαιδευτικοί να τη διατηρήσουμε, αλλά και να την πάρουμε ακόμα ένα βήμα παραπέρα.

3.3. Η περίπτωση της μεθόδου Kodaly και μια υπόθεση έρευνας για την περίπτωση του ελληνικού χώρου

Μέσα στα πλαίσια αναζήτησης παραδειγμάτων ενσωμάτωσης του παραδοσιακού τραγουδιού μέσα στην εκπαίδευση στην σύγχρονη κοινωνία θεώρησα σημαντικό το παράδειγμα του Zoltan Kodaly καθώς μπορεί να αποτελέσει μοντέλο μία τέτοιας ενσωμάτωσης μέσα στον ευρωπαϊκό χώρο. Καθώς μάλιστα έχει αποτελέσει στόχο ερευνητικής δραστηριότητας και πειραματισμού όσον αφορά μία αντίστοιχη εφαρμογή του στον Ελληνικό χώρο θα προχωρήσουμε στην αναφορά στον άνθρωπο και στο έργο του και στις προσπάθειες που έγιναν για την εφαρμογή του συστήματός του στον ελληνικό χώρο.

3.3.1 Η ζωή και το έργο του Zoltan Kodaly

Ο Zoltan Kodaly γεννήθηκε και μεγάλωσε σε μια πόλη νότια της Βουδαπέστης το Kecskemet, στις 16 Δεκεμβρίου το 1882. Λόγω του επαγγέλματος του πατέρα του, ο οποίος εργαζόταν στους ουγγρικούς σιδηροδρόμους, αναγκάζονταν να μετακομίζουν πολύ συχνά σε διάφορες πόλεις της Ουγγαρίας. Κατά τον Kodaly το γεγονός διαμονής του στην ύπαιθρο τον έφερε κοντά στη φύση, την παράδοση και το δημοτικό τραγούδι. Το 1904 παίρνει το δίπλωμά του στην σύνθεση και το 1905 το δίπλωμά του στη διδασκαλία. Έτσι, λοιπόν, γεννήθηκε το ενδιαφέρον του για το δημοτικό τραγούδι και το 1905 ξεκίνησε την προσπάθεια συλλογής δημοτικών τραγουδιών. Τον Απρίλιο του 1906 καταφέρνει να πάρει το διδακτορικό του πάνω στην στροφική μορφή-υφή του ουγγρικού δημοτικού τραγουδιού. Αρχές της δεκαετίας του 1920 η προσοχή

του Kodaly στράφηκε πρωταρχικά στην εκπαίδευση των παιδιών. Το 1923 ήταν η αρχή της επιτυχίας του στον κόσμο της εκπαίδευσης, η οποία σηματοδοτήθηκε από το έργο του “Psalmus Hungaricus” για παιδική χορωδία. Εκεί είχε την ιδέα να ξεκινήσει να συνθέτει χορωδιακά κομμάτια για παιδικές φωνές. Περίπου το 1825, όπως αναφέρει η Margaret Stone, συνέβη ένα γεγονός που έκανε τον Kodaly να στρέψει το ενδιαφέρον του στη βελτίωση της μουσικής εκπαίδευσης στην ιδιαίτερη πατρίδα του, με τη μόνη προϋπόθεση καλύτερου μουσικού υλικού και καλύτερων μουσικών τεχνικών διδασκαλίας και δασκάλων (Εμπεριάδου,1995,16-20).

Υποστήριξε τη σημασία της διδασκαλίας της μουσικής και του τραγουδιού στα σχολεία ως μια τέλεια εμπειρία και όχι ως στείρες θεωρητικές πληροφορίες. Πίστευε ότι στοχεύοντας στον συναισθηματικό κόσμο του μαθητή, θα μπορούσε να εμψυχήσει μια δια βίου αγάπη και δίψα για τη μουσική. Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω η προσοχή του Kodaly στράφηκε προς την σύνθεση πολλών χορωδιακών έργων. Το μεγαλύτερο μέρος των έργων του ήταν a cappella, αναζωογονώντας το χορωδιακό κίνημα της Ουγγαρίας και εμπλουτίζοντας το χορωδιακό ρεπερτόριο γενικότερα (Αϊβαλιώτη,2016,32).

Το φωνητικό στοιχείο είναι ένα συστατικό που συνιστά τη μουσική ιδιαιτερότητα του Kodaly και που τον διαφοροποιεί από άλλους σύγχρονους συνθέτες. Κύρια πηγή της έμπνευσης του αποτελεί η ανθρώπινη φωνή, αυτό αντικατοπτρίζεται και στην οργανική μουσική του. Ο Kodaly τόνιζε ότι η ανθρώπινη φωνή αποτελεί ένα καθολικό και θεμελιώδες μουσικό όργανο, προσιτό και διαθέσιμο σε όλους τους ανθρώπους (Αϊβαλιώτη,2016,32-33). Ο Kodaly πίστευε ότι η καλλιέργεια του τραγουδιού είναι το πολιτισμικό θεμέλιο ενός έθνους. Το ομαδικό τραγούδι ή η συμμετοχή σε μια χορωδία μπορεί να συμπεριληφθεί στο σχολικό διδακτικό σχεδιασμό από μικρές ηλικίες, καθώς έτσι μπορεί να αναπτύξει το άτομο την ακουστική ικανότητα και κατανόηση των αριστουργημάτων του μουσικού φωνητικού ρεπερτορίου, χωρίς την ανάγκη να γνωρίζει κανείς κάποιο μουσικό όργανο (Szönyi,1979,29 από Αϊβαλιώτη,2016,33).

Όσον αφορά τα παιδαγωγικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την επίτευξη των στόχων του, δεν ήταν δικής του επινόησης, και αναφέρομαι στο σύστημα του κινητού ντο και τη χρήση ρυθμικών συλλαβών. Η μέθοδος του αναπτύχθηκε και βελτιώθηκε περαιτέρω μέσα από την καθημερινή εμπειρία και τη βοήθεια κάποιων συναδέλφων του (Αϊβαλιώτη,2016,35).

Η επαφή των παιδιών με την παραδοσιακή μουσική εθεωρείτο καθοριστική από τον Kodaly, αυτό διαπιστώνεται και από τη κεντρική θέση που είχε η ποιοτική μουσική στη μουσικοπαιδα-

γωγική προσέγγιση του . Σύμφωνα με τον ίδιο ο ρόλος της παραδοσιακής μουσικής είναι παρόμοιος με το ρόλο της μητρικής γλώσσας των παιδιών. Η γλώσσα και η μουσική είναι άρρηκτα συνδεδεμένες στο παραδοσιακό τραγούδι, καθώς οι φυσικοί τονισμοί που εμπεριέχει η γλώσσα αντανακλώνονται με το ρυθμό και τη μελωδία. Συνεπώς όταν ένα μικρό παιδί έρχεται σε επαφή με το παραδοσιακό τραγούδι του τόπου του δεν μαθαίνει απλώς τους στίχους και την μελωδία αλλά αποκτά καλύτερα ευχέρεια στο λόγο του (Choksy,2001,82 από Αϊβαλιώτη,2016,35). Επίσης οι γλωσσοδέτες και οι λαϊκές ρίμες συμβάλουν στην καλλιέργεια της καλής άρθρωσης και στις γλωσσικές δεξιότητες των παιδιών (Δαμιανού,1994 από Αϊβαλιώτη,2016,36).

Ο Kodaly σχετικά με την παραδοσιακή μουσική ανέφερε:

«Άκου με προσοχή τα παραδοσιακά τραγούδια κάθε τόπου. Είναι θησαυροί όπου κρύβονται οι ομορφότερες μελωδίες. Μέσα από αυτές μπορείς να γνωρίσεις το χαρακτήρα των ανθρώπων που τραγουδούν. Εάν θέλουμε να κατανοήσουμε την νοοτροπία των άλλων λαών, πρέπει πρώτα να καταλάβουμε τον εαυτό μας και την παράδοση μας. Δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος να γίνει αυτό παρά βιώνοντας την παραδοσιακή μας μουσική. Η κάθε χώρα μπορεί να μεθοδεύσει τη συλλογή παραδοσιακών τραγουδιών, τα οποία στη συνέχεια θα μπορούσαμε να προσφέρουμε στα παιδιά, παράσχοντάς τους πολύτιμες μουσικές γνώσεις.» (Δαμιανού,1998 από Αϊβαλιώτη,2016,36)

Το κάθε έθνος διαθέτει άπειρα τραγούδια που μπορούν να αξιοποιηθούν στη διδασκαλία. Όπως αναφέρθηκε και λίγο πιο πάνω στη διαπολιτισμική εκπαίδευση, αλλά και κατά τον Kodaly, ο ίδιος πίστευε ότι ο καλύτερος τρόπος για να γνωρίσουμε άλλους λαούς είναι η εξοικείωση με την παραδοσιακή τους μουσική. Ωστόσο το σημαντικότερο πρωτίστως είναι να αφομοιώνει κάποιος το μουσικό πολιτισμό του έθνους του (Szönyi,1979,29-30 από Αϊβαλιώτη,2016,36).

3.3.2 Εφαρμογή της μεθόδου Kodaly σε Ελληνικά Παραδοσιακά Τραγούδια

Η Δ.Β. Μαζαράκη, η Ε. Κεφάλου Χορς, και η Β. Δημητράτου (1986) έχουν εκδώσει δύο βιβλία που έχουν να κάνουν με τη διδασκαλία ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών, και είναι βασισμένα πάνω στην μέθοδο Kodaly.

Μελετώντας τη μέθοδο του Kodaly κατέληξαν σε κάποιες ασκήσεις που βασίζονται πάνω στην ίδια τη συγκεκριμένη μέθοδο, αλλά και που θα μπορούσαν να εφαρμοστούν κατά τη διδασκαλία του Ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού:

1. Μουσική ακρόαση του τραγουδιού: Εδώ οι μαθητές καλούνται να ακούσουν προσεκτικά το τραγούδι και τη μουσική.
2. Απαγγελία των στίχων και χτύπημα παλαμακιών στο ρυθμό του τραγουδιού: Εδώ οι μαθητές απαγγέλουν τα λόγια και συνοδεύουν με παλαμάκια τον εαυτό τους.
3. Ακούμε το ήχημα και το τραγουδάμε όλοι μαζί.
4. Ρυθμικές ασκήσεις: εδώ χτυπάμε τη ρυθμική μελωδία του τραγουδιού πάνω στα γόνατα, στους μηρούς, παλαμάκια, χέρια. Στη συνέχεια συνδυάζουμε τα χτυπήματα με τις λέξεις που βοηθούν τη σωστή εκτέλεση τους. Αυτό το κάνουμε πολλές φορές με παλαμάκια λέγοντας τα λόγια της αρχής του τραγουδιού.
5. Όταν έχουμε να διδάξουμε ένα πιο περίπλοκο ρυθμό όπως για παράδειγμα παρεστιγμένου τετάρτου με όγδοο, μπορούμε το παρεστιγμένο τέταρτο να το πατάμε με βαρύ βήμα και το όγδοο με ελαφρύ και γρήγορο βήμα στη μύτη του ποδιού.
6. Απαγγέλλουμε ξανά τα λόγια στο ρυθμό του τραγουδιού χτυπώντας παλαμάκια. Συνεχίζουμε λέγοντας τα λόγια ψιθυριστά χωρίς να ακούγονται
7. Χωρίζουμε σε δύο ομάδες την τάξη μας. Η μια ομάδα χτυπά όλες τις συλλαβές του τραγουδιού ενώ η δεύτερη μόνο τις τονισμένες. Η πρώτη ομάδα μπορεί να χτυπά παλαμάκια και η δεύτερη με τις δύο παλάμες τους να χτυπούν τους μηρούς τους (αυτό μπορεί να γίνει με οποιοδήποτε συνδυασμό body percussion επιθυμεί ο δάσκαλος). Τέλος η κάθε ομάδα χτυπά ξεχωριστά και μετά μαζί.
8. Κάνουμε δύο κύκλους με τους μαθητές και τρέχουμε σε αυτούς. Ο πρώτος κύκλος να τρέχει στις μύτες των ποδιών σε κάθε μουσική συλλαβή ενώ ο δεύτερος να τρέχει μόνο στις τονισμένες συλλαβές.
9. Όταν το τραγούδι περιέχει τσάκισμα (ρεφρέν) μπορούμε να χωρίσουμε πάλι την τάξη σε δύο ομάδες. Η μια θα αντιπροσωπεύει τον ρυθμό του τραγουδιού και η άλλη το τσάκισμα. Η κάθε ομάδα θα τρέξει ή θα βαδίσει μόλις ακούσει το δικό της μέρος. Μετά μπορούμε να σχηματίσουμε ένα κύκλο όπου στο κομμάτι του τσακίσματος ο κύκλος θα διαλύεται και τα παιδιά θα κινούνται ελεύθερα μέσα στο χώρο. Ο κύκλος θα σχηματίζεται στην στροφή και θα διαλύεται στο τσάκισμα.
10. Όσον αφορά τη μελωδία συνδυάζουμε την φωνή με ένα τύμπανο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΚΑΙ Η ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΓΙΓΝΕΣΘΑΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Στην παρούσα εργασία ως εργαλεία συλλογής δεδομένων, χρησιμοποιήθηκαν οι συνεντεύξεις από τρεις διαφορετικούς ανθρώπους που ασχολούνται με το αντικείμενο. Αρχικά ακολούθησα μια ημιδομημένη συνέντευξη με μια σειρά από ερωτήσεις που καθορίστηκαν από εμένα την ίδια, όπου στην πορεία μέσα από τη συζήτηση προκύπταν και άλλες ερωτήσεις, στον καθένα διαφορετικές. Κατά τη δική μου άποψη η ημιδομημένη συνέντευξη ήταν η καλύτερη επιλογή, αφού με αυτό τον τρόπο είχαμε ένα ειλικρινή και ανοιχτό διάλογο μεταξύ μας, αλλά και ένα οδηγό γενικών ερωτήσεων που μας καθοδηγούσαν και μας κρατούσαν στο θέμα της εργασίας. Οι τρεις συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με τη χρήση μαγνητοφώνου αλλά και βιντεοκάμερας σε κάποιες περιπτώσεις, και στη συνέχεια απομαγνητοφωνήθηκαν και καταγράφηκαν με προσοχή, για να μπορέσω να τις μελετήσω με λεπτομέρεια.

Στις 29 Μαρτίου 2023 στο ΤΜΣ Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης πραγματοποιήθηκε η συνέντευξη με την Αθηνά Κατσανεβάκη και στη συνέχεια μια συμπληρωματική συνέντευξη στις 11 Μαΐου 2023. Η Αθηνά Κατσανεβάκη είναι διδάκτωρ στον τομέα της Εθνομουσικολογίας με επιτόπια έρευνα στους Βλάχους. Είναι διδάσκουσα καθηγήτρια στο ΤΜΣ και επιβλέπουσα καθηγήτρια της εργασίας αυτής.

Στις 27 Μαρτίου 2023 στο studio «Φωνόγραφος» πραγματοποιήθηκε η συνέντευξη μου με την Κωνσταντίνα Πετρινώτη. Η Κωνσταντίνα Πετρινώτη αποφοίτησε από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης με ειδίκευση το «Δημοτικό Τραγούδι», και καθηγήτρια την Αθηνά Κατσανεβάκη. Επίσης εισήχθη στο Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου για το μεταπτυχιακό της πρόγραμμα πάνω στη Μουσική Εκπαίδευση. Ήταν μέλος του φωνητικού συνόλου «ΗΧΩ» που δημιούργησε η Αθηνά Κατσανεβάκη.

Στις 14 Μαΐου 2023, στο Δημοτικό Αμφιθέατρο Δερύνειας, πραγματοποιήθηκε η συνέντευξη μου με τον Πέτρο Κουλουμή, γιό του αείμνηστου Ηλία Κουλουμή. Αποφοίτησε από το Τμήμα Λαϊκής Παραδοσιακής Μουσικής στην Άρτα, με βαθμό άριστα στην ειδίκευση της φωνής. Συνέχισε τις σπουδές του στο İstanbul Teknik Üniversitesi, όπου εκεί παρακολούθησε θεωρητικά μαθήματα πάνω στην τούρκικη μουσική, αλλά και το οθωμανικό τραγούδι με καταξιωμένους τραγουδιστές και καθηγητές της Τούρκικης μουσικής.

Αποφάσισα να πάρω τις συνεντεύξεις μου από αυτούς τους τρεις πληροφορητές γιατί ο καθένας ξεχωριστά είχε ασχοληθεί με το αντικείμενο μέσα από διαφορετική σκοπιά, πορεία ζωής και προσέγγιση, σε όλες τις περιπτώσεις, όμως, έχοντας άμεση σχέση και εμπειρία με τη διδασκαλία του. Από την Αθηνά Κατσανεβάκη τις πολλές γνώσεις τις μέσα από την μελέτη και έρευνα στην Εθνομουσικολογία με πολύχρονες επιτόπιες καταγραφές αλλά και στη διδασκαλία και ερμηνεία του Παραδοσιακού τραγουδιού, από την Κωνσταντίνα Πετρινώτη γνώσεις και πείρα που έχει αποκτήσει είτε μέσα από τις σπουδές της είτε ως ερμηνεύτρια μέσα από τη σύγχρονη κοινωνία, αφού ανήκει μέσα σε αυτή, είτε από την εμπειρία της ως διδάσκουσα στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση, και τέλος τον Πέτρο Κουλουμή που είναι ένα άτομο με ιδιαίτερα σημαντική μουσική πορεία στον τομέα του Παραδοσιακού τραγουδιού.

Η διαδικασία ανάλυσης των συνεντεύξεων είχε σαν απαραίτητο μέρος της το να εντοπίσω μέσα σε αυτές τις θεματικές που ανοίγονταν από τις διηγήσεις της βιοματικής εμπειρίας των συνεντευξιζόμενων, αλλά και τις απαντήσεις που μου έδωσαν όσον αφορά τις θεματικές των δικών μου ερωτήσεων. Θα παρουσιάσω παρακάτω τη σύνθεση όλων αυτών.

4.1.1. Ζητήματα έρευνας και βιοματικής εμπειρίας

Υπάρχει μια έντονη σύγχυση σχετικά με τον ορισμό της παραδοσιακής μουσικής. Είναι δύσκολο να δώσει κάποιος ένας επιστημονικό ορισμό. Αρχικά ζήτησα από την Αθηνά Κατσανεβάκη να τοποθετηθεί για τη σύγχυση που υπάρχει σχετικά με τον ορισμό της παραδοσιακής μουσικής.

«Το να δώσει κανείς ορισμό είναι όντως δύσκολο, ακριβώς γιατί η παραδοσιακή μουσική - θα μπορούσε να πει κανείς ότι - βασίζεται κυρίως στην «προφορικότητα». Δηλαδή είναι μία μουσική που μεταδίδεται προφορικά κυρίως, αλλά ο τρόπος με τον οποίον τελικά διαμορφώνεται, επειδή ακριβώς έχει να κάνει με πολλές κοινωνίες και διαφορετικές ανά τον κόσμο, είναι πάρα πολύ δύσκολο αυτό να κλειστεί μέσα σε έναν ορισμό.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

Όπως αναφέρει και η ίδια, στην ελληνική ορολογία και στο ελληνικό λεξιλόγιο η έννοια της λέξης «παράδοση» είναι ότι η παράδοση μεταφέρεται από τον έναν στον άλλον, παραδίδεται με κάποιο τρόπο. Δεν είναι μια παράδοση που μεταδίδεται γραπτά, και κατά την δική μου άποψη δεν θα μπορέσει ποτέ ειδικά η ελληνική παραδοσιακή μουσική. Η κάθε κοινωνία κουβαλάει τη δική της μουσική παράδοση, και όντως είναι πάρα πολύ δύσκολο να δοθεί ένας γενικός ορισμός για την παραδοσιακή μουσική.

«Μέσα στην παραδοσιακή μουσική χωρούν και διάφορα ιδιώματα τα οποία έχουν και αστικά στοιχεία μέσα, δηλαδή αστικές παραδόσεις.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

Όταν αναφερόμαστε σε αστικές παραδόσεις κατά την ίδια, πρέπει να σκεφτούμε τί είδους αστική και τί είδους αστικοποίηση ήταν αυτή από την οποία προέκυψε το είδος. Για να το καταλάβουμε μας δίνει ένα παράδειγμα με τα Συμυρναίικα τραγούδια ή άλλα τραγούδια των μεγάλων αστικών κέντρων της εποχής του 19^{ου} αιώνα. Τα τραγούδια αυτά στην πορεία αποτελούν τη βάση για τα ρεμπέτικα τραγούδια. Δεν μπορούν να θεωρηθούν από τη μια πλευρά παραδοσιακά με την έννοια της επαρχίας, αλλά από την άλλη βασίζονται στην προφορικότητα, άρα δεν μπορεί κανείς να πει ότι *δεν είναι παραδοσιακά*. Είναι δύο κατηγορίες ρεμπέτικα – δημοτικά τραγούδια, που έχουν κοινό παρονομαστή την προφορικότητα και για αυτό δεν μπορεί κάποιος να πει πως δεν είναι παραδοσιακά.

«Προσωπικά, η δική μου άποψη, ο δικός μου ορισμός στον οποίο έχω καταλήξει είναι ότι η παραδοσιακή μουσική και ο παραδοσιακός πολιτισμός γενικά, είναι ένας πολιτισμός ο οποίος «παίρνει το χρόνο του» και διατηρεί την ιστορική του μνήμη... Και αυτό γιατί είναι όλα κάτω από μία ομπρέλα, όπου, με ένα τρόπο σοφό και σκεπτικό, διαμορφώνουν σιγά-σιγά κάτι το οποίο θα τους προχωρήσει προς το μέλλον, και αυτό το πράγμα το φυλάγουν προσεκτικά... Συνήθως όμως στις κοινότητες και στην προφορική παράδοση μιας κοινότητας, η οποία βιώνει με προφορικό τρόπο και (την) παράδοσή της, που γίνεται μέσα από βιωματική εμπειρία, μέσα από τα δρώμενα και τον κύκλο της ζωής, (διότι σχετίζεται με την επιβίωση), αυτό πάντα έχει σκοπό ωφέλιμο. Δηλαδή έχει σκοπό την επιβίωση κοινότητας για να προχωρήσει προς το μέλλον, και όχι την αυτοκαταστροφή της... Οπότε αυτό είναι μία βασική διαφορά πιστεύω, και για αυτό το λόγο είναι και πιο αργή η εξέλιξή της και κρατάει και την ιστορική μνήμη. Έχει μία σύνεση μέσα, δηλαδή έναν τρόπο σκεπτικό, ολοκληρωμένο και η μουσική εκπαίδευση γίνεται μέσα από αυτή τη βιωματική εμπειρία.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023)

Ο μουσικός πολιτισμός και η παραδοσιακή μουσική «παίρνουν τον χρόνο τους» για να διαμορφωθούν και σε καμία περίπτωση δεν διαμορφώνονται βιαστικά (βλ. Katsanevaki 2010 σελ. 83-86) . Ο σκοπός τους είναι ωφέλιμος για όλες τις παραδοσιακές κοινωνίες στον κόσμο που βασίζονται στην προφορική παράδοση και η μουσική τους φτιάχνεται μέσα από τη βιωματική εμπειρία της κοινότητας. Σκοπός μιας κοινότητας η οποία βιώνει με προφορικό τρόπο την παράδοση της είναι να επιβιώσει, να εξελιχθεί και όχι να αυτοκαταστραφεί. Ειδικά στην σημερινή εποχή που η κοινωνία μπορεί να φαίνεται ότι στοχεύει σε κάτι ωφέλιμο, αλλά που πολύ συχνά θεωρείται «ωφέλιμο» ο τρόπος που γίνεται να είναι αποδομητικός, αυτό είναι κάτι σημαντικό σαν διαφορά γιατί ακριβώς δείχνει ότι μπορεί να οδηγήσει το κοινωνικό σύνολο γενικά στην καταστροφή και την αυτοκαταστροφή.

«Η συμμετοχή των νεότερων, των μικρότερων, από την παιδική ηλικία από την ώρα που θα τους κουνήσει η μαμά, να τους νανουρίσει, να τους κάνει το ταχτάρισμα, περνάει μέσα μουσικά στοιχεία τα οποία υπάρχουν γενικότερα (στα) τραγούδια του πολιτισμού του ιδιώματος αυτού, τα περνάει μέσα στη μνήμη και στο συνειδητό και στο ασυνείδητο του παιδιού και στην ακουστική του εμπειρία από πολύ μικρό, από μωρό,.. στην αγκαλιά της μαμάς του, ακόμα και όταν γαλουχείται και στην κοιλιά της μαμάς του,... γιατί αυτό είναι ένα ακουστικό περιβάλλον το οποίο υπάρχει συνέχεια γύρω. Μετά αυτό σιγά-σιγά ωριμάζει μέσα από την παιδική ηλικία και τη συμμετοχή των παιδιών είτε σαν ακροατές είτε σαν τελεστές στα δρώμενα της κοινότητας. Οπότε φτάνουν σε μία ώριμη ηλικία που είναι μπροστάρηδες πλέον και έχουν πρωτοβουλία. Και η εκπαίδευση κρατάει σε όλη τους ζωή. Δηλαδή μπορεί να μαθαίνουν ένα ιδίωμα αλλά μετά το ξέρουν πολύ καλά, γιατί είναι πολύ βαθιά μέσα τους.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«Το «πρέπει» να μάθεις παραδοσιακή μουσική, το «πρέπει» έχει μια επιβολή. Όταν το κάνει κάποια στιγμή θα το σταματήσει. Ενώ όταν του δώσεις το κίνητρο εσύ να ασχοληθεί με την παραδοσιακή μουσική, όχι γιατί πρέπει αλλά γιατί του δημιουργείται η ανάγκη να ασχοληθεί με αυτό το πράγμα, θα είναι υπέροχο.... Μέσα από αυτό που κάνουμε υπάρχει η ομπρέλα της παραδοσιακής μουσικής, της κουλτούρας. Η παράδοση μας δεν κινδυνεύει...Θεωρώ ότι το πρώτο βήμα εξαρτάται από εμάς τους ανθρώπους που έχουν παιδιά και οικογένειες. Το πόσο σημαντικό είναι τα παιδιά μας να ασχολούνται με τις τέχνες είτε είναι εικαστικές, είτε μέσα από το θέατρο, την μουσική...Είναι αναπόφευκτο όταν δώσεις κάποιου παιδιού αυτά τα ερεθίσματα να μην βρει το δρόμο του.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

Είναι επομένως σημαντικό να εφεύρει κανείς κίνητρα για τη διδασκαλία του παραδοσιακού τραγουδιού. Η παρατήρηση του Κουλουμή βέβαια για το ότι η παράδοση δεν χάνεται αφορά τα πιο γενικά χαρακτηριστικά των τοπικών παραδόσεων και είδη τα οποία έχουν μια γενικότερη εμβέλεια μέσα και σε αυτά τα αστικά περιβάλλοντα λόγω της μουσικής πλέον βιομηχανίας της παραδοσιακής μουσικής. Από την πλευρά όμως της έρευνας στο είδος έχει διαπιστωθεί η απώλεια πολλών τοπικών παραδόσεων κάτι το οποίο μάλιστα είναι απόλυτα φυσιολογικό λόγω της εκκένωσης των περιοχών που τις γέννησαν από την αστικοποίηση τον πόλεμο και άλλες μεγάλες κοινωνικές αλλαγές.

«Θεωρώ ότι το πρώτο βήμα εξαρτάται από εμάς τους ανθρώπους που έχουν παιδιά και οικογένειες. Το πόσο σημαντικό είναι τα παιδιά μας να ασχολούνται με τις τέχνες είτε είναι εικαστικές, είτε μέσα από το θέατρο, την μουσική. Θυμάμαι ότι κυκλοφορούσαν στα περίπτερα συλλογές... Υπήρχε πολύ μεγάλος μουσικός πλούτος στο σπίτι. Αυτό χρειαζόμαστε να γίνετε, και μετά είναι τα μουσικά. Είναι αναπόφευκτο όταν δώσεις κάποιου παιδιού αυτά τα ερεθίσματα να μην βρει το δρόμο του ή να μην τον συγκινήσει η έννοια του μουσικού σχολείου. Είναι ελάχιστο το ποσοστό των μαθητών που ένιωθα ότι

γινόταν ουσιώδης μάθημα. Το τέλος είναι όταν παρακαλείς μαθητές για να έρθουν.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 11 Μαΐου 2023)

Ο Κουλουμής επομένως θεωρεί πολύ σημαντικό ρόλο το ρόλο της οικογένειας και τα οικογενειακά ερεθίσματα. Αυτό είναι στο τέλος και ο τροφοδότης ακόμη και των Μουσικών Σχολείων. Επομένως είναι σημαντική η συμβολή και η ύπαρξη της παράδοσης μέσα στην ίδια την οικογένεια. Κάτι το οποίο ουσιαστικά είναι και η κύρια συμβολή των παραδοσιακών κοινοτήτων.

Όπως μας ανέφερε η Κατσανεβάκη (βλ. παραπάνω), από την ώρα που μια μητέρα κυοφορεί, το έμβρυο έχει την ικανότητα να νιώθει και να ακούει. Πάρα πολλές έρευνες έχουν δείξει ότι ένα παιδάκι ξεκινά να διαμορφώνει την προσωπικότητα του από την κοιλιά της μαμάς του, αλλά και μετέπειτα όταν το ταχταρίζει, το νανουρίζει, του παίζει.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία, αλλά και με τα μουσικά ερεθίσματα που θα δώσει μια οικογένεια στο παιδάκι της, είναι αναπόφευκτο ότι θα του κινήσει το ενδιαφέρον και ότι θα θέλει να εντάξει στη ζωή του την παραδοσιακή μουσική και όχι μόνο. Κάτι πάρα πολύ σημαντικό είναι και η συνήθεια ενός παιδιού, άλλο ένα παιδί να έχει συνηθίσει ακούσματα της δυτικής μουσικής και άλλο της παραδοσιακής μουσικής του τόπου του. Όταν φτάσουν σε μια ώριμη ηλικία που παίρνουν τις δικές τους αποφάσεις και πρωτοβουλίες, εκεί είναι που θα επιθυμούν να συνεχίσουν την εκπαίδευση τους στην τέχνη που τους ενδιαφέρει. Με αυτή τη λογική η παράδοση μας μένει ενεργή. Οι άνθρωποι την επιλέγουν γιατί την αγαπούν και όχι γιατί «πρέπει» να διατηρηθεί και να μείνει εν ζωή. Αυτό ενώ ήταν ένα «δοσμένο χαρακτηριστικό» των κοινοτήτων, τώρα αποτελεί μία δυνατότητα που μπορεί να την επιτύχει κανείς μέσα από προσωπική επιδίωξη και επιλογή.

Ο Δημήτριος Θέμελης όπως ανέφερα και στο Κεφάλαιο 2, υποστηρίζει ότι ο όρος Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική αναφέρεται στο Δημοτικό Τραγούδι, τη Βυζαντινή μουσική και την Αρχαία Ελληνική μουσική. Πιο κάτω θα δούμε την τοποθέτηση της Αθηνάς Κατσανεβάκη και του Πέτρου Κουλουμή στο πλαίσιο αυτό.

«Καταρχήν το ένα μπαίνει στο άλλο. Δεν τα χωρίζει κανείς, είναι βέβαια σαν τρεις μεγάλες χρονικές περιόδους, ... τρεις μεγάλες χρονικές ιστορικές περίοδοι... απλά δεν μπορεί να καθορίσει κανείς.. να θέσει τόσο συγκεκριμένα όρια, γιατί η μία μπαίνει στην άλλη. Και ιστορικά μπαίνει στην άλλη σαν ιστορική περίοδος - δηλαδή η αρχαία ελληνική μουσική περνάει μετά στους ελληνοιστιτικούς χρόνους, μετά στους ρωμαϊκούς χρόνους και έτσι βγαίνει στο Βυζάντιο ως πρώτοι χριστιανικοί χρόνοι και μετά σιγά-σιγά καταλήγουμε σε μία βυζαντινή μουσική που είναι πιο διαμορφωμένη και πιο εξελιγμένη σαν

φόρμα...υπάρχουν περιοχές που έχουν πιο άμεση σχέση με το αρχαίο ελληνικό μουσικό σύστημα, άλλες περιοχές που έχουν πιο άμεση σχέση με το Βυζαντινό εκκλησιαστικό σύστημα και ίσως έχουν τροφοδοτήσει και την εκκλησιαστική μουσική, απλά δεν το ξέρουν.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«Θεωρώ ότι τουλάχιστον εμπειρικά είτε μέσα από κάποια στοιχεία της βιβλιογραφίας υπάρχουν κοινά αλλά υπάρχουν και πάρα πολλές αποκλίσεις. Δηλαδή η βυζαντινή μουσική είναι καθαρά φωνητική επιτέλεση, δεν υπάρχει μουσική, δεν υπάρχουν όργανα να συνοδεύσουν τους ψαλτάδες στην εκκλησία. Είναι γραμμένη καθαρά σε φωνητικές γραμμές, άρα αυτό το καθιστά να έχει μια απόσταση από την μουσική της παραδοσιακής μουσικής. Επίσης υπάρχουν κοινά ίσως σε κάποιες περιοχές οι οποίες τείνουν να συγκλίνουν και να δένουν με το ηχόχρωμα που ακούς εσύ στην βυζαντινή μουσική, για παράδειγμα, όπως είναι η ανατολική Θράκη... Εγώ δεν είμαι της άποψης ότι πρέπει να ταυτίσουμε την παραδοσιακή μουσική με την βυζαντινή...Εμείς όταν τραγουδούμε παραδοσιακά επιτελούμε ένα άλλο σκοπό. Όταν κάποιος ψάλλει τα κείμενα της βυζαντινής επιτελεί ένα άλλο σκοπό. Στο ηχόχρωμα όμως ακούγεται ότι υπάρχουν κοινά όπως και με την Περσική, Οθωμανική μουσική.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

Οι δύο πιο πάνω απόψεις μας δίνουν δύο ιδιαίτερες παραμέτρους του θέματος. Η Αθηνά Κατσανεβάκη το προσεγγίζει από την Ιστορική και εθνομουσικολογική προσέγγιση και έρευνα, η οποία στο τέλος τείνει να συμφωνήσει με την προσέγγιση Πέτρου Κουλουμής, που η προσέγγισή του αφορά το «άκουσμα» και τον λόγο επιτέλεσης. Αυτός ο λόγος επιτέλεσης είναι ξεκάθαρα διαφορετικός στην παραδοσιακή και στη Βυζαντινή μουσική και είναι φανερός μέσα από τα βιώματα, την εμπειρία και την πράξη του στον τομέα της παραδοσιακής μουσικής. Κάθε ιστορική περίοδος επηρεάζεται ή προέρχεται από την άλλη και γι' αυτό δεν υπάρχουν τόσο αυστηρά όρια. Μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι είναι τρεις μεγάλες ιστορικές χρονικές περιόδους που η μια μπαίνει στην άλλη, και σαν ιστορική περίοδος, και ως θεωρία αλλά και ως πράξη. (βλ. συνέντευξη από Κατσανεβάκη παραπάνω).

Ο Πέτρος Κουλουμής θεωρεί ότι υπάρχουν κοινά αλλά και πάρα πολλές αποκλίσεις όσον αφορά τον τρόπο εκφοράς της φωνής και το ύφος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Όσο πιο κλειστά τραγουδάς τόσο πιο ένρινη είναι η περιοχή που τραγουδάς, αυτό το αναγνωρίζεις πιο πολύ από ψάλτες. Δηλαδή η στοματική τους κοιλότητα είναι κλειστή, η απόσταση μεταξύ των δοντιών πάνω και κάτω είναι κλειστά, είναι πιο εσωτερικός ο ήχος με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένρινο άκουσμα.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

Όπως αναφέρει και ο Πέτρος Κουλουμής στη βυζαντινή μουσική οι ψάλτες κατά τη φωνητική τους επιτέλεση τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο που ο ήχος τους ηχεί με ένρινο τρόπο. Αυτό

λοιπόν αλλάζει το ηχόχρωμα και κάνει το δημοτικό τραγούδι να διαφέρει στο τραγουδιστικό τεχνικό κομμάτι από την Βυζαντινή μουσική.

Οι τρεις πληροφορητές συμφωνούν ότι το δημοτικό τραγούδι σαν ορισμός είναι ακριβώς ο ίδιος με αυτό του παραδοσιακού τραγουδιού.

«Δεν μπορώ να του δώσω ορισμό, γιατί το δημοτικό τραγούδι, ουσιαστικά, είναι ακριβώς αυτή η προφορική παράδοση σε τραγούδι. Δηλαδή, θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι το τραγουδιστικό μέρος της παραδοσιακής μουσικής παράδοσης που είναι ένα τεράστιο πράγμα και έχει πολλές παραλλαγές, ιδιώματα και ιδιαιτερότητες. Οπότε θα μπορούσε να πει κανείς το τραγουδιστικό ρεπερτόριο.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«Αρχικά σχετικά με το δημοτικό τραγούδι, η αλήθεια είναι ότι στην βιβλιογραφία σε αρκετό κομμάτι της, στην πλειοψηφία της βιβλιογραφίας, το βρίσκουμε σαν δημοτικό τραγούδι και ήταν η ονομασία που δόθηκε από πολλούς συλλογείς παλαιότερα, δημοτικό άσμα, δημώδες άσμα. Οπότε το βρίσκουμε πολύ συχνά και έχει να κάνει με την εξήγηση του ας το πούμε, του ορισμού του, ως το τραγούδι που ανήκει στον λαό (του δήμου, το δημοτικό). Βέβαια τελευταία και πιο μετά βλέπουμε και τον όρο παραδοσιακό τραγούδι να χρησιμοποιείται εξίσου το ίδιο με το δημοτικό. Βέβαια υπάρχει και η άποψη ότι το δημοτικό τραγούδι έχει μέσα του και την έννοια την παλιά ας το πούμε, της κοινότητας που ανήκει στον λαό. Πλέον επειδή έχουν αλλάξει οι συνθήκες και δεν έχει τόσο την έννοια της κοινότητας όπως είχε παλαιότερα, γι' αυτό θεωρείται και λέγεται συχνότερα ως παραδοσιακό τραγούδι.» (Κωνσταντίνα Πετρινώτη συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

Ο Πέτρος Κουλουμής μας δίνει ένα απλό ορισμό που αναφέρεται στην ανάγκη για βιωματική εμπειρία της παράδοσης γενικότερα:

«Ο ορισμός είναι ότι τραγουδώ μέσα από την ψυχή μου. Μέσα από τα συναισθήματα που κουβαλάς, μέσα από τις εμπειρίες που κουβαλάς, βέβαια υπάρχουν και οι θεωρητικές γνώσεις αλλά τίποτα χωρίς το πρακτικό κομμάτι. Όσο να μελετήσεις τους αμανέδες αν δεν το έχεις, δεν θα αγγίξεις ποτέ καμία ψυχή. Η ψυχή όταν προϋποθέτει ταλέντο είναι το πιο σημαντικό.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

Μπορούμε να συνοψίσουμε λοιπόν ότι όσον αφορά τον ορισμό του δημοτικού τραγουδιού συμπίπτει με αυτόν του παραδοσιακού τραγουδιού αφού βασίζεται στην προφορικότητα. Σε επιστημονικά άρθρα, μελέτες και γενικά βιβλιογραφικές πηγές το συναντάμε ως «Δημοτικό τραγούδι». Μπορεί πλέον από τους περισσότερους να χρησιμοποιείται σαν παραδοσιακό τραγούδι, αλλά η έννοια του «δημοτικού τραγουδιού» είναι εξίσου επίκαιρη για τον λόγο ότι η δημώδης μουσική έχει την έννοια του λαού, της αγροτικής και κτηνοτροφικής ζωής, αλλά και της ζωής που ακολουθούσαν παλιά οι άνθρωποι. Με λίγα λόγια είναι «η μουσική της ψυχής»

του καθημερινού βιώματος που είχε πολλές φορές και θεραπευτική σημασία σαν εμπειρία μέσα στην κοινότητα.

4.1.2. Προσεγγίζοντας το δημοτικό τραγούδι στα σχολεία

«Η αλήθεια είναι ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα το δημοτικό τραγούδι όντως άργησε να μπει στην εκπαίδευση σαν μουσικό δημιούργημα. Δηλαδή όντως πάρα πολλοί δάσκαλοι αλλά και φοιτητές αρχικά το εξέταζαν σε επίπεδο κειμένου, φιλολογικά. Για αρκετό μεγάλο διάστημα γύρω στο 1913 αν θυμάμαι καλά, τότε εμφανίζεται για πρώτη φορά το δημοτικό τραγούδι στα αναλυτικά προγράμματα τα σχολικά, αρκετά αργά. Πιστεύω ότι όντως είναι πολύ ελλιπές να το εξετάσεις μόνο σαν κείμενο λογοτεχνικό, γιατί χάνεις ένα μεγάλο κομμάτι, το μεγαλύτερο ίσως κομμάτι του, μουσική, κίνηση, χορό, λόγο, για το τι μιλάει το κομμάτι, από ποια περιοχή προέρχεται. Έχει ένα πολύ μεγάλο εύρος που χάνεται αν το δούμε μόνο φιλολογικά.» (Κωνσταντίνα Πετρινώτη συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

«Φυσικά και δεν είναι ολοκληρωμένο, σε αυτό έχουν καταλήξει και όλοι οι επιστήμονες... Απλά επειδή στα σχολεία στην εκπαίδευση... ταξινομούν τη φιλολογία, το γραπτό κείμενο, την έρευνα στη φιλολογία της γλώσσας, ταξινομούν τη μουσική έρευνα και τη μεταφορά μουσικών γνώσεων μιας παράδοσης, μιας χώρας ολόκληρης.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«Αξίζει να ερευνηθεί ως προς αυτό με έναν ιδιαίτερο τρόπο και πιο εξειδικευμένο, απλά να δώσει κανείς και την άλλη προοπτική στους μαθητές να ακούσουν και κάποια πράγματα για να μην τους μείνει εντύπωση στο τέλος... μπορεί να τους μείνει λάθος εντύπωση ότι είναι ένα κείμενο μόνο στο χέρι τους, στο κεφαλάκι τους στο μυαλουδάκι τους, ... μετά... φεύγοντας.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«Είναι σημαντικό πρώτα απ' όλα να γνωρίσει το παιδί το τραγούδι και την μουσική του τόπου του, που στην πλειοψηφία των περιπτώσεων πάλι, αν μιλάμε για δημόσιο σχολείο όχι μουσικό, που τα παιδιά είναι ακόμα πιο μακριά από την παράδοση, γιατί στο μουσικό έχουν μια σύνδεση με την βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική, είναι πιο προϊδεασμένα. Στην γενική εκπαίδευση που δεν έχουν τόση σχέση, γνωρίζουν πρώτων στοιχεία και μουσικές του τόπου τους, ήθη και έθιμα που κουβαλάν τα τραγούδια του τόπου τους, αξίες που φέρει πάλι το δημοτικό τραγούδι και όλη αυτή η θεματολογία για την οποία μιλάει. Μετά, αν ξεκινήσουν και μάθουν τραγούδια του τόπου τους, μπορεί να μάθουν και τραγούδια άλλων περιοχών (πάλι ελληνικής καταγωγής). Επίσης να γνωρίσουν και να αγαπήσουν κιόλας, γιατί καμιά φορά από το ότι δεν γνωρίζουν τι είναι το παραδοσιακό τραγούδι και πως τραγουδιέται, μπορεί να έχουν γνωρίσει άποψη εσφαλμένη ή λάθος. Ενώ αν το γνωρίσουν, το δουν και μπουν σε διαδικασία οι ίδιοι να το κάνουν, θα αλλάξει η άποψη τους όλη για το αντικείμενο.» (Κωνσταντίνα Πετρινώτη συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

Επομένως το δημοτικό τραγούδι για μια ολοκληρωμένη προσέγγιση, πρέπει να εξετάζεται από πολλές πλευρές, λογοτεχνικά, μουσικά, κινητικά, χορευτικά και γεωγραφικά. Στα σχολεία το δημοτικό τραγούδι εξετάζεται περισσότερο φιλολογικά, παρότι υπάρχουν εκπαιδευτικοί που προσπαθούν να εντάξουν και τις υπόλοιπες πλευρές στο μάθημα τους. Είναι πολύ σημαντικό να βοηθήσουμε τους μαθητές να προσεγγίσουν το δημοτικό τραγούδι με πιο ολοκληρωμένο τρόπο, γιατί υπάρχει ο κίνδυνος να σχηματίσουν μια εντύπωση για αυτό που δεν έχει σχέση με την πραγματικότητά του και κυρίως να στερηθούν τα πολλά ερεθίσματα και προσλήψεις που μπορούν να έχουν από αυτό. Υπάρχουν μουσικά σχολεία (βλ παραπάνω συνέντευξη με Πετρινώτη) σε τοπικές περιοχές με βιωματικές ακόμη τοπικές παραδόσεις όπου τα παιδιά είναι προϊδεασμένα με την μουσική του τόπου τους, τουλάχιστον αυτήν που υποστηρίζεται επαγγελματικά, αλλά και τη Βυζαντινή μουσική, λόγω των μαθημάτων που παρακολουθούν, ενώ στη γενική εκπαίδευση ή στα μεγάλα αστικά κέντρα δεν έχουν τόση σχέση με την παραδοσιακή μουσική και με ότι την αφορά.

Ένα κομμάτι πολύ σημαντικό είναι να κατανοήσει ο μαθητής το κείμενο, αλλά όπως φάνηκε και από τις απόψεις των συνεντεύξεων, για να ολοκληρώσει κανείς την εικόνα του παραδοσιακού τραγουδιού χρειάζεται να γνωρίσει, να εξετάσει τις υπόλοιπες πλευρές του δημοτικού τραγουδιού. Αυτό βέβαια, μέχρι στιγμής, επαφίεται στην καλή πρόθεση και τη διάθεση του κάθε εκπαιδευτικού. Θα ήταν σημαντική από την πλευρά της πολιτείας μια καλύτερη οργάνωση των μαθημάτων που θα συμπεριλαμβάνουν οπτικοακουστικό υλικό ανάλογα με τις περιοχές διδασκαλίας και επιμόρφωση των καθηγητών μουσικής πάνω σε θέματα που αφορούν το παραδοσιακό τραγούδι εφόσον μέσα στο εκπαιδευτικό σύστημα (εκτός Μουσικών Σχολείων) το αντικείμενο αυτό διδάσκεται σχεδόν από γνώστες αποκλειστικά της Ευρωπαϊκής εκπαίδευσης. Πολύ σημαντικό βήμα θα ήταν και η ένταξή του ως ειδίκευσης στα Μουσικά Σχολεία της χώρας κάτι για το οποίο έχει ολιγορήσει το εκπαιδευτικό μας σύστημα.

4.2 Εξάσκηση φωνής

Όταν κάποιος πάρει την απόφαση ότι θέλει να διδαχτεί δημοτικό τραγούδι, πέρα από την όποια βιωματική εμπειρία είναι πολύ σημαντικό να βρει και τον κατάλληλο δάσκαλο. Η φωνή δεν είναι ένα μουσικό όργανο που θα σπάσει η χορδή του και θα την αλλάξει κανείς, αλλά η φωνή είναι το δώρο ενός ανθρώπου, που πρέπει να το χρησιμοποιεί, να το αγαπά, και να το

προστατεύει. Είναι το πιο ευαίσθητο και πιο ιδιαίτερο μουσικό όργανο που υπάρχει³. Πιο κάτω θα δούμε τις απαντήσεις δύο ανθρώπων στο τί παρατηρούν πρώτα και πού εστιάζουν την διδασκαλία τους όταν αναλαμβάνουν ένα άτομο φωνητικά στο παραδοσιακό τραγουδιστικό είδος.

«Το πρώτο που παρατηρώ κατευθείαν είναι ο τρόπος ομιλίας του. Από εκεί μπορείς να καταλάβεις διάφορα πράγματα, για παράδειγμα στο πως έχει συνηθίσει να ακούει την φωνή του, που συνήθως την στέλνει, αν είναι χαλαρός σε κάποιο σημείο, θα καταλάβεις διάφορα πράγματα...Σε δεύτερη φάση βλέπω συνήθως με τι συνήθειες έχει έρθει το άτομο, δηλαδή την στάση του σώματος του (πως στέκεται, αν γυρνάει το κεφάλι του), το σαρόνι την γλώσσα και όλο αυτό το σύστημα που χρειάζεται για να τραγουδήσει. Συζητώντας στην πορεία θα ανακαλύψω και άλλα ...Πιο μετά θα φανεί μέσα από τις πρώτες ασκήσεις το τί γνώση και άποψη έχει θεωρήσει για κάποια βασικά πράγματα, όπως η αναπνοή. Στην ουσία βλέπεις πως έχει έρθει, και ότι από αυτά τα «5 πράγματα» που γνωρίζεις μπορείς να τον μετακινήσεις και να τον πας εκεί που θα ήθελες.» (Κωνσταντίνα Πετρινωτή συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

«Το «αναλαμβάνετε» έχει μεγάλη ευθύνη, ωστόσο με ευθύνη. Ευθύνη γιατί όλα κρέμονται από δύο κλωστές οι οποίες είναι μικρές και εύκολα μπορείς να δημιουργήσεις πρόβλημα στον άλλο, μπορείς να τον καταστρέψεις φωνητικά. Πρέπει να προϋποθέτει και ο καθηγητής μια γνώση περεταίρω από ότι νοείται σήμερα από τους καθηγητές του τραγουδιού, να υπάρχει μια περεταίρω συγκίνηση, εν συναίσθηση στο «να πονώ με τον πόνο σου»... Μέσα από το φωνητικό σύστημα μπορώ να αντιληφθώ πολλά πράγματα. Το πρώτο πράγμα που λέω στους μαθητές μου είναι «πότε πήγες ωτορινολαρυγγολόγο;». Του προτρέπω να πάει σε κάποιο γιατρό να δει τις χορδές του αν είναι εντάξει... ανακαλύψαμε πράγματα που δυστυχώς δεν ήταν εντάξει. Μπορώ να καταλάβω σε μια φωνή αν κάτι δεν πάει καλά. Ο τρόπος που μιλά δείχνει πολλά πράγματα. Καταρχάς αν έχει πρόβλημα με τα αυτιά του.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

Παρατηρούμε ότι και οι δύο μας έδωσαν την ίδια απάντηση. Αυτό που παρατηρούν πρώτα και πολύ σωστά είναι ο τρόπος ομιλίας. Πολλές φορές συναντήσαμε άτομα στο φιλικό μας

³ Αξίζει να αναφερθεί από το άρθρο του Κωνσταντίνου Τσαχουρίδη πάνω στην προετοιμασία και διδακτική του ομαδικού τραγουδιού, οι τρεις βασικοί μηχανισμοί της ανατομικής εξερεύνησης της φωνής, αλλά και οι βασικές παρατηρήσεις της τραγουδιστικής συμπεριφοράς των μαθητών από τον καθηγητή. Διακρίνονται τρεις βασικοί μηχανισμοί, της αναπνοής, της δόνησης και της ενίσχυσης-άρθρωσης. Το σημαντικότερο για την διασφάλιση μιας γεμάτης-σωστής αναπνοής είναι το διάφραγμα, που για την σωστή λειτουργία του πρέπει να είναι χαλαρή η κοιλιακή μας χώρα και να κινείται προς τα κάτω με τον σωστό τρόπο. Ο μηχανισμός της δόνησης είναι τοποθετημένος ανάμεσα στη τραχεία και την στοματική κοιλότητα, δηλαδή ο λάρυγγας που μέσα του φιλοξενεί τις φωνητικές χορδές του ανθρώπου. Τελευταίος βασικός μηχανισμός είναι αυτός που κάνει τη φωνή μας μοναδική σε ένταση, χροιά και χρώμα, δηλαδή την διαφορετικότητα του κάθε ανθρώπου στις αναλογίες της μάσκας του προσώπου, του σχήματος του φάρυγγα και τις κοιλότητες του. Όσον αφορά τις βασικές παρατηρήσεις της τραγουδιστικής συμπεριφοράς αναφέρει την σωστή θέση του σώματος και την καλή αναπνοή η οποία με τη σειρά της ορίζει και όλη την τραγουδιστική συμπεριφορά (Τσαχουρίδης,2010,48-51).

περιβάλλον που καταπίεζαν τη φωνή τους κατά την διάρκεια ομιλίας τους, είχαν βραχνή φωνή, ήταν συνεχώς μπουκωμένοι. Αυτό στην πορεία τις περισσότερες φορές επιβεβαιωνόταν από τον γιατρό ότι ήταν λόγω κάποιας ασθένειας. Αν κάποιος καθηγητής αναλάμβανε ένα άτομο με αυτά τα θέματα και δεν τον παρότρυνε σωστά στο να επισκεφθεί ένα γιατρό, αλλά συνέχιζε να τον πιέζει στο μάθημα με ασκήσεις και τραγούδια διάφορων εκτάσεων, θα είχε ως αποτέλεσμα να προκαλέσει πιθανόν μόνιμη βλάβη στο μαθητή του. Και εδώ θέλω να τονίσω τα λόγια του κ. Κουλουμή *«Το «αναλαμβάνετε» έχει μεγάλη ευθύνη, ωστόσο με ευθύνη.»*. Μετά από αυτό ξεκινούν τα πιο πρακτικά ζητήματα, όπως διαφραγματική αναπνοή, στάση του σώματος, σαγόνι, γλώσσα και προηγούμενη εμπειρία που θα καθορίσει την μετέπειτα πορεία του κάθε μαθητή.

Σε αυτήν ακριβώς την ευθύνη αναφέρεται και η Αθηνά Κατσανεβάκη στην συνέντευξη. Είναι το πρώτο βασικό μέλημα του δάσκαλου να την γνωρίζει και να βοηθήσει τον μαθητή του στο θέμα μιας «υγιεινής χρήσης της φωνής»:

«Αυτό ήταν το πρώτο μου μέλημα στα παιδιά να συνειδητοποιήσουν τη λειτουργία και να ψάξουν πολύ καλά και οι ίδιοι να το συνειδητοποιούν στη διάρκεια αυτή, το πώς είναι να είσαι χαλαρός ή... ..σε μία αρνητική κατάσταση όλη η περιοχή.. και πού αρχίζει το σφίξιμο. Αυτό πρέπει να το καταλαβαίνει κανείς στο παραμικρό σημείο του μέσα, γιατί είναι πολύ επικίνδυνο, πολύ μικρή η τομή, δηλαδή η διαχωριστική γραμμή είναι πολύ λεπτή και εκείνο ακριβώς το πράγμα πρέπει να το ξέρει κανείς και να το ελέγχει. Άμα δεν φτάσει στο σημείο να ελέγχει αυτό το πράγμα και να έχει απόλυτη συνείδηση τι κάνει, δεν μπορείς να τον πας παραπέρα σε δυσκολίες, γιατί μετά τον άλλον τον καταστρέφεις... Οπότε για δύο ολόκληρα χρόνια κάναμε αυτό με τα παιδιά. Έναν-έναν... ψάχναμε αυτά (τα) πράγματα,.. απλές ασκήσεις. Δηλαδή οι ασκήσεις δεν είναι πολλές και δεν πρέπει να είναι πολλές, γιατί στις πολλές μερδεύεται κανείς. Με δυο-τρεις ασκήσεις , ...αυτό είναι μία αδυναμία προσωπική δική μου.. την οποία όμως τη δουλέψαμε και έγινε πλεονέκτημα. Δεν ήμουν καμία.... του κλασσικού τραγουδιού... που να ξέρει 100.000 ασκήσεις κλασσικού τραγουδιού, αλλά ήξερα λίγες ασκησούλες, τις οποίες τις δούλευα στα παιδιά με πολλή προσοχή με πολύ... κλιμακωτά και εναλλαγές. Και μετά είχα φτιάξει κάποιες μόνι μου, από τον τρόπο που εγώ έψαχνα τη φωνή μου και είχα δει ότι βοηθούσανε... Ας πούμε εναλλαγές φωνηέντων, γιατί η φωνή στο δημοτικό τραγούδι πρέπει να δουλευτεί και μέσα από τα φωνήεντα της ελληνικής γλώσσας για να μη βγει κάτι άλλο, γιατί μπορεί να βγει άλλο άκουσμα μετά. Και αν δώσει έμφαση κάνεις προς κάτι άλλο, θα πρέπει να είναι μέσα στην ισορροπία της προφοράς της Ελληνικής γλώσσας με τις διαλέκτους της. Ένα παράδειγμα ήταν το «μιουσιαηίου», λίγο πάνω λίγο κάτω. Αυτή η αλλαγή των φωνηέντων τους βοηθούσε να λειτουργήσει, να διαμορφωθεί το ηχείο σιγά-σιγά μέσα από τα φωνήεντα, γιατί το κάθε φωνήεν βοηθάει σε άλλο σημείο του ηχείου» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

Συνοψίζοντας μπορεί κανείς να καταλήξει στο βασικό σημείο που ενυπάρχει και στις τρεις περιπτώσεις των δασκάλων που μας παραχώρησαν συνέντευξη: ότι υπάρχει τρόπος να γίνει η εκφορά του παραδοσιακού ήχου με τρόπο τέτοιο που να μην είναι ανθυγιεινός για την φωνή του μαθητή και αυτόν έχει ευθύνη να τον δείξει ο δάσκαλος παρακολουθώντας τον μαθητή του μέσα σε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα μαθητείας.

Προσεγγίζοντας την φωνή ανάλογα με την περιοχή

«Αν το βάλουμε αυτό σε ένα ακαδημαϊκό περιβάλλον συμπεριφερόμαστε διαφορετικά σε κάθε μια από αυτές τις περιοχές. Αν το δούμε επιστημονικά ναι εννοείται αλλάζει. Αν ήμουν ένας ηπειρώτης δεν θα έδινα καμία σημασία, θα τραγουδούσα όπως τραγουδώ με κανένα επιστημονικό υπόβαθρο.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 11 Μαΐου 2023)

«Το πώς ακούω εγώ τον Μητσάκη, τον Αραπάκη σε ένα άλλο περιβάλλον, την Εσκενάζυ, το πώς ακούω τον Σίκκη στην Κύπρο, το πώς ακούω τον Τερλικκά, εννοείται έχουν αρκετές διαφορές ως προς την απόδοση του λόγου. Είναι λογικό, αυτό καθορίζεται και από το ύφος το οποίο συγκρούεται με το τεχνικό κομμάτι. Δηλαδή στην Κύπρο έχουμε το χαρακτηριστικό να τραγουδούμε ανοιχτά «έξω», άρα αποφεύγουμε την ένρινη τεχνική. Είτε ερωτικό είτε κοινωνικό, είτε θρησκευτικό τραγουδήσουμε ο τρόπος που το τραγουδούμε είναι πολύ ανοιχτός.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

«Στην δική μου πορεία δύο πράγματα είναι που με δυσκόλεψαν. Να βρω τα άνετα μου σημεία, γενικά και σαν σώμα και σαν φωνή...Δεύτερο το θέμα του ύφους. Υπάρχουν πάρα πολλά διαφορετικά ηχοχρώματα, περιοχές, που καμιά φορά προσπαθώ να το ηχογραφήσω για να δω αν όντως μοιάζει με την περιοχή και να δω τι άλλο μπορώ να κάνω για να γίνει έτσι όπως πρέπει να γίνει. Γενικά θέλει να προσέξουμε κάποια πράγματα όπως προφορά, μελίσματα.» (Κωνσταντίνα Πετρινωτή συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

Στην Ελλάδα έχουμε το εξής χαρακτηριστικό, ότι η μουσική παράδοση κάθε περιοχής διαφέρει ως προς το ύφος και τη γλώσσα. Αυτό είναι κάτι που πρέπει να προσέξει και να μελετήσει αρκετά ένα άτομο όταν αποφασίσει να ασχοληθεί με την περιοχή που το ενδιαφέρει. Για παράδειγμα τα βλαχόφωνα τραγούδια που είναι αρκετά δύσκολα ως προς την εκτέλεση τους, περισσότερο όμως προς την γλώσσα και μετά τους ύφους, χρειάζονται αρκετή μελέτη και προσεκτική ακρόαση για την επιτέλεση τους. Η κάθε περιοχή έχει το δικό της ηχόχρωμα, τα δικά της μελίσματα, τη δική της «τοποθέτησή», το μοναδικό της χαρακτήρα. Ένα παράδειγμα που μας αναφέρει και ο Πέτρος Κουλουμής είναι η περιοχή της Κύπρου, όπου αποφεύγουν την ένρινη τεχνική, τραγουδούν ανοιχτά και στέλνουν τον «ήχο» τους προς τα έξω. Αυτό διαπιστώνεται και από τα γνωστά «τσιατιστά» της Κύπρου (τραγουδιστικός τρόπος επικοινωνίας), που οι παλιοί για να ακουστούν τραγουδούσαν σε πολύ υψηλές τονικότητες για να στέλνουν

όλο τους τον ήχο έξω και να ακούγονται δυνατά. Αυτό είναι βέβαια ένα χαρακτηριστικό που υπάρχει και σε άλλες περιοχές στον Ελληνικό χώρο (βλ. Συνέντευξη Κατσανεβάκη 29 Μαρτίου). Αλλά δεν παύει αυτό να είναι ανάγκη να το ερευνήσει κανείς σε κάθε περιοχή χωριστά για να έχει την τοπική εικόνα κάθε περιοχής. Συνοπτικά η κάθε περιοχή μπορεί να βασίζεται σε ένα κοινό σύστημα, αλλά διαφέρει ως προς τα μελίσματα, το ηχόχρωμα, το ύφος και τη γλώσσα παρότι υπάρχουν και κοινά χαρακτηριστικά.

«Όταν μιλάμε για παραδοσιακά τραγούδια μιλούμε για την γλώσσα των μακάμ, άρα είναι σημαντικό να μιλάς αυτή την γλώσσα για να συνεννοηθείς. Οι κλίμακες το να μπορεί να αναγνωρίζει και να τραγουδά με τα διαστήματα που χρειάζεται. Δέκα κλίμακες που θα χρησιμοποιήσουμε μετά στο τραγούδι και μέσα στις ασκήσεις... Αν πιάσω ένα τραγούδι χιτζάζ κυρίως οι ασκήσεις μας ίσως να είναι χιτζάζ, προσπαθώ η απόσταση της πάνω και της κάτω γνάθου να έχει συγκεκριμένο άνοιγμα. Είναι σημαντικό στα φωνήεντα να τηρηθεί αυτό. Και γίνεται ένας συνδυασμός του στόματος, του διαφράγματος και των ασκήσεων. Είναι τρία σημαντικά πράγματα το να καταφέρεις να επιδιώξεις κάπου, υπάρχει ένα μπλοκ αλλά είναι η εμπειρία, το να επαναλάβεις πολλές φορές. Όταν φτάσεις κάποια στιγμή να ανταποκρίνεσαι και στα τρία τότε πας ένα βήμα παρακάτω.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 14 Μαΐου 2023).

«...η βασική μου προσπάθεια ήταν να κάνω διάφορα σαν παιχνίδια στα παιδιά, τρενάκια, ασκησούλες, κυρίως κινητικές, ώστε να χαλαρώνουν και ταυτόχρονα να κάνω με τη φωνή και διάφορα πράγματα έτσι που να χαλαρώνει η φωνή σαν παιχνίδι.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«Δηλαδή οι ασκήσεις δεν πρέπει να είναι πολλές, γιατί στις πολλές μπερδεύεται κανείς. Με δυο-τρεις ασκήσεις, αυτό είναι μία αδυναμία προσωπική δική μου την οποία όμως τη δουλέψαμε και έγινε πλεονέκτημα... Ας πούμε εναλλαγές φωνηέντων, γιατί η φωνή στο δημοτικό τραγούδι πρέπει να δουλεύει και μέσα από τα φωνήεντα της ελληνικής γλώσσας για να μη βγει κάτι άλλο, γιατί μπορεί να βγει άλλο άκουσμα μετά... η αλλαγή των φωνηέντων τους βοηθούσε να λειτουργήσει, να διαμορφωθεί το ηχείο σιγά-σιγά μέσα από τα φωνήεντα, γιατί το κάθε φωνήεν βοηθάει σε άλλο σημείο του ηχείου... (βλ. και παραπάνω)... Το MI το πάει επάνω, το OY το πάει πίσω, το A το ανοίγει αφού έχει πάει πίσω, το E επειδή είναι δύσκολο φωνήεν, έχοντας περάσει όλη αυτή τη διεργασία αρχίζει να διαμορφώνεται πιο εύκολα κρατώντας το άνοιγμα του A πίσω της όμως...τους έκανα πάντα το σχήμα με το χέρι για να καταλάβουνε ότι ουσιαστικά αυτό που γίνεται είναι αλλαγή τα χείλη εδώ μπροστά για να βγουν τα φωνήεντα χωρίς ουσιαστικά το πίσω άνοιγμα να χαλάσει.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«Είχα βρει κάποιες ασκήσεις οι οποίες δεν είχαν σχέση με κάποιο σύστημα γυμναστικής, αλλά είχαν σχέση με τον τρόπο με τον οποίον είχα καταλάβει ότι θα βοηθηθεί η φωνή. Έτσι ώστε να απελευθερωθεί από το σφίξιμο και συνήθως αυτές οι ασκήσεις είχαν κυκλικό χαρακτήρα. Δηλαδή κάποιες κινήσεις στα χέρια και στα πόδια οι οποίες δημιουργούσαν ελαστικότητα και απελευθέρωνανε μαζί με την

φωνή... ένα είδος φωνής που έβγαινε χωρίς να προσπαθεί να βρει συγκεκριμένο ήχο...είχα εντοπίσει μέσα και στις πιο απλές μελωδίες... δημιουργούσα κάποιες φόρμουλες που σιγά σιγά βοηθούσαν την φωνή να προσαρμοστεί αλλά φτιάχνοντας ταυτόχρονα τεχνική.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

«...τις ασκήσεις αναπνοής οι οποίες μπορεί να ήταν απλές αλλά ήταν τέτοιες που μπορούσαν να δημιουργήσουν μια εξισορρόπηση στο σώμα και του διαφράγματος με το έδαφος να επιτευχθεί μια ισορροπία του σώματος και του διαφράγματος και της ραχοκοκαλιάς, από το κεφάλι μέχρι τα πόδια και το έδαφος, μια ισορροπία που να έχεις μια σχέση ελαστικότητας με το έδαφος αλλά ταυτόχρονα και μια σταθερότητα...Απέφευγα τις πολύ δυναμικές ασκήσεις του διαφράγματος όσο τα παιδιά δούλευαν την φωνή γιατί μπορεί αυτό να τους δημιουργήσει σφίξιμο.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

Επτά, επομένως, βασικά στοιχεία τα οποία θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε για την πρόοδο ενός ατόμου στο Δημοτικό Τραγούδι είναι τα ακόλουθα:

1. Να γνωρίζει το ιστορικό υπόβαθρο του τραγουδιού που μελετά.
2. Να γνωρίζει τα τροπικά συστήματα (πεντατονικά, διατονικά ή χρωματικά ή άλλα συγγενή βλ. Βυζαντινοί ήχοι και Μακάμ) στα οποία βασίζεται το Δημοτικό τραγούδι της Ελλάδας.
3. Να αναγνωρίζει και να τραγουδά με άνεση τα διαστήματα που εμπεριέχει η κάθε κλίμακα.
4. Να τραγουδά χωρίς πίεση και σφίξιμο, δηλαδή χαλαρά.
5. Να έχει σωστή άρθρωση.
6. Να λειτουργά σωστά το διάφραγμα.
7. Να διαχειρίζεται ισορροπημένα τα «ηχεία» του σώματος του.

Όταν αναθέτουμε ένα τραγούδι στον μαθητή πρέπει να γνωρίζει το ιστορικό υπόβαθρο, τα μουσικά ιδιώματα της περιοχής από όπου προέρχεται, και μια καλή ηχογράφηση που θα ακολουθήσει στη μετέπειτα μελέτη του.

Πριν την εκμάθηση του τραγουδιστικού μέρους, είναι πολύ σημαντικό το κούρδισμα. Ο καθηγητής είναι καλό να ακολουθεί ασκήσεις που βασίζονται στη μουσική κλίμακα του τραγουδιού. Με αυτό τον τρόπο ο μαθητής θα κουρδιστεί στην κλίμακα που πρέπει, θα απομνημονεύσει το θεωρητικό κομμάτι, και σε επόμενο στάδιο με περισσότερη ευελιξία, και το πρακτικό κομμάτι της κλίμακας.

Η πίεση στη φωνή κατά τη φωνητική εκτέλεση δεν μας επιτρέπει να είμαστε ευέλικτοι και άνετοι σε υψηλές/χαμηλές νότες, αλλά και στα μελίσματα. Εκτός αυτού είναι πολύ επικίνδυνο να προκαλέσουμε κάποια μόνιμη ζημιά στην φωνή μας. Για την επίτευξη αυτού η Αθηνά Κατσανεβάκη μέσα από την πείρα της εφάρμοσε κάποιες τεχνικές με επιτυχία. Η ίδια μας επισημαίνει ότι οι πολλές ασκήσεις μπερδεύουν τον μαθητή, γι' αυτό εφάρμοσε στην μέθοδο της δύο-τρεις απλές μελωδικές και κινητικές ασκήσεις όπως:

1. Εναλλαγές φωνηέντων.

Μέσω αυτής της άσκησης δουλεύει τα φωνήεντα της ελληνικής γλώσσας αλλά και τα ηχεία. Χρησιμοποιεί τέσσερα φωνήεντα για διαφορετικό σκοπό το καθένα. Το Μι, το ΟΥ, το Α, και το Ε, όπου στη συνέχεια εφαρμόζει μέσα τους και μελωδικά διαστήματα. Το ηχείο σιγά-σιγά διαμορφώνεται, γιατί το κάθε φωνήεν ξεχωριστά βοηθάει σε άλλο σημείο του ηχείου. Επίσης βοηθούσαν οι διάφορες σχηματικές εικόνες ώστε να γίνει κατανοητή η αλλαγή που γίνεται στα χείλη κατά την αλλαγή φωνηέντων χωρίς να επηρεάζει και να χαλάει το πίσω άνοιγμα του ηχείου του στόματος.

2. Κινητικές ασκήσεις

Οι κινητικές ασκήσεις ήταν κάτι που εγώ προσωπικά δεν το συνάντησα πριν φοιτήσω στο πανεπιστήμιο. Όταν το εφάρμοσα κατάλαβα πόσο σημαντικό ήταν για τη χαλάρωση της φωνής μου, αλλά και τη σωστή διαχείριση του διαφράγματος μου. Στην συνέντευξή της η Αθηνά η Κατσανεβάκη δίδει έμφαση σε αυτόν τον τρόπο και θεωρεί σημαντικό να χρησιμοποιεί κάποιες κινήσεις στα χέρια και στα πόδια, οι οποίες δημιουργούν ελαστικότητα και οι μαθητές μαζί με τις κινήσεις απελευθερώνουν και τη φωνή τους. Μαζί με τις κινητικές ασκήσεις εντόπισε απλές μελωδίες από τις ίδιες τις διαφορετικές παραδόσεις κατά τη διάρκεια της έρευνας και δημιούργησε κάποιες φόρμουλες, που σιγά σιγά βοηθούσαν τη φωνή να προσαρμοστεί και ταυτόχρονα «να χτίζει» τεχνική (βλ. και Katsanevaki 2012).

3. Αναπνευστικές ασκήσεις.

Οι αναπνευστικές ασκήσεις για την επίτευξη της χαλαρότητας είναι καλύτερα να μην είναι πολύ δυναμικές, για τον λόγο ότι αυτό μπορεί να προκαλέσει σφίξιμο. Τα προτερήματα των αναπνευστικών ασκήσεων εκτός από την ενδυνάμωση του διαφράγματος, είναι και η εξισορρόπηση του σώματος. Δηλαδή ωφελεί στην καλύτερη ισορροπία του σώματος, του διαφράγματος αλλά και της ραχοκοκαλιάς από το κεφάλι μέχρι τα πόδια και το έδαφος. Παρέχει στον

μαθητή σταθερότητα που είναι κάτι πολύ σημαντικό για τη διαχείριση της φωνής και του διαφράγματος.

Εκτός από το διάφραγμα και τη σωστή στάση του σώματος, εξίσου σημαντικά, ειδικά στο παραδοσιακό τραγούδι, είναι τα ηχεία. Η τοποθέτηση ανάλογα με την περιοχή δεν αλλάζει. Αυτό που αλλάζει είναι η έμφαση και η ιδιαίτερη χρήση ανάλογα με την περιοχή. Όλο το ανθρώπινο σώμα είναι ένα ηχείο όπου μεταφέρεται η δόνηση από τις φωνητικές χορδές σε όλο το σώμα.

«Η τοποθέτηση δεν είναι διαφορετική, αλλά δίνεται μάλλον έμφαση σε κάποια άλλα σημεία του ηχείου, ή σε κάποια χρήση ιδιαίτερη, κάποιων ηχείων ανάλογα με την περιοχή... οι γυναικείες φωνές μπορούν να τραγουδήσουν όλες ψηλά και θα είναι χαλαρές για να μπορεί να μεταφέρει τη φωνή από πάνω ως κάτω χωρίς να σφίγγεται και το ηχείο πρέπει να είναι σταθερά ανοιχτό. Ωστόσο για να πεις ορισμένα γυρίσματα μπορεί να χρειαστεί να κάνει κανείς κάποια ρολαρίσματα στη φωνή με τον αέρα, ανάλογα με την περιοχή ή αναλόγως να κάνεις κάποια στιγμιαία κλεισίματα εδώ στο λάρυγγα, λαρυγγικά, τα οποία όμως θα πρέπει να είναι στιγμιαία και να μη σφίγγουν και η φωνή να ανοίξει αμέσως και να συνεχίσει μέσα, να φεύγει η αναπνοή μέσα στο ηχείο, ανοιχτό όμως, όχι να παραμείνει σφιγμένο.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«...το ανθρώπινο σώμα είναι ολόκληρο ηχείο, όταν μεταφέρεται η δόνηση από τις φωνητικές χορδές στην περιοχή στα πιο κοντινά και στα πιο μακρινά, μετά αυτό περνάει από όλο το σώμα...πρέπει το σώμα να είναι σε μια καλή κατάσταση χαλαρή, αλλά ταυτόχρονα με ενεργητικότητα...χαλαρότητα με την αίσθηση της ετοιμότητας για ενεργητικότητα. Χωρίς όμως να υπάρχει σφίξιμο και μάγκωμα στα διάφορα σημεία του σώματος μας. Για να επιτευχθεί αυτό είναι σημαντικό να κάνει κανείς και κάποιες σωματικές ασκήσεις.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

«...λέμε για την υψηλή περιοχή χρησιμοποιούμε πιο πολύ το κεφαλικό ηχείο, λέμε ότι για την χαμηλή περιοχή χρησιμοποιούμε το στηθικό ηχείο, αλλά όταν είμαστε στο ψηλό ηχείο δεν σημαίνει ότι το στηθικό ηχείο και η περιοχή στο στέρνο έχει αποδομηθεί και έχει σταματήσει να λειτουργεί, συνεχίζει να λειτουργεί και είναι σε ετοιμότητα. Για αυτό όταν κερδίσει κανείς το άνοιγμα του και αρχίσει να το κερδίζει και από πάνω και από κάτω όπου και να πάει πρέπει το ηχείο να είναι ανοιχτό πάντα απλά το διαφοροποιεί με την μορφοποίηση του με ένα τρόπο τέτοιο στο να το κάνει σαν το κατευθυντικό μικρόφωνο. Δηλαδή να κατευθύνει την φωνή περισσότερο προς κάπου ή λιγότερο προς κάπου και αυτό γιατί κάποια ηχεία πιο μικρά όπως είναι τα κεφαλικά ηχεία θα βοηθούσαν περισσότερο να δυναμώσουν τις υψηλές συχνότητες που ήδη υπάρχουν μέσα στην φωνή μας, και θα την ανοίξουν γι' αυτό και το στόμα χρειάζεται να είναι ανοιχτό, τα μήλα προς τα πάνω...σαν ένα μικρό χαμόγελο, γιατί στην ελληνική γλώσσα αυτό χρειάζεται γιατί έχουμε και ανοιχτά φωνήεντα...όπως το βιολί έχει μικρό ηχείο για

αυτό βγάζει ψηλές συχνότητες γιατί το ηχείο του είναι μικρό, είναι αυτό που βοηθάει τις ψηλές συχνότητες, και το βιολοντσέλο έχει πιο μεγάλο ηχείο. Όπως και στο ανθρώπινο σώμα υπάρχουν τα αντίστοιχα ηχεία, η περιοχή στο στέρνο λειτουργεί σαν το βιολοντσέλο, σαν το κοντραμπάσο για τις χαμηλές συχνότητες. Στην υψηλή περιοχή, το κεφάλι λειτουργεί όπως το βιολί στις υψηλές συχνότητες, οπότε πρέπει να διαλέξω και να κατευθύνω την δόνηση περισσότερο προς τα εκεί, που βοηθάει για την συγκεκριμένη συχνότητα που θέλω να βγάλω» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

«Αν γνωρίζεις ποια ηχεία θα χρησιμοποιήσεις, που θα στείλεις τον ήχο σου γενικά, μπορείς να κάνεις αλλαγές. Σίγουρα όχι δραματικές δηλαδή να μην αναγνωρίζομαι, αλλά μπορεί να «μετακινηθείς» και να ακούγεσαι διαφορετικά σε διαφορετικά είδη.» (Κωνσταντίνα Πετρινώτη συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

Γενικά συμπεραίνουμε ότι για την υψηλή περιοχή χρησιμοποιείται πιο πολύ το κεφαλικό ηχείο, και για την χαμηλή το στήθικό ηχείο. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι αν είμαστε στο κεφαλικό ηχείο το στήθικό ηχείο σταματά να λειτουργεί, αντιθέτως πρέπει να είναι σε ετοιμότητα. Δηλαδή η φωνή να κατευθύνεται λιγότερο ή περισσότερο προς κάπου, έτσι ώστε τα πιο μικρά ηχεία όπως τα κεφαλικά να βοηθούν στην δυναμική των υψηλών συχνοτήτων που υπάρχουν είδη στην φωνή μας. Η φωνή θα ανοίξει και αυτό που χρειάζεται είναι το στόμα να είναι ανοιχτό και τα μήλα προς τα πάνω. Στην ελληνική γλώσσα έχουμε ανοιχτά φωνήεντα, γι' αυτό πρέπει να δημιουργείται στο στόμα μας ένα μικρό ανέβασμα στα μήλα σαν ελαφρύ μικρό χαμόγελο κάτι που ωστόσο στη συνέχεια μπορεί να είναι και εσωτερικό. Το παράδειγμα που μας δίνει η Αθηνά Κατσανεβάκη είναι πολύ βοηθητικό στο να καταλάβουμε τη λειτουργία των ηχείων. Συνοπτικά για να επιτύχουμε χρειάζεται να προσδιορίζουμε την κατεύθυνση που θα στείλουμε την δόνηση, δηλαδή προς το σωστό ηχείο, και ταυτόχρονα να έχουμε σε ετοιμότητα και όλα τα άλλα. Αυτό βοηθάει να βγει η συγκεκριμένη συχνότητα που επιθυμούμε αλλά να μην «κλείνουν» και τα άλλα ηχεία του σώματος. Θεωρώ ότι το πιο δύσκολο στο δημοτικό τραγούδι είναι αυτό, λόγω των διαφόρων περιοχών που χρειάζονται διαφορετική ρύθμιση η κάθε μια. Αν γνωρίζεις πως να διαχειρίζεσαι σωστά τα ηχεία σου μπορείς να κάνει πολλές αλλαγές, ακόμα και προς στο στυλ που τραγουδάς.

4.3 Ζητήματα ομαδικού παραδοσιακού τραγουδιού

«Στην δυτική μουσική πολύ σωστά όλα είναι ρυθμισμένα στην 4φωνία αλλά στο δημοτικό τραγούδι που είναι μονοφωνικό είμαστε πιο ελεύθεροι.» (Κωνσταντίνα Πετρινώτη συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

«Στο παραδοσιακό τραγούδι δεν θα χωρίσει κανείς ακριβώς άλτο και σοπράνο, αλλά αυτό το οποίο έχει καταλήξει κανείς μέσα από τη διαδικασία... ότι η φωνή η γυναικεία τραγουδάει κυρίως με το ρεζιίστρο το γυναικείο.. για να βγει είναι ανάμεσα στο ΡΕ και στο ΜΙ. Η σοπράνο είναι πιο κοντά στο ΜΙ. Η άλτο είναι πιο κοντά στο ΡΕ...Υπήρχαν πολλές κοπέλες, που νόμιζαν ότι ήτανε άλτο, γιατί καθόντουσαν σφιγμένες (ήταν σφιγμένες) και δεν μπορούσαν να τραγουδήσουν πάνω από πέντε νότες και δυσκολεύονται γιατί κατεβάζουν τα τραγούδια τονικά σε μία περιοχή και εκεί πέρα δεν βγάζαν ας πούμε.. πράγμα... όταν είναι η φωνή χαλαρή και βγαίνει η δύναμη της, ... αλλά δεν... έχει να κάνει και με την πραγματική συναισθηματική κατάσταση.» (Αθηνά Κατσανεβάκη συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023).

«Εμείς δεν χωρίζουμε το σύνολο όπως θα το χώριζε ένα σύνολο κλασσικής μουσικής. Υπάρχουν και πολυφωνικά σύνολα, μέσα από το σύνολο μπορεί να χαθεί το ύφος του κομματιού, ενώ αν ακούσεις τα σύνολα στο Πωγώνι ή στο Παρακάλαμο διατηρούν ένα άλλο χαρακτήρα, τον χαρακτήρα της περιοχής, την γλώσσα, την διάλεκτο...Υπάρχει και μονοφωνία με ισοκράτη και πολυφωνία.» (Πέτρος Κουλουμής συνέντευξη 14 Μαΐου 2023).

Στη δυτική μουσική οι χορωδίες είναι ρυθμισμένες σε τετράφωνο σύστημα, μπάσο, τενόρο, άλτο, σοπράνο. Το δημοτικό τραγούδι είναι πιο ελεύθερο ως προς τον διαχωρισμό των φωνών, θα πει κανείς ότι εκεί δεν μοιράζονται ρόλοι. Είναι κυρίως μονοφωνικό αλλά και σε κάποιες περιοχές πολυφωνικό. Οι ρόλοι επομένως μοιράζονται κυρίως στην πολυφωνία αλλά και αναλόγως με τη δυνατότητα της κάθε φωνής, αλλά και της έκτασης που εξυπηρετεί. Με βάση τον κλασσικό διαχωρισμό η σοπράνο είναι πιο κοντά στο ΜΙ και η άλτο στο ΡΕ. Όπως ανέφερα και πιο πριν σημαντικό ρόλο στην εκτέλεση ενός δημοτικού τραγουδιού και γενικότερα, είναι ο τρόπος διαχείρισης των ηχείων, του διαφράγματος και του σώματος. Όταν μια φωνή δεν στηρίζει και δεν χαλαρώσει και κατά αυτόν τον τρόπο δυναμώσει και «κλειστεί» όπως θα λέγαμε, η έκταση της θα είναι πιο χαμηλή απ' ότι θα ήταν στην πραγματικότητα.

Πριν ξεκινήσει κανείς να δουλεύει μια ομάδα είναι πολύ σημαντικό να αναγνωρίζει το επίπεδο της. Πολλές φορές, όπως διαπιστώνεται και από τους ερωτώμενους, τα μέλη χρειάζονται ατομική βοήθεια, είτε είναι σε υψηλό επίπεδο είτε σε μέτριο.

«...βλέπεις το επίπεδο της ομάδας αλλά και του καθενός. Το επίπεδο θα καθορίσει και την συμμετοχή του στο σύνολο. Αν κάποιου το επίπεδο του είναι υψηλό, τότε έχει άλλη θέση στο σύνολο, αν το επίπεδο του είναι χαμηλό έχει άλλη αντιμετώπιση ίσως, μπορεί να χρειαστεί να κάνει και ιδιωτικά μαθήματα για να μπορέσει να ενταχθεί χωρίς να τραβάει πίσω την υπόλοιπη ομάδα.» (Πέτρος Κουλουμής 14 Μαΐου 2023).

« υπήρχαν παραφωνίες που σίγουρα είναι λογικό να υπάρχουν, και ποτέ δεν θα έλεγα σε κάποιο να μην τραγουδάει... Με την εξάσκηση οι παραφωνίες δουλεύονται, επιμένεις σε κάποια πράγματα για να διορθωθούν. Στην Πρέβεζα που θυμάμαι, ήθελαν περισσότερη δουλειά στο να καταλάβουν τις βασικές νότες του κομματιού, το που πατάει βασικά το κομμάτι. Εκεί έπρεπε να κουρδίσουμε καλά και τα άλλα τα βασικά ήρθαν μόνα τους... Τα διαστήματα ήταν ακόμη μια δυσκολία που συνάντησα ακόμη και σε μια έτοιμη ομάδα. Τα παιδιά σίγουρα ήταν πολύ πιο κουρδισμένα στον Τόνο/Ημιτόνιο, και όχι στο κάτι διαφορετικό. Αν ένα κομμάτι είναι Ουσάκ σε πρώτο ήχο και η δεύτερη βαθμίδα πρέπει να πέσει λίγο ή να κάνει κάποιο glissando εκεί λίγο τους δυσκολεύει, με την έννοια της επανάληψης ότι δεν το έχουν ακούσει αρκετές φορές. Θα τα πούνε μαζί μου αλλά θα το ξεχάσουν γρήγορα, δεν θα το συγκρατήσουν. Αυτό είναι κάτι που θέλει δουλειά.» (Κωνσταντίνα Πετρινώτη συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

«Σε ένα σύνολο η επιδίωξη δεν είναι να ξεχωρίσει κάποιος, είναι να βγει ένας ενιαίος ήχος. Εδώ έρχεται και αντικρούεται αυτό που είπα, ότι ο ένας πρέπει να γίνει καλύτερος από τον άλλο, γιατί το σύνολο μπορείς να το φτιάξεις με τρόπο που ένας αδύναμος να εξυπηρετεί κάτι διαφορετικό από κάποιο άλλο που είναι λίγο πιο μελετημένος. Πάλι όμως δεν θα ξεχωρίσει. Πέραν το φωνητικό κομμάτι είναι και το κομμάτι της νοοτροπίας, του χαρακτήρα. Σημαντικό ρόλο έχουν και ο χαρακτήρας, να μπορείς να συνυπάρξεις σε ένα σύνολο χωρίς να θέλεις να βγεις απλά προς τα έξω.» (Πέτρος Κουλουμής 14 Μαΐου 2023).

«Αρχικά είναι ωραίο που ο καθένας έχει την δική του χροιά, αλλά το θέμα και το ζήτημα είναι πως θα καταφέρει μέσα στο σύνολο να μην «ενοχλεί» ας το πούμε έτσι... Αυτό θα γίνει μέσα από κάποια μικρά πραγματάκια που θα δουλέψουμε, δηλαδή αν όλοι καταφέρουν να ελευθερώσουν το σώμα και την φωνή και έχουν ένα ωραίο πρωτογενές υλικό αβίαστο και χαλαρό. Δεύτερο αν καταφέρουν κι ακούν ο ένας τον άλλον και δεν είναι ο καθένας στο δικό του μονοπάτι να κάνει αυτό που θέλει, άρα να 'ρθει και να ανοιχτεί λίγο. Όπως λέγαμε και στην σχολή «να αναπνέουν μαζί», να ακούν τόσο τον άλλο που να έχουν αυτή την ανάσα που λέμε στην μουσική πριν ξεκινήσουμε και πριν τελειώσουμε. Να έχουν αυτό τον έλεγχο μεταξύ τους. Αν ελευθερωθούν και καταλάβουν την ομάδα και το πως δουλεύουν στο παραδοσιακό τραγούδι, να υπάρχει ροή στην μελωδία, να έχουν μελίσματα εκεί που θα πρέπει. Μετά όλο ξαφνικά έρχεται και κουμπώνει έχοντας ένα τελικό αποτέλεσμα καλό. Και το σημαντικό εδώ είναι η ηχογράφηση. Ηχογραφούμε την πρόβα, την ακούνε τα παιδιά, και καταλαβαίνουν, αξιολογούν. Πολλά παιδιά εκεί καταλαβαίνουν καλύτερα, μπαίνουν στην διαδικασία της αυτοκριτικής.» (Κωνσταντίνα Πετρινώτη συνέντευξη 27 Μαρτίου 2023).

«Με ενδιέφερε φυσικά η γυναικεία ομάδα, και ο λόγος ήταν ότι δεν έχει να κάνει με το θέμα φύλου έχει να κάνει με το ηχώχρωμα τις φωνές που επειδή είχα δει ότι μέσα στις κοινότητες οι γυναίκες είχαν έναν μεγάλο κομμάτι της εθιμικής διαδικασίας και του τελετουργικού τραγουδιού, το οποίο δημιουργούσε ένα πολύ ωραίο συγκεκριμένο ηχώχρωμα στο παραδοσιακό ύφος... Έτσι οργανώθηκε και η «Ηχώ» στο οποίο ήθελα απλά να γίνει το ομαδικό τραγούδι από την μια πλευρά αλλά και από την άλλη

πλευρά να πάρει η δουλειά αυτή ένα όνομα, μια σφραγίδα ποιότητας, μια δουλειά που δεν έχει γίνει ξανά ποτέ στον ελληνικό χώρο, δεν είχε δουλευτεί ποτέ τεχνική όταν ξεκίνησε αυτό το πράγμα, έτσι μαζί με παραδοσιακό τρόπο και μέσα από έρευνες και βιωματική εμπειρία... όταν μπήκα στο πανεπιστήμιο συνέχισα στην ειδικευση με μεγαλύτερα παιδιά, και εκεί δουλέψαμε και πολυφωνικό τραγούδι και ετεροφωνικό, μέσα από τα εργαστήρια δεν το είχαμε ονομάσει στην αρχή ΗΧΩ.. Μέσα στην Ηχώ ήταν το ζήτημα της διγλωσσίας, δηλαδή δουλέψαμε και με βλαχόφωνα τραγούδια γιατί μας ενδιέφερε να δούμε πως θα προσαρμοστεί η γλώσσα, η προφορά στον παραδοσιακό ήχο και σε μια άλλη γλώσσα που υπάρχει στον ελληνικό χώρο... δούλευα πάντα την κάθε φωνή ξεχωριστά επειδή δουλευόταν με τον ίδιο τρόπο το αποτέλεσμα γινόταν ως εξής: ναι μεν στην ομάδα κάναμε όλοι μαζί κάποια πράγματα δηλαδή ασκήσεις φωνητικές ,κινητικές αλλά επειδή ήταν δουλεμένες οι φωνές χωριστά με τον ίδιο τρόπο κούμπωναν οι αρμονικοί πολύ πιο γρήγορα. Επίσης, δίνουμε σημασία και στην ανάπτυξη ενός συμβατού ήχου ομάδας, σε βασικές γραμμές έβγαινε πολύ πιο γρήγορα αλλά όσο δουλευόταν μια ομάδα τόσο πολύ συντονιζόμασταν μεταξύ μας συγχρονιζόμασταν αλλά και στο μετά... να δουλευτούν οι χωριστές φωνές». (Αθηνά Κατσανεβάκη, συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

«Κατά αρχήν είχαμε πάντα την αυθεντική ηχογράφιση... Προσπαθούσα με την «Ηχώ» να κάνουμε τραγούδια τα οποία δεν ήταν «σουζέ»... Με ενδιέφερε να προσπαθήσω να περάσω στα παιδιά κάποια πράγματα, να υπάρξει ένα ενδιαφέρον ερευνητικό δηλαδή να βγάλουμε μέσα από την δουλειά θέματα έρευνας... Ξεκινούσαμε την αυθεντική ηχογράφιση την οποία την έδινα για να την ακούν, αλλά ταυτόχρονα μετά έβλεπα ανάλογα με την δυνατότητα και πως είχε προχωρήσει ο καθένας την φωνή του... θα διάλεγα τον πρώτο ρόλο που ήτανε πιο καλός για αυτόν, πιο κοντά στις δυνατότητες του... Έκανα μια ανακατομή ρόλων ανάλογα με τις δυνατότητες που είχε η φωνή και με το ύψος. Πέρα από αυτό προσπαθούσαμε να μάθουνε και τις φωνές των άλλων για να έχουν μια αντίληψη γενικότερα του τραγουδιού ειδικά σε είδη που έχουν διαφορετικό τρόπο τραγουδιού...όταν δίνεις σε έναν άνθρωπο που δεν έχει ακούσει ποτέ ξανά μια αυθεντική ηχογράφιση να του μένει το ηχόχρωμα σαν άκουσμα...δυσκολεύεται να ξεχωρίσει λεπτομέρειες από την κάθε φωνή, οπότε σε αυτό τους βοηθούσα... δουλεύαμε σταδιακά και τις μισές φωνές και όλες μαζί και γινόταν συνδυασμός, σιγά σιγά έδενε όλη η ομάδα.» (Αθηνά Κατσανεβάκη, συνέντευξη 11 Μαΐου 2023).

Ως πρώτο στάδιο είναι πολύ σημαντικό να προσδιορίσουμε τις δυνατότητες της ομάδας. Από εκεί θα καθοριστεί το επίπεδο τραγουδιών, ασκήσεων, θεωρητικών αλλά και ο τρόπος διδασκαλίας και διεξαγωγής του μαθήματος.

Σε μια ομάδα το κύριο μέλισμα μας είναι να μπορέσουμε να ταιριάξουμε όλες αυτές τις διαφορετικές «χραιοές» με τέτοιο τρόπο που να είναι ομοιογενής⁴. Αυτό απαιτεί τρία βασικά ζητούμενα. Πρώτο και πιο σημαντικό είναι να κατανοήσουν τα μέλη την έννοια του συνόλου και να μην προσπαθούν να ξεχωρίσουν μέσα σε αυτό. Δεύτερο να ελευθερώνουν το σώμα και την φωνή τους, ώστε να έχουν ένα πρωτογενές και αβίαστο υλικό. Τρίτο και τελευταίο «να αναπνέουν μαζί», δηλαδή να ελέγχει ο ένας τον άλλο, να αναπνέει ο ένας μαζί ή μετά τον άλλο και να τελειώνει ο ένας μαζί με τον άλλο. Όταν η ομάδα καταφέρει να λειτουργήσει αυτά τα τρία ζητούμενα μαζί με την τεχνική και το ύφος, τότε θα έχει ένα αξιοσέβαστο αποτέλεσμα. Επιπρόσθετα σημαντικό ρόλο έχει ο χαρακτήρας του μέλους, να μπορεί να συνυπάρξει στο σύνολο και να κατανοεί την έννοια της ομάδας.

Σε μια ομάδα σίγουρα συναντάμε παραφωνίες και δυσκολίες, ειδικά σ' ένα φωνητικό σύνολο που ασχολείται με το δημοτικό τραγούδι της Ελλάδας. Οι παραφωνίες υπάρχουν παντού, και όταν μιλάμε για τραγούδια που είναι τόσο περίπλοκα και ιδιαίτερα, είναι πολύ πιθανό κάποιος να ξεφύγει. Η Αθηνά Κατσανεβάκη ως δημιουργός και διδάσκουσα του φωνητικού συνόλου «Ηχώ», τονίζει πάρα πολλές φορές τη σημασία της χαλάρωσης και της ρύθμισης των ηχείων. Αν ένα μέλος δεν στείλει τον ήχο εκεί που πρέπει, είναι πολύ πιθανό να ξεφύγει. Επίσης είναι πολύ σημαντικό να ακούν τα μέλη του συνόλου την αυθεντική ηχογράφιση, για να υπάρχει το ερευνητικό ενδιαφέρον, να τους μένει το ηχόχρωμα αλλά και μια ολοκληρωμένη προσέγγιση του τραγουδιού. Τις περισσότερες φορές η Αθηνά Κατσανεβάκη διαπίστωσε ότι δυσκολεύονταν να ακολουθήσουν την ηχογράφιση λόγω του πρωτόγνωρου ακούσματος για αυτούς. Οπότε την ηχογράφιση συνόδευε ηχογραφημένο παράδειγμα και από την ίδια ώστε να μπορούν να προσεγγίσουν πιο εύκολα με μία καινούρια φωνή το παλιότερο άκουσμα.

⁴ Η Γεωργία Τέντα στο άρθρο της για το Γυναικείο σύνολο Πλειάδες αναφέρει τους τρόπους διδασκαλίας του ομαδικού συνόλου. Πρώτα απ' όλα βοηθούσε τις συνεργάτιδες της να εστιάσουν στους τραγουδιστικούς ρόλους ως προς τον τρόπο που αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους ρυθμικά-μελωδικά, τους διαφορετικούς τραγουδιστικούς ρόλους σε κάθε πολυφωνικό τραγούδι, και στην αναλυτική προσέγγιση των ρόλων. Επόμενη φάση ήταν η προετοιμασία του σώματος που έχει άμεση σχέση με τη φωνή, και ύστερα η φωνητική προετοιμασία. Οι ασκήσεις που χρησιμοποιούσε στο μάθημα για τη προετοιμασία του σώματος στόχευαν στην αυτοπαρατήρηση αφενός της ατομικής σωματικής κατάστασης κι αφετέρου της αλληλεπίδρασης του σώματος του ατόμου με τα σώματα των υπολοίπων της ομάδας. Οι ασκήσεις αυτές ενεργοποιούν το μυοσκελετικό σύστημα και το κομμάτι που μετέχει πιο άμεσα στην παραγωγή του ήχου (κορμός, κεφάλι). Στην φωνητική προετοιμασία χρησιμοποιούσε στο ίδιο τονικό ύψος τους πέντε φωνητικούς ήχους και εστίαζε σ' ένα ηχόχρωμα που δημιουργείται με την τοποθέτηση της φωνής αρκετά μπροστά στη στοματική κοιλότητα, φροντίζει όμως στις ψηλές νότες να μην χάνεται η σύνδεση με το στηθικό ηχείο. Τέλος ακολουθούν φωνητικά παιχνίδια συνήχησης, φωνητικοί αυτοσχεδιασμοί ελεύθεροι ή προκαθορισμένοι και συνεχείς επανάληψη (Τέντα, 2017, 131-133).

Το άνετο κούρδισμα στους περισσότερους είναι στον Τόνο/Ημιτόνιο και στις κλίμακες της Δυτικής μουσικής. Όταν λοιπόν αναλαμβάνει κανείς ένα φωνητικό σύνολο δημοτικού τραγουδιού αντιμετωπίζει μια δυσκολία ως προς το κούρδισμα και τα διαστήματα. Αυτό που χρειάζεται με βάση την Κωσταντίνα Πετρινώτη είναι η επανάληψη με την συνοδεία του διδάσκοντα και να επιμείνει κανείς στα σημεία που χρειάζεται. Επίσης εδώ να αναφέρουμε ότι κάποιες άνετοιμες ομάδες χρειάζονται ακόμα βοήθεια και στις βασικές νότες του τραγουδιού, εκεί επιλέγουμε κάποια εύκολα «εισαγωγικά» κομμάτια και κάποιες απλές ασκήσεις για να αρχίσουν σιγά σιγά να γνωρίζονται με το δημοτικό τραγούδι.

Το ζήτημα της διγλωσσίας είναι κάτι που συναντούμε ιδιαίτερα στα βλαχόφωνα και στα σλαβόφωνα τραγούδια. Η δυσκολία είναι στο πως θα προσαρμοστεί η γλώσσα και η προφορά στον παραδοσιακό ήχο. Αυτό που έκανε η Αθηνά Κατσανεβάκη κατά την διάρκεια ενασχόλησης της με το φωνητικό σύνολο «Ηχώ», ήταν ότι δούλευε ξεχωριστά τις φωνές στο θέμα της προφοράς των φωνηέντων. Να αναφέρω ότι η ομάδα αποτελείτο περισσότερο από παιδιά που είχαν ειδικευση στο Δημοτικό Τραγούδι με διδάσκουσα την ίδια. Αυτό ήταν πολύ θετικό για τον λόγο ότι έχτιζε τα παιδιά με την ίδια τεχνική ως επί το πλείστον, και στο τέλος οι αρμονικοί κούμπωναν πολύ πιο γρήγορα και με αποτέλεσμα να αναπτυχθεί έτσι ένας ιδιαίτερος ήχος ομάδας που είναι φανερός ακόμη και σε περιπτώσεις όπου μέλη του συνόλου «μετέφεραν» αυτήν την γνώση τους και τον ήχο τους και σε άλλες ομάδες ή περιβάλλοντα όπου συνέχισαν την επαγγελματική τους πλέον σταδιοδρομία.

Κάτι άλλο, πολύ σημαντικό σε μια ομάδα, είναι τα μέλη να μαθαίνουν και τις φωνές των άλλων. Θεωρώ πολύ σημαντικό και αποτελεσματικό αυτό τον τρόπο διδασκαλίας (όπως φάνηκε και από τις συνεντεύξεις) για πολλούς λόγους. Όπως ένας μαέστρος για να διευθύνει μια χορωδία πρέπει να ξέρει αναλυτικά όλες τις φωνές, έτσι και ένα μέλος ενός συνόλου. Οι λόγοι είναι η τονική σταθερότητα, το κούρδισμα μεταξύ των φωνών, η ομοιογένεια των φωνών, αναπνοές εκεί που πρέπει («αλυσιδωτή αναπνοή»), το ηχώχρωμα αλλά και η ένταση. Η ένωση των φωνών μεταξύ τους είναι καλό να γίνεται σταδιακά, με αυτό τον τρόπο θα δουλεύονται όλες οι φωνές μεταξύ τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο μέσα από τις συνεντεύξεις έχω εκφράσει και την δική μου προσωπική άποψη σε συγκεκριμένα σημεία. Συνοψίζοντας όμως θα ήθελα να εκφράσω τις γενικές μου διατυπώσεις για την έρευνα και την μελέτη που έχει διεξαχθεί για την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας.

Για να κατανοήσω και να εννοιολογήσω σε βάθος την παραδοσιακή μουσική και το παραδοσιακό τραγούδι ως προς την έρευνα και την πράξη, η αφιέρωση επαρκούς χρόνου καθώς και η συνέντευξη μου με ανθρώπους του χώρου, ήταν αρωγοί στην έρευνα μου. Μέσα από τις συνεντεύξεις αλλά και τις ήδη προϋπάρχουσες βιβλιογραφικές πηγές, αντιλήφθηκα και σχημάτισα μια ολοκληρωμένη άποψη για την μελέτη που έκανα.

Το παραδοσιακό τραγούδι βασίζεται στην προφορικότητα και χωρίζεται σε τρεις χρονικές-ιστορικές περιόδους που η μια συμπληρώνει την άλλη (Αρχαία Ελληνική Μουσική, Βυζαντινή Μουσική, Δημοτική Μουσική). Αν τις δούμε αναλυτικά θα βρούμε κοινά στοιχεία αλλά και πολλές αποκλίσεις. Σε καμία περίπτωση δεν θα έλεγα ότι ταυτίζονται, για τον λόγο ότι η κάθε μια υπηρετεί ένα άλλο σκοπό, αλλά και βασίζεται σε διαφορετικό σύστημα. Πλέον το παραδοσιακό τραγούδι στη σύγχρονη κοινωνία είναι μια γενικευμένη έννοια που αγκαλιάζει το δημοτικό τραγούδι αλλά και το αστικό. Βέβαια το αστικό και το δημοτικό τραγούδι απέχουν το ένα από το άλλο, επειδή όμως βασίζονταν και τα δύο στην προφορική παράδοση έχουν το δικαίωμα να συμπεριλαμβάνονται στην παραδοσιακή μουσική του Ελληνικού χώρου. Επιπρόσθετα η έννοια και η ιστορία του καθενός κατατάσσεται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, αλλά και η προέλευση τους.

Το δημοτικό τραγούδι ως προς την πράξη διαφέρει από περιοχή σε περιοχή. Η κάθε περιοχή έχει τα δικά της μουσικά ιδιώματα, τον δικό της τρόπο ομιλίας, και τα δικά της μελωδικά χαρακτηριστικά με κάποιες όμως κοινές συνιστώσες στην εκφορά της φωνής και στον τρόπο έκφρασης. Είδαμε δύο παραδείγματα διαφορετικών περιοχών που έχουν διαφορετικά έντονα στοιχεία, τη διγλωσσία, τα μελίσματα, τη μουσική κ.α. Αυτό που έχουν κοινό όμως είναι ότι βασίζονται στα τροπικά συστήματα της περιοχής, έχουν κοινά στοιχεία στην εκφορά της φωνής και της γλώσσας και εκφράζουν την κοινότητα, το κοινοτικό αίσθημα της προφορικής παράδοσης.

Στη διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού με βάση την έρευνα που έχω διεξάγει, κατάλαβα ότι παίζει πολύ σημαντικό ρόλο κάποιος να είναι χαλαρός, να λειτουργεί σωστά τα ηχεία του σώματος του, να στέλνει τον ήχο εκεί που χρειάζεται ανάλογα με την πορεία της μελωδίας, να

ακούει την αυθεντική ηχογράφιση για να αποτυπώσει το ηχόχρωμα της περιοχής και να έχει σωστή άρθρωση. Γενικότερα σε αυτό που έχω καταλήξει είναι ότι ο οποιοσδήποτε διδάσκων αλλά και μαθητής, πριν τη διδασκαλία ενός δημοτικού τραγουδιού πρέπει να πραγματοποιεί την δική του έρευνα.

Τέλος θα ήθελα να τονίσω το κομμάτι της ένταξης του παραδοσιακού τραγουδιού και μουσικής γενικότερα στην ζωή του ανθρώπου σήμερα μέσα και από την εκπαίδευση. Είναι πολύ σημαντικό να διαπεράσουμε και να διατηρήσουμε τον άφθονο πλούτο που μας έχει αφήσει η χώρα μας. Αυτό που έχουμε να κάνουμε σαν εκπαιδευτικοί αλλά και σαν άνθρωποι, είναι να συνεχίσουμε να δίνουμε μουσικά ερεθίσματα στην σύγχρονη κοινωνία.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arostegui, J. (2011). "Educating Music Teachers for the 21st Century." Rotterdam: Sense Publishers.
- Bendix, R. (1967). "Tradition and Modernity Reconsidered." In the Comparative Studies in Society and History, 292-346. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blacking, J. (1973,1995). "*How Musical is Man?*" Seattle and London: University of Washington Press.
- Dahlig-Turek, E. (2012). "Application- Applied Ethnomusicology, Media, Education: Musical Traditions Discovery, Inquiry, Interpretation and Application." In the XXVI European Seminar in Ethnomusicology, edited by Pál Richter, 311-321. Budapest: HAS, Research Centre for the Humanities.
- https://www.academia.edu/36849660/Musical_Traditions_Discovery_Inquiry_Interpretation_and_Application
- Deasy, R. (2002). "Critical links: Learning in the arts and student academic and social development." Washington: Arts Education Partnership.
- Eisner, E. (2002). "The Educational Imagination: On the Design and Evaluation of Schools and Programs." New York: Oxford University Press.
- Fontana, D. (1996). *Ψυχολογία για Εκπαιδευτικούς*. Μετάφραση από Μαρίνα Λώμη. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλα.
- Glassie, H. (1995). "Tradition." In The Journal of American Folklore, 395-412. American Folklore Society and University of Illinois Press.
- Guy (Michael) Saunier- Emmanuel Moser *Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι. Μύθοι μνητικοί και παραλογές*. ΙΝΣ.
- Katsanevaki. A. (2007). "Music and dance: Greek archives, institutions and initiatives aspects of research related to regional styles and the importance of the community: *Vienna and the Balkans*." In the papers from 39th World Conference of ICTM, 50-75. Sofia: Institute of Art Studies-Bulgarian Academy of Sciences Bulgarian Musicology Studies.
- https://www.researchgate.net/publication/319068771_Music_and_Dance_Greek_Archives_Institutions_and_Initiatives_Aspects_of_research_related_to_regional_styles_and_the_importance_of_the_community_in_Vienna_and_the_Balkans_Papers_from_the_39th_World_Conf
- Katsanevaki, A. (2010). "The importance of the Community: Its dynamics and its impact on contemporary research (Greece as a case-study)", REF/JEF, 1-2,72-102. București, 2010.

Katsanevaki A. (2012), "Traditional singing: field research or a performing Art? Combining research methods and teaching methods in one field (An introductory note)" in Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives, Proceedings of the International Conference held from November 23 to 25 2011, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology, Academic conferences volume CXLII Department of Fine Arts and Music Book 8,149-166.

Michaelides, S. (1948). "Greek Folk Music: Its Preservation and Traditional Practice." In the Journal of the International Folk Music Council, 21-24. Limassol: Cambridge University Press.

<https://www.jstor.org/stable/835925>

Morgenstern, U. (2021). "In Defense of the Term and Concept of Traditional Music" In the Musicologist International Journal of Music Studies, 1-30. Karadeniz Technical University State Conservatory.

https://www.researchgate.net/publication/352861463_In_Defence_of_the_Term_and_Concept_of_Traditional_Music

Szónyi, E. (1979). "Kodaly's Principles in Practice: An Approach to Music Education through the Kodály Method." Budapest: Corvina.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αβραμίδης, Δ. (2017). “Περί Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής: Μελέτη στο υλικό διδασκαλίας της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.” Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Θεσσαλονίκης.

Αϊβαλιώτη, Α. (2016). “Η Εθνομουσικολογική έρευνα του Zoltan Kodaly και η επίδραση της παραδοσιακής ουγγρικής μουσικής στο έργο του.” Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

Αλεξάνδρου, Μ. (2017). “Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής.”, 29-30. Θεσσαλονίκη: Κάλλιπος, Ανεικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

<https://hdl.handle.net/11419/6487>

Αλεξάνδρου, Μ. (2016). Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Αμαργιανάκης, Γ. (1999). Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Σημειώσεις.

Ανδρούτσος, Π. (1998). “Διαπολιτισμική Μουσική Εκπαίδευση.” Στα Πρακτικά 1ου Πανελληνίου Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε., 153-162. Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.

Ανωγειανάκης, Φ. (1991). “Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα.” Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μέλισσα.

Ανωγειανάκης, Φ. και Baud-Bovy, S. (2007). “Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι.” Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Δαμιανού, Ε. (1998). “Βασικές Μεθοδολογικές Αρχές για την Εφαρμογή των Μουσικοπαιδαγωγικών Ιδεών του Zoltan Kodaly.” Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.

Διονυσίου, Ζ. (2008). “Η ανάπτυξη της δημιουργικότητας στην σχολική μουσική εκπαίδευση: Σχολική μουσική εκπαίδευση.”, 43-63. Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.

https://www.researchgate.net/publication/310607255_E_anaptyxe_tes_demiourgikotetas_ste_scholike_mousike_ekpaideuse

Εμπεριάδου, Ε. (1995). “Η μουσικοπαιδαγωγική μέθοδος του Zoltan Kodaly: Η εφαρμογή της στην Ουγγαρία και η προσαρμογή της στην Ελλάδα.” Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.

Θέμελης, Δ. (1972). “Μουσικοποιητική δομή στο δημοτικό τραγούδι.”, τόμ. Κ.Η. Αθήνα: Ανάτυπο εκ της Λαογραφίας.

Θέμελης, Δ. (2009). “Μελέτες για την Ελληνική Μουσική: Από την Παράδοση στην Συγχρονικότητα.” Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.

Καψωμένος, Ε. (1999). “Δημοτικό Τραγούδι: Μια διαφορετική προσέγγιση.” Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

- Κοκκίδου, Μ. (2015). “Διδακτική της μουσικής: Νέες προκλήσεις, νέοι ορίζοντες.” Αθήνα: Fagotto books.
- Κυριακίδης, Σ., Διγενής και Κάβουρας. (1965). “Ελληνική Λαογραφία Μέρος Α΄: Μνημεία του λόγου.” Αθήνα: Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας.
- Λιάβας, Λ. (1993-1995). “Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής.”, 122-125. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών - Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Λιάβας, Λ. (1999). “Μουσικές της Θράκης: Μια διεπιστημονική προσέγγιση.” Θράκη: Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής.
- Λουκάτος, Δ. (1977). “Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία.” Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μαζαράκη, Δ.Β., Κεφάλου-Χόρς, Ε., και Δημητριάδου Β. (1984). “Μέθοδος Διδασκαλίας Τραγουδιών: για την Α΄ τάξη δημοτικού σχολείου.” Αθήνα: Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων.
- Μπόνια, Β. (2012). “Σύγχρονα περιβάλλοντα μάθησης και παραγωγή διδακτικού υλικού.” Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- Παπαθανασίου, Μ. (2008). “Διαπολιτισμική μουσική εκπαίδευση και λογοτεχνία.” Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Παπαπαύλου, Μ. (2010). “Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού.”, 1-14. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Πετρόπουλος, Δ. (1958). “Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια”, τόμ. Α΄, Αθήνα: Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος.
- Πλεμμένος, Γ. (2015). “Εκκλησιαστική μουσική και λαογραφική έρευνα: προς την αναθέρμανση μιας παλιάς σχέσης.”, 425-438. Αθήνα: Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών.
- Πολίτης, Ν. (1904). “Μελέται περί του βίου και της γλώσσας του ελληνικού λαού: Παραδόσεις.”, τόμ. Β΄. Αθήνα: Π.Δ. Σακελλαρίου.
- Σπυριδάκης, Γ. (1962). “Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια.” Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Σταύρου, Γ. (2004). “Η Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση.” Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο.
- Τέντα, Γ. (2017). “Γυναικείο φωνητικό σύνολο Πλειάδες: Προσεγγίζοντας την πολυφωνική παράδοση της Ηπείρου.” Στα πρακτικά της ημερίδας της 31 Αυγούστου 2013. Μουσικό Σχολείο, επιμελήθηκε ο Παναγιώτης Σκούφης, 131-133.

Τσαγουρίδης, Κ. (2010). “Η φωνή στις ηλικίες των 6-8 ετών: Προετοιμασία και διδακτική του ομαδικού τραγουδιού.”, 48-51. Στο Hellenic Journal of Music, Education & Culture.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

E: Ερώτηση

A: Απάντηση

Αθηνά Κατσανεβάκη - Συνέντευξη 29 Μαρτίου 2023

E: Θα ήθελα να μιλήσουμε πρώτα για την παραδοσιακή μουσική, όσον αφορά τη σύγχυση σχετικά με τον ορισμό της παράδοσης, γιατί πιστεύετε δεν υπάρχει ένας ολοκληρωμένος ορισμός.

A: Ίσως δεν θα στο απαντήσω τόσο επιστημονικά. Θα στο απαντήσω πιο πολύ μέσα από την πράξη και από την εμπειρία της έρευνας, δηλαδή από την επιτόπια έρευνα και από τις εμπειρίες που έχω γενικότερα. Το να δώσει κανείς ορισμό είναι όντως δύσκολο, ακριβώς γιατί η παραδοσιακή μουσική - θα μπορούσε να πει κανείς ότι - βασίζεται κυρίως σε «προφορικότητα». Δηλαδή είναι μία μουσική που μεταδίδεται προφορικά κυρίως, αλλά ο τρόπος με τον οποίον τελικά διαμορφώνεται, επειδή ακριβώς έχει να κάνει πολλές κοινωνίες και διαφορετικές ανά τον κόσμο, είναι πάρα πολύ δύσκολο αυτό να κλειστεί μέσα σε έναν ορισμό. Δηλαδή, ένας ορισμός που θα μπορούσε να δώσει κανείς είναι ότι βασίζεται στην προφορικότητα, στη μετάδοση μέσα από προφορική παράδοση. Για αυτό και στην ελληνική ορολογία και στο ελληνικό λεξιλόγιο έχει και ακριβώς αυτή την έννοια η λέξη παράδοση, ότι μεταφέρεται από τον έναν στον άλλον - παραδίδεται με κάποιο τρόπο. Δεν παραδίδεται συνήθως μέσα από μία γραπτή παράδοση, αλλά μέσα από μία προφορική παράδοση. Αυτό σημαίνει ότι ο τύπος της κοινωνίας που υποστηρίζει και δημιουργεί κάτι τέτοιο είναι διαφορετικός από έναν τύπο κοινωνίας ο οποίος έχει ένα εκπαιδευτικό σύστημα οργανωμένο. Δηλαδή όλη η εκπαίδευση και όλη η μεταφορά γίνεται με ένα τρόπο προφορικό και γίνεται με ένα τύπο εκπαίδευσης που είναι βιωματικός μέσα από τα δρώμενα του συγκεκριμένου κοινωνικού περιβάλλοντος και κοινωνικού ιστού.

Μέσα στην παραδοσιακή μουσική χωρούν και διάφορα ιδιώματα τα οποία έχουν και αστικά στοιχεία μέσα, δηλαδή αστικές παραδόσεις. Δεν είναι, δηλαδή, τόσο στεγανή. Όταν αναφερόμαστε σε αστικές παραδόσεις πρέπει να σκεφτεί κανείς τι είδους αστική παράδοση και τι είδους αστικοποίηση ήταν αυτή από την οποία προέκυψε αυτό το είδος. Ας πάρουμε για παράδειγμα τραγούδια Σμυρναίικα ή άλλα τραγούδια των μεγάλων αστικών κέντρων μιας εποχής του 19ου

αιώνα, τα οποία αργότερα αποτελούν τη βάση για το ρεμπέτικο τραγούδι. Από τη μία πλευρά μπορεί να μην είναι ακριβώς παραδοσιακά με την έννοια της επαρχίας της Σμύρνης και των χωριών γύρω από τη Σμύρνη, αλλά από την άλλη βασίζονται σε ένα παραδοσιακό στοιχείο της περιοχής - σε μία παραδοσιακή προφορική παράδοση περιοχής - από την οποία δεν μπορείς να την ξεκόψεις. Οποσδήποτε είναι άλλες οι καταστάσεις με την οποία βιώνονται μέσα στην πόλη όπως η Σμύρνη ή η Αθήνα του 19ου αιώνα, ή σε ένα λιμάνι μεγάλο του Αιγαίου, αλλά δεν μπορεί όμως να πει κανείς ότι δεν είναι παραδοσιακά.

Μέσα στην προφορική παράδοση, μέσα στο παραδοσιακό τραγούδι και στην παραδοσιακή μουσική υπάρχουν κλιμακώσεις. Αυτό το οποίο αλλάζει δραστικά όλο αυτό το σχήμα, είναι μετά από το δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο που αρχίζει η παγκόσμια αστικοποίηση με τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, οπότε εκεί πέρα μπαίνουν άλλοι παράγοντες που δεν έχουν σχέση με όλες αυτές τις διαδικασίες. Προσωπικά, η δική μου άποψη, ο δικός μου ορισμός στον οποίο έχω καταλήξει είναι ότι η παραδοσιακή μουσική και ο παραδοσιακός πολιτισμός γενικά, είναι ένας πολιτισμός ο οποίος παίρνει το χρόνο του και διατηρεί την ιστορική του μνήμη. Παίρνει το χρόνο του για να διαμορφωθεί, δεν διαμορφώνεται βιαστικά.

Ε: Όπως βλέπουμε και στην Ελληνική παραδοσιακή μουσική - από τη δική μου μελέτη που έκανα - είδα ότι χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: τη βυζαντινή μουσική που έχει πάρα πολύ μεγάλη ιστορία, το δημοτικό τραγούδι που - και λογοτεχνικά αλλά και μουσικά - έχει μια μεγάλη πορεία, αλλά και την αρχαία ελληνική μουσική. Αυτός ο διαχωρισμός, κατά τη δική σας άποψη, είναι σωστός;

Α: Καταρχήν το ένα μπαίνει στο άλλο. Δεν τα χωρίζει κανείς, είναι βέβαια σαν τρεις μεγάλες χρονικές περιόδους, τρεις μεγάλες χρονικές ιστορικές περίοδοι.

Πριν σου πω κάποια πράγματα για αυτό, να πούμε για το προηγούμενο κάτι ακόμη. Ότι μεταδίδεται προφορικά, η παραδοσιακή μουσική παίρνει το χρόνο της για να διαμορφωθεί, δεν διαμορφώνονται βιαστικά, έχει την ιστορική της μνήμη μέσα σε όλον αυτόν τον ιστό που φτιάχτηκε αυτό το μόρφωμα, το δημιουργικό που φτιάχνει όπως φτάνει σε μας, και από την άλλη πλευρά, έχει ωφέλιμο κοινωνικό σκοπό. Ο σκοπός για τον οποίον ουσιαστικά όλες οι παραδοσιακές κοινωνίες στον κόσμο, αυτές που βασίζονται σε αυτή την προφορική παράδοση και που η μουσική φτιαχνόταν μέσα από τη βιωματική εμπειρία της κοινότητας, σιγά-σιγά, ο σκοπός τους είναι ωφέλιμος κοινωνικά. Εξυπηρετούν τη διατήρηση της κοινότητας και την επιβίωσή της. Δεν είναι αυτοκαταστροφικός, δεν είναι προβοκατόρικός, δεν δημιουργεί ρωγμές, τραυματισμούς ή σοκ στον κοινωνικό ιστό και στην κοινωνία. Και αυτό γιατί είναι όλα κάτω από

μία ομπρέλα, όπου, με ένα τρόπο σοφό και σκεπτικό, διαμορφώνουν σιγά-σιγά κάτι το οποίο θα τους προχωρήσει προς το μέλλον, και αυτό το πράγμα το φυλάγουν προσεκτικά.

Η παραδοσιακή μουσική έχει εκπαιδευτικό σύστημα. Μπορεί να μην έχει συνήθως γραπτή παράδοση, αλλά πολλές φορές εμπλέκεται με γραπτές παραδόσεις, γιατί υπάρχουν κάποια είδη, όπως η προφορική παράδοση από την επαρχία, που μπαίνει μέσα στον αστικό ιστό των πόλεων και εκεί πέρα πάντα υπάρχουν πιο οργανωμένες καταστάσεις οι οποίες πολλές φορές δημιουργούν σημειογραφικά συστήματα, δημιουργούν εκπαιδευτικό σύστημα, οπότε ένα είδος παραδοσιακό γίνεται αστικό είδος και μετά μπορεί κάποια στιγμή να ξαναγίνει παραδοσιακό, ανάλογα με τις ιστορικές συνθήκες. Αν κάποια πόλη διαλυθεί για κάποιους λόγους – επιδρομές, καταστροφές - ή εάν ένα κομμάτι του πληθυσμού γυρίσει και γίνεται επαρχιακό, δηλαδή ζήσει πάλι στην επαρχία και αναπτύξει επαρχιακό τρόπο ζωής, μπορεί να ξαναγίνει επαρχιακό είδος και να μεταφέρει πάλι αυτό το οποίο έχει διαμορφωθεί μέσα στην πόλη, στο χωριό πίσω, και να βλέπει κανείς, μέσα στην ιστορική πορεία ενός μουσικού ιδιώματος, τα ίχνη, τα στοιχεία μιας μουσικής αστικής φόρμας μέσα στην παραδοσιακή μουσική μιας επαρχίας ή το αντίστροφο. Αυτό γίνεται με διεργασίες αργές, σκεπτικές και έχουνε ιστορικό λόγο που συμβαίνουν.

Συνήθως όμως στις κοινότητες και στην προφορική παράδοση μιας κοινότητας, η οποία βιώνει με προφορικό τρόπο και παράδοσή της, που γίνεται μέσα από βιωματική εμπειρία, μέσα από τα δρώμενα και τον κύκλο της ζωής, διότι σχετίζεται με την επιβίωση, αυτό πάντα έχει σκοπό ωφέλιμο. Δηλαδή έχει σκοπό την επιβίωση κοινότητας για να προχωρήσει προς το μέλλον, και όχι την αυτοκαταστροφή της. Αυτό είναι κάτι πολύ σημαντικό γιατί στη σημερινή εποχή θα δει κανείς άλλα πράγματα, που ναι μεν μπορεί να φαίνεται σα να στοχεύουν σε κάτι ωφέλιμο, αλλά ο τρόπος που γίνονται είναι αποδομητικός και καταστροφικός/αυτοκαταστροφικός για το κοινωνικό σύνολο γενικά. Οπότε αυτό είναι μία βασική διαφορά πιστεύω, και για αυτό το λόγο είναι και πιο αργή εξέλιξή της και κρατάει και την ιστορική μνήμη. Έχει μία σύνεση μέσα, δηλαδή έναν τρόπο σκεπτικό ολοκληρωμένο και η μουσική εκπαίδευση γίνεται μέσα από αυτή τη βιωματική εμπειρία.

Η συμμετοχή των νεότερων, των μικρότερων, από την παιδική ηλικία από την ώρα που θα τους κουνήσει η μαμά, να τους νανουρίσει, να τους κάνει το ταχτάρισμα, περνάει μέσα μουσικά στοιχεία τα οποία υπάρχουν στα γενικότερα τραγούδια του πολιτισμού,.. του ιδιώματος αυτού, τα περνάει μέσα στη μνήμη και στο συνειδητό και στο ασυνείδητο του παιδιού και στην ακουστική του εμπειρία από πολύ μικρό, από μωρό στην αγκαλιά της μαμάς του, ακόμα και όταν

γαλουχείται και στην κοιλιά της μαμάς του, γιατί αυτό είναι ένα ακουστικό περιβάλλον το οποίο υπάρχει συνέχεια γύρω. Μετά αυτό σιγά-σιγά ωριμάζει μέσα από την παιδική ηλικία και τη συμμετοχή των παιδιών είτε σαν ακροατής είτε σαν τελεστές στα δρώμενα της κοινότητας. Οπότε φτάνουν σε μία ώριμη ηλικία που είναι μπροστάρηδες πλέον και έχουν πρωτοβουλία. Και η εκπαίδευση κρατάει σε όλη τους ζωή. Δηλαδή μπορεί να μαθαίνουν ένα ιδίωμα αλλά μετά το ξέρουν πολύ καλά, γιατί είναι πολύ βαθιά μέσα τους.

Τώρα όσον αφορά το άλλο που ρώτησες για την αρχαία ελληνική μουσική, τη Βυζαντινή και τη σημερινή μουσική παράδοση, είναι όντως τρεις μεγάλες ιστορικές στιγμές, απλά δεν μπορεί να καθορίσει κανείς τόσο συγκεκριμένα όρια, γιατί η μία μπαίνει στην άλλη. Και ιστορικά μπαίνει στην άλλη σαν ιστορική περίοδος - δηλαδή η αρχαία ελληνική μουσική περνάει μετά στους ελληνιστικούς χρόνους, μετά στους ρωμαϊκούς χρόνους και έτσι βγαίνει στο Βυζάντιο ως πρώτοι χριστιανικοί χρόνοι και μετά σιγά-σιγά καταλήγουμε σε μία βυζαντινή μουσική που είναι πιο διαμορφωμένη και πιο εξελιγμένη σαν φόρμα. Από την άλλη πλευρά είναι και οι τοπικές περιπτώσεις εξέλιξης των κλαδιών αυτών που μπορεί σε τοπικές παραδόσεις να υπάρχουν πιο έντονες σχέσεις, ενώ σε άλλες λιγότερο έντονη και να μεσολαβούν άλλα πράγματα ανάμεσα. Δηλαδή υπάρχουν περιοχές που έχουν πιο άμεση σχέση με το αρχαίο ελληνικό μουσικό σύστημα, άλλες περιοχές που έχουν πιο άμεση σχέση με το Βυζαντινό εκκλησιαστικό σύστημα και ίσως έχουν τροφοδοτήσει και την εκκλησιαστική μουσική, απλά δεν το ξέρουν. Το καταλαβαίνουμε τώρα από την έκταση ενός μουσικού συστήματος και ενός πολιτισμού, αλλά αυτό δεν μπορεί κανείς να το κόψει και να το ράψει, απλά είναι όντως τρεις μεγάλες ιστορικές στιγμές, τρεις πόλοι που έχουν αφήσει καθεμία ένα σημαντικό στίγμα.

Ε: Για το δημοτικό τραγούδι τι ορισμό θα δίνατε ως διδάσκουσα δημοτικού τραγουδιού;

Α: Δεν μπορώ να του δώσω ορισμό, γιατί το δημοτικό τραγούδι, ουσιαστικά, είναι ακριβώς αυτή η προφορική παράδοση σε τραγούδι. Δηλαδή, θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι το τραγουδιστικό μέρος της παραδοσιακής μουσικής παράδοσης που είναι ένα τεράστιο πράγμα και έχει πολλές παραλλαγές, ιδιώματα και ιδιαιτερότητες. Οπότε θα μπορούσε να πει κανείς το τραγουδιστικό ρεπερτόριο. Αν θέλει να πει κανείς για τα χαρακτηριστικά του, αυτό είναι ένα άλλο πράγμα, κάτι που μπορούμε να το συζητήσουμε μετά.

Ε: Θέλω να σας ρωτήσω εσείς πώς το βλέπετε, το θεωρείτε σωστό ότι στα σχολεία εξετάζεται το δημοτικό τραγούδι λογοτεχνικά και όχι μουσικά; Γιατί το δημοτικό τραγούδι – κατά τη γνώμη μου – το 80% είναι η μελωδία του και το 20% είναι ο λόγος του, με το ένα να συμπληρώνει το άλλο.

A: Φυσικά και δεν είναι ολοκληρωμένο, σε αυτό έχουν καταλήξει και όλοι οι επιστήμονες. Απλά ήταν μία πρώτη φάση έρευνας η οποία ήταν αυτή, ήταν ουσιαστικά μία πρώτη προσέγγιση και οι πρώτες προσεγγίσεις συνήθως δεν μπορούν να είναι ολοκληρωμένες γιατί είναι μία πρώτη επαφή με κάτι, και είναι σαν να λέμε ο πρώτος καθρέφτης. Δεν τον έχει γυρίσει κανείς από δω και από κει να δει όλα του τα φάσματα. Τώρα εάν συνεχίζει κανείς έτσι, με αυτό τον τρόπο, φυσικά δεν το αντιπροσωπεύει με τον καλύτερο τρόπο. Απλά επειδή στα σχολεία στην εκπαίδευση υπάρχουν τα φιλολογικά μαθήματα, η εκπαίδευση είναι ένα οργανωμένο σύστημα μεταφοράς γνώσης, παράδοσης γνώσης, οπότε ταξινομεί τα πάντα και στην προκειμένη περίπτωση ταξινομεί το δημοτικό τραγούδι. Για να το θέσω καλύτερα, ταξινομεί τη φιλολογία, το γραπτό κείμενο, την έρευνα στη φιλολογία της γλώσσας, ταξινομεί τη μουσική έρευνα και τη μεταφορά μουσικών γνώσεων μιας παράδοσης μιας χώρας ολόκληρης. Οπότε σου λέει θα κάνουμε το μάθημα της μουσικής, το παραδοσιακό τραγούδι θα είναι ένα μέρος από το μάθημα της μουσικής που θα αφορά τον ελληνικό χώρο, και από την άλλη πλευρά το κείμενο του παραδοσιακού τραγουδιού θα είναι ένα άλλο μέρος που θα αφορά τη φιλολογία που έχει αναπτυχθεί στον ελληνικό χώρο όσο αφορά το παραδοσιακό της κομμάτι - την παράδοση της - και έτσι κατά κάποιο τρόπο, διχοτομεί.

Αλλά αυτό είναι στην καλή πρόθεση και στην διάθεση του κάθε καθηγητή. Εάν γνωρίζει κάποια πράγματα και έχει μία ευαισθητοποίηση να μην το βγάζει στα παιδιά με αυτό τον τρόπο, αλλά να βάζει και κάποια μουσικά ακούσματα να ακούσουν από τα κείμενα τα οποία παρουσιάζει σαν φιλολογικό κομμάτι, γιατί είναι πραγματικά ένας φιλολογικός πλούτος το δημοτικό τραγούδι. Αξίζει να ερευνηθεί ως προς αυτό με έναν ιδιαίτερο τρόπο και πιο εξειδικευμένο, απλά να δώσει κανείς και την άλλη προοπτική στους μαθητές να ακούσουν και κάποια πράγματα για να μην τους μείνει εντύπωση στο τέλος. Γιατί όταν τα παιδιά δεν ξέρουνε - μέσα στα σημερινά αστικά κέντρα ακόμη και στην επαρχία τη σημερινή που είναι μέσα στην πόλη ή στα χωριά που δεν βιώνεται πια αυτό, μπορεί να του μείνει λάθος εντύπωση ότι είναι ένα κείμενο μόνο στο χέρι τους, στο κεφαλάκι τους.. στο μυαλουδάκι τους, ...μετά... φεύγοντας....

E: Οπότε δεν θα ασχοληθούν με τη μουσική, θα ασχοληθούν με αυτή την εικόνα, ότι το δημοτικό τραγούδι είναι όντως ένα κείμενο.

A: Ακριβώς, και αυτό είναι διασπαστικό. Μάλιστα, θα έπρεπε κάπως να υπάρχει και το χορευτικό το κομμάτι, γιατί επίσης και αυτό είναι διασπαστικό. Και εδώ υπάρχει ένα πρόβλημα βέβαια το οποίο έχει να κάνει με έναν ιδιαίτερο αρνητισμό, που έχουν κυρίως τα αγόρια στην εφηβική ηλικία να χορέψουν. Ντρέπονται πάρα πολύ, πάρα πολύ και είναι ένα κομμάτι πάρα

πολύ ευαίσθητο. Πραγματικά τα αγοράκια ειδικά, αλλά και τα κορίτσια ντρέπονται πάρα πολύ, και βέβαια την αντιμετωπίζουν με έναν αρνητισμό όσον αφορά το θέμα της παράδοσης της κοινωνίας στις αστικές, τις εξευρωπαϊσμένες μέρες τις σημερινές που έχουν μία προοπτική και ένα προσανατολισμό εντελώς μονόπλευρο προς τις δυτικές παραδόσεις, και ότι έχει να κάνει με τη Δυτική παράδοση και κουλτούρα, από την πιο παλιά του μορφή,.. της κλασικής μουσικής, μέχρι τις πιο σύγχρονες μορφές μουσικής που κυκλοφορούν γενικότερα.

Οπότε υπάρχει ένας αρνητισμός που έχει να κάνει με την παραδοσιακή μουσική λες και είναι κάτι (...) παρωχημένο, το οποίο θεραπεύοντάς το, όπως λένε σε επιστημονική γλώσσα, φαινόμενα και εμείς σαν να είμαστε ας πούμε «ντεμοντέ», δεν είμαστε «τρέντι». Και αυτό φυσικά για το νέο άνθρωπο είναι κάτι το οποίο το νιώθει σαν να προσβάλλει την προσωπικότητα και είναι πάρα πολύ δύσκολο να πείσεις με κάποιον τρόπο να δείξει τις θετικές πλευρές... να πεις για τις θετικές πλευρές... Υπάρχει ένας ολόκληρος μηχανισμός αρνητισμού εξελιγμένος μέσα στα σχολεία και μέσα σε όλο αυτό το πράγμα και είναι αυτό πράγμα για να ξεπεραστεί... είναι πάρα πολύ δύσκολο... και πλέον βέβαια έχει αρχίσει να διαφοροποιείται κάπως γιατί βγαίνει πια η παράδοση πιο έντονα, αρχίζει να υπάρχει πιο θετικό ρεύμα.. αλλά για τις δεκαετίες του 80 - 90 ήταν πάρα πολύ δύσκολα τα πράγματα. Δεν υπήρχαν κιόλας τα μαθήματα αυτά.

Ε: Τα χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού;

Α: Αυτό είναι κάτι το οποίο σχετίζεται και με τις περιοχές.. τοπικές παραδόσεις. Γενικά όμως θα μπορούσαμε να το πούμε.. σαν χαρακτηριστικά του τραγουδιστικού ύφους περισσότερο, παρά σαν χαρακτηριστικά της μουσικής της ίδιας. Γιατί μουσικά χαρακτηριστικά υπάρχουν πολύ διαφορετικά ανάλογα με την περιοχή αλλά το τραγουδιστικό ύφος, κατά ένα περίεργο τρόπο, έχει έναν κοινό παρανομαστή γενικότερα, και ο κοινός παρονομαστής έχει να κάνει με τον τρόπο που βιώνεται η μουσική αυτή, ως έλλειψη επιτήδευσης. Δεν είναι επιτηδευμένο το ύφος. Χρειάζεται δηλαδή ο άνθρωπος να αποβάλει από πάνω του αυτό το οποίο έχει μάθει από τη σημερινή κοινωνία να προβάλλει με τρόπο υπερβολικό και δηκτικό - για να μην πω επιδεικτικό πολλές φορές - τη δική του προσωπικότητα... που από το παραδοσιακό τραγούδι προβάλλεται... Αλλά ο τρόπος δεν είναι επιδεικτικός.. και ούτε είναι αυτός ο οποίος προσπαθεί να δείξει στον ακροατή, σε αυτόν που ακούει,... και να προβάλλει κάτι ιδιαίτερο - πολύ ιδιαίτερο - από τον εαυτό του. Αυτό είναι κάτι το οποίο έχει μπει στο παραδοσιακό τραγούδι μέσα σαν αισθητική και σαν τρόπος από τον Ευρωπαϊκό τρόπο σχέσης μουσικής/μουσικού με το ακροατήριο και ουσιαστικά έχει εισβάλει και έχει κατά κάποιο τρόπο διαφοροποιήσει πάρα πολύ σημαντικά τον τρόπο με τον οποίον εκφράζεται αυτός που τραγουδάει σήμερα παραδοσιακό

τραγούδι. Ήταν κάτι το οποίο ήταν μία προσπάθεια - για μένα τουλάχιστον - κάτι το οποίο ήθελα να το δώσω στα παιδιά, στους μαθητές μου να το καταλάβουν ότι είναι σημαντικό.

Γενικά λοιπόν το ζήτημα της επιτήδευσης είναι ένα θέμα το οποίο έχει περάσει σαν τρόπος τραγουδιού και γενικά σαν τρόπος σκεπτικού και προβολής μιας αισθητικής ενός είδους προς τα έξω, από τη διαφοροποίηση και των κοινωνικών περιστάσεων του παραδοσιακού τραγουδιού. Δηλαδή το παραδοσιακό τραγούδι πλέον έχει μπει στην κατάσταση του «stage – μουσική πίστας», οπότε από δρώμενο/ βιωματική εμπειρία και συμμετοχική υπόθεση μιας κοινότητας, έχει καταλήξει ουσιαστικά να είναι θέαμα για να το δούνε κάποιοι που πολλές φορές δεν το ξέρουν κιόλας το συγκεκριμένο είδος. Δηλαδή μπορεί να θέλουν ή από περιέργεια επειδή τους αρέσει ή άλλοι επειδή απλά θέλουν να το γνωρίσουν ενώ δεν το γνωρίζουν, ή απλά κάποιοι θέλουν να ακούσουν κάποιον επώνυμο καλλιτέχνη ο οποίος θα τραγουδήσει παραδοσιακά και ας πάμε να τον ακούσουμε. Είναι ένα είδος διασκέδασης η οποία όμως δεν έχει να κάνει άμεσα με τη συμμετοχή του κοινού και του ακροατηρίου σε αυτό, αλλά με το να προσλάβουνε αυτό το οποίο γίνεται που είναι θέαμα πια. Όταν κάτι γίνεται θέαμα, να το πω απλά «χαλάει η δουλειά», με την έννοια ότι δεν είναι πια κάτι το οποίο είναι τόσο συμμετοχικό.

Αρχίζει και μπαίνει ένας άλλος παράγοντας ο οποίος «ψωνίζει» και αυτόν ο οποίος είναι ερμηνευτής... γιατί αυτός πλέον δεν είναι άνθρωπος ο οποίος πραγματικά βιώνει την παράδοση, (και) έχει μέσα του περασμένη σαν εμπειρία αυτό το ύφος που υπάρχει στην κοινοτική ζωή και τη νοοτροπία αυτή που υπάρχει στην κοινοτική ζωή. Γιατί αυτό είναι μία νοοτροπία ζωής γενικότερα, ανθρώπινων σχέσεων, πώς αναπτύσσονται οι ανθρώπινες σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους, πώς λειτουργούν οι άνθρωποι, πώς λειτουργούν όλα αυτά τα έθιμα, γιατί αυτό είναι κοινωνικές σχέσεις και ανθρώπινες σχέσεις και είναι μία άλλη κατάσταση. Άμα δεν το έχει βιώσει αυτό, να μιλάει από μόνο του, την ώρα που τραγουδάει, μπαίνει στη διαδικασία του να δείξει κάτι προς το κοινό και αυτό αμέσως φαίνεται στη φωνή.

Ε: Αυτό που θέλετε να πείτε, με λίγα λόγια, είναι σαν πάω εγώ, που είμαι ένα παιδί της πόλης, βγήκε ένα τραγούδι βλάχικο, και πάω εγώ να το τραγουδήσω το βλάχικο τραγούδι ενώ δεν, έχω ζήσει ποτέ βιώματα των βλάχων, δεν έχω ζήσει κάποιες συνήθειες ζωής τους;

Α: Όχι ακριβώς αυτό, γιατί αν έχει ζήσει ακόμη και σε ένα άλλο χωριό που η κοινοτική τους ζωή είναι κοινωνική ζωή και έχεις βιώσει ένα είδος παράδοσης σε βάθος, θα καταλάβεις τον τρόπο με τον οποίον... Δηλαδή μπορεί να μην ξέρεις τα μουσικά χαρακτηριστικά αλλά το τρόπο τραγουδιού, το πώς δηλαδή προσλαμβάνει το τραγούδι μέσα του και το εκφράζει μετά, αυτό δεν αλλάζει, και αυτό θα σου βγει.

Ε: Το πώς θα μεταδώσει κάποιος το τραγούδι; Αυτό εννοείτε;

Α: Το πώς θα εκφραστεί κανείς χωρίς να βάλει πράγματα παραπάνω για να δείξει ότι κάτι... «να συγκινήσει με το στανιό». Είναι ένας τρόπος που τον έχουμε οι σημερινοί άνθρωποι, να θεωρούμε ότι πρέπει να συγκινήσουμε το κοινό. Και άνθρωποι του Θεού θα μπορούσε να πει κανείς, αν ας πούμε πραγματικά εσύ έχεις προσλάβει με μια γνησιότητα και μέσα σου... ένα καθρέφτισμα πραγματικότητας, αυτό το οποίο έχεις προσλάβεις σαν παράδοση μέσα σου, αυτό θα βγει προς τα έξω. Αν το έχει δουλέψει κανείς μέσα του δηλαδή, θα βγει, γιατί είναι ζήτημα άμεσης καρδιακής έκφρασης το τραγούδι. Είναι άμεση έκφραση το τραγούδι, είναι πιο άμεση από την οργανική επιτέλεση και εκτέλεση του οργάνου, γιατί δεν μεσολαβεί τίποτα. Το όργανο είναι η ίδια η φωνή του ανθρώπου η οποία έχει άμεση σχέση με τους καρδιακούς παλμούς, με το συναισθηματικό του κόσμο, όπως δημιουργήθηκε, όπως πάει να εκφραστεί μέσω των εγκεφαλικών διεργασιών και όπως αυτά μεταφέρονται στο μυϊκό σύστημα, δηλαδή είναι άμεση έκθεση. Οπότε το παραμικρό φαίνεται σαν καθρέφτης.

Άρα είναι να ξελαμπικάρει κανείς το μέσα του για το τι θα βγει, αλλά στο θέμα του παραδοσιακού τραγουδιού, αυτό έχει ακόμη μεγαλύτερη σημασία γιατί έχει να κάνει και με το να έχει αναπτύξει κανείς ουσιαστικές σχέσεις με τους ανθρώπους που βιώνουν αυτή την παράδοση και αυτού του είδους τη μουσική με κάποιο τρόπο. Να έχει αναπτύξει ανθρώπινες σχέσεις ουσιαστικές, να έχει εμβαθύνει. Αυτό που έλεγε κάποιος εθνομουσικολόγος, πρέπει να τους αγαπάει τους ανθρώπους, πραγματικά να τους έχει αγαπήσει, να έχει ξοδευτεί για αυτούς. Αυτό σημαίνει να αναπτύξουν ουσιαστικές σχέσεις, πρέπει να ξοδευτώ για αυτούς τους ανθρώπους. Δεν είναι δηλαδή κάτι το οποίο γίνεται με κάποια μέθοδο ή με κάποια μεθοδολογία συγκεκριμένη. Και αυτό περνάει μετά σαν βίωμα και βγαίνει.

Υπάρχουν όμως και κάποια άλλα ζητήματα τα οποία μπορούν να δημιουργήσουν μία επιτήδευση που να μην έχει σχέση με την ψυχολογία του καλλιτέχνη. Έχει σχέση με τη δυσκολία στη φωνή και αυτό είναι κάτι το οποίο το είχα διαπιστώσει και προσωπικά αλλά και μέσα από τις επιτόπιες έρευνες, στις φωνές τις πάρα πολλές, τις εκατοντάδες που έχω γράψει. Αυτοί οι άνθρωποι με αξιόσανε να τους καταγράψω... όλο αυτό που κουβαλούσαν σαν πολιτισμό μέσα τους,... ο καθένας με τον τρόπο του,... με την έννοια ότι άλλοι είχαν περισσότερη δυσκολία σε φωνητικά θέματα και άλλοι λιγότερο και άλλοι καθόλου, γιατί είχαν βρει τον τρόπο. Υπάρχουν άνθρωποι που με φυσικό τρόπο χωρίς να δυσκολεύονται, έχουν αυτό το προνόμιο σαν οργανισμό, σαν κατασκευή να βρίσκουν τον τρόπο να εκφέρουν τη φωνή με ευκολία χωρίς

να δυσκολεύονται και να είναι τεχνικά άρτιοι και να μην κουραστεί φωνή τους, ενώ άλλοι έχουν περισσότερες δυσκολίες.

Αυτό ουσιαστικά μου έδειξε ότι υπάρχει τρόπος να τραγουδάς παραδοσιακό τραγούδι χωρίς να σφίγγεις τη φωνή, κάτι το οποίο ήταν - τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία την προηγούμενη όταν ξεκίνησα εγώ να διδάσκω τραγούδι - θεωρούνταν κάτι το οποίο ήταν και παραδοσιακός τρόπος εκφοράς του τραγουδιού. Δηλαδή το να βγαίνει η φωνή με πίεση, και σε κάθε γύρισμα να τσιτώνει, να πιέζει κανείς την περιοχή να κλείνει με τρόπο όμως καταπιεστικό για τις φωνητικές χορδές, για την περιοχή στο λαιμό, όλο του το ηχείο, να σφίγγεται δηλαδή. Αυτό το πράγμα ήταν μία προκατάληψη δηλαδή ένας ολόκληρος τοίχος που χτυπάει και στο κεφάλι του πάνω μέχρι να βγάλει άκρη και ήταν πάρα πολύ δύσκολο να το ξεπεράσει κανείς και σαν αισθητικό δεδομένο μέσα σε όλο αυτό το περιβάλλον του παραδοσιακού τραγουδιού που υπήρχε μέσα στις μεγάλες πόλεις και που είχε δοθεί σαν ιδανικό τραγουδιστικού στυλ.

Επομένως, από την έρευνα έβλεπε κανείς ότι υπήρχαν φωνές που είχαν ευκολία, όπως είναι στα δάχτυλα. Άλλοι έχουν ευκολία στα δάχτυλα και στην τεχνική και καμιά φορά χωρίς να τους διδάξει κανείς. Υπάρχουν ορισμένοι που πραγματικά «φεύγουν», κι άλλοι που θέλουνε πιο πολύ βοήθεια σε αυτό γιατί δυσκολεύονται, η κατασκευή τους δεν τους βοηθάει. Δεν σημαίνει όμως ότι δεν έχουν πλούτο μουσικό όπου μπορούν να δείξουν και να βγάλουν, και πολλές φορές είναι και μεγαλύτερος από κάποιον που έχει την τεχνική ευκολία. Οπότε, δεν σημαίνει ότι δεν αξίζει τον κόπο να προχωρήσει κανείς όταν έχει τέτοιες δυσκολίες, απλά χρειάζεται κάποιον να βοηθήσει.

Στο παραδοσιακό τραγούδι συνέβαινε το ίδιο, δηλαδή υπήρχαν άνθρωποι στα χωριά μέσα οι οποίοι είχαν ευκολία μεγάλη, και αυτοί ήταν δακτυλοδεικτούμενοι. Είχαν ανοιχτά ηχεία, η φωνή τους έφευγε χωρίς να σφίγγονται, έκαναν γυρίσματα, και υπήρχαν άλλοι που παιδεύονταν σε αυτό. Εγώ φυσικά, και κάθε ερευνητής τους ηχογραφεί όλους και ακριβώς αυτό είναι αυτό το οποίο τον βοηθάει να οδηγηθεί και σε κάποιο ερευνητικό συμπέρασμα. Και το ζήτημα ποιο είναι; Ότι το ερευνητικό συμπέρασμα αυτό δεν βασίζεται σε στατιστικές διαδικασίες γιατί μπορεί σε μία κοινότητα να υπάρχουν 90 άνθρωποι που να τραγουδάν σφιγμένα και με πίεση στις φωνητικές χορδές και να υπάρχουν τρεις που να τραγουδάνε από φυσικό τρόπο χαλαρά. Και να βλέπει κανείς ότι το ίδιο τραγουδιστικό στυλ, η ίδια μουσική, το ίδιο ύφος, τα ίδια γυρίσματα να μπορούν να γίνουν και με τον ένα τρόπο - χαλαρά και με τη φωνή ελεύθερη, και με το συγκεκριμένο τρόπο. Μάλιστα, μπορεί αυτοί οι τρεις τραγουδιστές να είναι το αισθητικό ιδανικό για τους υπόλοιπους που μπορεί να μην μπορούν να τους μιμηθούν γιατί δεν έχουνε

την ευκολία αυτή στη φωνή, αλλά θεωρούν ότι είναι πολύ καλοί τραγουδιστές που τους αντιπροσωπεύουν με τον καλύτερο τρόπο ..το τραγουδιστικό τους στυλ.

Οπότε εκεί πέρα βλέπει κανείς ότι σε αυτές τις περιπτώσεις το στατιστικό είδος του να βγάλει κανείς συμπεράσματα, καταρρίπτεται και δεν ισχύει, γιατί φυσικά χρειάζεται να ηχογραφήσει κανείς και να καταγράψει εκατοντάδες φωνές σε πάρα πολλές κοινότητες σε μία περιοχή για να μπορέσει να καταλήξει και να δει - όταν αυτός θα διδάξει αυτό το είδος - ποιο είναι το κομμάτι εκείνο που αφορά το πραγματικό τραγουδιστικό ύφος και ποιο είναι αυτό το οποίο πρέπει να το αφήσει στην άκρη γιατί είναι αδυναμία φωνητική και δυσκολία που και οι ίδιοι δεν θα την ήθελαν να την έχουν. Αυτό είναι κάτι σημαντικό το οποίο χρειάζεται και έρευνα εθνομουσικολογική. Δεν φτάνει δηλαδή να πιάσει κανείς και να ακούσει δισκογραφία, ούτε να πάει σε ένα χωριό και έχοντας καταγράψει δέκα ανθρώπους να έχει καταλήξει για το πώς τραγουδιέται ένα τραγουδιστικό ύφος, ένα στυλ μιας περιοχής ...ή ότι μπορεί να το μεταδώσει χωρίς να κάνει σοβαρά λάθη,.. να πέσει δηλαδή σε ατοπήματα και να μεταφέρει και πράγματα τα οποία απλά ήταν η αδυναμία μιας παράδοσης και όχι το αισθητικό της ιδανικό, αυτό το οποίο θεωρεί σημαντικό.

Ε: Εσείς κάνατε έρευνα στους βλάχους;

Εμένα ξεκίνησε από την περιοχή των Γρεβενών από τρία χωριά, στις περιοχές Γρεβενών και Βοΐου, και μετά κατάλαβα ότι έχει πάρα πολύ πράγμα η υπόθεση πίσω, και αποφάσισα να κάνω διδακτορικό. Και έτσι προσανατολίστηκα προς τους βλάχους γιατί υπήρχαν κάποια δρώμενα και γιατί με ενδιέφερε να δω με την αλλαγή της γλώσσας τι συμβαίνει, όταν δηλαδή υπάρχει διγλωσσία τι γίνεται. Αλλά ταυτόχρονα γιατί στα βλαχοχώρια το καλοκαίρι πάντα μαζευόταν όλος ο πληθυσμός τους, επειδή στη συγκεκριμένη εποχή τουλάχιστον τώρα πια το κτηνοτροφικό επάγγελμα ήταν πολύ πιο εκτεταμένο μέσα στις κοινότητες αυτές. Δηλαδή, σε κάποιες από αυτές, γιατί υπάρχουν και κοινότητες οι οποίες από την εποχή που είχα πάει εγώ και πολύ παλιότερα -το ξέρουμε αυτό από αυτά που λένε και οι ίδιοι - ότι παραδοσιακά είχαν κι άλλα επαγγέλματα και δεν βασίζονταν μόνο στην κτηνοτροφία ήταν και υλοτόμοι. Στην περιοχή του Αώου ήταν υλοτόμοι για παράδειγμα. Οπότε ήταν εδραίοι. Στην κοιλάδα του Αώου, στα βλαχοχώρια εκείνα ήτανε κάτοικοι μόνιμοι οι περισσότεροι. Υπήρχαν και κάποιοι που μπορεί να κατέβαιναν στα Χειμαδιά, αλλά ήταν κάποιες οικογένειες. Υπήρχαν όμως και πάρα πολύ που ήταν εδραίοι. Ενώ υπήρχαν χωριά τα οποία βασίζονταν κυρίως στην κτηνοτροφική οικονομία πια, όπως η Σαμαρίνα, που άδειαζε εντελώς τον χειμώνα.

Σε αυτά όμως τα χωριά υπήρχε το εξής σημαντικό στοιχείο το οποίο βοηθούσε τη δική μου την έρευνα. Επειδή ακριβώς πάντα η καλοκαιρινή περίοδος ήταν αυτή που συγκέντρωνε το συνολικό κοινοτικό βίο της κοινότητας και την ολοκληρωμένη ζωή της, γιατί μαζεύονταν την εποχή εκείνη στο χωριό το οποίο θεωρούσαν κανονική τους πατρίδα ενώ το χειμώνα ήταν διασπαρμένη σε διάφορα μέρη στον κάμπο το Θεσσαλικό... Τι συνέβαινε; Όλα τα βασικά δρώμενα τα οποία λειτουργούσαν και ουσιαστικά βίωναν την κοινοτική ζωή του χωριού είχαν επικεντρωθεί από πολύ παλαιότερα, θα μπορούσε να πει κανείς αιώνες πριν, όσο υπήρχε Σαμαρίνα, ή τουλάχιστον είχε αποκτήσει αυτό το κτηνοτροφικό είδος οικονομίας και ζωής... είχαν επικεντρωθεί στο καλοκαίρι με αποτέλεσμα ο εκ-δυτικισμός της ζωής τους, το ότι δηλαδή άρχισαν να αποκτούν άλλα επαγγέλματα και μετατραπήκανε αυτοί οι πληθυσμοί, οι κοινότητες αυτές, σε καλοκαιρινά θέρετρα, να μην φέρει σημαντικό πλήγμα στα δρώμενά τους. Επειδή το βασικό δρώμενό τους γινόταν το Δεκαπενταύγουστο, και οι γάμοι τους τότε γινόντουσαν, όλα αυτά γίνονται το καλοκαίρι, μαζεύονταν, τώρα που έγιναν θέρετρα, άλλοι ήταν γιατροί, άλλοι ήταν δικηγόροι, άλλοι ήταν επιστήμονες άλλου τύπου που όλο το χειμώνα ζούσανε στις πόλεις, και μετά το καλοκαίρι ανέβαιναν την περίοδο γύρω από το Δεκαπενταύγουστο και γινόταν πάλι ο κοινοτικός χορός.

Οπότε ο κοινοτικός τους χορός δεν σταμάτησε ποτέ να βιώνεται, ενώ σε πάρα πολλά χωριά των Γρεβενών που άδειασαν τα χωριά και ήταν τα βασικά τους δρώμενα Χριστούγεννα, Πάσχα, κυρίως το Πάσχα, επειδή το καλοκαίρι γινόντουσαν μόνο τα γλέντια, είχαν εξαφανιστεί οι χοροί του Πάσχα, και έτσι προσανατολίστηκα στα βλαχοχώρια αλλά μετά άνοιξα έρευνα και σε άλλες περιοχές. Οπότε δεν ήταν μόνο στα Βλαχοχώρια, μετά πήγα στο Πολυφωνικό της Ηπείρου. Κατά τη διάρκεια αυτή έγινε και στο Πολυφωνικό των Βλάχων που συνδεόταν άμεσα με τους Κουτσόβλαχους, και ήθελα να δω τι συνδετική γραμμή υπάρχει.

Ε: Πόσες καταγραφές περίπου χρειάστηκε να κάνετε για να το διαπιστώσετε;

Α: Δεν θα χρησιμοποιούσα το ρήμα «χρειάστηκε», αλλά καθώς συμπλήρωνα περιοχές, μικρές περιοχές, ουσιαστικά μεγάλωνε η εμπειρία και κάποια θέματα τα οποία ίσως να τα υποπτευόμουν στην αρχή, μετά τα σιγούρευα περισσότερο σαν συμπεράσματα. Δηλαδή, τώρα οι καταγραφές είναι πάνω από ... τραγούδια, δεν τα μετρώ, και είναι σε πάνω από 15 μικρές περιοχές. Γι' αυτό σου λέω δόξα τω Θεό, που αξιώθηκα αυτό το πράγμα. Το λέω δηλαδή γιατί δεν σημαίνει ότι μπορεί κάποιος να το καταφέρει, δηλαδή είμαστε άνθρωποι αδύναμοι. Τη μια είμαστε, την άλλη δεν είμαστε. Και το θέμα είναι ότι πρόλαβα και ανθρώπους, αξιώθηκα δόξα τω Θεό και πρόλαβα κάποιους ανθρώπους. Δηλαδή έστω και σε αυτή τη δύσκολη κατάσταση που

είναι ένα μεταίχμιο της παράδοσης αυτή η περίοδος, γιατί πάντα χάνονταν κάποια άλλα δημιουργούνταν αλλά πάνω στην ίδια βάση πάνω στον ίδιο προφορικό μουσικό κορμό. Και εκτός αυτού, η απώλεια,το ότι ξεχνούσαν ίσως κάποιοι από τη μία γενιά στην άλλη, και δημιουργούσαν άλλα, ακριβώς επειδή γινόταν πάνω στο ίδιο σχέδιο, στο ίδιο φασόν,..δεν μπορεί να μετρήσει κανείς ότι χάνονται τα πράγματα...

Σήμερα γίνεται κάτι άλλο. Σήμερα, υπάρχει ρωγμή, τομή, υπάρχει κοινωνική τομή, ρωγμή, βαθιά ρωγμή γιατί αλλάζει τόσο πολύ η κοινωνία και (οι) κοινωνικές συνθήκες και μπαίνουν πλέον και στην παγκόσμια αστικοποίηση που πλέον αυτό το 5% το οποίο αναπληρωνόταν, τώρα είναι ένα 95% που εξαφανίζεται. Δηλαδή από τη μία γενιά στην άλλη χάνονται τεράστια κομμάτια από αυτό προφορικό ρεπερτόριο και από το ιστορικό εθιμικό ρεπερτόριο το οποίο είναι ουσιαστικά αυτό το οποίο ήταν η βάση των ιδιωμάτων, του κάθε τοπικού ιδιώματος, κι αν δεν το ξέρουμε αυτό είναι περιοχές άγνωστες πλέον. Γιατί πλέον πηγαίνει κατευθείαν σε ένα αστικό ρεπερτόριο ή πρώτο αστικό ρεπερτόριο των μεγάλων πόλεων της κάθε περιοχής και μετά πηγαίνει πια σε ένα παγκοσμιοποιημένο ρεπερτόριο το οποίο δεν έχει να μας πει κάτι για τα τοπικά ιδιώματα, άρα έχουμε μια τεράστια ρωγμή, η οποία δεν έρχεται...

Τώρα λοιπόν, πλέον υπάρχει ένα ρήγμα και οπότε χάνονται κατά κόρον πράγματα τα οποία... είναι ανεπιστρεπτή... γιατί πλέον έχει αλλάξει εντελώς ο τρόπος και αυτές οι τοπικές παραδόσεις ιστορικά πια δεν θα γνωρίζουμε τι ήταν. Υπάρχουν περιοχές, δηλαδή, που είναι ακαταγράφητες σχεδόν εντελώς και οπότε είναι πάρα πολύ δύσκολο, δεν ξέρουμε ιστορικά πια τι έχει συμβεί, ...πια είναι.... και ιστορικό το ζήτημα, σαν να λέμε δηλαδή ότι στην Αρχαιολογία να μας λείπουνε ολόκληρα στρώματα. Εδώ πέρα δεν υπάρχει τρόπος να διατηρηθούν αυτά παρά μόνο οι άνθρωποι.... σαν φορείς... Οπότε.. φεύγει ο ήχος... και οπότε η καταγραφή είναι κάτι πολύ σημαντικό στην περίπτωση αυτή. ..

Τώρα πάνω σε αυτό που με είχες ρωτήσει για το θέμα του τραγουδιστικού στυλ είναι πολύ σημαντικό το εξής: ότι είχα παρατηρήσει -και από αυτά που έβλεπα στο θέαμα, δηλαδή στην ερμηνεία του παραδοσιακού τραγουδιού και σα θέαμα και έχει μέσα τη δισκογραφία, συναυλίες και τα λοιπά, και φυσικά πολύ πιο έντονα... ήταν ένα πράγμα το οποίο το έψαξα και στην ίδια μου τη φωνή. Γιατί στο παραδοσιακό τραγούδι μπήκα βιωματικά και μέσα από την έρευνα, ψάχνοντας προσωπικά, αυτό που λέμε στην έρευνα, αναστοχαστικός τρόπος διεργασίας και ενσωμάτωσης του τραγουδιού του ίδιου, όπως το είχα γνωρίσει μέσα στην έρευνα και όπως το είχα καταγράψει. Και αυτό ήταν σημαντικό και για την εξήγηση του μουσικού συστήματος, γιατί έπρεπε να περάσει από τη δική μου εμπειρία και μετά στη μεταγραφή στο πεντάγραμμο,

αλλά μέσα από τη δική μου τραγουδιστική εμπειρία. Να καταλάβω και να συνειδητοποιήσω ότι κάνω ακριβώς και πώς γινότανε.

Μέσα και από το δικό μου το ψάξιμο προσπαθώντας να δω με ποιον τρόπο μπορεί να διευκολύνει τη φωνή ακριβώς γιατί δεν μπορούσα να δεχτώ ότι πρέπει κανείς να καταστρέψει τη φωνή του για να τραγουδήσει παραδοσιακά, άρχισε ένα ολόκληρο ψάξιμο. Βλέποντας λοιπόν και αυτά που υπήρχανε σαν εμπειρία μέσα στον αστικό χώρο – μικρόκοσμο, μακρόκοσμο – που ζούσα και είχα μεγαλώσει κι αυτά που έβλεπα σαν ερευνητής και σαν βιωματική εμπειρία στα χωριά γύρω-γύρω, κατάλαβα ότι πολλές φορές αυτό που φαίνεται σαν επιτήδευση όπως είπα πριν, και το οποίο προκαλείται κυρίως από την προσπάθεια να μετατρέψουμε το παραδοσιακό τραγούδι σε ένα είδος θεάματος/ ακροάματος αστικών συνθηκών βίωσης, πολλές φορές δεν έχει σχέση με αυτόν τον παράγοντα μόνο. Αλλά έχει σχέση με το να καλύψουμε τεχνικά προβλήματα που υπάρχουν στη φωνή. Δηλαδή με το να παρουσιάσουμε σαν πλεονέκτημα πολλές φορές ασυνείδητα εμείς που τραγουδάμε, μία αδυναμία της φωνής μας να περάσει από το ένα ρεζίστρο στο άλλο ή να επιτελέσει και να ερμηνεύσει γυρίσματα που υπάρχουν μέσα στο παραδοσιακό τραγούδι. Άλλα τέτοια ζητήματα λεπτής έκφρασης, τα οποία δυστυχώς όταν η φωνή δεν έχει ελευθερωθεί και δεν είναι εντελώς χαλαρή... και να έχεις δουλέψει τα ηχεία,... μέσα όμως από μία διαδικασία ελεύθερης μουσικής λειτουργίας....

Δυστυχώς η φωνή δεν μπορεί να τα επιτελέσει όλα αυτά με αποτελέσματα να κάνει αυτό που θα λέγαμε στην απλή γλώσσα «σκαλωμαρίες». Μέσα σε αυτή τη σκαλωμαρία, όταν κανείς προσπαθεί να βάλει και συναίσθημα γίνεται ένας χαμός. Γιατί ακριβώς το συναίσθημα δεν μπορεί να βγει άμεσα και ελεύθερα. Δεν υπάρχει χειρότερο πράγμα και πιο μεγάλη δυσκολία για έναν άνθρωπο, γιατί το 'χω ζήσει αυτό. Όταν είχα περάσει σαν βιολιστής παίζοντας βιολί, είχα αντιμετωπίσει τη δυσκολία του σφιξίματος και τι σημαίνει να έχεις να έχεις πράγματα να δώσεις μέσα από τη μουσική, αλλά να μη σε βοηθάει η τεχνική ευκολία που θα έπρεπε να έχεις. Να υπάρχουν τεχνικές δυσκολίες που να εμποδίζουν. Και τι γίνεται; είναι σαν να υπάρχουν... και στη φωνή συμβαίνει αυτό και σε ό,τι κάνει κανείς, σε ό,τι η έκφραση μουσική υπάρχει και όταν διαμεσολαβεί όργανο, αυτό συμβαίνει γιατί ουσιαστικά αυτό το σπινθηροβόλημα, ο ηλεκτρισμός που βγαίνει, στέλνει ο εγκέφαλος σαν μήνυμα, σαν σήμα στους μυώνες. Πρέπει να φτάσει αυτό ως την άκρη των δαχτύλων στα όργανα και να περάσει όλους αυτούς τους μυώνες, στη φωνή πρέπει να φτάσει εδώ, και να περάσει όλους τους μυώνες, έχοντας ταυτόχρονα και τη διεργασία της αναπνοής ανάμεσα.

Οπότε καταλαβαίνει κανείς ότι αυτό για να συμβεί, αν υπάρχει σφίξιμο πουθενά, είναι σαν να έχει κανείς ανάμεσα ντουβάρια στα οποία αυτό το σήμα το ηλεκτρικό που στέλνεται από τον εγκέφαλο, χτυπάει και δεν μπορεί να προχωρήσει. Όχι μόνο δεν μπορεί να προχωρήσει, (αλλά) εάν προχωρήσει, και αυτό γίνεται βάζοντας δύναμη και βάζοντας μετά παραπάνω πίεση από τον ίδιο τον άνθρωπο - γιατί ο άνθρωπος θέλει να το βγάλει αυτό και αυτό το πράγμα δημιουργεί πίεση. Έτσι λοιπόν εκτός αυτού όταν καταφέρει να ξεπεράσει τον τοίχο έχει διαφοροποιηθεί και μετά φτάνει στον επόμενο τοίχο σε κάποιο άλλο σημείο και εκεί πέρα πάλι υπόκειται σε άλλη διαφοροποίηση και μετά φτάνει στον τελευταίο τοίχο, και καταλαβαίνεις ότι όταν φτάσει μετά στο σημείο εκείνο για να εξωτερικευτεί, έχει αλλοιωθεί πάρα πολύ σε σχέση με αυτό που ήθελε να στείλει ο εγκέφαλος, και όλος αυτός ο συναισθηματικός φόρτος που έχει ο άνθρωπος μέσα του ψυχολογικά και θέλει να βγάλει και να εκφράσει μέσω της μουσικής.

Επόμενος, για να μπορέσει ο άνθρωπος να εκφραστεί και να βγάλει την πραγματική του προσωπικότητα, είναι πραγματικά το πιο απαραίτητο πράγμα να έχουν ελευθερωθεί οι μυώνες του και όλο το σύστημα αυτό να δουλεύει φυσιολογικά και να έχει αναπτυχθεί με έναν τρόπο τέτοιο που να μη βάζει αυτά τα ντουβάρια ανάμεσα, τα οποία προέρχονται από το σφίξιμο και από τη δυσκολία την τεχνική. Οπότε στη φωνή αυτό το πράγμα καταλαβαίνει κανείς ότι είναι κάτι πάρα πολύ σημαντικό για να υπάρξει αυτή η άμεση έκφραση η καρδιακή. Επομένως ακόμη και αν κάποιος έχει το βίωμα αυτό που λέγαμε πριν, ... δυστυχώς πολλές φορές αυτή η κακή τεχνική την οποία την υιοθετούμε, ... καμιά φορά έχοντας και κάποια πρότυπα τραγουδιστικά, -γιατί η δισκογραφία έχει δημιουργήσει κάποια πρότυπα τα οποία πολλές φορές προέρχονται και από το χώρο του έντεχνου τραγουδιού, άλλα τραγουδούν και παραδοσιακά τραγούδια ταυτόχρονα και με αυτό τον τρόπο μεταφέρουνε έντεχνο τρόπο και καμιά φορά και κακή τεχνική μέσα στο παραδοσιακό τραγούδι την οποία τη μιμήθηκαν μετά γενιές και γενιές ανθρώπων νέων. Έχει αναπαραχθεί άπειρες φορές μέσα στα διάφορα επαγγελματικά περιβάλλοντα, στα περιβάλλοντα θεάματος που σχετίζονται με το παραδοσιακό τραγούδι, με οποιοδήποτε τρόπο και φυσικά και μέσα από την εκπαίδευση του παραδοσιακού τραγουδιού.

Οπότε μπορεί να είναι τρεις-τέσσερις επώνυμοι καλλιτέχνες οι οποίοι μετάφεραν μια τεχνική δική τους που μπορεί για αυτούς με κάποια ευκολία με κάποιον τρόπο εντελώς προσωπικό να την βγάλει σαν πλεονέκτημα δισκογραφικά προς το κοινό τους, και με κάποια φόρτιση συναισθηματική. Ωστόσο αυτό όταν το μιμηθεί κάποιος άλλος, αυτό να είναι ανασταλτικό για την τραγουδιστική του εξέλιξη γιατί ουσιαστικά μιμείται την κακή τεχνική, και μιμείται επίσης ένα ξένο συναισθηματικό φορτίο που δεν είναι δικό του. Αλλά έχει αποδοθεί με μία τεχνική και για αυτό το παίρνει σαν να είναι ένα στοιχείο και το κολλάει πάνω στη δική του προσωπικότητα.

Οπότε κανείς μαϊμουδίζει. Δεν βγάζει, ούτε είναι μία δημιουργική μίμηση αυτό. Είναι κάτι το οποίο το πήρε και το κολλάει πάνω του και για αυτό θέλει πάρα πολύ προσοχή και όταν κανείς προσπαθεί/ αναπτύσσει την προσωπικότητα ενός παραδοσιακού τραγουδιστή και έχει αυτή την ευθύνη, το πρώτο που είναι σημαντικό να τον βοηθήσεις να απελευθερωθεί η φωνή του. Δηλαδή στα παιδιά ας πούμε που κάναμε μαζί το τραγούδι ήταν το πρώτο βασικό μέλημα αυτό. Αν δεν γινόταν αυτό θεωρούσα πολύ κακό από την πλευρά μου να προσπαθήσω να τους προχωρήσω σε τραγουδιστικά στυλ που θα είχαν και δυσκολίες κιόλας και τα οποία θα ήταν τροχοπέδη για τη φωνή τους.

Επίσης δεν θα μπορούσαν να εκφραστούν ποτέ άνετα, απλά με πίεση θα έβγαινε ότι έβγαινε ή κατά τύχη μέσα από την πολύ τριβή κάποια στιγμή, αλλά με κίνδυνο πάντα να πάθουνε ζημιά και να έχουν προβλήματα και ποτέ να μην βγαίνει όλος αυτός ο πλούτος ο συναισθηματικός που μπορεί να είχαν μέσα τους και οποίος για να βγει έπρεπε ουσιαστικά η φωνή να είναι ελεύθερη. Δεν μπορεί να κάνει αυτές τις λεπτές «βιμπρασιόν», ούτε να βγάλει η φωνή του χαρακτηριστικό της χρώμα του ανθρώπου του συγκεκριμένου, εάν δεν είναι ελεύθερη. Γιατί δεν αξιοποιεί ποτέ, εάν δεν είναι ελεύθερη, όλα τα χαρακτηριστικά τα σωματικά και τα ψυχολογικά που έχει ο άνθρωπος. Γιατί κάθε φωνή είναι ένας παράγοντας συνοπτικός, εκφραστικός και της βιολογικής του κατασκευής και της συναισθηματικής του ιδιαιτερότητας.

Οπότε αν δεν απελευθερωθεί όλο αυτό το πράγμα και δεν λειτουργεί φυσιολογικά αυτό το πράγμα δεν μπορεί να βγει προς τα έξω. Άρα τι κάναμε; Μία τρύπα στο νερό, και τον ταλαιπωρούμε και τον άνθρωπο κιόλας. Επομένως, το πιο σημαντικό και επειδή δυστυχώς μέσα στην μουσική εκπαίδευση και στα μουσικά σχολεία και όλα αυτά, τα έχω περάσει αυτά γιατί είχα κάνει και την χορωδία την παραδοσιακή του Μουσικού Σχολείου και έχω δει τι δυσκολίες υπάρχουν. Δυστυχώς στα μουσικά σχολεία το παραδοσιακό τραγούδι και το θεωρώ κακό, -κακώς που δεν το έκανα – ότι, μέσα από την πανεπιστημιακή μου ιδιότητα, δεν είχα ασχοληθεί ειδικά με τα μουσικά σχολεία δεν προσπάθησα να σπρώξω το να γίνει το παραδοσιακό τραγούδι ειδικευση. Το παράξενο πράγμα στην Ελλάδα είναι ότι για όλα υπάρχουν ειδικεύσεις στα μουσικά σχολεία. Το παραδοσιακό τραγούδι κατά ένα περίεργο τρόπο δεν είναι ειδικευση, το κάνουμε σαν σύνολο. Λες και δεν υπάρχει ενώ είναι το πιο σημαντικό.

Ε: Σε μάς είχε έρθει το παραδοσιακό τραγούδι στα μουσικά σχολεία, αλλά μετά επειδή οι περισσότεροι καθηγητές δεν είχαν κάποια συγκεκριμένη ειδίκευση πάνω σε αυτό ή μπορεί και να μην έπαιρναν τα πτυχία τους από κάποια σχολή αλλά είχαν τόση μεγάλη πείρα που

στο τέλος τους έδωχαν από τα σχολεία και τα παιδιά μένανε χωρίς ειδικευση στο παραδοσιακό τραγούδι. Οπότε αναγκαστικά πήγαν στο κλασικό που δεν με ενδιέφερε όπως το παραδοσιακό τραγούδι.

A: Αυτό συμβαίνει γιατί στην Ελλάδα κάνουμε το περίεργο πράγμα να γίνονται όλα από την ανάποδη. Δηλαδή προτού έχουμε δασκάλους να είναι εξειδικευμένοι και να έχουν δουλέψει σε ένα πράγμα, φτιάχνουμε αντικείμενα. Λοιπόν, τώρα στη δική μου την περίπτωση θα μπορούσε να πει κάνεις ότι κατά τύχη δούλεψα και εγώ σε αυτό αλλά το θέμα είναι ότι ήμουνα μουσικός, ήξερα αρκετά πράγματα από το κλασικό τραγούδι γιατί είχα κάνει και χορωδίες και όλα αυτά και είχα ξεκινήσει και κλασικό τραγούδι για ένα διάστημα τουλάχιστον, και από την άλλη πλευρά ήμουν ερευνητής.

Θα μπορούσε να πει κανείς δηλαδή και εγώ είχα βρεθεί κατά τύχη στο τομέα αυτό, με την έννοια δηλαδή ότι πριν από μένα δεν υπήρχανε ακαδημαϊκές σπουδές εδώ πέρα αυτού του τύπου, για να πει κανείς ότι θα τελείωνε κάτι πάνω σε αυτό, αλλά δεν ήταν και κατά τύχη ..με την.. γιατί είναι λιγάκι σκανδαλιστικό, ...είχα ψάξει πάρα πολύ το πράγμα αυτό γιατί ήξερα κλασικό τραγούδι σε ένα βαθμό, είχα δουλέψει δηλαδή για ένα διάστημα, είχα περάσει από χορωδίες, ήξερα πράγματα από την Ευρωπαϊκή τεχνική τραγουδιού τα οποία τα είχα ψάξει στη φωνή μου, σε μία βασική τουλάχιστον κατάσταση, είχα περάσει από τη Βυζαντινή μουσική, είχα κάνει σπουδές βυζαντινής μουσικής, και σε όλη τη διάρκεια αυτή δούλεψα τη φωνή μου, ..προσπαθώ... προσπάθησα να περάσω ευρωπαϊκή τέχνη, και τεχνική μέσα στον τρόπο της ψαλτικής. Αυτό το έκανα για πέντε σχεδόν ολόκληρα χρόνια. Δούλεψα δηλαδή τη φωνή κομματάκι - κομματάκι τους βυζαντινούς ψαλμούς, περνώντας μέσα τεχνική παραδοσιακού τραγουδιού, τρόπο αναπνοής, προφορά, δουλεύοντας γυρίσματα, αναλύοντας τα γυρίσματα και δουλεύοντας αναλυτικά κάθε μικρό γύρισμα ώστε να περνάει μέσα στην προφορά και στη διαμόρφωση του ηχείου, ...όλες οι φάσεις που περνούσε το κάθε γύρισμα μέσα στη Βυζαντινή ψαλμωδία.

Και το ίδιο το έκανα ταυτόχρονα, το δούλεψα στα τραγούδια τα οποία κατέγραφα στο πεδίο της έρευνας, στα παραδοσιακά τραγούδια, οπότε το είχα ψάξει αυτό το πράγμα πάνω από μία πενταετία στη δική μου τη φωνή προτού ασχοληθώ στο Μουσικό Σχολείο για πρώτη φορά, στο να διδάξω μέσα στη παραδοσιακή χορωδία σε μικρά παιδιά, να διδάξω παραδοσιακό τραγούδι και να φτιάξω χορωδία.

E: Την ομάδα πώς τη διαχωρίζατε στο παραδοσιακό τραγούδι;

A: Καταρχήν δεν μπορούσα να τη διαχωρίσω γιατί ήταν μονοφωνικό στην πρώτη φάση, γιατί είχα να κάνω με παιδάκια δευτέρας και τρίτης γυμνασίου σε πρώτη φάση και πρώτης λυκείου το πολύ. Δηλαδή αρχικά ήταν μόνο γυμνάσιο. Οπότε γενικά αυτό το οποίο έκαναν ήταν... επειδή θα έπρεπε να κάνουμε ένα συνολικό χορό που να τραγουδάει και να χορεύει ταυτόχρονα, το όνειρό μου ήταν να εισάγω και τα τρία στοιχεία μας γιατί έβλεπα ότι ήτανε τραγούδι μόνο, όπως έχεις πει εσύ για το κείμενο. Εγώ είχα καταλάβει ότι τραγούδι μόνο με όργανα σε όλη μας την εκπαίδευση, χορός δεν υπήρχε, χορός που τραγουδούσανε δεν υπήρχε. ή θα τραγουδούσε κάποιος τραγουδιστής με όργανα και θα χόρευαν μόνο, ή θα τραγουδούσαν και θα παίζανε όργανα μαζί. Αλλά αυτό το πράγμα να τραγουδάς και να χορεύεις μαζί δεν υπήρχε πουθενά όταν ξεκίνησα. Ακόμη και εάν υπήρχε σε καμία παράσταση παλιά του Λυκείου Ελληνίδων και αν αυτό ...με μία... με ένα μικρό ερωτηματικό... Γιατί δεν το έχω δει, δεν έχει τύχει να το ψάξω πιο παλιά. Δηλαδή μόνο σε αυτή την περίπτωση είχαν ας πούμε σκεφτεί αυτό το πράγμα... Γενικότερα δεν το είχανε σαν ένα πρότυπο αυτό το πράγμα και βλέποντας ότι σε όλα τα χωριά η βασική μορφή έκφρασης ήταν αυτή. Δηλαδή τα όργανα ερχόντουσαν δευτερευόντως. Το βασικό ήταν να τραγουδάς και να χορεύεις μαζί και αυτό το πράγμα δεν γινόταν... οπότε η προσπάθειά όλη ήτανε να κάνουμε μία ομάδα που θα χορεύει ταυτόχρονα και θα τραγουδάει.

E: Δηλαδή και στο ομαδικό τραγούδι, έχει να κάνει και με τον χορό και με το τραγούδι;

A: Βέβαια, και τα δύο είναι και κίνηση μαζί. Τώρα, η βασική μου προσπάθεια ήταν να κάνω διάφορα σαν παιχνίδια στα παιδιά, τρενάκια, ασκησούλες έτσι οι κινητικές, ώστε να χαλαρώνουν και ταυτόχρονα να κάνει με τη φωνή και διάφορα πράγματα έτσι που να χαλαρώνει η φωνή σαν παιχνίδι και σιγά-σιγά να αρχίζουν να δουλεύουν τα ηχεία, και πρωτίστως το κεφαλικό ηχείο, το πέρασμα δηλαδή από τις πιο χαμηλές στο κεφαλικό ηχείο γιατί αυτή είναι μεγαλύτερη δυσκολία στο ζήτημα αυτό. Δηλαδή να σπάσει αυτό το ενδιάμεσο, να χαλαρώσει και να σπάσει αυτή η δυσκολία που υπάρχει στο ενδιάμεσο, στη μεσαία περιοχή να πάει ψηλά κανείς. Οι περισσότεροι στο παραδοσιακό τραγούδι έχουν αυτή τη δυσκολία. Συνήθως στη μεσαία περιοχή, επειδή είναι μία περιοχή που την προσεγγίζει κανείς εύκολα κάποιος έλεγαν ότι εντάξει δεν χρειάζεται πολλά, στο παραδοσιακό τραγούδι.. λένε.. λίγες νότες.. και άρα δεν χρειάζεται τόσο πολύ.. αυτές.. ή αυτές οι νότες φτάνουν και συνήθως χρησιμοποιούμε υποτίθεται αυτές, και επειδή είναι και εύκολες βάζουμε και πίεση. Οπότε μαθαίνει κανείς να σφίγγει και το λαιμό του και εκεί πέρα και βγαίνουν όλα μέσα από πίεση και έτσι και πάει εκείνη την ώρα ας πούμε να ανεβεί λίγο πιο πάνω, εκεί γίνεται ο χαλασμός. Η «σκαλωμαρία» που λέγαμε και το σφίξιμο και εκεί πέρα ουσιαστικά φαίνεται ότι έχει δουλευτεί όλο το πράγμα λάθος.

Οπότε το βασικό μέλημα ήταν μέσα από παιχνίδι και ασκησούλες τέτοιες, τις οποίες έκανα και μετά και στο πανεπιστήμιο όταν μπήκα και τα παιδιά γελούσαν! Όμως μετά έβλεπαν την ευκολία,... αλλά τους έμεινε η ευκολία με εύκολο τρόπο... και πολλές φορές δεν την αξιολογούσαν σε πρώτη φάση σε βάθος,.. φαινόταν μετά... Αλλά μέσα από το παιχνίδι να χαλαρώσει η φωνή και να αρχίζει σαν παιχνίδι να ανεβοκατεβαίνει, και μετά αυτό το πράγμα να εξελιχθεί σε άνοιγμα ηχείου σιγά-σιγά. Οπότε και με ευκολία να κάνουμε και κάποιες σαν φωνούλες ψηλές ας πούμε σαν κραυγές, αλλά αφού έχει χαλαρώσει, γιατί η κραυγή, άμα δεν έχεις χαλαρώσει μπορεί να βγεί σφιγμένη και να γίνει ζημιά. Οπότε όλη η δουλειά γινόταν έτσι, και επειδή ουσιαστικά είχα να κάνω και (με) μικρά παιδάκια, δεν υπήρχε τόσο έμφαση στο να βρω διαφορετικές φωνές, άλτο και σοπράνο. Βέβαια, υπήρχε αλλά για την παραδοσιακή χορωδία τουλάχιστον δεν ήταν το φυσικό μας μέλημα, γιατί δεν υπήρχε λόγος να τα χωρίσω σε άλτο και σοπράνο.

Ε: Σε προχωρημένο στάδιο όμως τους χωρίζεται;

Α: Στο παραδοσιακό τραγούδι δεν θα χωρίσει κανείς ακριβώς άλτο και σοπράνο, αλλά αυτό το οποίο έχει καταλήξει κανείς μέσα από τη διαδικασία ότι η φωνή γυναικεία τραγουδάει κυρίως με το ρεζίστρο το γυναικείο για να βγει είναι ανάμεσα στο ΡΕ και στο ΜΙ. Η σοπράνο είναι πιο κοντά στο ΜΙ. Η άλτο είναι πιο κοντά στο ΡΕ. Τι γίνεται όμως; για να ανακαλύψει κανείς το πού είναι μία φωνή, ακόμη και στο ευρωπαϊκό τραγούδι πρέπει η φωνή να έχει βγει από τις βασικές δυσκολίες και να αρχίσει να εξελίσσεται η έκταση της αλλιώς δεν μπορεί κανείς να το βρει αυτό. Εμένα η μία από τις δύο δασκάλες που είχα πάει για ένα διάστημα στο ευρωπαϊκό τραγούδι μου είχε πει ότι μέχρι να το καταλάβει αν ήμουν κολορατούρα ή δραματική σοπράνο δεν μπορούσε να το καταλάβει απ' την αρχή. Μπορεί σοπράνο να φαινόμουν ότι ήμουν δεν φαινόταν τι ήμουν όμως, γιατί αυτό το πράγμα αν δεν εξελιχθεί αυτή η φωνή πάνω σε μία σωστή βάση και τεχνική ώστε να βγουν οι πραγματικές της δυνατότητες και το ηχόχρωμα της όλο και η χροιά της η κανονική να φανεί, δεν μου είπε... καταλάβεις αυτό.. και μπορεί να βγάλει και λάθος συμπεράσματα.

Υπήρχαν πολλές κοπέλες, που νόμιζαν ότι ήτανε άλτο, γιατί καθόντουσαν σφιγμένες και δεν μπορούσαν να τραγουδήσουν πάνω από πέντε νότες και δυσκολεύονται γιατί κατεβάζουν τα τραγούδια τονικά σε μία περιοχή και εκεί πέρα δεν βγάζαν ας πούμε πράγμα. Αλλά αυτό το πράγμα δεν είχε να κάνει... καμία σχέση ούτε με την πραγματική του φωνή, ούτε με την πραγματική δύναμη της φωνής που έχει κανείς όταν είναι η φωνή χαλαρή και βγαίνει η δύναμη της, αλλά δεν έχει να κάνει και με την πραγματική του συναισθηματική κατάσταση.

Ε: Θεωρείται ότι η φωνή.....??

Όχι απλά είναι ωραίο, είναι η πιο παλιά τεχνική που είχαν οι παλιότερες γυναίκες και θα σου πω και το λόγο που υπήρχε αυτό. Αυτό το διαπίστωσα στην επιτόπια έρευνα. Επειδή οι εθνομουσικολόγοι πολλές φορές πηγαίνουν για να ηχογραφήσουν ρεπερτόριο, ηχογραφούν με μεγάλες γυναίκες που ξέρουν το παλιό ρεπερτόριο. Μια γυναίκα όμως που είναι 80 χρονών θα τραγουδήσει 5 νότες παρακάτω από όταν ήταν 30 χρονών. Συνήθως νομίζουμε ότι αυτό το οποίο παίρνουμε είναι και το αντιπροσωπευτικό της παράδοσης. Για αυτό σου έλεγα πριν ότι χρειάζεται πάρα πολλές φορές να ηχογραφήσει κάνεις και σε ηλικίες διαφορετικές. Και ίσως κάποιες ηλικίες να μην ξέρουν το παλιό ρεπερτόριο, το ιστορικό αλλά να τραγουδάν και να είναι οι παραδοσιακές φωνές του χωριού και να μας δείξουν άλλα πράγματα για το παραδοσιακό τραγούδι από αυτό που θα μας δείξει η παλιά φωνή. Και πάντα μέσα από ένα συνδυασμό δεδομένο θα βγάλει ένα συμπέρασμα.

Είχα πάει στο Μέτσοβο για παράδειγμα. Ήταν μία ηχογράφιση την οποία την έβαζα πάρα πολλές φορές στα παιδιά. Ήταν μία χαρακτηριστική περίπτωση, που φαινόταν ακριβώς πάνω στην ηχογράφιση ποιο ήταν το κανονικό τραγουδιστικό στυλ και ύψος τονικό της γυναίκας που ηχογραφούσα, όταν τραγουδούσε κανονικά. Άρχισε να τραγουδάει ένα τραγούδι καθιστικό μετσοβίτικο λιγάκι γιαννιώτικο και άρχισε να τραγουδάει χαμηλά.

(...)

Και όπως τραγουδούσε, ξαφνικά πάει μια οκτάβα πάνω.

(...)

Όταν τελειώνει το τραγούδι μου λέει: «έτσι ψηλά το 'παιρνα όταν ήμουν νέα, αλλά τώρα δεν μπορώ». Λοιπόν και αυτό τα καταρρίπτει όλα! Ψηλά, τσιριχτή φωνή, σαν να άκουγες Σκάλα του Μιλάνου, όχι απλά κεφαλική φωνή. Εν τω μεταξύ δεν είναι μόνο η κυρία Βούλα, ήταν όλες οι γυναίκες στο Μέτσοβο, ...ψηλά τραγούδι.. και παλιότερα που ήταν μέσα στο βίωμα της παράδοσης, ίσως ακόμη πιο ψηλά. Έχει κάνει ο Καρράς μία ηχογράφιση στο Μέτσοβο στο κοριτσίστικο χορό που την έχει στην δισκογραφία του, τραγούδια της περιοχής εκείνης, που το ακούει κανείς και ακούει...

(...)

Όλες οι γυναίκες μαζί. Και δεν είναι μόνο αυτό, και στο ηπειρώτικο το πολυφωνικό υπάρχουν τέτοια παραδείγματα, και στην περιοχή της Καπαδοκίας υπάρχουν τέτοια παραδείγματα, και στα Ροδίτικα τραγούδια υπάρχουν για παράδειγμα. Τις προάλλες είχα βάλει στο μάθημα από

τους Πομάκους της Θράκης αντίστοιχη ηχογράφιση. Ίσως και η ίδια ομάδα γυναικών ηχογραφημένη στο σπίτι και ηχογραφημένη στο χωράφι,.. στο σπίτι πιο χαμηλά.. στο χωράφι να τσιρίζουν έξω, ψηλά οι φωνές! Και αυτό έχει λόγο! και για ποιο λόγο; Μου έλεγαν οι γιαγιάδες στο χωριό «θέλω να τζιντζιλίζει η ηχός!» «Βγαίναμε» λέει «επάνω και τραγουδούσαμε να ακούγεται σαν το αηδόνι στη ρεματιά». Καθαρή η φωνή, ανοιχτή, και όλα τα χτυπήματα που κάνει το ηχείο μέσα στο στριφογύρισμα αυτό όπως το αηδονάκι. Βγαίναμε ψηλά λέει, και ακουγόμαστε ως πέρα. Γιατί στο ύπαιθρο για να ακουστείς μακριά η ψηλή συχνότητα βοηθάει. Στην Κρήτη, ένα αντίστοιχο φαινόμενο είναι το λυράκι. Είχαν τις κανονικές λύρες, αλλά για έξω για τα πανηγύρια, είχαν το λυράκι που ήταν ψηλή η φωνούλα του και ακουγόταν μακριά ή αλλιώς την Βροντόλυρα, για αντρικές φωνές. Οπότε οι μεσαιές φωνές δεν βοηθάνε... οπότε αναπτύσσεται το κεφαλικό ηχείο. Ήταν δηλαδή κάτι το οποίο ήτανε, όχι απλά μέσα στο στυλ, αλλά ήταν και προαπαιτούμενο για να βγει το στυλ αυτό μου έβγαινε στην κοινοτική ζωή έξω.

Ε: Πραγματικά όλοι στο μυαλό μας έχουμε πως το παραδοσιακό τραγούδι είναι η πίεση στο λαιμό.

Αυτό είναι πάρα πολύ λανθασμένο. Και κάτι άλλο που έχει σημασία πάνω σε αυτό είναι ότι έχει δώσει τόσο μεγάλη ευκολία η μικροφωνική, το μικρόφωνο που αυτό ακριβώς ήταν ανασταλτικός παράγοντας για να συνεχίσουν τέτοιες τεχνικές μέσα στο παραδοσιακό τραγούδι της πόλης, αλλά και ταυτόχρονα το να ενθαρρυνθούν οι φωνές που είχαν πραγματικά ουσιαστική τεχνική γιατί όλοι παρουσιάζουν μία ψευτο-τεχνική χρησιμοποιώντας το μικρόφωνο. Έχει θεωρηθεί ότι για παράδειγμα ακόμα και η βραχνάδα έχει βγει ας πούμε σαν ένα αισθητικό ιδανικό, ακόμα και η βραχνάδα που βγαίνει από τη χρήση του τσιγάρου, γιατί ουσιαστικά δίνει ένα άλλο πρότυπο το πρότυπο της εκτέλεσης του παραδοσιακού τραγουδιού μέσα σε ένα περιβάλλον που όλοι καπνίζουν ας πούμε ή μιας παμπ, ενός ας πούμε άλλου τύπου περιβάλλοντος που δεν είχε καμία σχέση με αυτό το πράγμα που είχαν αυτοί οι άνθρωποι σαν εικόνα, με το φυσικό περιβάλλον, με την ανοιχτοσιά.. τον ορίζοντα,.. και όλη αυτή την καθαρότητα που είχε, αυτή η εξοχή,.. η σχέση με το φυσικό περιβάλλον. Και έχει δημιουργηθεί ένα πρότυπο αισθητικής που είναι εντελώς διαφορετικό και βγάζει κάτι το οποίο είναι εντελώς έντεχνο.. και δεν είναι αυτό το πράγμα.

Ε: Θεωρείτε ότι η τοποθέτηση αλλάζει με τις περιοχές; Δηλαδή άλλη τοποθέτηση πρέπει να έχει κάποιος που τραγουδάει ηπειρώτικα, νησιώτικα;

Α: Η τοποθέτηση δεν είναι διαφορετική, αλλά δίνεται μάλλον έμφαση σε κάποια άλλα σημεία του ηχείου, ή σε κάποια χρήση ιδιαίτερη, κάποιων ηχείων ανάλογα με την περιοχή.

Ε: Όπως; Θα μας δώσετε κάποιο παράδειγμα;

Για παράδειγμα, τραγουδάν ψηλά, οι γυναικείες φωνές μπορούν να τραγουδήσουν όλες ψηλά και θα είναι χαλαρές και να μπορεί να μεταφέρει τη φωνή από πάνω ως κάτω χωρίς να σφίγγεται... και το ηχείο πρέπει να είναι σταθερά ανοιχτό. Ωστόσο για να πεις ορισμένα γυρίσματα μπορεί να χρειαστεί να κάνει κανείς κάποια ρολαρίσματα στη φωνή με τον αέρα, ανάλογα με την περιοχή ή αναλόγως να κάνεις κάποια στιγμιαία κλεισίματα εδώ στο λάρυγγα, λαρυγγικά, τα οποία όμως θα πρέπει να είναι στιγμιαία και να μη σφίγγουν και η φωνή να ανοίξει αμέσως και να συνεχίσει μέσα, να φεύγει η αναπνοή μέσα στο ηχείο, ανοιχτό όμως, όχι να παραμείνει σφιγμένο. Τώρα να σου πω ας πούμε κάνα δύο φρασούλες, να σου δείξω. Δηλαδή για παράδειγμα ένα τραγούδι να σου πω, σε ένα σε ένα τραγούδι ας πούμε καθιστικό που λένε στα Γρεβενά.

(...)

Αυτό τώρα κάνει ένα μικρό ανεβασματάκι, άλλα το αφήνω αρκετά ανοιχτό για να μη σφιχτεί.

(...)

Έχω κάνει με το λαιμό μου ανοιγοκλεισίματα αλλά το ηχείο μου έχω μάθει να το κρατάω γενικά ανοιχτό και δεν μένει το κλείσιμο, δεν παραμένει μετά.

(...)

Μπορώ να το κάνω και πιο ανοιχτό άμα θέλω. Άμα θέλω να ακουστώ πιο μακριά.

(...)

Αυτό τώρα που έχω κάνει πίσω είναι ανοιχτό ηχείο που είναι πιο κοντά στο κλασικό τραγούδι αλλά το αξιοποιώ με έναν πιο ευέλικτο τρόπο, και υπάρχει ευελιξία στα λαρυγγικά, σε όλη αυτή η χρήση του λάρυγγα εδώ και περιοχής εδώ, με τρόπο τέτοιο που να διευκολύνω κάποια γυρίσματα της φωνής. Αλλά τα γυρίσματα αυτά τα έχω δουλέψει αναλυτικά για να μπορεί να κρατηθεί πίσω το ηχείο ανοιχτό όποτε θέλω εγώ. Δηλαδή τα γυρίσματα τα έχω δουλέψει για πάρα πολλά χρόνια ως εξής, ας πούμε αφού έχω χαλαρώσει τον λαιμό.

(...)

Και έτσι έχω τοποθετήσει τη φωνή και έχω δουλέψει όλη τη διαφοροποίηση από τις νότες αναλυτικά στην περιοχή του ηχείου πίσω, με το ηχείο ανοιχτό και έχει γνωρίσει το μυϊκό σύστημα όλο πώς είναι σε όλη τη διάρκεια αυτή της εναλλαγής, οπότε μετά στο γρήγορο βγαίνει...

(...)

Και λέει μετά ο άλλος έχεις ωραία φωνή. Δεν είχε φωνή,... τη δούλεψε η καμμένη.... Και μετά επειδή έχει μάθει η φωνή να είναι ανοιχτή, έχει αποκτήσει μνήμη πλέον το φωνητικό και μυϊκό σύστημα, και επιστρέφει στο σωστό σημείο, κάθε φορά που φεύγει από αυτό για να εξυπηρετήσει άλλες ανάγκες του τραγουδιστικού ύφους.

E: Άρα στην ουσία δεν αλλάζει η τοποθέτηση, αλλά η ρύθμιση του ηχείου;

A: Ναι, και η έμφαση που δίνουμε στις λειτουργίες του ηχείου, σε σημεία. Άμα θέλει κανείς στο ηπειρώτικο να κάνει ισοκράτη, εκεί είναι λίγο διαφορετικά τα πράγματα, στις μελωδίες που έχουν,... στα γυρίσματα τα μελωδικά. Λοιπόν θα δώσει έμφαση στο να βγει μπροστά η φωνή και να βγει η φωνή με ένα τρόπο τέτοιο που να είναι ίσιος και να έχει όγκο και σταθερό όγκο, να είναι δηλαδή συμπαγής. Οπότε θα δώσει περισσότερη έμφαση στο να ανοίξει χαμηλά περιοχή να κάνει ένα πιο συμπαγές ηχείο πιο κοντά στις φωνητικές χορδές και να βγει αυτή η φωνή του τύπου ζουρνά γκάνιτας που να γεμίσει. Αλλά αυτό πάλι για να φτάσει να το κάνει χωρίς τραυματισμούς, πρέπει να ξέρει πάρα πολύ καλά και να έχει καταλάβει. Αυτό ήταν το πρώτο μου μέλημα στα παιδιά να συνειδητοποιήσουν τη λειτουργία και να ψάξουν πολύ καλά και οι ίδιοι να το συνειδητοποιούν στη διάρκεια αυτή, το πώς είναι να είσαι χαλαρός ή σε μία αρνητική κατάσταση όλη η περιοχή... και πού αρχίζει το σφίξιμο. Αυτό πρέπει να το καταλαβαίνει κανείς στο παραμικρό σημείο του μέσα, γιατί είναι πολύ επικίνδυνο, πολύ μικρή η τομή, δηλαδή η διαχωριστική γραμμή είναι πολύ λεπτή και εκείνο ακριβώς το πράγμα πρέπει να το ξέρει κανείς και να το ελέγχει. Άμα δεν φτάσει στο σημείο να ελέγχει αυτό το πράγμα και να έχει απόλυτη συνείδηση τι κάνει, δεν μπορείς να τον πας παραπέρα σε δυσκολίες, γιατί μετά τον άλλο τον καταστρέφεις.

Οπότε για δύο ολόκληρα χρόνια κάναμε αυτό με τα παιδιά. Έναν-έναν ψάχναμε αυτό το πράγμα..., απλές ασκήσεις... Δηλαδή οι ασκήσεις δεν είναι πολλές και δεν πρέπει να είναι πολλές, γιατί στις πολλές μπερδεύεται κανείς. Με δυο-τρεις ασκήσεις, αυτό είναι μία αδυναμία προσωπική δική μου την οποία όμως τη δούλεψαμε και έγινε πλεονέκτημα. Δεν ήμουν καμία του κλασσικού τραγουδιού που να ξέρει 100.000 ασκήσεις κλασσικού τραγουδιού, αλλά ήξερα λίγες ασκησούλες, τις οποίες τις δούλευα στα παιδιά με πολλή προσοχή με... πολύ κλιμακωτά..

και εναλλαγές. Και μετά είχα φτιάξει κάποιες μόνη μου, από τον τρόπο που εγώ έψαχνα τη φωνή μου και είχα δει ότι βοηθούσανε. Ας πούμε εναλλαγές φωνηέντων, γιατί η φωνή στο δημοτικό τραγούδι πρέπει να δουλευτεί και μέσα από τα φωνήεντα της ελληνικής γλώσσας για να μη βγει κάτι άλλο, γιατί μπορεί να βγει άλλο άκουσμα μετά. Και αν δώσει έμφαση κάνεις προς κάτι άλλο, θα πρέπει να είναι μέσα στην ισορροπία της προφοράς της Ελληνικής γλώσσας με τις διαλέκτους της. Ένα παράδειγμα ήταν το «μιουιαγιου», λίγο πάνω λίγο κάτω.

(...)

Αυτή η αλλαγή των φωνηέντων τους βοηθούσε να λειτουργήσει, να διαμορφωθεί το ηχείο σιγά-σιγά μέσα από τα φωνήεντα, γιατί το κάθε φωνήεν βοηθάει σε άλλο σημείο του ηχείου. Στο να διαμορφωθεί και να φτιαχτεί άλλο μέρος του ηχείου πίσω. Το ΜΙ το πάει επάνω, το ΟΥ το πάει πίσω, το Α το ανοίγει αφού έχει πάει πίσω, το Ε επειδή είναι δύσκολο φωνήεν, έχοντας περάσει όλη αυτή τη διεργασία αρχίζει να διαμορφώνεται πιο εύκολα κρατώντας το άνοιγμα του Α πίσω της όμως. Το Ε είναι το χειρότερο, το πιο δύσκολο, αλλά βγαίνει από μόνο του σιγά σιγά, και κάνει αυτό το...

(...)

Και τους έκανα πάντα αυτό το σχήμα με το χέρι για να καταλάβουνε ότι ουσιαστικά αυτό που γίνεται είναι αλλαγή στα χείλη εδώ μπροστά για να βγουν τα φωνήεντα χωρίς ουσιαστικά το πίσω άνοιγμα να χαλάσει. Έχει σημασία δηλαδή αυτό, η μάσκα εδώ να φτιάχνει και πίσω υπάρχει ένα σταθερό άνοιγμα τουλάχιστον αρκετά σταθερό το οποίο να μην.. σε βασικές γραμμές να μην εξαφανίζεται ποτέ.

Ε: Εμένα πολλές φορές μου λέγανε να μην κάνω απότομες κινήσεις με το στόμα μου, να νιώθω το στόμα να ρυθμίζεται ανάλογα με το τι λέω.

Α: Ο κάθε δάσκαλος μπορεί με άλλο τρόπο να πει τα ίδια πράγματα ή να στο εξηγήσει διαφορετικά, αλλά η ουσία του πράγματος να είναι ίδια. Γιατί η απότομη αλλαγή σπάει αυτή την ομοιομορφία που πρέπει να υπάρχει από πίσω που πρέπει να διαμορφωθεί σιγά-σιγά. Και σιγά-σιγά μετά ανεβάζαμε τη φωνή από πίσω ανοίγοντας με τη φωνή.. ψηλά. Να φτιάξεις αυτή τη φωλίτσα που χρειάζεται για να χτυπήσει το κεφαλικό ηχείο και μετά αυτό το πράγμα αν κατέβει κάτω, το άνοιγμα να παραμείνει για να τροφοδοτηθούν σιγά-σιγά και να ακουστούν και οι χαμηλές. Ουσιαστικά λειτουργεί πάντα ο οργανισμός ολόκληρος και όλα τα ηχεία. Δεν χρησιμοποιούμε ένα ηχείο κάθε φορά σε κάποια περιοχή. Όλα μαζί συνεχίζουν να υπάρχουν απλά η

κατευθυντικότητα του μικροφώνου σαν να λέμε, διαφοροποιείται λιγάκι ώστε να γεμίσει περισσότερο ένα ηχείο. Και δεν είναι ότι οι χαμηλές δεν υπάρχουν, δεν υπάρχει το ψηλό ηχείο το κεφαλικό όταν τραγουδάμε χαμηλές. Υπάρχει και εκείνο εν δυνάμει πίσω, απλά δεν είναι αυτό το οποίο βοηθάει περισσότερο στο να ακουστούν πιο δυνατά οι χαμηλές μας. Όπως επίσης δεν τραγουδάμε με το ηχείο, με τις φωνητικές χορδές τραγουδάμε. Για αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό ότι και να κάνει το ηχείο, οι φωνητικές χορδές να είναι χαλαρές για να μπορούν να λειτουργήσουν χωρίς να δυσκολεύονται, και να είναι η περιοχή εδώ πέρα μαλακή και ευέλικτη με ενέργεια γιατί όταν αρχίσει η αναπνοή να δουλεύει και βγαίνει ο ήχος, υπάρχει ενέργεια. Αλλά δεν μπορείς να σφίγγεις ένα πράγμα και να απαιτείς να κάνει δουλειά. Και ειδικά στις χαμηλές επειδή είναι οι κινήσεις στις φωνητικές χορδές είναι πιο μεγάλες, και σφιγμένη κάτι κάνει. Στις ψηλές όμως; εκεί διαλύθηκε. Για αυτό λέμε μην πηγαίνω ποτέ ψηλά κάποιον εάν δεν είναι έτοιμη η φωνή και δεν μπορεί. Το αν είναι έτοιμη η φωνή ότι πρέπει να έχεις συνειδητοποιήσει πολύ καλά πόσο χαλαρός πρέπει να είσαι, και να είναι και εξασκημένη γιατί μετά όσο εξασκείται η φωνή τόσο πιο γρήγορα θα δουλέψει.

Αθηνά Κατσανεβάκη – Συμπληρωματική συνέντευξη 11 Μαΐου 2023

Ε: Πως λειτουργούν τα ηχεία κατά την ώρα του παραδοσιακού τραγουδιού?

Α: Τα ηχεία δεν είναι απλά κάποια σημεία του σώματος τα οποία λειτουργούν ξεχωριστά. Τα ηχεία μας εντάσσονται μέσα σε όλη την διαμόρφωση του σώματός μας. Άρα το ανθρώπινο σώμα είναι ολόκληρο ηχείο, όταν μεταφέρεται η δόνηση από τις φωνητικές χορδές στην περιοχή στα πιο κοντινά και στα πιο μακρινά, μετά αυτό περνάει από όλο το σώμα. Δεν λέμε στην δόνηση σταμάτα εδώ και μην πας παραπέρα. Το τι κάνουμε εμείς είναι ότι πρέπει το σώμα να είναι σε μια καλή κατάσταση χαλαρή, αλλά ταυτόχρονα με ενεργητικότητα. Δεν μπορούμε να είμαστε αυτό που θα λέγαμε στην κοινή γλώσσα «λαπάς», τέτοιου είδους χαλαρότητα, αλλά χαλαρότητα με την αίσθηση της ετοιμότητας για ενεργητικότητα. Χωρίς όμως να υπάρχει σφίξιμο και μάγκωμα στα διάφορα σημεία του σώματος μας. Για να επιτευχθεί αυτό είναι σημαντικό να κάνει κανείς και κάποιες σωματικές ασκήσεις.

Θα πω ορισμένα πράγματα για την ομάδα αλλά και θα πούμε ορισμένα για το πώς προσπαθούσα να επιτευχθεί η χαλάρωση με κάποιες κινητικές ασκήσεις, αλλά αυτό μαζί να συνδυαστεί με τον ήχο. Έτσι καθώς ξεκινούσαμε με κάποιο από τα παιδιά και σιγά σιγά να αναπτύξουμε την φωνητική του κατάσταση να το εξελίξουμε και να το χαλαρώσουμε. Οπότε όταν δονείται από τον ήχο η περιοχή δονούνται και οι άλλες. Δηλαδή λέμε για την υψηλή περιοχή χρησιμοποιούμε πιο πολύ το κεφαλικό ηχείο, λέμε ότι για την χαμηλή περιοχή χρησιμοποιούμε

το στηθικό ηχείο, αλλά όταν είμαστε στο ψηλό ηχείο δεν σημαίνει ότι στο στηθικό ηχείο και η περιοχή στο στέρνο έχει αποδομηθεί και έχει σταματήσει να λειτουργεί, συνεχίζει να λειτουργεί και είναι σε ετοιμότητα. Για αυτό όταν κερδίσει κανείς το άνοιγμα του και αρχίσει να το κερδίσει και από πάνω και από κάτω όπου και να πάει πρέπει το ηχείο να είναι ανοιχτό πάντα απλά το διαφοροποιεί με την μορφοποίηση του με ένα τρόπο τέτοιο στο να το κάνει σαν το κατευθυντικό μικρόφωνο. Δηλαδή να κατευθύνει την φωνή περισσότερο προς κάπου ή λιγότερο προς κάπου και αυτό γιατί κάποια ηχεία πιο μικρά όπως είναι τα κεφαλικά ηχεία θα βοηθούσαν περισσότερο να δυναμώσουν τις υψηλές συχνότητες που ήδη υπάρχουν μέσα στην φωνή μας, και θα την ανοίξουν γι' αυτό και το στόμα χρειάζεται να είναι ανοιχτό, τα μήλα προς τα πάνω. Στην παραδοσιακή μουσική μεταφράζεται σαν ένα μικρό χαμόγελο όχι να φωνάζει κανείς. Να είναι λίγο χαμογελαστός γιατί στην ελληνική γλώσσα αυτό χρειάζεται γιατί έχουμε και ανοιχτά φωνήεντα. Οπότε αυτό είναι ότι συλλειτουργούν όλα μαζί απλά, όπως το βιολί έχει μικρό ηχείο για αυτό βγάζει ψηλές συχνότητες γιατί το ηχείο του είναι μικρό, είναι αυτό που βοηθάει τις ψηλές συχνότητες, και το βιολοντσέλο έχει πιο μεγάλο ηχείο. Όπως και στο ανθρώπινο σώμα υπάρχουν τα αντίστοιχα ηχεία, η περιοχή στο στέρνο λειτουργεί σαν το βιολοντσέλο, σαν το κοντραμπάσο για τις χαμηλές συχνότητες. Στην υψηλή περιοχή, το κεφάλι λειτουργεί όπως το βιολί στις υψηλές συχνότητες, οπότε πρέπει να διαλέξω και να κατευθύνω την δόνηση περισσότερο προς τα εκεί, που βοηθάει για την συγκεκριμένη συχνότητα που θέλω να βγάλω. Για αυτό έχει μεγάλη σημασία και το ανεβοκατέβασμα αυτό να γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην υπάρχει σπάσιμο και αυτό βοηθάει να είναι ανοιχτό. Όταν είναι ανοιχτό το ηχείο το εσωτερικό δηλαδή του στόματος μας, η διαφορά και η μεταφορά γίνεται πιο ομαλά και επίσης...για αυτό το λόγο... το βρίσκει κανείς με την εξάσκηση..., λέμε να μην σπάει η φωνή. Το να μην σπάει η φωνή σημαίνει πρέπει να είναι χαλαρή-ευέλικτη η περιοχή, και ταυτόχρονα.... ώστε να μην υπάρχουν σπασίματα στην μυϊκή περιοχή όταν αλλάζεις το κατευθυντικό μικρόφωνο, όπως τραβάει κανείς με την κάμερα και μαθαίνει να μην ταρακουνάει όταν αλλάξει (την) περιοχή που θα εστιάσει το φακό του... και να το κάνει ομαλά, και αυτό το μαθαίνει κανείς. Πρέπει με τον ίδιο τρόπο να το μάθει κανείς όταν κάνει αυτή την αλλαγή της κατευθυντικότητας του μικροφώνου της φωνής του. Όλα αυτά τα πράγματα στο τέλος δημιουργούν μια φωνή η οποία έχει την ευελιξία, ελαστικότητα και δύναμη γιατί ξέρει να κατευθύνει προς τα εκεί που θα βοηθήσει το ηχείο. Αλλά ταυτόχρονα τα άλλα δεν απενεργοποιούνται υπάρχουν και προσθέτουν στον πλούτο της φωνής, γιατί ο φυσικός πλούτος της φωνής βγαίνει και από το είδος των φωνητικών χορδών και από την περιοχή του λαιμού, από τον ψυχισμό μας αλλά βγαίνει και από την όλη σωματική μας κατασκευή.

Ε: Θα ήθελα να μας μιλήσετε για τις κινητικές ασκήσεις που εφαρμόζετε

Α: Είχα βρει κάποιες ασκήσεις οι οποίες δεν είχαν σχέση με κάποιο σύστημα γυμναστικής, αλλά είχαν σχέση με τον τρόπο με τον οποίον είχαν καταλάβει ότι θα βοηθηθεί η φωνή. Έτσι ώστε να απελευθερωθεί από το σφίξιμο και συνήθως αυτές οι ασκήσεις είχαν κυκλικό χαρακτήρα. Δηλαδή κάποιες κινήσεις στα χέρια και στα πόδια οι οποίες δημιουργούσαν ελαστικότητα και απελευθερώνανε μαζί με την φωνή... ένα είδος φωνής που έβγαινε χωρίς να προσπαθεί να βρει συγκεκριμένο ήχο.. Διότι είχα παρατηρήσει από τα τραγούδια,.. ότι οι τάχα άναρθρες κραυγές, που βγάζανε χωρίς συγκεκριμένη συχνότητα, ήχοι που ήταν πολύ συχνοί εκεί μέσα.. βοηθούσαν στο να χαλαρώσει η φωνή και να φτιαχτεί σιγά σιγά ώστε να αρχίσει να αποκτάει έκταση, να αρχίσει να ανεβαίνει το διάστημα της τετάρτης καθαρής, το οποίο είναι σημαντικό και δύσκολο για την φωνή. Μέσα από τέτοιες ασκήσεις που βγαίνουν από δουλειά είχα προσπαθήσει να αναπτύξω ένα δικό μου σύστημα που αρχικά χαλάρωνε την φωνή, και ξεκινώντας μετά από το ιδίωμα... τις απλούστερες μελωδίες,.. αλλά κάποια δομικά στοιχεία που είχα βρει και είχα εντοπίσει μέσα και στις πιο απλές μελωδίες,.. δημιουργούσα κάποιες φόρμουλες που σιγά σιγά βοηθούσαν την φωνή να προσαρμοστεί αλλά φτιάχνοντας ταυτόχρονα τεχνική. Ταυτόχρονα είχα και κάποιες ασκήσεις που μου θύμιζαν ευρωπαϊκό τραγούδι... αλλά κάποιες από αυτές ήταν παρμένες από ευρωπαϊκό τραγούδι και κάποιες άλλες τις είχα βγάλει από μόνη μου. Όλες αυτές μαζί φτιάχνανε την έκταση και ταυτόχρονα χαλάρωναν και άνοιγαν το ηχείο.

Εκτός αυτού είχαμε τις ασκήσεις αναπνοής οι οποίες μπορεί να ήταν απλές αλλά ήταν τέτοιες που μπορούσαν να δημιουργήσουν μια εξισορρόπηση στο σώμα και του διαφράγματος με το έδαφος,.. να επιτευχθεί μια ισορροπία του σώματος και του διαφράγματος και της ραχοκοκαλίας, από το κεφάλι μέχρι τα πόδια και το έδαφος, μια ισορροπία που να έχεις μια σχέση ελαστικότητας με το έδαφος αλλά ταυτόχρονα και μια σταθερότητα. Αυτό που λένε και κάποιοι να είναι λίγο ανοιχτά και τα πόδια. Αλλά αυτό έχει σχέση και με κάποια πράγματα που είχα μάθει σε σεμινάριο τεχνικής Alexander, την οποία θεωρώ την πιο ουσιαστική σε σχέση με αυτό το θέμα από όλες τις γυμναστικές, γιατί πραγματικά έχει μελετήσει την ισορροπία του ανθρώπινου σώματος και βρίσκει κανείς κάτι στο οποίο στο τραγούδι είναι πολύ σημαντικό,.. γιατί πρέπει να ισορροπήσει το σχήμα και η θέση του διαφράγματος με όλο το υπόλοιπο σώμα για να δουλέψει σωστά το διάφραγμα. Αυτό πρέπει να το πετύχει κανείς σε όποια στάση βρίσκεται όρθιος, καθιστός, ξαπλωτός. Πρέπει να μπορεί να νιώθει το διάφραγμα του ισορροπημένο με

το υπόλοιπο σώμα, ελεύθερο και έτοιμο για δράση. Απέφευγα τις πολύ δυναμικές ασκήσεις του διαφράγματος όσο τα παιδιά δούλευαν την φωνή γιατί μπορεί αυτό να τους δημιουργήσει σφίξιμο. Πρέπει πρώτα να νιώσουν τι γίνεται να ισορροπήσουμε το λαιμό και μετά. Είχα βρει ασκήσεις που είχαν σχέση με Ρώσους επιστήμονες.. που τους είχαν συζητήσει... με ανθρώπους που είχαν άσθμα... και όλα αυτά μαζί τα είχα συνδέσει σε μια μέθοδο που σιγά σιγά εξέλιξε το παιδί.

Ε: Τι έχετε να μας πείτε σχετικά με την ομαδική δουλειά;

Α: Όσον αφορά την ομαδική δουλειά, αυτό προέκυψε γιατί εξ αρχής το μυαλό μου ήταν σε ομάδα, ξεκίνησα την ομάδα με την παραδοσιακή χορωδία του Μουσικού Σχολείου (Θεσσαλονίκης), οπότε είχα ξεκινήσει εκεί να δουλεύω το ομαδικό τραγούδι στο παραδοσιακό. Αυτό καθαυτό είναι σημαντικό... στο κομμάτι το σολιστικό,.. δεν είναι η μουσική της κοινότητας. Μπορεί να πηγαίνει κάποιος μπροστά αλλά πρέπει να υπάρχει ο κόσμος πίσω δηλαδή αυτό που προσδίδει την αξία του μέσα στην κοινότητα είναι το ομαδικό τραγούδι. Με ενδιέφερε φυσικά η γυναικεία ομάδα, και ο λόγος ήταν ότι δεν έχει να κάνει με το θέμα φύλου έχει να κάνει με το ηχόχρωμα της φωνής που επειδή είχα δει ότι μέσα στις κοινότητες οι γυναίκες είχαν έναν μεγάλο κομμάτι της εθμικής διαδικασίας και του τελετουργικού τραγουδιού, το οποίο δημιουργούσε ένα πολύ ωραίο συγκεκριμένο ηχόχρωμα στο παραδοσιακό ύφος. Ήθελα αυτό το πράγμα να βγει όντως αποκλειστικά από γυναικεία φωνή. Να βγει ένας γυναικείος ήχος ιδιαίτερος που υπάρχει σε πάρα πολλές περιοχές στον ελληνικό χώρο και που τον είχα στα αυτιά μου. Έτσι οργανώθηκε και η «Ηχώ»...στο οποίο ήθελα απλά να γίνει το ομαδικό τραγούδι από την μια πλευρά αλλά και από την άλλη πλευρά να πάρει η δουλειά αυτή ένα όνομα, μια σφραγίδα ποιότητας, μια δουλειά που δεν έχει γίνει ξανά ποτέ στον ελληνικό χώρο, δεν είχε δουλευτεί ποτέ τεχνική όταν ξεκίνησε αυτό το πράγμα, έτσι μαζί με παραδοσιακό τρόπο και μέσα από έρευνες και βιωματική εμπειρία. Πειραματιζόμενη πρώτα με τα παιδιά στο σχολείο της δευτέρας, τρίτης γυμνασίου και πρώτης λυκείου, μετά όταν μπήκα στο πανεπιστήμιο συνέχισα στην ειδίκευση με μεγαλύτερα παιδιά, και εκεί δουλέψαμε και πολυφωνικό τραγούδι και ετεροφωνικό, μέσα από τα εργαστήρια δεν το είχαμε ονομάσει στην αρχή ΗΧΩ αλλά μετά το ονομάσαμε με ένα τρόπο για να υπάρχει ένα όνομα και να ξέρει που να αναφέρεται. Μέσα στην Ηχώ ήταν και το ζήτημα της διγλωσσίας, δηλαδή δουλέψαμε και με βλαχόφωνα τραγούδια γιατί μας ενδιέφερε να δούμε πως θα προσαρμοστεί η γλώσσα, η προφορά στον παραδοσιακό ήχο και σε μια άλλη γλώσσα που υπάρχει στον ελληνικό χώρο. Είχαμε πολύ καλά αποτελέσματα, έχουμε ανεβάσει την δουλειά μας σε ένα μικρό κανάλι. Το φωνητικό εργαστήριο δουλευότανε με δύο τρόπους, ο ένας τρόπος είναι ότι δούλευα μια-μια την φωνή. Κάθε παιδί

και συμμετέχοντας... που τα πιο πολλά ήταν κορίτσια και στο τέλος κατέληξαν να είναι γυναικεία ομάδα,... -και στο μουσικό σχολείο ήταν γυναικεία ομάδα, τα αγόρια είχανε μια δυσκολία στο να αποφασίσουν να χορέψουν, να μπουν σε κινητικό κομμάτι-. Στο φωνητικό εργαστήριο είχαμε φωνητικές ηχογραφήσεις, δούλευα πάντα την κάθε φωνή ξεχωριστά επειδή δουλευόταν με τον ίδιο τρόπο το αποτέλεσμα γινόταν ως εξής: ναι μεν στην ομάδα κάναμε όλοι μαζί κάποια πράγματα δηλαδή ασκήσεις φωνητικές, κινητικές αλλά επειδή ήταν δουλεμένες οι φωνές χωριστά με τον ίδιο τρόπο κούμπωναν οι αρμονικοί πολύ πιο γρήγορα. Επίσης, δίναμε σημασία και στην ανάπτυξη ενός συμβατού ήχου ομάδας, σε βασικές γραμμές έβγαινε πολύ πιο γρήγορα αλλά όσο δουλευόταν μια ομάδα τόσο πιο πολύ συντονιζόμασταν μεταξύ μας συγχρονιζόμασταν... αλλά και στο μετά.. να δουλευτούν οι χωριστές φωνές .

Ε: Εκμάθηση τραγουδιών

A: Κατά αρχήν είχαμε πάντα την αυθεντική ηχογράφιση, δηλαδή είτε θα ήταν αρχειακή ηχογράφιση από κάποιο αρχείο, για παράδειγμα του ραδιοφωνικού σταθμού ή από επιτόπια έρευνα. Προσπαθούσα με την «Ηχώ» να κάνουμε τραγούδια τα οποία δεν ήταν «σουξέ», δηλαδή δεν ήταν τραγούδια γνωστά που ακούγονταν έξω. Με ενδιέφερε να προσπαθήσω να περάσω στα παιδιά κάποια πράγματα, να υπάρξει ένα ενδιαφέρον ερευνητικό δηλαδή να βγάλουμε μέσα από την δουλειά θέματα έρευνας, να βγάλουμε δεδομένα τα οποία είχαν προκύψει από έρευνα επιτόπια και πρωτογενές υλικό που δεν υπάρχει έξω. Οπότε έπαιρνα από επιτόπια έρευνα που είχαμε κάνει ή από αρχειακές ηχογραφήσεις. Ξεκινούσαμε την αυθεντική ηχογράφιση την οποία την έδινα για να την ακούν, αλλά ταυτόχρονα μετά όταν ερχόταν η ώρα και να δουλέψουμε έβλεπα ανάλογα με την δυνατότητα και πως είχε προχωρήσει ο καθένας την φωνή του, σε τι επίπεδο ήταν η φωνή του ως δυνατότητα και ως τεχνική, θα διάλεγα τον πρώτο ρόλο που ήτανε πιο καλός για αυτόν, πιο κοντά στις δυνατότητες του. Έδινα το πιο δύσκολο... σε αυτόν που είχε την περισσότερη δυσκολία που δεν ερχόταν σε αντίθεση με την φωνή του... την έδινα στον άλλο. Έκανα μια ανακατομή ρόλων ανάλογα με τις δυνατότητες που είχε η φωνή και με το ύψος. Πέρα από αυτό προσπαθούσαμε να μάθουνε και τις φωνές των άλλων για να έχουν μια αντίληψη γενικότερα του τραγουδιού ειδικά σε είδη που έχουν διαφορετικό τρόπο τραγουδιού. Το άλλο ήταν ότι προσπαθούσα να τους διευκολύνω επειδή όταν δίνεις σε έναν άνθρωπο -που δεν έχει ακούσει ποτέ ξανά- μια αυθεντική ηχογράφιση να του μένει το ηχόχρωμα σαν άκουσμα, αλλά μπορεί να δυσκολεύεται να ξεχωρίσει λεπτομέρειες από την κάθε φωνή οπότε σε αυτό τους βοηθούσα. Δηλαδή τους ξανά τραγουδούσα κάποιες φωνές και μαθαίνανε και χωριστά και με την δική μου φωνή και με την ηχογράφιση. Έτσι σιγά σιγά προόδευε και μετά αφού δέναμε δύο δύο φωνές ή μια ανάλογα αρχίζαμε μετά όλες οι φωνές,

δουλεύαμε σταδιακά και τις μισές φωνές και όλες μαζί και γινόταν συνδυασμός, σιγά σιγά έδενε όλη η ομάδα. Πάντα όταν αναφερόμασταν και στην δουλειά, όταν βγάζαμε μια ηχογράφιση προς τα έξω, αυτό που ήθελα ήταν πάντα να αναφερόμαστε στην αυθεντική ηχογράφιση στην οποία βασιστήκαμε και να υπάρχει για να μπορεί να την δει ο άλλος. Αλλά αν δεν την δει, να ξέρει ποιος έκανε την επιτόπια έρευνα, ποιοι τραγουδήσανε, από ποιο χωριό ήταν. Γιατί; Επειδή μιλάω για παράδειγμα για ένα ετεροφωνικό τραγούδι δεν σημαίνει ότι όλα τα χωριά τραγουδούν με τον ίδιο τρόπο, ούτε όλες οι ομάδες στο ίδιο χωριό τραγουδούν με τον ίδιο τρόπο. Επίσης, στο πολυφωνικό τραγούδι αντίστοιχα, μπορεί σε ένα χωριό να υπάρχουν τρεις ομάδες οι οποίες να έχουν αναπτύξει η καθεμιά και μια ιδιαιτερότητα... για αυτό θα πουν, εγώ δεν μπορώ να τραγουδήσω με αυτούς, εγώ τραγουδώ με αυτούς. Οπότε έπρεπε η ηχογράφιση να έχει όνομα και συγκεκριμένη προέλευση και εκτός αυτού ήταν ένας τρόπος και να δώσουμε ένα φόρο τιμής στους ανθρώπους... σε αυτούς που τραγουδήσαν και μας έδειξαν αυτά τα πράγματα. Αυτό ήταν ένα πολύ βασικό σκεπτικό. Από εκεί και πέρα προσπαθήσαμε όσο γινόταν όσο το επέτρεπε ο δικός μας ήχος, γιατί και εμείς είμασταν μια ομάδα που είχε τον δικό της ήχο όπως και στα χωριά και δεν μπορούσαμε να γίνουμε ακριβώς πανομοιότυποι με αυτούς. Ο σκοπός της «Ηχώ» δεν ήταν η μίμηση αλλά η βιωματική ενσωμάτωση του ήχου. Εμένα αυτό που με ενδιέφερε και για αυτό δούλενα χωριστά τα παιδιά και το αποτέλεσμα δενόταν πιο πολύ, έπρεπε καταρχήν το κάθε παιδί να αναπτύξει το δικό του ήχο, να βρει την φωνή του και μετά αυτό να βγει μέσα από παραδοσιακή μελωδία. Το αποτέλεσμα ήταν όλοι να τραγουδούμε παραδοσιακά, όποιοι τους ακούνε ακόμα και τώρα βλέπουν ότι μπορούν και τραγουδούν και ιδιώματα και μάλιστα με μια τεχνική που ακούει ο ακροατής ότι δεν σφίγγει τον λαιμό και ότι είναι η φωνή ελεύθερη. Οπότε να βγει το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα της δικής τους φωνής και η προσωπικότητα η δική τους μέσα στην παραδοσιακή μελωδία. Δεν με ενδιέφερε να μαϊμουδίσουν, και αυτό επίσης δεν συμβαίνει ούτε στους παραδοσιακούς ανθρώπους των χωριών για αυτό θα δει κανείς πάντα ότι ακόμη και στο ίδιο χωριό μπορεί το γύρισμα σε βασικές αρχές να είναι το ίδιο αλλά ποτέ δεν είναι εντελώς το ίδιο γιατί αυτό έχει να κάνει με την φύση της φωνής του τραγουδιστή. Αυτό ήταν σημαντικό κομμάτι και για αυτό έχουν μια ιδιαιτερότητα, αυτά που έχουν βγει σαν ηχογραφήσεις όσα μπορέσαμε να κάνουμε έχουν αφήσει έναν ιδιαίτερο στίγμα. Αυτά τα πράγματα για να βγουν στο 90% της δυνατότητας κάθε ομάδας πρέπει να δουλέψουν τουλάχιστον 4 -5 χρόνια μαζί για να φανεί. Εμείς φτάναμε γύρο στο 60% - 70% της απόδοσης που μπορούσαμε να έχουμε με όλη την δουλειά που κάναμε, μετά διαλυόμασταν γιατί τα παιδιά είχαν άλλα ενδιαφέροντα επειδή είχαν δυνατότητες θέλανε και μετά να αναπτυχθούν και επαγγελματικά, οπότε να μπορέσουν να τα βγάλουν πέρα και στο επαγγελματικό κλάδο και δεν θα μένανε σε μια ομάδα που δεν είχε έσοδα. Οποτε προσπαθούσαν να βρουν και

άλλους τρόπους και αυτό το πράγμα έσπαζε την δουλειά γιατί μετά αναπτύσσαν άλλες δραστηριότητες ή από την άλλη πλευρά αναπτύσσαν έναν άλλο ενδιαφέρον ή τελείωναν σαν φοιτητές και ο καθένας πήγαινε αλλού. Έτσι αυτό ήταν ανασταλτικό αλλά νομίζω γενικά έχει μείνει ένας τρόπος δουλειάς που από την μια πλευρά είναι πανελλήνιος τρόπος δουλειάς φωνής, αλλά από την άλλη πλευρά επειδή η φωνή έχει ευελιξία βγάζει και ιδίωμα και ιδιώματα διαφορετικά. Αυτό νομίζω τουλάχιστον για μια αστική, εκπαιδευτική παράδοση είναι καλό. Αν πάμε σε τοπικές παραδόσεις που είναι σε επαρχία μπορεί να πρέπει να αναπτύξεις και άλλα πράγματα με λίγο διαφορετικό δρόμο, αλλά για ένα αστικό περιβάλλον νομίζω είναι καλό.

Πέτρος Κουλουμής

Ε: Όπως βλέπουμε στην ελληνική παραδοσιακή μουσική από την δική μου μελέτη που έκανα, είδα ότι αναφέρεται σε τρεις κατηγορίες, την βυζαντινή μουσική που έχει μεγάλη ιστορία, το δημοτικό τραγούδι αλλά και την αρχαία ελληνική μουσική. Αυτός ο διαχωρισμός κατά την δική σας άποψη είναι σωστός;

Α: Θεωρώ ότι τουλάχιστον εμπειρικά είτε μέσα από κάποια στοιχεία της βιβλιογραφίας υπάρχουν κοινά αλλά υπάρχουν και πάρα πολλές αποκλίσεις. Δηλαδή η βυζαντινή μουσική είναι καθαρά φωνητική επιτέλεση, δεν υπάρχει μουσική, δεν υπάρχουν όργανα να συνοδεύσουν τους ψαλτάδες στην εκκλησία. Είναι γραμμένη καθαρά σε φωνητικές γραμμές, άρα αυτό το καθιστά να έχει μια απόσταση από την μουσική της παραδοσιακής μουσικής. Επίσης υπάρχουν κοινά ίσως σε κάποιες περιοχές οι οποίες τείνουν να συγκλίνουν και να δένουν με το ηχόχρωμα που ακούς εσύ στην βυζαντινή μουσική, για παράδειγμα, όπως είναι η ανατολική Θράκη. Ίσως αυτή η σύνδεση να προέκυψε μέσα από τον Αηδονίδη, ή μέσα από ανθρώπους οι οποίοι επειδή τα ηχόχρωμα, τα μελίσματα, τα μοτίβα της περιοχής αυτής τραγουδήθηκαν από ψάλτες και καθιερωθήκαν ως ψαλτοτραγούδα, είτε τραγούδια που είναι κοντά στην εκκλησία. Εγώ δεν είμαι της άποψης ότι πρέπει να ταυτίσουμε την παραδοσιακή μουσική με την βυζαντινή. Είμαι της άποψης ότι είναι δύο πράγματα εντελώς διαφορετικά και ως προς το ψάλεις και τραγουδάς που δεν έχει καμία σχέση αλλά και ως προς το ρεπερτόριο. Εμείς όταν τραγουδούμε παραδοσιακά επιτελούμε ένα άλλο σκοπό. Όταν κάποιος ψάλλει τα κείμενα της βυζαντινής επιτελεί ένα άλλο σκοπό. Στο ηχόχρωμα όμως ακούγεται ότι υπάρχουν κοινά όπως και με την Περσική, Οθωμανική μουσική. Εννοείται ότι υπάρχουν κοινά αφού είναι μουσική. Όσον το ακούς να είναι τόσο απλό τόσο πολύπλοκο είναι. Θεωρώ ότι είναι ξεχωριστές κατηγορίες. Αν όμως ασχοληθούμε

με περισσότερα χαρακτηριστικά το καθετί θα έχει μεγάλες αποκλείσεις και διαφορές. Ναι υπάρχουν κοινά ως προς το κομμάτι του ήχου, της μουσικής αλλά παράλληλα υπάρχουν απίστευτες διαφορές μεταξύ τους. Τα ένα έχει να βοηθήσει το άλλο, τώρα ποιο περισσότερο ή λιγότερο ή αν υπάρχει ο συσχετισμός ότι όλα είναι βυζαντινά, δεν είναι όλα από την βυζαντινή μουσική. Υπήρχε μουσική και πριν την βυζαντινή.

Και τα τρία ανήκουν σε ένα ξεχωριστό σύστημα μουσικής που αυτό τα καθιστά να έχουν αρκετές διαφορές. Το σύστημα των μακάμ στην παραδοσιακή μουσική, το σύστημα των ήχων της βυζαντινής και το σύστημα του αρχαιοελληνικού συστήματος της μουσικής. Είναι τρία πράγματα διαφορετικά. Η παρασημαντική γραφή είναι μια κατηγορία μόνη της. Εγώ σαν μουσικός την είχα διδάξει, όμως είναι μια γλώσσα που αν δεν την γνωρίζεις δεν μπορείς να διαβάσεις κείμενο για να ψάλλεις στην εκκλησία. Είναι ένα σύστημα πολύ ξεχωριστό. Το σύστημα το αρχαιοελληνικό με το σύστημα των μακάμ έχουν πολλά κοινά.

Ε: Η δική σας εμπειρία από τα μουσικά σχολεία της Κύπρου

Α: Εγώ δεν είχα τύχη να είμαι ως μαθητής στα μουσικά σχολεία αλλά ήμουν ως καθηγητής μια χρονιά στην Κύπρο. Η εμπειρία μου θεωρώ ότι ήταν πολύ σημαντική ως προς το κομμάτι που έρχεσαι σε επαφή με παιδάκια μιας ηλικίας, που εξωτερικά δεν κάνουν μαθήματα. Ήταν μια πρόκληση για εμένα στο πώς να ανταποκριθώ, στο πώς πρέπει να χρησιμοποιήσω ουσιαστικά τις γνώσεις μου στο να μπορέσει ένας μαθητής γυμνασίου ή λυκείου να αντιληφθεί αυτά που λέω.

Θεωρώ ότι τα μουσικά αν καταφέρουν να βρουν το κατάλληλο προσωπικό να διδάσκει, ίσως απελευθερώσει τους ίδιους τους καθηγητές και να μπορούν να κάνουν πιο όμορφα την δουλειά τους. Η συμμετοχή στα μουσικά από μαθητές θεωρώ ότι χρειάζεται κίνητρο για να μπορέσει ο μαθητής να συμμετέχει στα μουσικά, σίγουρα προϋποθέτει η παιδική του ηλικία να είναι γύρω από τη μουσική, να αγαπά την μουσική να αγαπά τα όργανα, τις νότες, το τραγούδι, να αγαπά τους πολιτισμούς διαφόρων χωρών. Προϋποθέτει δουλειά είτε μέσα από την οικογένεια είτε μέσα από τις συνενυρέσεις του, τους συμμαθητές του. Το να πιάσω ένα μαθητή από το δημοτικό χωρίς να έχει ιδέα απλά για να τον πάρω στα μουσικά αυτό το πράγμα δεν οδηγεί σε θετικά αποτελέσματα στις περισσότερες περιπτώσεις. Για αυτό βλέπεις πολλούς μαθητές να ξεκινούν στα μουσικά σχολεία και μετά να φεύγουν στην πορεία, είτε να τελειώνουν με κακούς βαθμούς, είτε να ήταν αδιάφορη η παρουσία τους στα μουσικά. Γιατί υποτίθεται μπαίνοντας στο μουσικό αμέσως έχεις μια κατεύθυνση όπως μπαίνεις στο αθλητικό, το πρακτικό οι οποίοι μετά σου

άνοιγαν δρόμους σε αυτά που έχεις ασχοληθεί, έτσι είναι και το μουσικό σχολείο. Τις περισσότερες περιπτώσεις αυτοί που πηγαίνουν στα μουσικά οι οποίοι συνειδητά θέλουν να είναι στα μουσικά, ο δρόμος τους μετά ανοίγεται και σε πανεπιστήμια καλλιτεχνικών σπουδών, μουσικών σπουδών αφού το εξελίσσουν και το παν ένα βήμα παρακάτω. Αυτή είναι η πιο θετική πλευρά του μουσικού σχολείου, δεν ήταν πάντα έτσι και πρέπει να δώσουμε κίνητρο σαν οικογένεια, γονείς καθηγητές, δάσκαλοι, είτε μέσα από τα δημοτικά, τα γυμνάσια – λύκεια, είτε μέσα από τον οικογενειακό κύκλο να ασχοληθούν οι μαθητές με τις τέχνες. Το «πρέπει» να μάθεις παραδοσιακή μουσική, το πρέπει έχει μια επιβολή. Όταν το κάνει κάποια στιγμή θα το σταματήσει. Ενώ όταν του δώσεις το κίνητρο εσύ να ασχοληθεί με την παραδοσιακή μουσική, όχι γιατί πρέπει αλλά γιατί του δημιουργείται η ανάγκη να ασχοληθεί με αυτό το πράγμα, θα είναι υπέροχο.

Ε: Αν όμως αυτά τα ερεθίσματα δεν δοθούν σωστά από την οικογένεια, το σχολείο κ.α., δεν υπάρχει κίνδυνος να εξασθενήσει η παραδοσιακή μουσική; Για τον λόγο ότι πλέον δεν θα είναι ενεργή.

Α: Η παράδοση δεν χάνεται, αυτοί που νιώθουν ότι χάνεται η παραδοσιακή μουσική είναι κάποιοι άνθρωποι ερωτολάγνοι, χάνεται το έθνος, η πατρίδα τίποτα δεν χάνεται όλα είναι υπαρκτά. Μέσα από αυτό που κάνουμε υπάρχει η ομπρέλα της παραδοσιακής μουσικής, της κουλτούρας. Η παράδοση μας δεν κινδυνεύει. Ίσως υπάρχει μια προχειρότητα, μια κακαιοσθησία σε ηχογραφήσεις, υπάρχει ένα πρωτόγονο υλικό που ίσως να μην μας αντιπροσωπεύει γιατί είναι σαν να θίγουμε και τους ανθρώπους. Δεν ξεχνάμε πόσο έχει επέμβει η εκκλησία, η πολιτεία. Ένας παραλληλισμός είναι η χούντα, ο Β' Παγκόσμιος, το πόσο έχει επέμβει στα καλλιτεχνικά. Η χούντα δημιούργησε επιτροπή δική της με όποιο κομμάτι γράφονταν την περίοδο εκείνη να περνά από την επιτροπή. Πόση ζημιά έγινε από την δικτατορία ή την χούντα; Το ίδιο πράγμα έγινε και στην Κύπρο. Το ότι ακούς στην Κύπρο συγκεκριμένες μελωδίες στις πρωτόγονες ηχογραφήσεις που γράφτηκαν την περίοδο του 50 στην ελεύθερη επαρχία. Υπάρχουν και Τουρκοκύπριοι που είναι ένας άλλος πολιτισμός, υπάρχουν υπαρκτές ηχογραφήσεις. Βλέπουμε ότι δεν έχουν καμία σχέση με τις δικές μας. Παίζονται με βιολιά, ζουρνάδες, μόρια όπως νομίζω αρμόζει σε ένα κράτος το οποίο είναι στο κέντρο της Ανατολής.

Θεωρώ ότι το πρώτο βήμα εξαρτάται από εμάς τους ανθρώπους που έχουν μωρά, τις οικογένειες. Το πόσο σημαντικό είναι τα παιδιά μας να ασχολούνται με τις τέχνες είτε είναι εικαστικές, είτε μέσα από το θέατρο, την μουσική. Θυμάμαι ότι κυκλοφορούσαν στα περίπτερα συλλογές. Ο αδερφός μου έκανε κλασσικό βιολί και κυκλοφορούσαν οι κλασσικές συλλογές της

Ευρώπης και είχαμε μια συλλογή, κασετίνα στο σπίτι με αυτά τα πράγματα και τα ακούγαμε πάρα πολύ τακτικά. Από την άλλη υπήρχαν τα ακούσματα του πατέρα μου που ήταν πιο λαϊκά, οι επώνυμοι της Ελλάδας πχ. Καζαντζίδης, Αγγελόπουλος, Κοντολάζος, Γλυκερία, Νταλάρας υπήρχαν και τα δημοτικά που ηχογραφούσε ο Ατραϊδης, Αραπάκης οι τραγουδιστές που άφησαν τεράστια παρακαταθήκη στα λαϊκά τραγούδια και ρεμπέτικα επίσης Υπήρχε πολύ μεγάλος μουσικός πλούτος στο σπίτι. Αυτό χρειαζόμαστε να γίνεται, και μετά είναι τα μουσικά. Είναι αναπόφευκτο όταν δώσεις κάποιου παιδιού αυτά τα ερεθίσματα να μην βρει το δρόμο του ή να μην τον συγκινήσει η έννοια του μουσικού σχολείου. Είναι ελάχιστο το ποσοστό των μαθητών που ένιωθα ότι γινόταν ουσιώδης μάθημα. Το τέλος είναι όταν παρακαλείς μαθητές για να έρθουν.

Ε: Πως θα ορίζατε το Παραδοσιακό τραγούδι;

Α: Ο ορισμός είναι ότι τραγουδώ μέσα από την ψυχή μου. Μέσα από τα συναισθήματα που κουβαλάς, μέσα από τις εμπειρίες που κουβαλάς, βέβαια υπάρχουν και οι θεωρητικές γνώσεις αλλά τίποτα χωρίς το πρακτικό κομμάτι. Όσο να μελετήσεις τους αμανέδες αν δεν το έχεις δεν θα αγγίξεις ποτέ καμία ψυχή. Η ψυχή όταν προϋποθέτει ταλέντο είναι το πιο σημαντικό.

Ε: Τι παρατηρείτε πρώτα σε ένα μαθητή όταν τον αναλαμβάνετε;

Το «αναλαμβάνετε» έχει μεγάλη ευθύνη, ωστόσο με ευθύνη. Ευθύνη γιατί όλα κρέμονται από δύο κλωστές οι οποίες είναι μικρές και εύκολα μπορείς να δημιουργήσεις πρόβλημα στον άλλο, μπορείς να τον καταστρέψεις φωνητικά. Πρέπει να προϋποθέτει και ο καθηγητής μια γνώση περεταίρω από ότι νοείται σήμερα από τους καθηγητές του τραγουδιού, να υπάρχει μια περεταίρω συγκίνηση, εν-συναίσθηση στο να πονώ με τον πόνο σου. Δηλαδή όταν έρχονται άνθρωποι για να διδαχθούν αυτό το πράγμα που διδάσκω, προϋποθέτει να είσαι πολύ ευαίσθητος σε κάποια ζητήματα όπως σε ποια κατάσταση είναι η φωνή του. Μέσα από το φωνητικό σύστημα μπορώ να αντιληφθώ πολλά πράγματα. Το πρώτο πράγμα που λέω στους μαθητές μου είναι «πότε πήγες ωτορινολαρυγγολόγο;». Του προτρέπω να πάει σε κάποιο γιατρό να δει τις χορδές του αν είναι εντάξει. Το λέω αυτό γιατί είναι πολλοί άνθρωποι που με αυτή την εμμονή μου ως προς το να ξέρω ότι ιατρικά είναι εντάξει, ανακαλύψαμε πράγματα που δυστυχώς δεν ήταν εντάξει. Μπορώ να καταλάβω αν μια φωνή... κάτι δεν πάει καλά. Ο τρόπος που μιλά δείχνει πολλά πράγματα. Καταρχάς αν έχει πρόβλημα με τα αυτιά του. Σίγουρα αν μιλά δυνατά μιλά λάθος. Υπάρχουν συγκεκριμένες ερωτήσεις. Η πρώτη επαφή είναι σημαντική. Γράφω ένα ιστορικό των μαθητών μου που συμπεριλαμβάνει: Αν ασχολήθηκαν ποτέ με την μουσική, ή το

τραγούδι, τι ρεπερτόριο , στο τεχνικό κομμάτι τι έχουν διδαχθεί, το πόσο διαθέσιμο χρόνο έχουν να ασχοληθούν με αυτό που κάνουμε.

Ε:Θεωρείτε ότι η τοποθέτηση αλλάζει με τις περιοχές;

Α: Αν το βάλουμε αυτό σε ένα ακαδημαϊκό περιβάλλον συμπεριφερόμαστε διαφορετικά σε κάθε μια από αυτές τις περιοχές. Αν το δούμε επιστημονικά ναι εννοείται αλλάζει. Αν ήμουν ένας ηπειρώτης δεν θα έδινα καμία σημασία, θα τραγουδούσα όπως τραγουδώ με κανένα επιστημονικό υπόβαθρο. Το πώς ακούω εγώ τον Μητσάκη, τον Αραπάκη σε ένα άλλο περιβάλλον, την Εσκενάζι, το πώς ακούω τον Σίκκη στην Κύπρο, το πώς ακούω τον Τερλικκά, εννοείται έχουν αρκετές διαφορές ως προς την απόδοση του λόγου. Είναι λογικό, αυτό καθορίζεται και από το ύφος όχι μόνο από το τεχνικό το οποίο συγκρούεται με το τεχνικό κομμάτι. Δηλαδή στην Κύπρο έχουμε το χαρακτηριστικό να τραγουδούμε ανοιχτά «έξω», άρα αποφεύγουμε την ένρινη τεχνική. Είτε ερωτικό είτε κοινωνικό, είτε θρησκευτικό τραγουδήσουμε ο τρόπος που το τραγουδούμε είναι πολύ ανοιχτός. Δεν ξέρω ίσως επειδή ήταν ανδροκρατούμενο το περιβάλλον στην Κύπρο; Όσο πιο κλειστά τραγουδάς τόσο πιο ένρινη είναι η περιοχή που τραγουδάς, αυτό το αναγνωρίζεις πιο πολύ από ψάλτες. Δηλαδή η στοματική τους κοιλότητα είναι κλειστή, η απόσταση μεταξύ των δοντιών πάνω και κάτω είναι κλειστά, είναι πιο εσωτερικός ο ήχος με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένρινο άκουσμα. Εγώ στα παραδοσιακά αποφεύγω εντελώς αυτό το πράγμα, δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να το ακαδημακοποιήσουμε. Υπάρχουν μεγάλες διαφορές το πώς τραγουδούν στην Ήπειρο, στην Κύπρο, αλλά υπάρχουν κάποια κοινά στοιχεία στο τεχνικό κομμάτι. Μπορεί να κλείνεις περισσότερο τον λαιμό σου στο Ηπειρώτικο στις υψηλές νότες ή ισοκράτημα, αυτό ισχύει στους αμανέδες και στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Δηλαδή στις μουσικές που έχουν γραφτεί μετά την καταστροφή της Σμύρνης, μετά που οι πρόσφυγες ήρθαν στην Ελλάδα και διαπρέψαν. Στην Ήπειρό υπάρχει αυτό το στοιχείο, στις υψηλές περιοχές είναι κάπως πιο εσωτερικά δεν τις βγάζουν έξω. Αντίθετα στην Κύπρο πρέπει να βγουν έξω όλα. Στην Ελλάδα οι δισκογραφικές έφτασαν την δεκαετία του 30-40, στην Κύπρο ήρθαν πιο μετά. Το πώς οι τραγουδιστές τραγουδούσαν την τότε εποχή, είτε αυτοί που διαβάζανε τις φυλλάδες όπως ήταν ο Ανδρέας Μαμπούρας, πηγαίνανε στα πανηγύρια και στον εσπερινό και διάβαζε την φυλλάδα και έλεγε τα νέα τα οποία άκουσε και έγραψε στην φυλλάδα.. τα οποία τραγουδούσε. Αυτό για να μπορέσει να ακουστεί έπρεπε να ανοίξεις και να φωνάζεις, ήταν ανοιχτές οι τοποθετήσεις του. Είτε το τσάτισμα που ήταν τρόπος επικοινωνίας των ανθρώπων πριν πολλά χρόνια στην Κύπρο. Είχαν ανοιχτά τα ηχεία και τον λαιμό τους και σε υψηλές τονικότητες για να μπορούν να ακουστούν.

Ε: Πως διαχειρίζεστε μια ομάδα στο σύνολο της;

A: Αρχικά να σου ξεκαθαρίσω ότι δεν έχω φωνητικό σύνολο αλλά μέσα από την ενασχόληση μου, τα σεμινάρια ή ένα άλλο σύνολο που περιέχονται άνθρωποι που έχομε να κάνουμε με το τραγούδι και τα όργανα σίγουρα, βλέπεις το επίπεδο της ομάδας αλλά και του καθενός. Το επίπεδο θα καθορίσει και την συμμετοχή του στο σύνολο. Αν κάποιου το επίπεδο του είναι υψηλό, τότε έχει άλλη θέση στο σύνολο, αν το επίπεδο του είναι χαμηλό έχει άλλη αντιμετώπιση ίσως, μπορεί να χρειαστεί να κάνει και ιδιωτικά μαθήματα για να μπορέσει να ενταχθεί χωρίς να τραβάει πίσω την υπόλοιπη ομάδα. Επίσης να έχει μια θέση πιο έξω, πιο ξεκάθαρη. Μια ομάδα ποδοσφαίρου υπάρχουν 11 βασικοί παίκτες αν ένας από αυτούς είναι αδύνατος αμέσως η ομάδα πάει στράφι, έτσι είναι και τα σύνολα. Αν επιδιώκεις το σύνολο σου να ξεχωρίζει πρέπει να παίρνεις τους καλύτερους ή να επιλέγεις ανθρώπους που έχουν όρεξη για μελέτη. Σε ένα σύνολο η επιδίωξη δεν είναι να ξεχωρίσει κάποιος, είναι να βγει ένας ενιαίος ήχος. Εδώ έρχεται και αντικρούεται αυτό που είπα, ότι ο ένας πρέπει να γίνει ο ένας καλύτερος από τον άλλο, γιατί το σύνολο μπορείς να το φτιάξεις με τρόπο που ένας αδύναμος να εξυπηρετεί κάτι διαφορετικό από κάποιο άλλο που είναι λίγο πιο μελετημένος. Πάλι όμως δεν θα ξεχωρίσει. Πέραν το φωνητικό κομμάτι είναι και το κομμάτι της νοοτροπίας, του χαρακτήρα. Σημαντικό ρόλο έχουν και ο χαρακτήρας, να μπορείς να συνυπάρξεις σε ένα σύνολο χωρίς να θέλεις να βγεις απλά προς τα έξω.

Εμείς δεν χωρίζουμε το σύνολο όπως θα το χώριζε ένα σύνολο κλασσικής μουσικής. Υπάρχουν και πολυφωνικά σύνολα, μέσα από το σύνολο μπορεί να χαθεί το ύφος του κομματιού, ενώ αν ακούσεις τα σύνολα στο Πωγώνι ή στο Παρακάλαμο διατηρούν ένα άλλο χαρακτήρα, τον χαρακτήρα της περιοχής, την γλώσσα, την διάλεκτο. Προϋποθέτει να είσαι ενεργός στα πράγματα. Δεν έχει να κάνει με τα τονικά ύψη, είναι ρόλοι περισσότερο, αντρικές – γυναικείες φωνές, αν υπάρχουν παιδιά που έχουν άλλη έκταση και χροιά. Άντρες και γυναίκες εξυπηρετούν το ίδιο πράγμα από διαφορετικό τονικό ύψος. Υπάρχει και μονοφωνία με ισοκράτη και πολυφωνία, η οποία στην Κύπρο δεν υπάρχει σαν ύφος. Υπάρχει σε άλλα μέρη της Ελλάδας. Άρα δεν είμαστε αυστηροί στα χορωδιακά σύνολα όπως είναι μια χορωδία της Δυτικής κουλτούρας που θα τους χωρίσεις σε κατηγορίες, θα τους δώσεις απίστευτους ρόλους. Μην ξεχνάς εκεί το θεωρητικό υπόβαθρο είναι διαφορετικό. Ο παππούς και η γιαγιά που είναι στο Πωγώνι δεν έχει το θεωρητικό υπόβαθρο για να μπορέσει να σταθεί σε μια χορωδία και να τους βάζεις να κάνουν αποστάσεις τεράστιες. Απλά τραγουδούν στο καφενείο είτε στο πανηγύρι, δεν είναι

επαγγελματίες όπως οι χορωδοί της Ευρώπης που είναι επάγγελμα. Ακόμα υπάρχουν και κρατικές χορωδίες οι οποίες είναι επιχορηγημένες από το κράτος. Άρα επιτελούν άλλο σκοπό. Σε εμάς δεν υπάρχουν τόσο αυστηροί κανόνες, έχουν δημιουργηθεί και σχολεία.

Όσο αφορά το κομμάτι της εξάσκησης της φωνής εννοείται μετά από τις θεωρητικές ερωτήσεις σαν πρώτο μάθημα θέλω να γνωρίζω τι ξέρει από το τεχνικό κομμάτι το κάθε μέλος. Δηλαδή θέλω να ξέρω αν μπορεί να λειτουργήσει το διάφραγμα του και πως το λειτουργεί.

Υπάρχει μια παράξενη κατάσταση με το διάφραγμα. Το πώς το χρησιμοποιούμε. Μετά από αυτό προκύπτουν κάποιες ασκήσεις οι οποίες έχουν να κάνουν με την απόσταση της φωνής του που είναι σημαντικό να ξέρεις. Βλέπεις που ανταποκρίνεται η φωνή του. Μου αρέσει να βάζω ασκήσεις οι οποίες συμπεριλαμβάνουν μεγαλύτερα διαστήματα του τόνου και του ημιτόνου, είναι κάτι πρωτόγνωρο υπάρχει μεγάλη απόσταση, υπάρχουν δυσκολίες αλλά είναι απίστευτο αν επιμένεις πόσο καλό τους δημιουργείς σε αντίστοιχα τραγούδια. Το κάθε κομμάτι ανήκει σε μια κλίμακα. Όταν μιλάμε για παραδοσιακά τραγούδια μιλούμε για την γλώσσα των Μακάμ, άρα είναι σημαντικό να μιλάς αυτή την γλώσσα για να συνεννοηθείς. Οι κλίμακες το να μπορεί να αναγνωρίζει και να τραγουδά με τα διαστήματα που χρειάζεται. Δέκα κλίμακες που θα χρησιμοποιήσουμε μετά στο τραγούδι και μέσα στις ασκήσεις. Δηλαδή είτε 5χορδα ή 4χορδα τα οποία παρακάμπω... την νότα η οποία είναι λίγο πιο χαμηλή ή πιο ψηλή και επιμένω στην συγκεκριμένη νότα για να μπορεί το διάστημα να βγει όπως πρέπει. Αν πιάσω ένα τραγούδι Χιτζάζ ...κυρίως οι ασκήσεις μας ίσως να είναι Χιτζάζ, προσπαθώ η απόσταση της πάνω και της κάτω γνάθου να έχει συγκεκριμένο άνοιγμα. Είναι σημαντικό στα φωνήεντα να τηρηθεί αυτό. Και γίνεται ένας συνδυασμός του στόματος, του διαφράγματος και των ασκήσεων. Είναι τρία σημαντικά πράγματα το να καταφέρεις να επιδιώξεις κάπου, υπάρχει ένα μπλοκ αλλά είναι η εμπειρία, το να επαναλάβεις πολλές φορές. Όταν φτάσεις κάποια στιγμή να ανταποκρίνεσαι και στα τρία τότε πας ένα βήμα παρακάτω.

Ε: Πως προέκυψε η διδασκαλία στην ζωή σας;

Α: Η διδασκαλία προέκυψε στην ζωή μου εξαιτίας κάποιων άλλων συμβάντων τα οποία ήθελα εγώ να αφαιρέσω από την ζωή μου. Στο τι να κάνω για να μπορώ να επιβιώσω μπήκε στο μυαλό μου η διδασκαλία. Μετέπειτα ήταν η πιο καλή επιλογή που προέκυψε γιατί μέσω της διδασκαλίας αναγνωρίζεις και σε εσένα πολλά πράγματα. Προσπαθείς να μεταφέρεις αυτό που θέλεις να πεις με δέκα διαφορετικούς τρόπους στον άλλο για να τα κατανοήσει όπως πρέπει, γιατί δεν

μπορούν όλοι να αντιληφθούν τα ίδια πράγματα με τον ίδιο τρόπο. Έτσι αυτό το πράγμα δημιουργεί άλλους τρόπους επικοινωνίας και αυτό είναι ωραίο. Μαθαίνεις και από τους άλλους, αυτό είναι ένα πάρε δώσε. Στην Ιρανική μουσική ο καθηγητής δεν ήταν με την λογική του δασκάλου σήμερα, ο δάσκαλος έχει διαφορετική έννοια. Δηλαδή έχει την έννοια του πατέρα, φεύγει ο μαθητής και πάει και ζει με τον δάσκαλο του για πολλά χρόνια. Είναι πολύ διαφορετικό να έχεις ένα μαθητή από μωρό και άλλο από τα 25 - 30. Υπάρχει μια μέθοδος που λειτουργεί στα μωρά η οποία λέγεται Bowen, που έχει να κάνει με κάποια σημεία στο σώμα που χρησιμοποιώντας τα μπορεί να θεραπεύσει στο σώμα σου κάποιες παθήσεις. Λέει ο άνθρωπος ότι αυτό δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε μεγάλους γιατί στα μικρά παιδιά δεν υπάρχει καχυποψία, το αρνητικό στοιχείο. Το ίδιο είναι και στο τραγούδι. Όσο πιο μεγάλος είναι ο άλλος τόσο πιο καχύποπτος είναι τόσο πιο συγκρατημένος είναι.

Κωνσταντίνα Πετρινώτη

Ε: Πολλές φορές υπάρχει μια σύγχυση σχετικά με το δημοτικό και παραδοσιακό τραγούδι; Γιατί πιστεύετε υπάρχει αυτό το μπέρδεμα μεταξύ τους;

Α: Αρχικά σχετικά με το δημοτικό τραγούδι, η αλήθεια είναι ότι στην βιβλιογραφία σε αρκετό κομμάτι της, στην πλειοψηφία της βιβλιογραφίας, το βρίσκουμε σαν δημοτικό τραγούδι και ήταν η ονομασία που δόθηκε από πολλούς συλλογείς παλαιότερα, δημοτικό άσμα, δημώδες άσμα. Οπότε το βρίσκουμε πολύ συχνά και έχει να κάνει με την εξήγηση του ας το πούμε, του ορισμού του, ως το τραγούδι που ανήκει στον λαό (του δήμου, το δημοτικό). Βέβαια τελευταία και πιο μετά βλέπουμε και τον όρο παραδοσιακό τραγούδι να χρησιμοποιείται εξίσου το ίδιο με το δημοτικό. Βέβαια υπάρχει και η άποψη ότι το δημοτικό τραγούδι έχει μέσα του και την έννοια την παλιά ας το πούμε, της κοινότητας που ανήκει στον λαό. Πλέον επειδή έχουν αλλάξει οι συνθήκες και δεν έχει τόσο την έννοια της κοινότητας όπως είχε παλαιότερα, γι' αυτό θεωρείτε και λέγεται συχνότερα ως παραδοσιακό τραγούδι.

Ε: Πολλές φορές το δημοτικό τραγούδι εξηγείται σαν κείμενο από τους μαθητές στα σχολεία. Θωρείτε σωστό το δημοτικό τραγούδι να εξετάζεται μόνο λογοτεχνικά;

Α: Η αλήθεια είναι ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα το δημοτικό τραγούδι όντως άργησε να μπει στην εκπαίδευση σαν μουσικό δημιούργημα. Δηλαδή όντως πάρα πολλοί δάσκαλοι αλλά και φοιτητές αρχικά το εξετάζαν σε επίπεδο κειμένου, φιλολογικά. Για αρκετό μεγάλο διά-

στημα γύρω στο 1913 αν θυμάμαι καλά, τότε εμφανίζεται για πρώτη φορά το δημοτικό τραγούδι στα αναλυτικά προγράμματα τα σχολικά, αρκετά αργά. Πιστεύω ότι όντως είναι πολύ ελλιπές να το εξετάσεις μόνο σαν κείμενο λογοτεχνικό, γιατί χάνεις ένα μεγάλο κομμάτι, το μεγαλύτερο ίσως κομμάτι του, μουσική, κίνηση, χορό, λόγο, για το τι μιλάει το κομμάτι, από ποια περιοχή προέρχεται. Έχει ένα πολύ μεγάλο εύρος που χάνεται αν το δούμε μόνο φιλολογικά.

Ε: Κατά την δική σας άποψη ποια είναι τα οφέλη όταν διδάσκεται η παραδοσιακή μουσική και συγκεκριμένα το παραδοσιακό τραγούδι σε μια τάξη στο δημόσιο; (δημοτικό, γυμνάσιο, λύκειο)

Α: Είναι σημαντικό πρώτα απ' όλα να γνωρίσει το παιδί το τραγούδι και την μουσική του τόπου του, που στην πλειοψηφία των περιπτώσεων πάλι, αν μιλάμε για δημόσιο σχολείο όχι μουσικό, που τα παιδιά είναι ακόμα πιο μακριά από την παράδοση, γιατί στο μουσικό έχουν μια σύνδεση με την βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική, είναι πιο προϊδεασμένα. Στην γενική εκπαίδευση που δεν έχουν τόση σχέση, γνωρίζουν πρώτον στοιχεία και μουσικές του τόπου τους, ήθη και έθιμα που κουβαλάν τα τραγούδια του τόπου τους, αξίες που φέρει πάλι το δημοτικό τραγούδι και όλη αυτή η θεματολογία για την οποία μιλάει. Μετά, αν ξεκινήσουν και μάθουν τραγούδια του τόπου τους, μπορεί να μάθουν και τραγούδια άλλων περιοχών (πάλι ελληνικής καταγωγής). Επίσης να γνωρίσουν και να αγαπήσουν κιόλας, γιατί καμιά φορά από το ότι δεν γνωρίζουν τι είναι το παραδοσιακό τραγούδι και πως τραγουδιέται. Μπορεί να έχουν γνωρίσει άποψη εσφαλμένη ή λάθος. Ενώ αν το γνωρίσουν, το δουν και μπουν σε διαδικασία οι ίδιοι να το κάνουν, θα αλλάξει η άποψη τους όλη για το αντικείμενο.

Ε: Συμβάλει πιστεύετε η παραδοσιακή μουσική στην μουσική ανάπτυξη ενός ατόμου; Και αν ναι, γιατί το πιστεύετε αυτό;

Α: Σίγουρα συμβάλει στην μουσική ανάπτυξη ενός ατόμου. Κάτι που σχετίζεται και με την προηγούμενη ερώτηση και το πόσο σημαντικό είναι το παραδοσιακό τραγούδι και η μουσική για ένα παιδί, είναι ο Kodaly. Ο Kodaly στήριξε όλη του την μουσικοπαιδαγωγική φιλοσοφία πάνω στην παραδοσιακή μουσική της Ουγγαρίας, από όπου και ήτανε. Πίστευε ότι η βάση στην μουσική εκπαίδευση του παιδιού πρέπει να ξεκινάει και να είναι η παραδοσιακή του μουσική, γιατί είναι αυτή σαν μητρική του γλώσσα, η μουσική μητρική του γλώσσα είναι η παράδοση του.

Στην μουσική ανάπτυξη του ατόμου βοηθάει γιατί το παραδοσιακό τραγούδι του προσφέρει τα πιο κάτω:

1. Να εξασκήσει το αυτί του. Δηλαδή ακουστικά ακούγοντας και προσπαθώντας να πει ένα τραγούδι, να το ερμηνεύσει, να το παίξει, να το τραγουδήσει, εξασκεί την ακουστική του αντίληψη.
2. Να αναπτύξει το ομαδικό στοιχείο που είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής μουσικής, όπως να τραγουδήσει σε μια ομάδα, να παίξει με άλλους. Επίσης να αυτοσχεδιάσει που είναι ακόμη ένας χαρακτηριστικό του παραδοσιακού τραγουδιού, δηλαδή να μην είναι η κάθε στροφή η ίδια αλλά να κάνει παραλλαγές (π.χ σε κάθε στροφή).

Γενικά και σε αντίθεση με την δυτική μουσική προσφέρει μουσικά, διαφορετικά πράγματα σε ένα άτομο.

Ε: Τι είναι αυτό που παρατηρείτε πρώτα όταν αναλαμβάνετε την διδασκαλία ενός ατόμου;

Α: Το πρώτο που παρατηρώ κατευθείαν είναι ο τρόπος ομιλίας του. Από εκεί μπορείς να καταλάβεις διάφορα πράγματα, για παράδειγμα στο πως έχει συνηθίσει να ακούει την φωνή του, που συνήθως την στέλνει, αν είναι χαλαρός σε κάποιο σημείο, θα καταλάβεις διάφορα πράγματα.

Σε δεύτερη φάση βλέπω συνήθως με τι συνήθειες έχει έρθει το άτομο, δηλαδή την στάση του σώματος του (πως στέκεται, αν γυρνάει το κεφάλι του), το σαγόνι την γλώσσα και όλο αυτό το σύστημα που χρειάζεται για να τραγουδήσει. Συζητώντας στην πορεία θα ανακαλύψω και άλλα

Πιο μετά θα φανεί μέσα από τις πρώτες ασκήσεις το τι γνώση και άποψη έχει θεώρηση για κάποια βασικά πράγματα, όπως η αναπνοή. Στην ουσία βλέπεις πως έχει έρθει, και ότι από αυτά τα «5 πράγματα» που γνωρίζει μπορείς να τον μετακινήσεις και να τον πας εκεί που θα ήθελες.

Ε: Θεωρείτε σωστό κατά την δική σας άποψη ο διαχωρισμός των φωνών σε μια ομάδα να γίνεται όπως και στο κλασσικό τραγούδι (σοπράνο, άλτο, μπάσος, τενόρος κ.λπ.);

Α: Και από την εμπειρία μου στα μουσικά σχολεία που ήταν κυρίως γυμνάσιο και λύκειο τα παιδιά, σίγουρα δεν έκανα τον αυστηρό διαχωρισμό (4 φωνές) που βλέπουμε στην δυτική μουσική, δεν χρειάζεται κιόλας. Στην δυτική μουσική πολύ σωστά όλα είναι ρυθμισμένα στην 4φωνία αλλά στο δημοτικό τραγούδι που είναι μονοφωνικό είμαστε πιο ελεύθεροι. Για παράδειγμα μπορεί κάποιος που η έκταση του είναι χαμηλή στην αρχή που είναι μεσαία έκταση να τραγουδάει την αρχική μελωδία και στα ψηλά σημεία να κάνει ισοκράτη. Γενικά όμως στο

ομαδικό παραδοσιακό τραγούδι υπάρχει μια ελευθερία σε αντίθεση με το δυτικό ομαδικό τραγούδι που ακολουθεί κάποιους κανόνες που βασίζονται στην 4φωνία.

Ε: Τι είναι αυτό που σας δυσκόλεψε περισσότερο στην διδασκαλία του παραδοσιακού τραγουδιού, και πως το αντιμετωπίσατε; Αν μπορείτε δώστε μας ένα παράδειγμα από την περίπτωση.

Α: «Ανέτοιμη ομάδα». Το πρώτο που με δυσκόλεψε ήταν στα μουσικά σχολεία που έχω την εμπειρία, που ήταν σχολεία που ήμουν εκεί για ένα χρόνο περίπου. Πήγαινα Οκτώβριο και Ιούνιο έφευγα, οπότε είχα πολύ λίγο χρόνο με τα παιδιά να τα γνωρίσω και να δουλέψουμε μαζί κάποια πράγματα. Το δύσκολο παρόλα αυτά ήταν όταν πήγαινα και συναντούσα ένα «κακό κλίμα», όχι μια καλή προδιάθεση των παιδιών για το παραδοσιακό τραγούδι. Αυτό δεν είχε να κάνει με εμένα αλλά με την θεώρηση που είχαν εκείνοι για αυτό από προηγούμενους συναδέλφους ή από τους μόνιμους που ήταν εκεί. Ένα παράδειγμα ήταν ότι συνήθιζαν να κάνουν το μάθημα της χορωδίας και «δεν έκαναν χορωδία», έκαναν πολύ λίγα πράγματα χωρίς να υπάρχουν όρια στην τάξη. Οπότε και τα παιδιά είχαν μια λανθασμένη άποψη για το τι είναι παραδοσιακό τραγούδι, ή μπορεί να κάνανε πολλοί ψαλτικά τραγούδια με βυζαντινή παρασημαντική χωρίς να το πηγαίνουν παραπέρα. Για παράδειγμα όταν δίνεις ένα κομμάτι και δεν μιλήσεις για κάτι πέρα από αυτό που έχεις μπροστά σου, δηλαδή για το τι μιλάει το τραγούδι, από ποια περιοχή είναι, πως μπορούμε να το τραγουδήσουμε, ποιες άλλες εκτελέσεις υπάρχουν. Είχανε λίγο μια κακή εντύπωση και δυσκολεύτηκα στο να τους οδηγήσω κάπου αλλού, στο να το αγαπήσουν όσο γινόταν πιο πολύ. Υπάρχει δυσκολία τελικά στο πως θα τους εντυπωθεί κάτι, και εσύ μετά όταν έρχεσαι ερχόμενος να κάνεις πράγματα βλέπεις ότι υπάρχουν κάποια βασικά θέματα που πρέπει να λυθούν.

«Έτοιμη ομάδα». Υπήρχαν παραφωνίες που σίγουρα είναι λογικό να υπάρχουν, και ποτέ δεν θα έλεγα σε κάποιο να μην τραγουδάει. Εγώ προσωπικά το βίωσα σαν χορωδός όταν ήμουν μικρή, κάτι να μην έβγαινε σε κάποιο σημείο και να έλεγε ο δάσκαλος «μην τραγουδάς, ανοιγοκλείνουμε το στόμα απλά», και με αυτό μπαίνει σε μια διαδικασία πολύ περίεργη, ειδικά σαν παιδί. Με την εξάσκηση οι παραφωνίες δουλεύονται, επιμένεις σε κάποια πράγματα για να διορθωθούν. Στην Πρέβεζα που θυμάμαι, ήθελαν περισσότερη δουλειά στο να καταλάβουν τις βασικές νότες του κομματιού, το που πατάει βασικά το κομμάτι. Εκεί έπρεπε να κουρδίσουμε καλά και τα άλλα τα βασικά ήρθαν μόνα τους.

Τα διαστήματα ήταν ακόμη μια δυσκολία που συνάντησα ακόμη και σε μια έτοιμη ομάδα. Τα παιδιά σίγουρα ήταν πολύ πιο κουρδισμένα στον Τόνο/Ημιτόνιο, και στο κάτι διαφορετικό. Αν

ένα κομμάτι είναι Ουσάκ σε πρώτο ήχο και η δεύτερη βαθμίδα πρέπει να πέσει λίγο ή να κάνει κάποιο glissando εκεί λίγο τους δυσκολεύει, με την έννοια της επανάληψης ότι δεν το έχουν ακούσει αρκετές φορές. Θα τα πούνε μαζί μου αλλά θα το ξεχάσουν γρήγορα, δεν θα το συγκρατήσουν. Αυτό είναι κάτι που θέλει δουλειά.

Ε: Στην δική σας πορεία τι είναι αυτό που σας δυσκόλεψε;

Α: Δύο πράγματα που με δυσκόλεψαν είναι να βρω τα άνετα μου σημεία, γενικά και σαν σώμα και σαν φωνή. Και εγώ σε μικρή ηλικία είχα κάποια πράγματα που με κλείδωσαν και μετά κάποια ακόμα στην πορεία της ζωής. Γενικότερα να βρω το κέντρο μου που είμαι άνετη και λειτουργούν τα πράγματα. Δεύτερο το θέμα του ύφους. Υπάρχουν πάρα πολλά διαφορετικά ηχοχρώματα, περιοχές, που καμιά φορά προσπαθώ να το ηχογραφήσω για να δω αν όντως μοιάζει με την περιοχή και να δω τι άλλο μπορώ να κάνω για να γίνει έτσι όπως πρέπει να γίνει. Γενικά θέλει να προσέξουμε κάποια πράγματα όπως προφορά, μελίσματα.

Ε: Πιστεύετε ότι μια φωνή μπορεί να αλλάξει την χροιά της; Για παράδειγμα γνωστές τραγουδίστριες έντεχνου τραγουδιού με ξεχωριστή χροιά, μπορούν να αλλάξουν εύκολα το ύφος;

Α: Εδώ θα πω ότι αν γνωρίζεις ποια ηχεία θα χρησιμοποιήσεις, που θα στείλεις τον ήχο σου γενικά, μπορείς να κάνεις αλλαγές. Σίγουρα όχι δραματικές δηλαδή να μην αναγνωρίζομαι, αλλά μπορεί να «μετακινηθείς» και να ακούγεσαι διαφορετικά σε διαφορετικά είδη. Όντως οι καλοί γνώστες και άνθρωποι που το έχουνε δουλέψει πάρα πολύ αυτό με την φωνή τους και γενικά πως λειτουργεί, μπορούν να την αλλάξουν και να τραγουδήσουν ένα jazz κομμάτι για παράδειγμα και να είναι στο ύφος του, ή να τραγουδήσουν ένα παραδοσιακό κομμάτι και να είναι πάλι σωστοί. Βέβαια δεν είναι πολλές οι περιπτώσεις

Ε: Μια συμβουλή στους νέους εκπαιδευτικούς που θέλουν να μελετήσουν, να διαδώσουν, να εξελίξουν και να διδάξουν το ατομικό αλλά και ομαδικό παραδοσιακό τραγούδι;

Α: Διάφορα. Έρευνα-Μελέτη. Σίγουρα είναι η έρευνα. Το να ψάξει δηλαδή κανείς το υλικό (που είναι και αρκετό), έχοντας στον νου να βρει την πρωτότυπη εκτέλεση και να έχει μια σφαιρική εικόνα του κομματιού ή της περιοχής που έχει επιλέξει να διδάξει. Δεύτερο η Ακρόαση. Να κάνει ένα backup ηχητικό στο μυαλό του με διαφορετικά ακούσματα. Να μην ξεχνά ότι το παραδοσιακό τραγούδι δεν είναι ένα τραγούδι που απλά λέω, τραγουδώ κ.λπ., αλλά όντως κουβαλάει πίσω του και μαζί του ένα άλλο κόσμο μεγάλο. Δηλαδή αν δούμε σε κάθε τραγούδι γιατί δημιουργήθηκε, θα μας απαντήσει πολλά πράγματα. Τραγούδι της δουλειάς που

το τραγουδούσαν για παράδειγμα για να τους δίνει ρυθμό (ψαράδες όταν τραβούσαν τα δίχτυα), γι' αυτό είναι έτσι όπως είναι. Δεν έχει όργανα παρά μόνο τραγούδι και είναι ρυθμικό. Ένα παραδοσιακό τραγούδι κουβαλάει μαζί του πολλά πράγματα, αξίες για την ζωή που ήταν πιο απλή τότε. Σε αντίθεση με εμάς τώρα που δεν έχουμε αυτή την απλότητα. Το παραδοσιακό τραγούδι θα 'ρθει να σου θυμίσει τι ήταν σημαντικό για εκείνους τότε και ακούσε, ή ακόμη την αγάπη. Τα τραγούδια της αγάπης και του έρωτα που παρομοιάζουν με στοιχεία της φύσης, το αγαπημένο πρόσωπο. Το αντιμετωπίζουν με άλλο τρόπο, αισθητική, ύφος.

Ε: Στα ομαδικά μαθήματα με ποιο τρόπο δουλεύεται το σύνολο διαφόρων χροιών; Με ποιο τρόπο προσπαθείτε να ενώσετε τις φωνές;

Α: Αρχικά είναι ωραίο που ο καθένας έχει την δική του χροιά, αλλά το θέμα και το ζήτημα είναι πως θα καταφέρει μέσα στο σύνολο να μην «ενοχλεί» ας το πούμε έτσι. Δηλαδή να μην ακούγεται πιο πολύ ο ένας, να μην είναι το άκουσμα παράταιρο. Αυτό θα γίνει μέσα από κάποια μικρά πραγματάκια που θα δουλέψουμε, δηλαδή αν όλοι καταφέρουν να ελευθερώσουν το σώμα και την φωνή και έχουν ένα ωραίο πρωτογενές υλικό αβίαστο και χαλαρό. Δεύτερο αν καταφέρουν κι ακούν ο ένας τον άλλον και δεν είναι ο καθένας στο δικό του μονοπάτι να κάνει αυτό που θέλει, άρα να 'ρθει και να ανοιχτεί λίγο. Όπως λέγαμε και στην σχολή «να αναπνέουν μαζί», να ακούν τόσο τον άλλο που να έχουν αυτή την ανάσα που λέμε στην μουσική πριν ξεκινήσουμε και πριν τελειώσουμε. Να έχουν αυτό τον έλεγχο μεταξύ τους. Αν ελευθερωθούν άραγε και καταλάβουν την ομάδα και το πως δουλεύουν στο παραδοσιακό τραγούδι, να υπάρχει ροή στην μελωδία, να έχουν μελίσματα εκεί που θα πρέπει. Μετά όλο ξαφνικά έρχεται και κουμπώνει έχοντας ένα τελικό αποτέλεσμα καλό. Και το σημαντικό εδώ είναι η ηχογράφηση. Ηχογραφούμε την πρόβα, την ακούνε τα παιδιά, και καταλαβαίνουν, αξιολογούν. Πολλά παιδιά εκεί καταλαβαίνουν καλύτερα, μπαίνουν στην διαδικασία της αυτοκριτικής.